MIGUEL CABAÑAS BRAVO
WIFREDO RINCÓN GARCÍA
(EDS.)

EL ARTE Y LA RECUPERACIÓN DEL PASADO RECIENTE



BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL ARTE
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

EL ARTE Y LA RECUPERACIÓN DEL PASADO RECIENTE

BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL ARTE, 25

Director
Wifredo Rincón García, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

Secretario
Miguel Cabañas Bravo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

Comité Editorial
María Paz Aguiló Alonso, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)
Manuel García Heras, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)
M.ª Dolores Jiménez Blanco, Universidad Complutense de Madrid
Guadalupe López Monteagudo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)
Therese Martin, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)
Idoia Murga Castro, Universidad Complutense de Madrid
Luis Sazatornil Ruiz, Universidad de Cantabria
Fernando Villaseñor Sebastián, Universidad de Cantabria

Consejo Asesor
Peter Cherry, University of Dublin
Estrella de Diego, Universidad Complutense de Madrid
Rita Eder, Universidad Nacional Autónoma de México
Ignacio Henares Cuéllar, Universidad de Granada
Fernando Marías Franco, Universidad Autónoma de Madrid
Benito Navarrete Prieto, Universidad de Alcalá
Vitor Serrao, Universidade de Lisboa
Edward Sullivan, New York University
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Diana B. Wechsler, Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires)

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
WIFREDO RINCÓN GARCÍA
(eds.)

EL ARTE Y LA RECUPERACIÓN DEL PASADO RECIENTE

XVII Jornadas internacionales de Historia del Arte
Instituto de Historia (CCHS, CSIC)
Madrid, 2-4 de diciembre de 2014

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

MADRID, 2015

La versión electrónica de este libro está disponible en acceso abierto en editorial.csic.es y se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-Non Comercial-No Derivadas 4.0. La información completa sobre dicha licencia puede ser consultada en https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/. Esta licencia afecta solo al material original del libro. El uso del material proveniente de otras fuentes (indicadas en las referencias), como diagramas, ilustraciones, fotografías o fragmentos de textos, requerirá permiso de los titulares del *copyright*.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Este volumen es el resultado de las XVII Jornadas internacionales de Historia del Arte «El arte y la recuperación del pasado reciente», celebradas en el Instituto de Historia del Cen-tro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC (Madrid), entre los días 2 y 4 de diciembre de 2014. Su celebración y publicación han sido impulsadas por los proyectos de investigación de I+D+i «Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931» (Ref. HAR2011-25864), «50 Años en el arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)» (Ref. HAR2014-53871-P), «Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC» (Ref. HAR2011-27352) y «Arquitectura, urbanismo y representación en la cons-trucción de la imagen de los barrios artísticos» (Ref. HAR2012-38899-C02-2).

Catálogo de Publicaciones de la Administración General del Estado:
https://cpage.mpr.gob.es

Editorial CSIC: *http://editorial.csic.es* (correo: *editorialcsic@csic.es*)



© CSIC
© Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.), y de cada texto su autor.
© De las ilustraciones, las instituciones y personas mencionadas a pie de figura.

ISBN: 978-84-00-10029-2
e-ISBN: 978-84-00-10030-8
NIPO: 723-15-193-4
e-NIPO: 723-15-194-X
Depósito Legal: M-38.156-2015
Maquetación, impresión y encuadernación: Gráficas Blanco, S. L.

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado FSC, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

ÍNDICE

Introducción: *El arte y la recuperación del pasado reciente* 9

I. LO RECUPERADO Y LO PERDIDO

Wifredo Rincón García: *La imagen perdida de la ciudad. Vistas urbanas en la colección fotográfica iberoamericana del CSIC* 15

Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera Zaldua: *Aportación de la colección fotográfica de Diego Angulo en el CSIC a la historia de la fotografía en Iberoamérica* 29

Fernando Villaseñor Sebastián: *La recuperación del patrimonio eclesiástico en Iberoamérica a través de los fondos fotográficos del CSIC* 39

Javier Gómez Martínez: *La memoria ornamental del frente marítimo de Santander* .. 55

Dolores Fernández Martínez: *Del recuerdo en el arte español actual. La Ciudad Universitaria de Madrid como lugar de memoria revisitado* 73

Paula Barreiro López: *La crítica de arte y la búsqueda de una nueva genealogía del arte moderno durante el tardofranquismo: de la segunda a la primera vanguardia* ... 87

Lidia Mateo Leivas: *Sentido y emergencia del cine clandestino de la Transición* 101

Julián Díaz Sánchez: *Mirar al pasado desde el presente. Arte de épocas inciertas* 115

Junko Kume: *Reconsideraciones del arte medieval español durante el siglo xx: lo «mozárabe» y lo «mudéjar»* 123

Idoia Murga Castro: *La recuperación del patrimonio dancístico: el caso del* Café de Chinitas 133

María Dolores Arroyo Fernández: *Configuración de la nueva imagen urbana y artística de Madrid Río como eje de conexión y regeneración cultural de los barrios colindantes* 153

Ángeles Layuno Rosas: *Industria y mecenazgo artístico en el siglo XX. Consideraciones sobre la recuperación del patrimonio de la Perfumería Gal (Madrid)* 171

Pilar Aumente Rivas: *¿Qué fue de las* Usines *Renault en Boulogne-Billancourt? Restos de una desmemoria en la transformación urbana de la prolongación oeste de París* 191

M.ª Pilar Biel Ibáñez: *La memoria de la industria y su inclusión en la ciudad posmoderna* 211

II. LOS PROTAGONISTAS Y LOS PROMOTORES

Miguel Cabañas Bravo: *El Fichero de Arte Antiguo de 1931, fondo fotográfico e instrumento administrativo para el estudio y protección del arte* 229

Amelia López-Yarto Elizalde: *Fotografías para el estudio de la orfebrería en Hispanoamérica en los legados de Angulo y Marco Dorta al CSIC* 251

María de los Ángeles Fernández Valle: *América Latina en el Archivo Fotográfico de Mario José Buschiazzo (CEDODAL, Buenos Aires)* 259

María Paz Aguiló Alonso: *El reverso de las fotografías. Carlos Möller y la documentación fotográfica de Venezuela en el archivo del CCHS* 275

Javier Pérez Segura: *El surrealismo europeo y el proceso de su reivindicación por la crítica estadounidense de los años treinta* 287

Carmen Gaitán Salinas: *El valor de la autoría. El espacio de las artistas exiliadas españolas en la historia del arte* 299

Isaac Ait Moreno: *Recuperando la modernidad tras una guerra: Hijikata Teiichi e Imaizumi Atsuo, museógrafos* 313

Miguel Ángel Chaves Martín: *Emilio Moya Lledós y la conservación del Patrimonio Monumental en España (1929-1936): la documentación gráfica del legado García Mercadal* 325

Mónica Carabias Álvaro: *Ángel Úbeda (1931-1994), antología dispersa de la nada* .. 343

Kenji Matsuda: *La primera estancia de Miró en Japón y su contexto histórico* 361

Isabel García García: *1975: barrios madrileños y una nueva cultura de masas* 373

Noemí de Haro García: *Transición, historia del arte y televisión* 385

INTRODUCCIÓN
El arte y la recuperación del pasado reciente

El pasado reciente ha sido motivo de un gran interés en la España de los últimos años, cuya historiografía viene ocupándose de recuperar y revisar, a la luz de nuevas fuentes, medios y sensibilidades, una historia para cuya narración nunca se había dispuesto de tanta y tan variada información. El arte y su historiografía también han remado en el mismo sentido, convirtiendo ámbitos, acervos y conductos de desarrollo de la creatividad, antes poco o nada considerados y atendidos, en verdaderos motivos de investigación y fuentes de información. Es así como, entre tales estudios, han venido a situarse en primer plano o a vehicular notables indagaciones medios tan característicos de ese pasado reciente como la fotografía, el cine, la escenografía, la televisión, el archivo o colección profesional, la museografía, los nuevos urbanismos, la arquitectura industrial, la cultura de masas, los temas de memoria y género, las revisiones de la crítica y la historiografía o las concienciaciones y reconsideraciones sobre el patrimonio histórico-artístico.

Todo ello tiene cabida en el volumen que ahora presentamos, el cual tiene su origen y su soporte científico en la celebración de las *XVII Jornadas internacionales de Historia del Arte,* acreditada cita bienal e internacional de los historiadores que, en esta ocasión, se convocó en 2014 con el título «El arte y la recuperación del pasado reciente» (Fig. 1). Se celebró en Madrid, en la sede del Instituto de Historia del CCHS-CSIC, entre los días 2 y 4 de diciembre. Fue organizado por el Departamento de Historia del Arte y Patrimonio de esta institución, con la colaboración de su grupo de investigación «Historia del arte y cultura visual», al que se unió el de «Arte, arquitectura y comunicación en la ciudad contemporánea», adscrito al Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Universidad Complutense de Madrid. También se contó con el respaldo e impulso de tres proyectos de investigación del Plan Nacional de I+D+i: «Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931» (Ref. HAR2011-25864); «Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC» (Ref. HAR2011-27352) y «Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos» (Ref. HAR2012-38899-C02-2); a los que se ha unido para la publicación de los resultados el titulado «50 Años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)», continuador del primero. De ahí que, la mayoría de los miembros de cada uno

de ellos, participara con sus ponencias en las sesiones de sus jornadas y, ahora, en el volumen que presentamos.

Al igual que en ocasiones precedentes, la convocatoria de 2014 ha querido seguir dando continuidad a esta cita, cuyo largo historial de celebración de ediciones parte de 1981, fecha en la que el antiguo Instituto y luego Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez del CSIC —ahora Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia del CCHS, CSIC— realizó la primera convocatoria, luego seguidas con carácter bienal e ininterrumpidamente hasta la actualidad. A lo largo de sus treinta y tantos años de trayectoria y sus diecisiete ediciones, estos congresos han reunido en Madrid, convocados por el órgano pertinente del CSIC, a muy diferentes investigadores, profesores y profesionales de la disciplina, a quienes se ha reunido siempre en torno a temas amplios y de ancho margen para la reflexión y el estudio.[1] Estas mismas jornadas, por tanto, bien podrían entrar a formar parte ya del estudio de los instrumentos de los que ha dispuesto la disciplina histórico-artística para esa revisión y recuperación del pasado reciente que ahora propuso la convocatoria de 2014.

Si en el impulso, organización y financiación de estas jornadas se ha contado con los departamentos, grupos y proyectos anteriormente citados, también ha contado con un Comité Científico (compuesto por los doctores Miguel Cabañas Bravo, Miguel Ángel Chaves Martín, María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, Wifredo Rincón García, Javier Rivera Blanco y Luis Sazatornil Ruiz) y un específico Comité Organizador (vocales: Miguel Cabañas Bravo, Miguel Ángel Chaves Martín y Wifredo Rincón García; secretaría: Carmen Gaitán Salinas y Lidia Mateo Leivas), en el que de nuevo tuvieron un papel muy relevante los referidos tres primeros proyectos de investigación del Plan Nacional de I+D+i. Estas características, que han permitido promocionar el congreso y asentar su rigor científico, también se han dejado notar en la elección del argumento que le sirvió de base y que ahora se presenta como volumen colectivo. Y es que, partiendo de la premisa tradicional de las jornadas de convocar a los especialistas en torno a un tema trascendente y de perfiles extensos, los intereses de los proyectos de investigación impulsores también han contribuido notablemente a perfilar y definir la materia tratada y el resultado final.

De este modo, no solo están presentes en el volumen que comentamos buena parte de los integrantes de estos proyectos, sino que también —aunque conservando este vínculo— sus indagaciones han sido adaptadas a la propuesta realizada en 2014. Su participación, con todo,

---

[1] Aunque ya lo hemos apuntado en diferentes ocasiones, recordemos una vez más los temas de estudio que se han propuesto bienalmente en estas jornadas y que acreditan la trayectoria de tales reuniones profesionales; dado, además, que sus trabajos han sido publicados seguidamente en todos los casos, conformando ya un importante corpus de estudios colectivos: *Influencias extranjeras en el arte español* (I Jornadas, celebradas en 1981); *Aspectos inéditos del arte en Madrid y su provincia* (II Jornadas, en 1984); *Cinco siglos de arte en Madrid (siglos XV-XX)* (III Jornadas, en 1986); *El arte en tiempo de Carlos III* (IV Jornadas, en 1988), *Velázquez y el arte de su tiempo* (V Jornadas, en 1990); *La visión del mundo clásico en el arte español* (VI Jornadas, en 1992); *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX* (VII Jornadas, en 1994); *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas, en 1996); *El arte en las cortes de Carlos* V *y Felipe II* (IX Jornadas, en 1998); *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio* (X Jornadas, en 2000); *El arte español fuera de España* (XI Jornadas, en 2002); *El arte foráneo en España. Presencia e influencia* (XII Jornadas, en 2004); *Arte, poder y sociedad, en los siglos XV al XX* (XIII Jornadas, en 2006); *Arte en tiempos de guerra* (XIV Jornadas, en 2008); *El arte y el viaje* (XV Jornadas, en 2010); *El arte y sus redes de proyección, circulación y estudio en los siglos XX y XXI* (XVI Jornadas, en 2012) y *El arte y la recuperación del pasado reciente* (XVII Jornadas, en 2014).



Fig. 1. Anverso desplegable del tríptico-programa de las XVII Jornadas internacionales de Historia del Arte «El arte y la recuperación del pasado reciente» (Madrid, CCHS-CSIC, 2 a 4 de diciembre de 2014).

resulta mayoritaria y bastante determinante de los temas concretos tratados en estas páginas. Estos temas, para su mejor estructuración y seguimiento, fueron organizados desde el comienzo, primero para la participación en el congreso y ahora para la publicación, en torno a dos grandes apartados, con los que se intentaba articular dos amplias vías de enfoque temático e investigación histórico-artística en torno a esa vinculación del arte con la recuperación del pasado reciente, propuesta como tema general. Estos dos apartados, enfocado uno hacia la propia obra creativa y el otro hacia sus autores y promotores, son los que dividen también este volumen: 1.º *Lo recuperado y lo perdido,* y 2.º *Los protagonistas y los promotores.*

En ambos casos, dada la citada representación amplia de las orientaciones de los referidos proyectos, la arquitectura, el urbanismo, la fotografía, la escenografía, el cine y otros medios creativos a los que hacíamos referencia al comienzo de estas líneas, tienen una presencia muy relevante en este volumen. También las indagaciones y temáticas, al centrarse el congreso en el pasado reciente, han presentado bastante sincronía y, como se verá, en su mayoría se enfocan en lo temporal sobre la creatividad desarrollada en los siglos XX y XXI o sobre las formas que interesaron o prosperaron entonces para el estudio, conocimiento y conservación del arte, el patrimonio y los bienes histórico-artísticos (los archivos especializados, la crítica de arte, la historiografía, los viajes, las colecciones y coleccionistas, etc.).

En este sentido, a la luz de lo expuesto en los trabajos recogidos en el primero de los apartados referidos, podemos argumentar que, frente a las abundantes pérdidas artísticas del pasa-

do reciente, en sentido contrario la fotografía, la arquitectura, el urbanismo, el cine y las revisiones de los temas de memoria, historiográficos o críticos, también nos han hecho fijar el interés en un abanico más amplio de aspectos y posibilidades rescatados para la historiografía.

Lo mismo podemos decir respecto al segundo apartado, dedicado a los protagonistas y promotores de este tipo de recuperaciones. Los archivos y fondos fotográficos, incorporados de forma ya inseparable a los estudios histórico-artísticos, unidos a las aportaciones de determinados fotógrafos, artistas, museógrafos y promotores artísticos y a los nuevos papeles asumidos por los críticos, los historiadores, la mujer, la cultura de masas, etc. han protagonizado o contribuido a destacados procesos de recuperación o revisión de las formas de conservación, estudio, interpretación y valoración de las creaciones y las realidades artísticas.

Las veintiséis aportaciones reunidas en este volumen centran su interés en el ámbito artístico e historiográfico español, aunque con una gran extensión respecto a sus relaciones con los países latinoamericanos, europeos y nipón. Entre la adscripción de sus autores, añadamos también que se han dado cita profesionales procedentes del Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del CSIC, de otros centros de docencia e investigación tanto madrileños (Universidad Complutense de Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Universidad de Alcalá) como de otras ciudades españolas (Universidad de Barcelona; Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real; Universidad de Cantabria, Santander, Universidad Pablo Olavide de Sevilla y Universidad de Zaragoza), así como dos universidades japonesas de Tokio (Keio University y Universidad de Estudios Extranjeros) y la Universidad de Talca, en Chile.

El libro colectivo que ahora ve la luz, por tanto, es el resultado de una labor larga y constante, que comenzó con el planteamiento y organización del congreso citado. Ello mismo hace que el capítulo de agradecimientos sea amplio y que los editores del libro deseen hacer constar su reconocimiento a los abundantes apoyos y contribuciones que lo han hecho posible. Así, en primer lugar, queremos expresar nuestro agradecimiento al CSIC, a su Centro de Ciencias Humanas y Sociales y a su Instituto de Historia por las facilidades ofrecidas para llevar a cabo en sus instalaciones, además de con el apoyo de sus infraestructuras y su difusión, las XVII Jornadas que hemos comentado. Esta gratitud también queremos hacerla extensiva a los proyectos de investigación que hemos citado más arriba y a sus miembros, que con su financiación y amplia participación propiciaron también la celebración en diciembre de 2014 del citado evento. Hemos de mencionar asimismo nuestro agradecimiento hacia los miembros de su Comité Científico y hacia Miguel Ángel Chaves Martín, Carmen Gaitán Salinas y Lidia Mateo Leivas de su Comité Organizador. Y cabe, por último, testimoniar nuevamente nuestro reconocimiento hacia la Editorial CSIC, que no solo se ha ocupado en anteriores convocatorias de la publicación de los resultados de este congreso bienal, sino que una vez más lo vuelve a hacer sacando a la calle el libro que ahora tenemos entre manos. Con todo, tal publicación no hubiera sido posible sin la serie de profesionales de la historia del arte que han contribuido con sus aportaciones. Ellos, con su profesionalidad y sus trabajos, como hemos repetido más de una vez son el mejor aval de calidad y de la dimensión investigadora y científica de esta publicación que ahora entregamos al juicio del profesional y del interesado en saber un poco más del papel del arte en la recuperación del pasado reciente.

Miguel Cabañas Bravo
Wifredo Rincón García
(editores)

I

LO RECUPERADO
Y LO PERDIDO

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

LA IMAGEN PERDIDA DE LA CIUDAD. VISTAS URBANAS EN LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA IBEROAMERICANA DEL CSIC[1]

Wifredo Rincón García
Instituto de Historia, CCHS, CSIC

> La fotografía histórica siempre es atrayente; ubica al espectador en un imaginario intemporal que le permite apreciar con detalle y juzgar sin restricciones, hechos y realidades que ya no lo son, pero que explican —en parte— la realidad y los hechos que siguieron.[2]

La colección fotográfica iberoamericana del CSIC

A lo largo de los años 2012 y 2013 y hasta el momento presente (2 de diciembre de 2014),[3] hemos desarrollado en este Instituto de Historia del CSIC el proyecto de investigación «El Patrimonio Artístico Portugués e Iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC» (PN I+D+i 2008-2011, ref. HAR2011-27352), del que soy investigador principal.[4]

---

[1] Este artículo forma parte del proyecto de investigación «Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC» financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, Ref. HAR-2011-27352).

[2] Quintana, Bernardo. «Presentación. México, memoria desde el aire», en Fernando Osorio *et al., México. Memoria desde el Aire 1932-1969,* México, Fundación ICA y Barcelona-Lunwerg, 2007, p. 15.

[3] Solicitada al Ministerio prórroga para su conclusión, ha sido concedida hasta el 30 de junio de 2015.

[4] El equipo investigador lo integran también los siguientes miembros: Dra. Amelia López-Yarto Elizalde (CSIC); Dra. María Paz Aguiló Alonso (CSIC); Dr. Álvaro Pascual Chenel (Universidad de Alcalá); Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada); Dr. Juan Miguel Sánchez Vigil (Universidad Complutense de Madrid); Dr. Fernando Villaseñor Sebastián (Universidad de Cantabria), Dra. María Olivera Zaldua (Universidad Complutense de Madrid) y D.ª Ana Belén Muñoz Martínez (British Museum, Londres).

Tal como se manifestaba en la *Memoria* presentada con motivo de la solicitud del proyecto de investigación, el objetivo principal era la catalogación, estudio y revalorización patrimonial del importante fondo de fotografías de arte portugués e iberoamericano conservado en la actualidad en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, en Madrid, para ponerlo al servicio de la comunidad científica, particularmente de la iberoamericana.

La mayor parte de las imágenes que integran este fondo, que se eleva a 8 200 fotografías,[5] proceden del legado efectuado por el Dr. Diego Angulo Íñiguez al antiguo Instituto Diego Velázquez, del CSIC, al que con posterioridad y en distintos momentos se añadieron otros dos legados de los también catedráticos de Historia del Arte Dres. Enrique Marco Dorta y Santiago Sebastián López.

Por lo que se refiere a la autoría de las mismas una parte de ellas fueron realizadas en las décadas de 1930, 1940 y 1950 por los Dres. Angulo y Marco Dorta en distintos viajes por tierras iberoamericanas y por el Dr. Sebastián, particularmente de Colombia, en la década de 1970. Junto a ellas encontramos otras tomadas con anterioridad, o en las décadas ya mencionadas, por distintos fotógrafos profesionales entre los que debemos destacar, por citar algunos de ellos, a Guillermo Kahlo, en México, en los primeros años del siglo xx, fotografías que le fueron cedidas por el Gobierno Mexicano a Angulo en 1933[6] y de este mismo país mencionaremos también las realizadas por Enrique A. Cervantes,[7] Calpini y Luis Márquez. Por lo que se refiere a otros países haremos referencia al fotógrafo Still[8] autor de unas magníficas instantáneas de la ciudad de Río de Janeiro, particularmente de su patrimonio artístico religioso, tanto de exteriores como de interiores y a Eichenberger, por lo que se refiere a Guatemala.[9]

Se trata de copias fotográficas en papel, de distintos tamaños y calidad, encontrándose también un elevado número de tarjetas postales fotográficas, de notable calidad.

---

[5] Se incluyen en esta cantidad las fotografías de Portugal realizadas por Marco Dorta en 1953. Sobre estas ver: Rincón García, Wifredo. «Fotografías de arte portugués en el legado de Enrique Marco Dorta al Instituto Diego Velázquez del CSIC», en Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.), *Las redes hispanas del arte desde 1900,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014, pp. 281-294 (col. Biblioteca de Historia del Arte, 22).

[6] Rincón García, Wifredo. «Una colección de fotografías de Guillermo Khalo cedida en 1933 por el Gobierno de México al profesor Angulo Iñiguez para sus trabajos sobre arte mexicano», en Wifredo Rincón García y Álvaro Pascual Chenel (eds.), *Argentum. Estudios artísticos en homenaje a la Dra. Amelia López-Yarto Elizalde,* Zaragoza, Aneto Publicaciones, 2012, pp. 101-118.

[7] Pascual Chenel, Álvaro. «Fotografías del ingeniero mexicano Enrique A. Cervantes, de principios del siglo xx, en el fondo legado por Angulo Íñiguez al CSIC», en Wifredo Rincón García y Álvaro Pascual Chenel (eds.), *Argentum. Estudios artísticos en homenaje a la Dra. Amelia López-Yarto Elizalde,* Zaragoza, Aneto Publicaciones, 2012, pp. 119-133.

[8] Aguiló Alonso, María Paz. «Photo Stille. Fotografías de monumentos de Brasil en el legado de Diego Angulo Íñiguez al CSIC», en Wifredo Rincón García y Álvaro Pascual Chenel (eds.), *Argentum. Estudios artísticos en homenaje a la Dra. Amelia López-Yarto Elizalde,* Zaragoza, Aneto Publicaciones, 2012, pp. 135-148.

[9] En estas mismas jornadas fue presentada una ponencia por parte de los Dres. Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera Zaldua, titulada «Aportación de la colección fotográfica de Diego Angulo en el CSIC a la historia de la fotografía en Iberoamérica», texto que se incluye también en este mismo volumen.

Algunas de estas fotografías fueron utilizadas para ilustrar la *Historia del Arte Hispanoamericano,* del Dr. Angulo Íñiguez, tres volúmenes publicados por la Editorial Salvat en los años 1945, 1950 y 1956, y para los que contó con la colaboración de su discípulo e Historiador del Arte Enrique Marco Dorta y del arquitecto argentino Mario Buschiazzo.

Resuelta la convocatoria y concedido el proyecto de investigación pronto comenzaron los trabajos del mismo de acuerdo con la planificación prevista en la solicitud, dándose inicio al inventario de las colecciones fotográficas, lo que permitió elevar el número de imágenes a 8 200, frente al número inicial de unas 4 000 contemplado en la solicitud. Para ello se utilizó una hoja Excel, manteniéndose de cada una de las fotografías la referencia topográfica inicial (caja en la que se conserva la imagen), e incorporándose nuevas referencias: un número currens y un nuevo número, también currens, para cada una de las naciones. De cada una de las fotografías, además de los números de referencia que hemos mencionado, se recoge el país, ciudad, edificio, fecha, autor y procedencia.

Los trabajos de catalogación de la colección fotográfica fueron iniciados en 2012, desarrollándose a lo largo de los años 2013 y 2014. Para ello fue utilizada una base de datos con distintos campos: número de inventario, aspectos técnicos de la fotografía original (soporte, medidas, técnica, fotógrafo, fecha de realización, estado de conservación, ubicación topográfica en el archivo, etc.), así como otros derivados del proceso de digitalización (resolución, tipo de archivo, fecha de digitalización, etc.). También contempla aspectos del contenido artístico de la imagen, campos necesarios para su catalogación y estudio científico (identificación de la obra, materia, cronología, descripción, etc.) y, finalmente, un campo dedicado a la correspondiente bibliografía vinculada al contenido artístico de la imagen.

Por último, por lo que corresponde a la digitalización de la colección fotográfica, en 2012, primer año de ejecución del Proyecto, y para facilitar el trabajo a los investigadores, el personal del Departamento de Archivo de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás inició la digitalización de algunos de los fondos fotográficos como las colecciones de Guillermo Kahlo y de Enrique A. Cervantes, de México; del fotógrafo Still, de Brasil o de la ciudad de Antigua, Guatemala. Para completar la digitalización de todo el fondo fue contratada la empresa *Mergablum. Edición Comunicación,* quien llevó a cabo en 2013 la cantidad de 7 957 digitalizaciones que han sido entregadas en ficheros TIFFs y JPGs. La digitalización de las imágenes permite trabajar con todo el fondo fotográfico sin manipular los originales, algunos de ellos de gran calidad.

Este proyecto de investigación ha sido presentado en distintos foros científicos y se han llevado a cabo varias publicaciones sobre los fondos fotográficos que son objeto del mismo, además de figurar estos en algunas exposiciones, tanto en la sede del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC como fuera de ella, lo que ha ayudado a su divulgación.

Puede accederse a un importante número de imágenes de este fondo a través de la página web http://biblioteca.cchs.csic.es/nuevo_mundo.

La colección de fotografías que es objeto de este proyecto de investigación supone un material de altísimo interés para distintos especialistas. Por una parte, para los historiadores del arte iberoamericano, pues no podemos olvidar cual es el origen de la colección, formada con legados de los historiadores del arte Angulo, Marco Dorta y Sebastián que utilizaron parte de estas imágenes para sus trabajos de investigación. También tienen notable interés estas imágenes para arquitectos y urbanistas y, sin lugar a dudas, su estudio puede proporcionar importante información para la historia de la fotografía iberoamericana al recuperar obra de prestigiosos autores y estudios de fotografía.

La imagen perdida de la ciudad. Vistas urbanas en la colección fotográfica iberoamericana del CSIC. Algunos ejemplos de Guatemala, Cuba y México

Aunque la mayor parte de las fotografías que constituyen este fondo iberoamericano del CSIC reproducen edificios «artísticos», tanto de carácter religioso como civil, además de otras que corresponden a obras de escultura, pintura y artes decorativas, debemos mencionar que encontramos también varias fotografías aéreas y vistas panorámicas que nos permiten estudiar el urbanismo de numerosas ciudades y que son el objeto de estudio de esta ponencia, ocupándonos aquí, a modo de ejemplo, de algunas imágenes de Guatemala, Cuba y México que consideramos de notable interés.

La totalidad de las fotografías que hemos utilizado en esta ocasión pertenecen al legado del profesor Diego Angulo Íñiguez, por lo que no se repetirá esta circunstancia al tratar de cada una de ellas.

De Guatemala se conservan en el CSIC 1 056 fotografías, estando representadas en la colección un elevado número de ciudades entre las que destaca Antigua, con un significativo número de imágenes que son un importante testimonio de las vicisitudes por las que han pasado sus edificios religiosos, destruidos por terremotos y objeto de numerosas restauraciones a lo largo de los años.

Queremos destacar en primer lugar, dos bellísimas e interesantes fotografías que reproducen una vista de la ciudad de Guatemala —cuyo nombre oficial es Nueva Guatemala de la Asunción—, actual capital de la república, fundada en 1776. Se trata de dos vistas panorámicas: una tarjeta postal (AH-4380) y una fotografía (AH-4381.04) (Fig. 1), de las que desconocemos su autoría y en las que puede verse el caserío de la ciudad que destaca sobre la línea del horizonte en la que sobresalen los volcanes Agua, Fuego y Acatenango, cercanos a Guatemala.

Estas imágenes que ahora nos ocupan, tomadas desde el Cerro del Carmen, cuya cruz pétrea puede verse en ambas instantáneas, difieren bastante del perfil que presenta la ciudad en la actualidad tras la construcción de numerosos edificios con un importante número de plantas. De entre el caserío destaca el monumental edificio de la catedral de Nuestra Señora del Socorro que parece corresponder a su reconstrucción tras los terremotos de 1917 y 1918, cuando quedó gravemente dañada, destruyéndose las torres de la fachada principal y la cúpula. En una de las fotografías (AH-4380) puede verse perfectamente la silueta del actual Palacio Presidencial, construido entre 1939 y 1943, por lo que la fecha de esta interesante imagen debe ser posterior a su conclusión.

Para completar las imágenes de Guatemala queremos ocuparnos de una serie de tarjeta postales impresas que reproducen distintos aspectos de la ciudad de Guatemala tras los terremotos de 1917-1918, figurando así en el anverso de las mismas, donde se indica también el motivo que recogen y un número de serie, del que el más elevado es el 38, por lo que nos indica que por lo menos tenía este número de ejemplares. En el dorso figura impreso el nombre del fotógrafo: «Eichemberger. Guatemala».

En la colección del CSIC se conservan cinco de estas fotografías que reproducen las ruinas de una calle (AH-4979.01), de la calle del Hospital (AH-4979.02), del exterior de la Academia Militar (AH-4980.01), del interior del templo de San Francisco (AH-4980.02) y del Cementerio General (AH-4980.02) (Fig. 2), de la que nos vamos a ocupar.

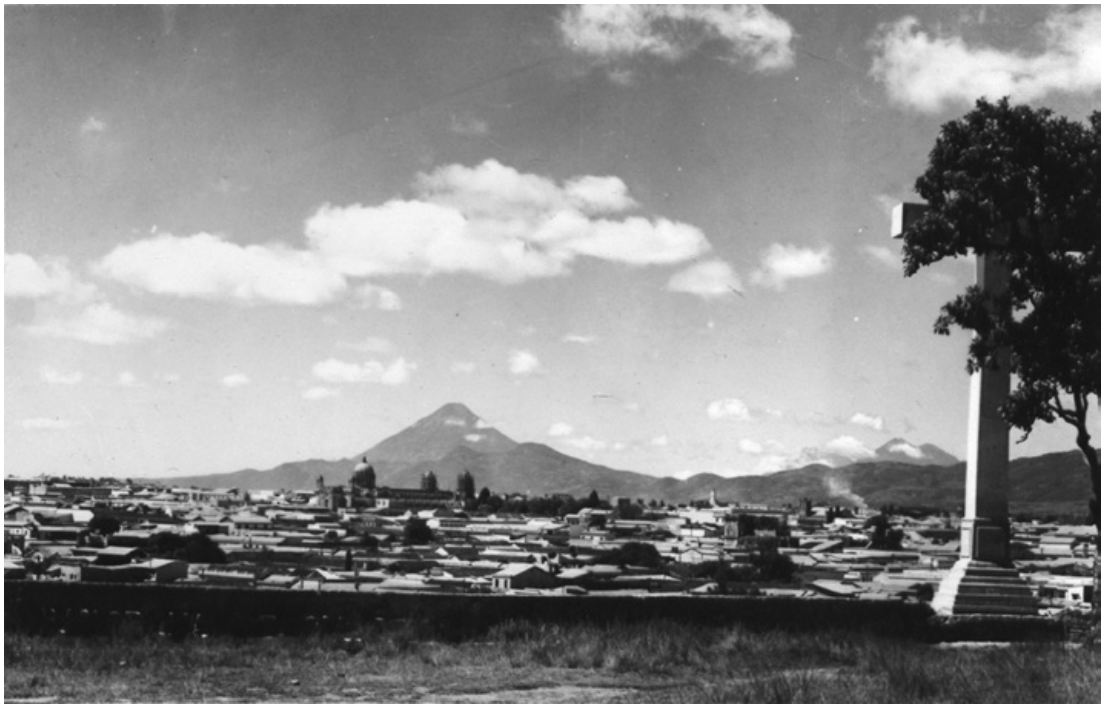


Fig. 1. Vista de la ciudad de Guatemala desde el Cerro del Carmen. Sig. AH-4831.04 (ACCHS, CSIC).



Fig. 2. Eichemberger, vista del Cementerio General de Guatemala después de los terremotos de 1917 y 1918. Sig. AH-4980.02 (ACCHS, CSIC).

Este Cementerio General fue creado en 1878 por el general Justo Rufino Barrios, levantándose en una finca conocida como Potrero de García. Diseñado con trazado ortogónico, con calles cortadas transversalmente, fue inaugurado el 1 de julio de 1881.

La imagen que nos ocupa realizada por el fotógrafo Roberto Eichemberger poco tiempo después de los terribles terremotos de 1917 y 1918, recoge una de las zonas más importantes del cementerio capitalino en la que se levantan los panteones, mostrando el lamentable estado en el que quedaron tras los movimientos telúricos.

Por lo que respecta a Cuba se conservan 929 fotografías en la colección del CSIC, de distinta autoría y calidad, pero todas ellas de innegable interés por haber sido tomadas con anterioridad a la Revolución de 1959.

De la ciudad de La Habana destacaremos en primer lugar una serie de fotografías de las que desconocemos su autor y que reproducen distintos aspectos del convento de dominicos de San Juan de Letrán ubicado en el casco histórico colonial, próximo al Palacio de los Capitanes Generales, ocupando la manzana conformada por las actuales calles Obispo, San Ignacio, O'Reilly y Mercaderes.

Fundada en este convento en 1728 la primera universidad de La Habana, conocida como Real y Pontificia Universidad de San Gerónimo de La Habana, tras pasar la Universidad en 1902 a su nueva ubicación, el viejo edificio mantuvo distintos fines hasta que en 1916 fue adquirido en subasta pública por la empresa Zaldo y Compañía con la pretensión de levantar en su amplio solar un gran edificio. En 1919 comenzó su demolición por la iglesia y el primer claustro, trabajos que tuvieron que suspenderse por problemas financieros de la empresa constructora, quedando convertido parte del antiguo edificio en un solar, situación en la que se mantuvo muchos años. Será en los últimos años de la década de los cincuenta, cuando fueron totalmente demolidos la iglesia y el convento sin que quedara ningún resto que testimoniara el recuerdo de la antigua edificación dominica. Sobre el solar resultante fue construido un edificio dotado con un helipuerto, que al parecer nunca entró en funcionamiento y, tras el triunfo de la revolución se instaló en el edificio el Ministerio de Hacienda, hasta 1966 y posteriormente, y hasta finales de la década de 1990, el Ministerio de Educación.

Estas fotografías podemos distribuirlas en dos grupos. En el primero de ellos hay que incluir una serie de imágenes que reproducen el edificio antes de que comenzasen los trabajos de demolición a partir de 1919, destacando una magnífica vista del conjunto del convento (AH-4531) y de sendas portadas de gran belleza (AH-4532 y 4533), además de otra, de la que nos ocupamos con mayor detenimiento, que reproduce la torre de la iglesia y la parte superior de uno de los claustros del antiguo convento dominico (AH-4534).

Otras fotografías, también con notable interés, nos presentan una serie de perspectivas de la iglesia y de parte del convento posiblemente a mediados de la década de 1940, durante el parón producido en las obras de demolición, destacando en primer lugar una en la que puede advertirse la nave de la iglesia en su conjunto, sin cubierta, y restos de uno de los claustros en el lado derecho (AH-4530.02) (Fig. 3), y otras que presentan detalles de la misma iglesia (AH-4530.03 y 4530.04).

Varias fotografías muestran el conjunto de fortificaciones levantadas enfrente de La Habana, al otro lado del Canal de Entrada, entre las que destacan los castillos de los Tres Reyes Magos del Morro y de San Carlos de la Cabaña. Las dos primeras tienen notable interés porque presentan el conjunto fortificado por encima de las azoteas de los palacios de los Capitanes Generales y del Segundo Cabo, que ocupan dos lados de la Plaza de Armas (HA-4630.03 y 4630.04) (Fig. 4).



Fig. 3. Vista de la iglesia y convento de dominicos de San Juan de Letrán, en La Habana, en el periodo en el que estuvieron suspendidas las obras de demolición, en la década de 1940. Sig. AH-4530.02 (ACCHS, CSIC).

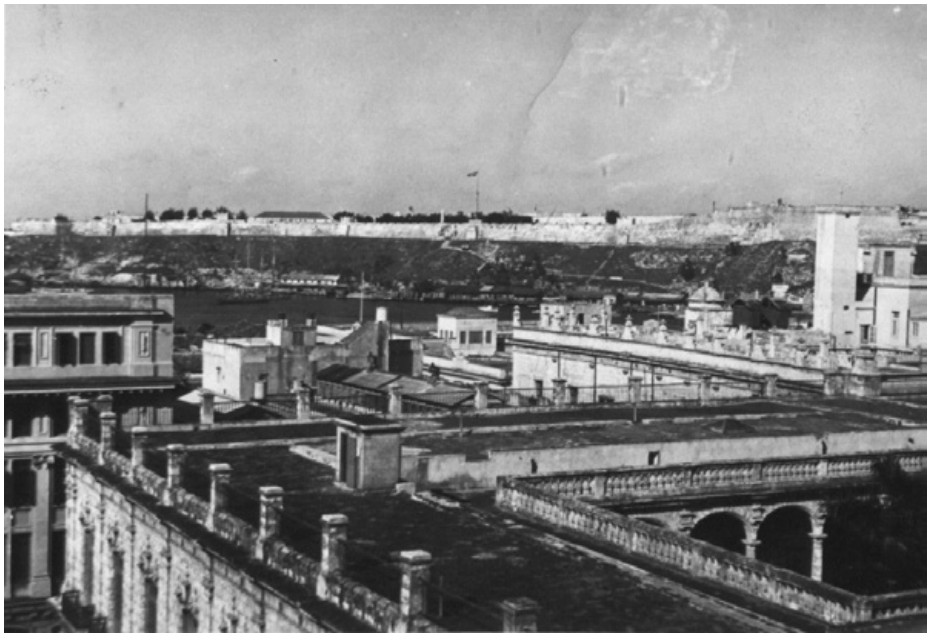


Fig. 4. Fortificaciones de La Habana tomadas por encima de las azoteas de los palacios de los Capitanes Generales y del Segundo Cabo. Sig. AH-4630.04 (ACCHS, CSIC).

Desde el castillo del Morro está tomada la imagen reproducida en una interesante postal impresa en sepia (AH-45094.02) en la que se advierten una serie de edificios ubicados en el Malecón, en primer plano, y entre ellos las distintas dependencias del castillo de la Real Fuerza, tal como se encontraba en aquellos momentos. Entre los edificios se distingue la cúpula del palacio del Capitolio. En el dorso de la postal figura la casa editora: «Edic. Camino. Josefina N.º 28. Telef. X-3598».

Otra interesante vista de La Habana nos la proporciona una fotografía (AH-4504.04) que reproduce, en primer plano, el nuevo palacio del Capitolio Nacional de La Habana, edificio construido en 1929 por encargo del entonces presidente Gerardo Machado, con proyecto del arquitecto Eugenio Raynieri Piedra. En el exterior destaca la espectacular fachada con columnas, de corte neoclásico y la gran cúpula que se eleva hasta los 91,73 m de altura. A la derecha puede verse el edificio del antiguo Centro Gallego de La Habana, construido entre 1907 y 1915, convertido en la actualidad en el Gran Teatro de La Habana (Fig. 5).

También tiene interés otra postal que reproduce el edificio del Hotel Nacional (AH-4504.03), emblemático establecimiento hotelero de La Habana que fue inaugurado el 30 de diciembre de 1930, y sigue destacando por su lujo, elegancia, distinción y servicios de primera clase. Fue levantado en una colina que da al Malecón, donde con anterioridad se ubicaba la batería de Santa Clara. Tiene ocho plantas de altura y fue construido en un denominado «estilo español», estando rodeado de jardines. Destaca en esta fotografía el entorno del hotel, entonces poco construido.

Por último nos ocuparemos de algunas imágenes de México, país del que contamos en la colección con el mayor número de fotografías, 3 546 imágenes, que reproducen distintos aspectos de numerosas ciudades mexicanas, debiendo mencionar entre ellas, en esta ponen-



Fig. 5. Vista del nuevo Palacio del Capitolio Nacional de La Habana. Sig. AH-4504.04 (ACCHS, CSIC).

cia, una serie de fotografías aéreas de notable interés para el estudio urbanístico de estas ciudades.

Realizadas por distintos autores, queremos destacar en primer lugar cuatro fotografías de la ciudad de México realizadas por la Compañía Mexicana Aerofoto, S.A., entre 1932 y 1933.

La Compañía Mexicana Aerofoto, S. A., fue fundada en México DF, en 1930, por el piloto mexicano Luis Struck, con el objetivo de dedicarse a la fotografía aérea en el territorio de la República de México, pero actuando también en otros países hispanoamericanos. Adquirida en 1965 fue el Grupo ICA, amplió su actividad a la aerofotogrametría, lo que fue de gran utilidad para los proyectos de grandes obras de infraestructura como autopistas y presas, además de aplicarse a trabajos de catastro urbano y rural y de geofísica. En 1988-1989 y tras casi seis décadas de funcionamiento cesó su actividad, coincidiendo con el desarrollo de la fotografía realizada desde satélites, mucho más precisa que la captada desde aviones.[10]

La Compañía Mexicana Aerofoto, S. A., tuvo su hangar en la ciudad de México, junto a la pista del actual Aeropuerto Internacional Benito Juárez antes de la construcción de la primera terminal de este y a lo largo de sus cincuenta y ocho años de actividad acumuló un acervo de casi 1 000 000 de imágenes fotográficas, el más completo del territorio mexicano, tomadas en escalas que variaban entre 1:2000 y 1:50000. Este fondo pasó en 1990 a la Fundación ICA para su conservación y custodia, habiendo sido digitalizadas y creada una página web para facilitar su consulta.

Una pequeña parte de estas imágenes, tomadas entre 1932 y 1969, figuró en la exposición *Memorias desde el aire* organizada por la Fundación ICA y celebrada entre junio y septiembre de 2007 en la Galería abierta de las Rejas de Chapultepec. También muchas de ellas han sido reproducidas en el libro *México. Memoria desde el Aire 1932-1969,* publicado por la fundación en el mismo año 2007.

A propósito del interés de estas imágenes para la investigación queremos recoger un texto de Xavier Cortés Rocha cuando afirma que «hemos de reiterar la relevancia de conservar este material gráfico que puede apoyar investigaciones que en materia de topografía urbana, arquitectura, urbanismo, imagen de la ciudad y conservación del ambiente, así como crecimiento y planeación urbana, entre otros temas, podrían desarrollarse para enriquecer el conocimiento de México y de su capital».[11]

De las fotografías de la ciudad de México conservadas en el fondo del CSIC y realizadas por la Compañía Mexicana Aerofoto, S. A., cuyos negativos se encuentran depositados en la fototeca de la Fundación ICA, en la ciudad de México, en cuatro de ellas aparece, impreso en oro, en el ángulo inferior derecho, el siguiente texto: «CIA. MEXICANA AEROFOTO. S. A.» o en el dorso, en un sello de caucho: «COMPAÑIA MEXICANA AEROFOTO. S. A. / PLANIFICACIONES AÉREAS / Motolinia 22 TEL. J-10-63 / MEXICO. D.F.». Tres de ellas reproducen el entorno de la plaza de El Zócalo, la cuarta el Palacio de las Bellas Artes, la Alameda Central y su entorno y, la última, el castillo de Chapultepec. Realizadas entre 1932 y

[10] Quintana, 2007, p. 15.

[11] Cortés Rocha, Xavier. «Introducción. La memoria fotográfica desde el aire: México 1930-1989», en Fernando Osorio *et al., México. Memoria desde el Aire 1932-1969,* México, Fundación ICA y Barcelona, Lunwerg, 2007, pp. 17-23.

1933, en todos los casos se trata de fotografías oblicuas, tomas aéreas realizadas con un ángulo menor de 90° respecto a la superficie terrestre.[12]

Las tres primeras fotografías, captadas en 1932, reproducen el corazón del Centro Histórico de la ciudad de México, centrando su atención en la plaza de la Constitución —conocida popularmente como *El Zócalo*—,[13] donde se levantan algunos de sus edificios más importantes.

Dos de ellas reproducen la misma toma fotográfica. La primera (AH-0473) es de tamaño postal y está más recortada, mientras que la segunda (AH-0610), de mayor tamaño, presenta una visión mucho más amplia, por lo que será esta de la que nos ocupamos. Realizada desde el lado oeste, destacan en el zócalo los edificios de la Catedral Metropolitana y del Palacio Nacional y puede advertirse que la parte central de la plaza, cuadrangular, completamente despejada, tiene zonas ajardinadas y senderos que comunican las cuatro fuentes ubicadas en los cuatro puntos cardinales, habiendo desaparecido ya el «zócalo», convertido su espacio en un círculo ajardinado. En el costado sur de la plaza aparecen las paradas de cinco líneas de tranvía.

Sin detenernos en describir los edificios que aparecen en la misma, si que queremos destacar en el lado sur del palacio, al otro lado de la calle Corregidora se puede ver el edificio, cuadrado y con un patio central, de la Real y Pontificia Universidad de Méjico, fundada en 1555, que fue demolido en 1932, poco después de ser captada esta imagen. Su solar sería ocupado por la llamada «Plaza del Volador», sobre la que se levantaría a partir de 1935 el nuevo edificio de la Suprema Corte de Justicia.

La tercera de las fotografías (AH-0474) (Fig. 6) fue tomada cuando el avión, que puede advertirse en el lado derecho de la imagen, sobrevolaba el Palacio Nacional, lo que permite ver, con gran detalle, los edificios que ocupaban los lados oeste y sur de El Zócalo, algunos de ellos desaparecidos como el portal de las Flores o la serie de comercios, de dos o tres plantas, derribados hacia 1956, que dieron lugar el edificio del portal de Mercaderes, la catedral en el norte y parte del impresionante y dilatado tejido urbano de la capital mexicana articulado por una serie de calles y avenidas que se cortan transversalmente. Destacaremos que puede advertirse que el Monumento a la Revolución, al final de la calle Francisco I. Madero y de la avenida Juárez, iniciado en 1910, se encontraba en aquellos momentos en construcción, no siendo concluido hasta 1938.

En la cuarta de las fotografías (AH-0475) (Fig. 7), tomada en 1933 y en la que puede verse en la parte superior izquierda parte del fuselaje del avión desde el que fue tomada, aparece en la parte central el palacio de las Bellas Artes y la Alameda Central.

Significativamente, y desde el punto urbanístico, queremos destacar la perfecta visualización del Eje Central Lázaro Cárdenas, más cercano al Palacio de las Bellas Artes, y de la calle de Isabel la Católica, en el lado derecho, vías de norte a sur y que, en el lado izquierdo de la imagen no se ve el paseo de la Reforma pues este tramo, al oeste de la Alameda Central, no fue comenzado a construir hasta el año 1957, cuando se prolongó desde la glorieta de El Caballito hasta su unión con la Calzada de los Misterios. Con motivo de esta controvertida pro-

---

[12] Sobre estas fotos aéreas ver. Rincón García, Wifredo. «México desde el cielo. Fotografías aéreas de la ciudad de México en el archivo fotográfico del CSIC», en Pilar Aumente Rivas y Miguel Ángel Chaves Martín (coords.), *Estudios de arte y cultura visual,* Madrid, Editorial Icono 14, 2013, pp. 153-164.

[13] Recuerda el zócalo levantado para servir de base a un monumento, nunca construido, aunque si iniciado, que conmemorara la independencia de México y que estuvo en el medio de plaza durante muchos años.



Fig. 6. Compañía Mexicana Aerofoto, México DF, plaza de El Zócalo y su entorno, fotografía tomada desde el Este en 1932. Sig. AH-0474 (ACCHS, CSIC).



Fig. 7. Compañía Mexicana Aerofoto, México DF, Palacio de las Bellas Artes y la Alameda Central, fotografía tomada en 1933. Sig. AH-0475 (ACCHS, CSIC).

longación, fueron destruidos un elevado número de edificios próximos a la Alameda Central, muchos de ellos de los siglos XVIII y XIX.

Junto al Palacio de las Bellas Artes se observa la Alameda Central, el parque más antiguo del Distrito Federal, creado en los últimos años del siglo XVI, pudiéndose ver perfectamente, en su inicio, la bellísima pérgola, proyectada por el arquitecto Adamo Bori, autor también del Palacio de las Bellas Artes, que fue modificada en 1934 por el arquitecto Federico Mariscal y demolida en 1973.[14]

También corresponde a la Compañía Mexicana Aerofoto, S. A. otra imagen conservada en el fondo del CSIC, en este caso reproducida en una tarjeta postal. Se trata de una vista oblicua de los edificios principales de la Villa de Guadalupe, nombre con el que es conocido un barrio del Distrito Federal de México que se localiza en el territorio de la delegación Gustavo A. Madero y que corresponde a la localidad histórica en el que se encuentra un conjunto de monumentos religiosos vinculados a la devoción de la Virgen de Guadalupe.

La fotografía que nos ocupa (AH-2470) (Fig. 8) fue realizada hacia el año 1932 y tiene el interés de presentar el santuario y su entorno antes de las importantes obras iniciadas en la década de 1950 en la parte anterior a los edificios religiosos para disponer la gran explanada en la que fue levantada la nueva basílica, obra del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez concluida en 1976. Esta gran plaza es conocida en la actualidad como Atrio de América, denominación que recibió este espacio, antes llamado plaza de las Américas, con motivo del cuarto viaje del Papa Juan Pablo II, que tuvo lugar en los días 22 al 26 de enero de 1999.

La parte central de la imagen aparece ocupada por un conjunto de edificaciones religiosas conservadas en la actualidad, entre las que destaca el edificio de la antigua basílica de Nuestra Señora de Guadalupe —en la actualidad templo expiatorio a Cristo Rey— que fue comenzada a construir en 1685 y se concluyó en 1709, siguiéndose el proyecto al arquitecto Pedro de Arrieta. La vista aérea nos permite ver el conjunto de este singular edificio, con planta basilical, cuatro torres octagonales en sus esquinas rematadas con cerámica de Talavera amarilla, al igual que la gran cúpula octagonal central rematada por linterna. A la derecha de la basílica de la Virgen puede verse —aunque una serie de árboles ocultan casi toda la fachada— el edificio que alberga en la actualidad la parroquia de Santa María de Guadalupe, y que antes fue convento de capuchinas, exclaustradas en 1863, del que destaca la gran cúpula de la iglesia. El conjunto fue construido por el arquitecto Ignacio Castera entre 1792 y 1797. De este edificio destacaremos que ha desaparecido parte de la fachada que se desarrollaba en el lado derecho de la iglesia y que aparece perfectamente definido en la imagen que nos ocupa.

Otra interesante imagen, también tarjeta postal (AH-2506), nos muestra otro aspecto de la Villa de Guadalupe. En este caso se trata de los edificios construidos frente a la antigua basílica de Nuestra Señora y la iglesia del que fuera convento de capuchinas, cuyas fachadas se advierten en la parte central de la composición, apareciendo detrás la iglesia del Cerrito que se levanta en las inmediaciones del sitio en el que la tradición mantiene que se apareció la Virgen al indio Juan Diego en 1531. A la derecha puede verse también la capilla del Pocito, edificada en el lugar donde antes se encontraba un pozo de aguas consideradas milagrosas que era objeto de numerosas peregrinaciones. Este interesante templo, una de las joyas del barroco mexicano, con planta central, fue construido entre 1777 y 1791 con proyecto del arquitecto

[14] GUTIÉRREZ ARRIOLA, Cecilia. *Guía Oficial. Centro de la Ciudad de México,* México, Centro Cultural Camino Real, 1987, p. 154.



Fig. 8. Compañía Mexicana Aerofoto, Edificios religiosos de la Villa de Guadalupe hacia 1932. Sig. AH-2470 (ACCHS, CSIC).

Francisco Guerrero y Torres. En el exterior destaca su cubierta cerámica con su vistosa decoración en zigzag.

Tal como figura en esta fotografía, en el lado inferior izquierda, corresponde su autoría a la Compañía Industrial Fotográfica, nombre sintetizado en CIF, de la que Francisco Lavillette fue su gerente general desde 1915 hasta la década de los treinta.[15]

[15] Sobre esta empresa fotográfica ver: Matabuena Peláez, Teresa. *La ciudad de México a través de la Compañía Industrial Fotográfica,* México, D.F., Universidad Iberoamericana, reimp. 2005.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

APORTACIÓN DE LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE DIEGO ANGULO EN EL CSIC A LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN IBEROAMÉRICA[1]

Juan Miguel Sánchez Vigil
María Olivera Zaldua
Universidad Complutense de Madrid

Introducción

Las colecciones fotográficas permiten un estudio global sobre la materia que tratan. En el caso que nos ocupa la investigación se refiere a la historia del arte en Iberoamérica; sin embargo, más allá de los valores universales, las fotografías permiten un análisis de los contenidos, de sus autores, del momento en que se realizaron y de la visión subjetiva de quien la realizó, de forma que las aportaciones son en ocasiones muy específicas.[2]

La colección fotográfica de Diego Angulo, conformada en los sucesivos viajes que el profesor realizó a varios países de Iberoamérica, constituye una fuente de información fundamental para la obtención de nuevos datos sobre la historia de la fotografía, es decir que se trata de un corpus documental analizable desde muchos puntos de vista. De su análisis se han obtenido claves para la recuperación de la información y para el estudio de la vida y obra de autores de reconocido prestigio, así como de otros cuyo interés radica precisamente en el desconocimiento de su actividad hasta la fecha.[3]

---

[1] Este texto forma parte del proyecto de investigación «Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC» financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, Ref. HAR-2011-27352).

[2] Los estudios sobre fotografía se han realizado desde numerosos puntos de vista. Sánchez Vigil, Juan Miguel y Olivera Zaldua, María. «Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012)», *Revista Española de Documentación Científica,* 37 (1): e34, Madrid, CSIC, 2014, [en línea].

[3] Sánchez Vigil, Juan Miguel y Olivera Zaldua, María. «La ciudad como escenario en la fotografía de Luis Marquez (Colección Diego Angulo y Marco Dorta en el CSIC)», *Arte y Ciudad,* Madrid, CSIC, 2014, pp. 215-220.

Como artefacto mágico, la fotografía tiene por consiguiente numerosas lecturas en el fondo y en la forma, vinculadas a los usos y aplicaciones, pero también a su presentación y acabado. El aspecto más interesante desde el punto de vista de los investigadores, además del artístico, es el sociocultural, el conocimiento de la intrahistoria para construir (o reconstruir) la historia, la verdad: de una situación o el reflejo de un instante.

Su uso y aplicación a la docencia, como veremos, es uno de los temas pendientes de investigación, sobre todo porque supuso un cambio en las formas de enseñanza y aprendizaje, si bien ya se empleaba con frecuencia a principios del siglo xx. Así, en 1905 ya se destacaba en la revista especializada *Daguerre* su uso en el estudio de la arquitectura:

> La fotografía, merced al progreso que ha alcanzado en todos los países cultos, constituye un medio de educación, sino completo y absoluto porque no puede aplicarse a todos los aspectos que ofrece la enseñanza, rápido y eficaz como ninguno para aquellos que exigen la representación gráfica de las cosas para la mejor comprensión de los que a su estudio se dedican... En el estudio del arte en general y muy especialmente del arte arquitectónico, ¿qué otro medio de representación gráfica puede superar a la fotografía? Absolutamente ninguno, porque ni en conjunto existe otro que de idea más cabal y justa de la realidad, ni en detalle que acuse con mayor exactitud y riqueza de pormenores los objetos por ella reproducidos... Hasta que la fotografía ha resuelto el problema... ni aun el dibujo, por muy diestramente ejecutado que estuviera, podía dar satisfactoria solución al problema, toda vez que la distancia había de dejar fuera del alcance de la vista del que lo ejecutara muchos de los detalles dignos de estudio. La fotografía resolvió este importantísimo problema por medio de la negativa y la positiva, y la ampliación vino a completar la obra.[4]

Para entender el valor de las fotografías y la aportación que se ha realizado desde su estudio, diremos que la investigación de la colección ha propiciado la relación con instituciones americanas que conservan obras de la misma temática y autoría, como es el caso de la Fototeca del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA) de Guatemala o del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Autónoma de México (Fig. 1). Estas instituciones, por su función, son parte de la intrahistoria de la fotografía en cuanto que la investigan desde distintos aspectos, y en consecuencia contribuyen a conformar su historia.

Aportaciones de la colección a la historia de la fotografía en Iberoamérica

Toda fotografía es susceptible de análisis y, en consecuencia, de aportar datos de interés para la historia, bien para aspectos específicos o bien para su concepción universal. Del análisis de la colección de Diego Angulo resultan diferentes aspectos vinculables a la historia general de la fotografía, debido sobre todo a su transversalidad. Desde un punto de vista global nos interesan los usos y aplicaciones, así como las metodologías empleadas en la investigación, y desde el específico son de gran importancia las características de la propia imagen, considerando la autoría y sus valores documentales. Cada uno de estos aspectos ha sido tratado, estableciendo dos grupos: aportaciones generales y específicas.

---

[4] Fen. «La fotografía como medio educativo», *Daguerre* n.º 7, abril de 1905, pp. 2-5

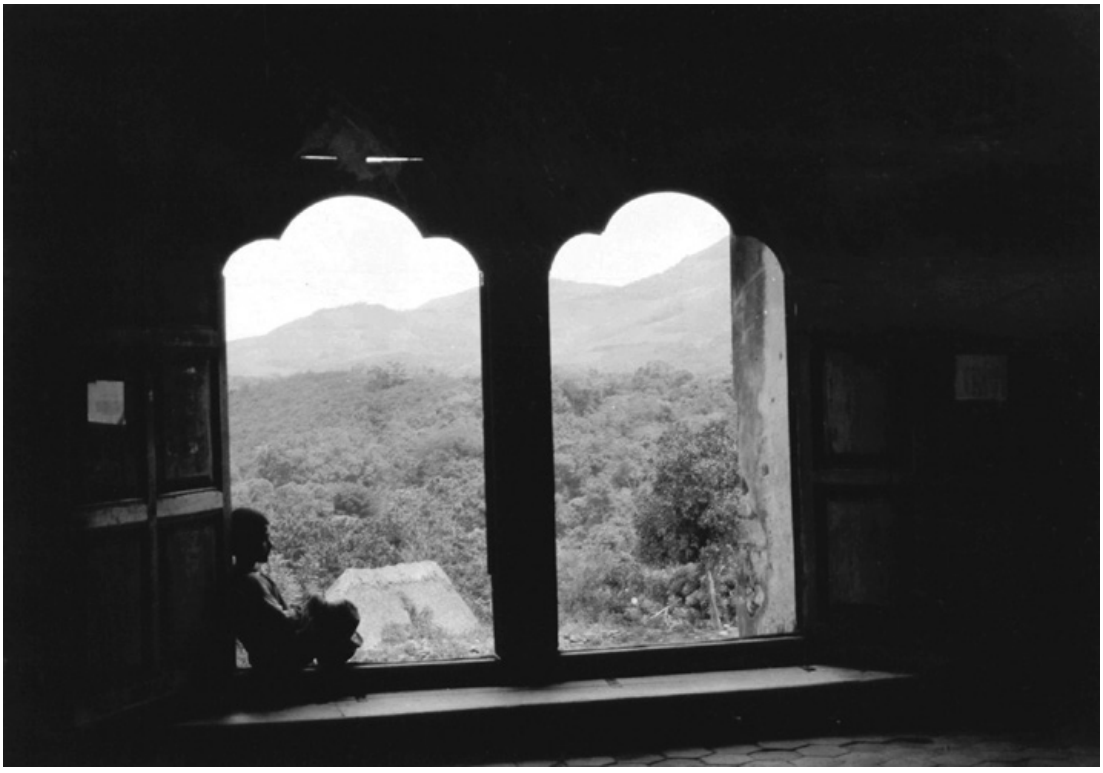


Fig. 1. Luis Márquez, Tancanhuitz (Huasteca). Sig. AH-0435 (CCHS, CSIC).

Aportaciones generales

Siendo obvia la aportación de cualquier colección a la historia de la fotografía, tanto por el momento en que fue formada como por la representación de sus contenidos, en lo que se refiere a la colección de Diego Angulo realizamos un planteamiento global al ser los originales de diversa procedencia, con diferentes autorías, tomados o realizadas en un amplio periodo de tiempo, y con gran diversidad temática. En el análisis contemplamos cinco aspectos desde los que obtener información: Uso de la fotografía en la docencia; Aplicación de la fotografía al estudio de la historia del arte; Visión de Iberoamérica desde la imagen; Uso de la fotografía en la edición y Metodologías de trabajo de los investigadores.

En cuanto al uso de la fotografía en la docencia, su investigación es una asignatura pendiente. Las colecciones de fotografía generadas por profesores e investigadores son numerosas, sin embargo la mayoría no se han conservado, con excepciones dignas de reseñar como son las de Lafuente Ferrari (Arte), Hernández Pacheco (Geología) o Puerta (Medicina), las tres en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid. La colección de Diego Angulo en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas es sin duda un referente de trabajo y un prueba documental de que los profesores universitarios procuraban y aplicaban la innovación docente, empleando la imagen fotográfica para mostrar (justificar) sus experiencias y estudios.

El paradigma del uso de la fotografía en la docencia se relaciona según los estudiosos e investigadores con la Historia del Arte, precisamente porque es esta una materia desde la que pueden mostrarse las tomas generales con todo tipo de matices y/o detalles, así como otros aspectos de interés para el seguimiento de la obra en cuestión, tales como la transformación de la obra en el tiempo, las intervenciones, los efectos de la naturaleza, etc.

Por lo que respecta a la visión de Iberoamérica desde la imagen, el análisis de los contenidos presenta numerosas lecturas vinculadas, o no, con el arte. En este campo es fundamental el interés del investigador y su objeto de estudio: antropología, etnografía, sociedad, cultura, religión, infancia, o la propia fotografía. La colección de Diego Angulo tiene extraordinarias muestras al respecto, y citaremos como ejemplo las excelentes tarjetas postales de Guatemala de Biener (Fig. 2); es por ello que la lectura y el análisis son aquí muy abiertos, ya que puede obtenerse información desde las simples vistas de ciudades hasta el ambiente, el comercio, los tipos, el vestido, el transporte, las obras públicas, etc.

La aplicación de la fotografía al libro, y por tanto a la edición, permite también conocer las editoriales en las que han publicado los investigadores de la historia del arte, y aquellas otras en las que, *a posteriori,* fueron reutilizadas las fotografías. Así mismo es muy interesante, como ha puesto de manifiesto el profesor Wifredo Rincón García en varias conferencias, la selección de los fragmentos de la imagen, ya que en ocasiones y en función de la maqueta los originales fueron reproducidos solo en parte, eliminando así información de relevancia e incluso ignorando los valores estéticos que dan un sentido distinto a la imagen en la toma original.

Con las metodologías de trabajo de los investigadores nos referimos al sistema de análisis general de contenidos (contexto), al estudio específico de las obras (arquitectura, escultura,



Fig. 2. Biener, Chichicastenango (Guatemala), día de mercado. Sig. AH-4847.02 (CCHS, CSIC).

pintura, dibujo, grabado, etc.), a la revisión cronológica en función de las intervenciones (restauración, reforma, etc.), y a los estudios comparativos entre las imágenes. Del estudio de las diferentes metodologías empleadas en cada caso para conseguir los objetivos resultará un modelo aplicable en trabajos científicos similares, de forma que podamos considerar o estructurar un marco general.

Aportaciones específicas

El análisis de la fotografía ofrece información sobre el autor y su contexto, la técnica, la estética y obviamente la documentación complementaria, tema fundamental, susceptible de ser reutilizada para nuevas aplicaciones. Cada uno de estos aspectos debe ser contemplado de manera concreta para posteriormente relacionarlos entre sí. Toda fotografía presentada en un soporte (papel, vidrio y otros) puede además contener información en márgenes o reversos, que debe ser considerada y procesada para completar la que ofrece la imagen.

El autor y su estética

Una primera consideración sobre la obra nos lleva a los autores y a su consideración dentro de la comunidad artística, a su formación y trayectoria; es decir, al prestigio del mismo. Por tanto la información nos servirá para elaborar las biografías y para los datos profesionales. La nacionalidad de los autores determinará el interés, en especial en los casos en los que se trate de extranjeros interesados por otras culturas, que serán representadas de manera diferente a lo consuetudinario.

Un segundo aspecto es la interrelación entre las obras y los modelos de trabajo, desde los que se podrán investigar en el estudio evolutivo y/o comparativo (antes, durante y después) entre los propios autores, los contenidos y las tendencias, etc.

Otra aportación se refiere a la estética, la creatividad que se pone de manifiesto, la forma de hacer de los autores y las características de la toma: planos, encuadres, iluminación, etc.

Técnica

Los aspectos técnicos se refieren a los materiales empleados (positivos y negativos), a la tipología de los soportes (plástico, vidrio, diapositivas, papel, etc.) y a los elementos complementarios que aportan datos formales, tales como los sellos y logotipos, que vamos a denominar «paraimágenes» por similitud con los llamados paratextos. Se consideran también el procedimiento y la presentación final: formatos, acabados, márgenes, cortes y virados.

Documentación

La valoración documental parte de la creación de una colección con fotografías propias y de otros autores, cuyas posibilidades de reutilización son de gran importancia y revalorizan el

conjunto. En el proceso juega un papel determinante la localización de fotografías similares en otras instituciones: bibliotecas, archivo, museos, fundaciones, fototecas, etc. En este sentido, la investigación de la colección de Diego Angulo ha permitido la relación con los siguientes centros: el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se encuentran fondos de Guillermo Kahlo[5] y Luis Márquez,[6] el Centro Portugués de la Fotografía (CPF) de Oporto, con documentación referente a las fotografías de Portugal, y el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica en Guatemala (CIRMA),[7] con originales de la mayor parte de los autores de ese país.

Recuperación de la información

Uno de los aspectos clave en la investigación es la posibilidad de recuperar la información para usos diferentes a los pensados o planteados en origen, cuestión muy importante en cuanto a la aportación de los contenidos de una colección a la historia de la fotografía, en este caso de Iberoamérica, porque se establecen nuevas relaciones más allá de las consideradas en principio.

Al aplicar el análisis a cada una de las unidades documentales encontraremos numerosos valores de la imagen. Partimos de los descriptores o palabras clave para presentar un ejemplo que sirva de referente en la justificación de estas consideraciones, y como punto nuclear diremos que las primeras informaciones servirán para construir (o reconstruir) la historia desde la intrahistoria: la verdad de una situación, de los hechos, de los momentos de la toma, y al mismo tiempo para obtener información para el estudio sociocultural: aspectos geográficos, antropológicos, etnográficos, costumbristas, industriales, comerciales, etc.

Hemos tomado como ejemplo la fotografía del edificio del Banco Nacional de San José (Costa Rica), realizada por Foto Sport, con un encuadre en el que se advierte el interés por destacar la fachada, manteniendo los elementos habituales en torno al mismo: personas y automóviles (Fig. 3). La selección original de la fotografía se realizó para mostrar los aspectos arquitectónicos, si bien la información no se constriñe a una sola materia sino que es mucho más amplia.

Del análisis documental resultan las palabras clave o descriptores (geográficos y temáticos) que presentamos a continuación. Se observa, en consecuencia, que la idea original se amplia, sin que se transforme, si consideramos esta imagen para ilustrar cualquiera de los aspectos que se indican en la relación siguiente: Descriptores geográficos: América Central; Costa Rica; Iberoamérica y San José. Descriptores temáticos: Ambiente callejero; Arquitectura civil; Banco Nacional; Calle; Ciudad; Economía; Edificio público; Gente; Tendido eléctrico; Tipos populares; Urbanismo y Vehículos.

---

[5] Rincón García, Wifredo. «Una colección de fotografías de Guillermo Kahlo cedida en 1933 por el Gobierno de México al profesor Angulo Íñiguez para su trabajos de arte mexicano», *Argentum. Estudios artísticos en homenaje a la Dra. Amelia López-Yarto Elizalde,* Madrid, CSIC, 2012, pp. 101-118.

[6] Peñalosa Méndez, Ernesto. «Luis Márquez Romay. El cuerpo, el pictorialismo y la vanguardia», *Huesca Imagen. México (1920-1960),* Huesca, Diputación, Conaculta, 2004, pp. 120-133.

[7] Luján Muñoz, Luis. *Apuntes sobre la fotografía en Antigua Guatemala: Juan J. Yas y Domingo Noriega.* Guatemala, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA), 1982.



Fig. 3. Foto Sport, San José (Costa Rica), edificio del Banco Nacional. Sig. AH-3142 (CCHS, CSIC).

Los fotógrafos

En el estudio de la colección de fotografías de Diego Angulo conservadas en el CSIC se han identificado cerca de un centenar de autores, con mayor número en aquellos países de los que se conservan más fotografías. De los ocho mil originales que Angulo fue recopilando para la investigación y la docencia, más del 60% corresponden a tres países: México, Guatemala y Cuba.

Aunque la cantidad no deba determinar la calidad, en el caso que nos ocupa los fondos sobre México, Guatemala o Brasil contienen obras de excepcionales autores, entre ellos Márquez, Kahlo, Biener, Eichenberger o Stille,[8] todos ellos de reconocido prestigio internacional (Figs. 4 y 5).

Los países con fotografías son: México (3546); Guatemala (1073); Cuba (928); Portugal (395); Brasil (333); República Dominicana (235); Nicaragua (216); Ecuador (206); Puerto Rico (203); Colombia (164); El Salvador (163); Argentina (145); Honduras (137); Sin identificar (106); Perú (88); Venezuela (76); Chile (63); Costa Rica (55); Bolivia (31); Paraguay (20); Filipinas (10); Jamaica (8); Haití (5); Uruguay (4); Panamá (2) y Estados Unidos (1).

El total de número de autores identificados es 98, el mayor número se encuentra en el bloque de México (33), seguido de Guatemala (11), Colombia (7), Cuba (7), Nicaragua (6),

[8] Aguiló, María Paz. «Photo Stille. Fotografías de monumentos de Brasil en el legado de Diego Angulo Iñiguez al CSIC», *Argentum. Estudios artísticos en homenaje a la Dra. Amelia López-Yarto Elizalde,* Madrid, CSIC, 2012, pp. 135-148.



Fig. 4. Mario José Buschiazo, Bogotá (Colombia), catedral. Sig. AH-4319.01 (CCHS, CSIC).



Fig. 5. Camagüey (Cuba), casas. Sig. AH-4488.01 (CCHS, CSIC).



Fig. 6. Pal Kelemen, antigua (Guatemala), catedral. Sig. AH-4869.01 (CCHS, CSIC).



Fig. 7. Guillermo Kahlo, San Luís de Potosí (México), sacristía de la iglesia de San Francisco. Sig. AH-5333 (CCHS, CSIC).

Perú (5), Bolivia (4), Costa Rica (4), Ecuador (4), Brasil (3), Paraguay (3), Puerto Rico (3), Argentina (2), Chile (2), y con un solo fotógrafo identificado El Salvador, Estados Unidos, Honduras y Portugal.

Los autores por países son: Argentina (Bourquin; Colman); Bolivia (Abela; Arnó Hermanos (Editores); Dirección General Bellas Artes); Brasil: Marco Dorta, E.; Stille; Wessel); Chile (Feisal Jalif; Ministerio de Fomento); Colombia (Barradas, J.P.; Busch; Buschiazo; Occidente de Suárez; Salamanca, Carlos U.; Suárez (Cali); Tellez, Germán); Costa Rica (Cubero; Gómez Miralles, M.; Shop C.R.; Sport); Cuba (Alabama Photo Studio; American Photo; García, Pablo Isaac; Materos; Salas, Rafael de; Santana); Ecuador (Laso, A.; Mas; Moscoso; Norona, R.); El Salvador (Salazar); Estados Unidos (Gendreau Philip); Guatemala (Álvarez; Biener, Adolf; Einchenberger, Emil (Photo Sport); García Sánchez, José (Exposición); Pal Kelemen (Fig. 6); J. L. Legrand: Marquesa, La; Muñoz, Joaquín Francisco; La Panamericana, La; Robles; Zadik B. y Cía.); Honduras (Flores); México (Barros, E.E.; Brehme, Hugo; Cáceres; Calpini; Calvo; Carmona, A.V.; Cervantes, Enrique A.; Daguerre; Don Quijote; Estrella, Margarita; Flecha, La (Laboratorio); Foto, La; García, Rafael; Hertes; Iruña; Kalho, Guillermo (Fig. 7); Kodak Mexicana; Llata, M. de la; Maldonano; Márquez, Luis; México Fotográfico (MF); Miyar, Carlos Alonso; Obregón; Ramos; Reyes, Ignacio E.; Rochester, La; Sorpresa, La; Toussaint; Vasallo, Juan D.; Vázquez); Nicaragura (Cardenal Arguello, Salvador; Cisneros; Cuadra Cea, Luis; Díaz, F. (Studio); Keleman, Elisabet; Meléndez); Paraguay (Casa (Cine Foto); Donna Es.); Perú (Abela; Alba; Gismundi; Mancilla, M.; Revilla); Portugal (Marco Dorta, E.); Puerto Rico (Mas; Mappero; Matías); República Dominicana (Mañon).

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO ECLESIÁSTICO EN IBEROAMÉRICA A TRAVÉS DE LOS FONDOS FOTOGRÁFICOS DEL CSIC[1]

Fernando Villaseñor Sebastián
Universidad de Cantabria

Las diversas normativas internacionales promulgadas para la protección de bienes culturales han aportado distintas directrices orientadas a establecer criterios de intervención en el Patrimonio histórico-artístico.[2] Dentro de estas, las *Normas de Quito* (1967) supusieron una toma de conciencia de los estados y organismos iberoamericanos dedicados a la conservación y recuperación de dicho patrimonio.[3] A pesar de las dificultades económicas y la escasez de recursos humanos, los países hispanoamericanos trataron de asumir los principios de la restauración proclamados en la Carta de Venecia (1964),[4] adaptándolos a su propia realidad sociopolítica y cultural en un intento de que su patrimonio no se perdiera irreparablemente.

La *Carta de Quito* —o *Normas Técnicas de Quito*— surge de la *Reunión para la Conservación y Utilización de los Monumentos y Sitios de Valor Histórico y Artístico* organizada por el Consejo Cultural Interamericano de la Organización de Estados Americanos (OEA). Está estructurada en diez principios o artículos sobre medidas técnicas, entre las que deben destacarse algunas de mayor relevancia. Manifiesta, por ejemplo, como la asistencia técnica de expertos resulta imprescindible para la ejecución de cualquier proyecto. También, se insiste en

[1] Este texto forma parte del proyecto de investigación «Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC» financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, Ref. HAR-2011-27352).

[2] *Cfr.* González Valcárcel, José Manuel. «Restauración de monumentos. Normativa de Nivel Internacional», en Rodolfo García Pablos *et al., Defensa, protección y mejora del patrimonio histórico-artístico y arquitectónico,* Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1982; Monterroso Montero, Juan Manuel. *Conservación y Protección del Patrimonio. Principios teóricos,* Santiago de Compostela, Tórculo, 2001.

[3] Disponible en: http://ipce.mcu.es/pdfs/1967_Carta_de_QUITO.pdf [Consulta: 15/02/2015]

[4] *Cfr.* Petzet, Michael. «Icomos: la Carta de Venecia, cuarenta años después», *Revista del Patrimonio Mundial,* 38 (2004), pp. 20-23.

que la prioridad que se dé a los proyectos va a depender de los «beneficios económicos» que se piensan conseguir para la región donde se van a llevar a cabo, aunque sin olvidar el valor del monumento que se ha de restaurar y su estado de conservación. De este modo, se está planteando una puesta en valor del patrimonio que incide en la rentabilidad que supone la conservación del patrimonio cultural para la colectividad.

Entre las recomendaciones dadas a nivel internacional para las labores de restauración, en el capítulo dedicado a los instrumentos de la puesta en valor, se manifestaba la necesidad de acometer trabajos previos de investigación histórica, reclamando una cooperación mutua entre España y los Estados Americanos; formulado en el documento de la forma siguiente:

> Para la restauración se hace absolutamente necesario, antes de acometer un proyecto de esta índole, el trabajo previo de investigación histórica. Dado que España conserva en sus archivos abundante material de planos sobre las ciudades de América; fortalezas y gran número de edificios, junto con una copiosísima documentación oficial, y dado que la catalogación de esos imprescindibles documentos se halla detenida en fecha anterior a la de la gran mayoría de las construcciones coloniales, lo que dificulta en extremo su utilización; se hace altamente recomendable que la Organización de Estados Americanos coopere con España en la labor de actualizar y facilitar las investigaciones en los archivos españoles, y especialmente en el de Indias de Sevilla.

En este sentido, los archivos fotográficos suponen un lugar al que acudir dado el abundante material que atesoran. El fondo de fotografías de arte portugués e iberoamericano legado por el Dr. Diego Angulo Íñiguez al antiguo Instituto Diego Velázquez, del CSIC, conservado hoy en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (Madrid) posee valiosos testimonios que permiten analizar el modo en el que se ha intervenido en el patrimonio religioso iberoamericano tanto en obras de arte mueble como en significativos edificios de carácter religioso —la sillería de la catedral de México, el convento de La Merced de México o el Templo y ex convento de San Agustín de Acolman, entre otros— que podrían haber desaparecido para siempre.

El análisis de las labores de recuperación en estos tres significativos casos, debido a su ruina, degradación o casi desaparición en función de diversos agentes, tomando como base algunos materiales fotográficos conservados, incide en la importancia que ha tenido el documento fotográfico para la conservación del patrimonio eclesiástico en Iberoamérica.

Patrimonio mueble: la sillería coral de la catedral Metropolitana de México

Uno de los aspectos más singulares del patrimonio iberoamericano son las sillerías de coro, cuya herencia hispana resulta innegable. El fondo fotográfico aludido contiene, junto a otros países,[5]

[5] Una estudio de conjunto sobre las imágenes de sillerías de coro hispanoamericanas conservadas en el fondo de fotografías de arte portugués e iberoamericano legado por el Dr. Diego Angulo Íñiguez al antiguo Instituto Diego Velázquez, del CSIC, conservado hoy en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (Madrid), en Rincón García, Wifredo. «Sillerías corales iberoamericanas en el archivo fotográfico del CSIC», en Fernando Villaseñor Sebastián *et al. Choir stalls in architecture and architecture in choir stalls,* Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2015, pp. 312-321.

fotografías de los coros de las catedrales mexicanas, suponiendo Puebla y Oxaca, pero sobre todo México, significativos ejemplos[6] y valiosos testimonios gráficos.

En el capítulo XXII del tomo II, de su *Historia del Arte Hispanoamericano,* Angulo dedica tan solo dos páginas, de la 897 a la 899, a las sillerías de coro mexicanas, y la figura 797 reproduce la sillería del coro de la catedral de México.[7] Otras ilustraciones reproducen también otras sillerías de coro mexicanas. La 828 un grabado de la sillería del coro de San Agustín, la 829 la sillería del coro de la catedral de Puebla y la 830 la sillería del coro de San Francisco en Puebla. Por lo que respecta a la de Oaxaca, la figura 590 del primer tomo (p. 453) muestra la nave mayor de la catedral de Oaxaca vista desde el crucero.

Angulo plantea cómo las sillerías de coro más antiguas conservadas en México datan ya del siglo XVII, ya que las primeras iglesias conventuales edificadas durante la centuria anterior, en el campo o en poblaciones pequeñas, no tenían necesidad de ellas, por estar habitadas por dos o tres frailes dedicados a las labores misioneras. Por lo que respecta a los conventos de las grandes ciudades fueron reconstruidos en época barroca.[8]

La sillería original de la catedral Metropolitana de México fue contratada en 1561 al carpintero Mateo Paredes.[9] La segunda, de 1585,[10] se encargó en el marco de las reformas realizadas con motivo del tercer concilio provincial mexicano,[11] al escultor Juan Montaño y al ensamblador Adrián Súster, quien la trasladó al templo actual entre 1601 y 1602. Sin embargo, tras la destrucción de la antigua catedral en 1628,[12] en enero de 1695 el Cabildo organizó un concurso, para que los maestros escultores y entalladores presentasen sus proyectos para realizar la obra. El edicto que convocó a dichos artífices fue dado con fecha de 28 de enero de 1695. Varios maestros, como Tomás Juárez y Joaquín Rendón, presentaron proyectos para la sillería, pero finalmente la materializó Juan de Rojas, a quien se le libraron dos mil pesos para

---

[6] Navascués Palacio, Pedro. «Las catedrales de España y México en el siglo XVI», en *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte mexicano,* México, Universidad Autónoma, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pp. 89-101.

[7] Angulo Íñiguez, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano,* Barcelona-Madrid-Buenos Aires-Mexico-Rio de Janeiro, Salvat Editores, S.A., vol. II, 1950, pp. 897-899, fig. 707.

[8] Angulo, 1950, p. 897.

[9] Sobre el coro de la catedral de México, *cfr.* Bonet Correa, Antonio. «El coro, el altar del Perdón y los órganos de la catedral de México», en Diego Ángulo Íñiguez, *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza,* México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974, pp. 87-96; Vences Vidal, María Magdalena. «El coro», en Esther Acevedo (coord.), *Catedral de México: Patrimonio artístico y cultural,* México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología; Fomento Cultural Banamex, 1986, pp. 467-493; Fernández, Martha. «El coro de la Catedral de México», *Imágenes. Revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Disponible en: http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/anotaciones/ano_fernandez01.html [Consulta: 15/02/2015].

[10] Zavala, Silvio. «Una etapa en la construcción de la catedral de México alrededor de 1585», *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas,* 20 (1983), pp. 321-330.

[11] Teráneo, Sebastián. «El llamado *III Concilio Provincial Mexicano* y los *Estatutos de la Santa Iglesia de México o reglas consuetas de la catedral de México*», *Revista de estudios histórico-jurídicos,* 33 (2011), pp. 613-637.

[12] Montes González, Francisco. «Una donación del Virrey Martín Enríquez de Almanza a la vieja catedral de México», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte,* 19 (2006), pp. 455-462; García Moll, Roberto y Salas Cuesta, Marcela. «La catedral vieja de México», *Arqueología mexicana,* vol. 18, 108 (2011), pp. 18-23.

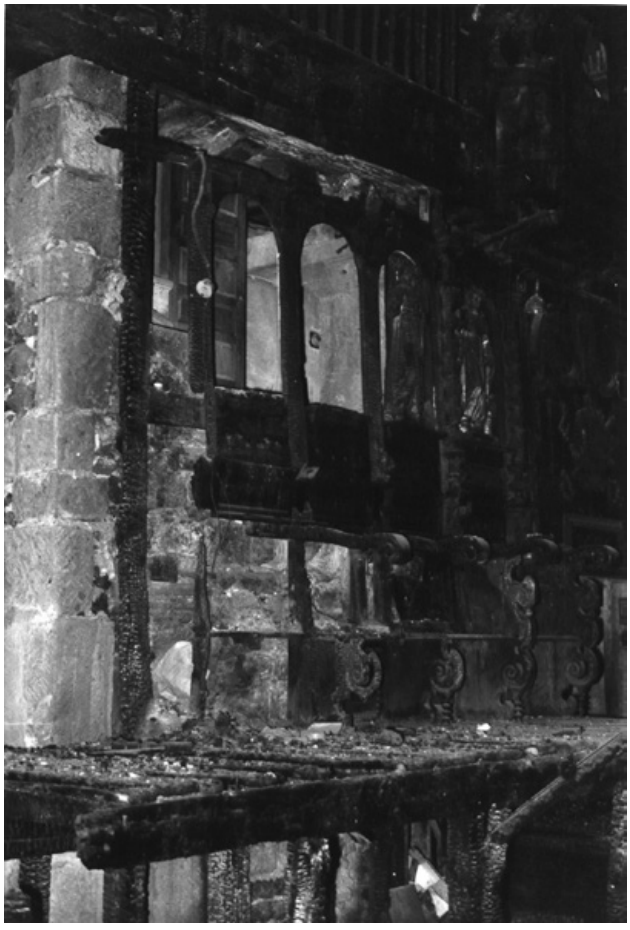


Fig. 1. Restos del coro de la catedral de México tras el incendio de 1967. Sig. AH-2354 (CCHS, CSIC).

empezarla, prolongándose hasta 1697. Esta sillería permaneció en la catedral hasta el 17 de enero de 1967, cuando un incendio la consumió casi por completo.[13]

El legado de Angulo al CSIC conserva veinte fotografías, fechadas un mes más tarde, el 14 de febrero de ese mismo año, que muestran el lamentable estado en el que quedó esta notable obra tras la desgracia (AH-2336; AH-2337; AH-2338; AH-2339; AH-2340; AH-2345; AH-2346; AH-2353; AH-2354 (Fig. 1); AH-2355; AH-2356; AH-2357; AH-2358; AH-2359; AH-2361; AH-2362; AH-2363; AH-2364; AH-2365; AH-2366). Junto a estas existe también una tarjeta postal (AH-0961) que reproduce el facistol, parte de la reja y del órgano del lado del Evangelio. Aunque no se representa nada de la sillería, es probable que corresponda a un momento anterior al incendio, ya que pertenece a una colección de postales identificada en la parte inferior: «983 LA CATEDRAL, MEXICO D.F» y con un sello en el reverso: «La Foto. Madero 42».

En 1936, Enrique A. Cervantes publicaba en México *Catedral Metropolitana Sillería del Coro,* donde utilizando documentación procedente del Archivo de la Catedral Metropolitana

[13] Rodríguez Kuri, Ariel. «La proscripción del aura. Arquitectura y política en la restauración de la catedral de México, 1967-1971», *Historia mexicana,* vol. 56, 4 (2007), pp. 1309-1391.

—un legajo de 1695 compuesto por 14 hojas que recogía la comisión y el nombramiento hecho por el Deán y el cabildo para la fábrica y obra de la sillería de coro— reconstruía el proceso de construcción de la sillería, acompañaba su obra de varias fotografías que permiten conocer la mismo en su estado original y además advertía de los peligros que podía sufrir la obra.[14] Así, Cervantes afirmaba: «Lamentables son los descuidos que sobre la conservación de esta sillería se han tenido; nótese a primera vista [...] la instalación eléctrica cuyos cordones y pantallas están colocados en forma inadecuada e indiscreta».[15]

La sillería, de madera, como todas las que se fabricaron en la Época Virreinal, tenía cuarenta y cuatro sitiales bajos —decorados con follajes de aparente estirpe sevillana— y cincuenta y nueve altos; estos últimos lucían tableros, limitados por columnas salomónicas, al centro de los cuales se abrían relieves con las imágenes de diversos santos y ángeles; al centro, se encontraba San Pedro, con la tiara papal, flanqueado por dos ángeles. El barroquismo de la misma puede apreciarse tanto en el orden salomónico de las columnas como en el último cuerpo de la silla del prelado. El dosel o guardapolvo era un entablamento corrido al que prestan escaso movimiento la crestería que lo coronaba.[16]

Del incendio apenas sobrevivieron doce tableros y algunos ornamentos de los sitiales, y los testimonios fotográficos de lo que fue esa sillería, permitieron su reconstrucción. Así, la sillería actual, que se podría considerar la cuarta de la catedral de México, fue realizada imitando la de Juan de Rojas de 1978 a 1982 por el arquitecto Miguel Ángel Soto, tal como consta en la inscripción del respaldo del sitial de San Pedro.

El fuego también afectó al facistol realizado en Filipinas en 1762 y atribuido a José de Núñez. Asimismo de Filipinas es la magnífica reja que da acceso al espacio coral; fue diseñada por Nicolás Rodríguez Juárez en 1722 y su factura se encargó a Macao, China; el ensamblador Jerónimo de Balbás la armó y la adaptó al espacio de la nave mayor y se estrenó en 1730.

El muro que cierra el coro por el lado del altar del Perdón, sobre el sitial de San Pedro, se hallaba cubierto, en su remate, por un *Apocalipsis* del pintor Juan Correa y su conclusión se efectuó antes de que estuviese esculpida la sillería, pues por un testimonio expedido el 20 de junio de 1684, se ordena que los jueces hacedores paguen «a Juan Correa Maestro de pintor el costo y precio de los dos lienzos que pintó para el frontispicio del Coro». No obstante la obra fue igualmente consumida por las llamas.

Los órganos, indispensables en todo templo cristiano, también se vieron seriamente afectados con el incendio.[17] Fueron realizados en diferentes épocas: el del lado oriental fue fabricado en España por Jorge Sesma en 1688 e instalado en la catedral de México en 1695. El del lado poniente fue realizado por José Nasarre en 1735. Su restauración también se inició en

---

[14] Cervantes, Enrique A. *Catedral Metropolitana. Sillería del Coro,* México, 1936.

[15] Cervantes, 1936, p. VII.

[16] Angulo, 1950, p. 897.

[17] Delgado Parra, Gustavo. «Los órganos históricos de la catedral de México», *Anuario musical: revista de musicología del CSIC,* 60 (2005), pp. 41-70; Guzmán Bravo, José Antonio. «Documentos inéditos para la restauración de los órganos históricos de la Catedral Metropolitana de Nuestra Señora de la Asunción, de México Tenochtitlán (1688-1736)», *Anuario musical: revista de musicología del CSIC,* 62 (2007), pp. 125-170; Charles Pepe, Edward. «Innovaciones peninsulares introducidas en Nueva España para construir órganos: Jorge Sesma en la Catedral de México (1695) y Félix de Yzaguirre en la Puebla (1710)», en Lucero Enríquez, *Harmonia Mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglo XVI al XIX*, 2009, pp. 261-279.

1977 y se concluyó en 1986. El piso, de marquetería, como se usaba en espacios especialmente importantes, también tuvo que ser restaurado.[18]

Estas imágenes ponen de relieve, tanto el estado lamentable en el que quedó la obra tras el incendio y permiten apreciar el trabajo de reconstrucción que se llevó a cabo, pues gracias a ellas es posible aproximarse a la obra del artista virreinal Juan de Rojas.

Patrimonio edificado religioso: el convento de la Merced y el templo y exconvento de San Agustín de Acolman (México)

Otro aspecto singular del arte iberoamericano, referido, sobre todo, al patrimonio edificado, lo constituyen la gran cantidad de fundaciones conventuales que se produjeron tras la conquista y, aunque durante los primeros 30 años de colonización hay que destacar la significativa escasez de construcciones religiosas en piedra; en el siglo XVI se llegaron a contabilizar más de 273, de las que 138 eran franciscanas, 85 agustinas y 50 dominicas.

Convento de la Merced (México)[19]

Entre las fundaciones conventuales, uno de los más singulares es el convento de la Merced, definido en 1687 por el padre Francisco Pareja, como el «mejor y más aseado que tiene la religión alguna en toda esta Nueva España»[20] y por Ignacio Mariscal (1829-1910) como «el más rico de todos los conventos de México y quizá el más bello».

La construcción de este edificio conventual —del que actualmente solo se conserva el claustro que elogiaba Pareja— hay que vincularla a la misión que la orden de la Merced estableció en el Nuevo Mundo y, concretamente, en la ciudad de México. Además, los mercedarios calzados fueron la primera orden que acudió a América, llevando Cortés con él en 1529 doce religiosos.[21]

Tras un primer edificio, datado de la primera mitad del siglo XVII, este fue destruido «por no tener la capacidad necesaria para dar cabida a los numerosos fieles que a diario concurrían»[22] e iniciaron otra obra que costó más de 150 000 pesos y de la que puso la primera piedra el 20

---

[18] «[...] la marquetería antigua en parte carbonizada, se unió perfectamente con las partes nuevas que se hicieron de madera de bálsamo y tapincerán en un chapeo de laminilla de un milímetro». Vences, 1986, p. 473.

[19] Una aproximación a su proceso constructivo en VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. «Instantáneas del Convento de las Merced de México (1634-1682)», en Wifredo Rincón García y Álvaro Pascual Chenel, *Argentum. Estudios Artísticos en Homenaje a la Dra. Amelia López-Yarto Elizalde,* Zaragoza, Aneto, 2012, pp. 69-84.

[20] PAREJA, Francisco. *Crónica de la provincia de la Visitación de Ntra. Sra. de la Merced redención de cautivos, de Nueva España* (1688), 2 vols., México, Imprenta de J. R. Barbedillo y ca., 1882-1883.

[21] *Iglesias y conventos de la ciudad de México,* Monografías Mexicanas de Arte, Segunda edición corregida, México, Secretaría de Educación Pública, 1934, p. XIX. *Cfr.* MARTOS LÓPEZ, Luis Alberto. *Exconvento de Na. Sra. De la Merced, ciudad de México: Mini guía,* México, INAH, 1992.

[22] ROSELL, Lauro E. *Iglesias y conventos coloniales de México. Historia de cada uno de los que existen en la Capital de la República comprendidas las capillas y algunos datos sobre tipos nacionales,* México D.F., Patria, 1946, pp. 185-187.

de marzo de 1634 el virrey marqués de Cerralbo, dedicándose el 30 de agosto 1654.[23] El templo y el convento subsistieron hasta 1862 en que paulatinamente fueron derribándose durante las Leyes de Reforma. En el espacio ocupado por las edificaciones se instaló en 1865 un mercado al aire libre y, en 1879, se construyó el primer mercado de la Merced —con planos de Antonio Torres Torija—, que perduró hasta bien entrado el siglo xx.

Según se desprende de antiguas litografías —sobre todo las realizadas por Pedro Gualdi en 1842—, se trataba de un templo de tres naves, la central de pilastras dóricas de fuerte impronta serliana en el rusticado de sus sillares.[24]

Dentro del complejo que conformaba el convento de La Merced, el elemento más destacado lo supone el claustro, que, a diferencia de la iglesia conventual, todavía permanece en pie y del que existen cinco interesantes imágenes en el fondo de fotografías de arte portugués e iberoamericano, realizadas en las décadas de 1930 y 1940, procedentes del legado efectuado al antiguo Instituto de Historia del Arte Diego Velázquez por el Dr. Diego Angulo Íñiguez.[25] Las fotos presentan en el reverso algunas anotaciones a lápiz y sellos que indican la procedencia de las mismas, para qué pudieron ser realizadas o quien las donó.

Dos reproducen una panorámica del claustro (AH-0740 y AH-0741 (Fig. 2)) y, en ellas, a lápiz, se lee lo siguiente: «2 columnas. La Merced» (lo que podría indicar su ubicación en alguna publicación no localizada) y ambas están también selladas: «Ministerio de Educación. Instituto de Arte Diego Velázquez». La tercera, se centra en las arcadas superiores, aunque es perceptible parte del piso inferior (AH-0739). En ella, el sello indica que se trata de un «Donativo Enrique Marco Dorta», señalando igualmente que es el «Convento de la Merced D.F.».

Los rasgos morfológicos emanados de las tres imágenes permiten constatar las dos fases constructivas que, al analizar el claustro, suelen diferenciar los especialistas en la cronología en la que se encuadra (1676-1703). Una primera etapa abarcaría de 1673 a 1693, durante la cual se concluyó el piso bajo, fabricándose la segunda etapa de 1693 a 1703.[26] El primer piso posee siete arcos de medio punto en cada lado, sostenido por columnas de capitel dórico completamente libres de ornamentación. Esta se concentra en las arquivoltas, enjutas y friso. No obstante, no por ello resulta pobre, ya que se localizan una gran cantidad de variadas formas (vegetales, tableros, rosetones, querubines y roleos) y cada enjuta y cada clave del arco luce un motivo ornamental particular y diferente a los demás.

En el segundo nivel del claustro también se anima por arcos de medio punto, solo que de doble número que los del primer piso, esto es, que en cada lado se localizan catorce arcos, sostenidos igualmente por columnas, pero en este caso de capitel compuesto y con los fustes completamente cubiertos de decoración, la misma que se continúa hasta la cornisa.

---

[23] *Iglesias y conventos...,* 1934, p. XIX.

[24] Bérchez Gómez, Joaquín. *Arquitectura mexicana de los siglos xvii y xviii,* México, Grupo Azabache, 1992, p. 90.

[25] Aunque Angulo en las páginas que dedica al convento de la Merced, reproduce dos imágenes del claustro (Angulo, 1950, pp. 13-14), una del piso superior tomada desde el interior y en la que aparece la reja (fig. 12, p. 13) y otra una visión de conjunto (p. 14, fig. 13), ninguna de las dos se corresponden con las citadas fotografías.

[26] Montoya Rivero, María Cristina. «Variantes de la arquitectura barroca religiosa en la metrópoli y en los Estados de México, Hidalgo y Guerrero», en *Historia del Arte Mexicano,* México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Salvat Editores, 1982, vol. V, p. 29. Fernández, Martha. *Artificios del Barroco. México y Puebla en el siglo xvii*, México, Universidad Autónoma de México, 1990, p. 95.



Fig. 2. Claustro del convento de la Merced, México, DF. Sig. AH-0741 (CCHS, CSIC).

Otro elemento singular que aparece en las fotografías es la baranda, que data del año 1713,[27] procedente del destruido edificio de la Universidad Nacional. En las citadas imágenes aparece en distinta ubicación; en una de ellas en el patio interior del claustro bajo, desmontada (AH-0741), mientras que en otra (AH-039) ya aparece colocada en el piso superior.

Una cuarta fotografía, firmada por Ignacio E. Reyes, permite observar dos crujías interiores del espacio claustral. A diferencia de lo que ocurría con las imágenes anteriores, en este caso el anverso proporciona una mayor información ya que el fotógrafo ha rubricado la imagen. Su nombre vuelve a repetirse en el sello del reverso: «Ignacio E. Reyes. Imposición de Capitales. 30 Junio. México. Av. Isabel la Católica n.º 1». A lápiz se señala: «Convento de la Merced. México DF. Para una plancha entera dejando para un pie», donde vuelve a manifestarse la intención de utilizar la imagen para una publicación.

La quinta (AH-0742) es un detalle de los capiteles que sostienen el piso superior y el intradós de los arcos, a base de puntas de diamante, «pequeñas pirámides —según Angulo— que recuerdan el viejo modelo de la puerta del Evangelio de Huejotzingo».[28] En el anverso de esta fotografía el sello indica que se trata de un «Donativo Diego Angulo Íñiguez» y vuelve a indicarse que lo reproducido es el convento de la Merced. O.P.

Tras el deterioro sufrido por el claustro debido al abandono de los religiosos a causa de las Leyes de Reforma, el recinto se empleó para diversos usos, como cuartel militar; bodega; residencia del pintor mexicano, Gerardo Murillo, mejor conocido como el Dr. Atl y su gran amor

[27] Angulo Íñiguez, 1950, p. 19.
[28] Angulo, 1950, p. 19.

Nahui Ollin[29] y dio cobijo a la educación de niños y obreros escultores, albergando la escuela que daría origen a La Esmeralda.

Entre marzo de 1927 y octubre de 1930 se instaló en la edificación un pequeño zoológico cuyos animales servían de modelo a los niños pobres y obreros de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa (ELETD), fundada y dirigida por el escultor Guillermo Ruiz.

El claustro fue declarado Monumento Histórico el 3 de junio de 1932, y en 1964 fue restaurado y se utilizó como Hemeroteca Virreinal y, más recientemente, el segundo nivel lo ocupó el Centro Nacional de Investigación y Documentación Textil (dependiente del INBA). En 2010, se iniciaron las obras de ingeniería y restauración del mismo a cargo de la coordinación de Obras y Proyectos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) para albergar allí el Centro Nacional de la Indumentaria, Diseño Textil y Música; cuyo proceso de restauración no ha estado exento de polémica.[30]

Los testimonios fotográficos señalados ponen de manifiesto que, al margen de la existencia de posiciones divergentes sobre la intervención en el patrimonio, su uso documental ha de resultar imprescindible para no desvirtuar la riqueza histórico-artística de una obra de semejante envergadura.

El templo y ex convento de San Agustín de Acolman (México)

Un tercer ejemplo de las distintas vicisitudes sufridas por el patrimonio edificado religioso en Iberoamérica, y del que el legado fotográfico de Angulo al CSIC muestra interesantes testimonios para valorar dicho proceso desde una perspectiva histórica, permitiendo evaluar los criterios de las actuaciones, es el templo y ex convento de San Agustín de Acolman (México). De este, se conservan diecisiete imágenes (desde la AH-0016 a la AH-0033), en el que están representadas las principales partes del inmueble: una panorámica del conjunto (AH-0023); otra de la iglesia (AH-0017) (Fig. 3); siete con diversos elementos de la fachada —vista general (AH-0021) (Fig. 4); portada de acceso soterrada por efecto de las inundaciones (AH-0027); arco de ingreso (AH-0029); elementos sustentantes con decoración escultórica (AH-0022;[31] AH-0028; AH-0030) y espadaña (AH-0020)—; una del interior de la iglesia (AH-0031); seis del claustro grande —tres del piso superior (AH-0019; AH-0025; AH-0033) y dos del piso inferior (AH-0018 y AH-0032) junto con un detalle de la decoración de bolas en las basas (AH-0016)— y una del claustro chico (AH-0026).

El edificio es una obra fundamental porque constituye uno de los monumentos históricos de México, y fue uno de los principales centros en la política de evangelización de la orden

---

[29] Carrasco, Sandra, «Cinco conventos con leyenda en el centro histórico», *El Universal D.F.* (18 de enero de 2011). Disponible en: http://www.eluniversaldf.mx/cuauhtemoc/nota18768.html [Consulta: 15/02/2015].

[30] «Buscan recuperar ex convento de la Merced», *Cultura Colectiva* (26 de septiembre de 2013). Disponible en: http://culturacolectiva.com/buscan-recuperar-ex-convento-de-la-merced/ [Consulta: 15/02/2015] y Amador Tello, Judith, «Remodelar el claustro de La Merced, innecesario», *Proceso.com.mx* (14 de agosto de 2013). Disponible en: http://www.proceso.com.mx/?p=350039 [Consulta: 15/02/2015].

[31] En esta imagen aparece la representación de San Pablo entre las dos columnas de la derecha que forma conjunto con San Pedro en el lado opuesto.



Fig. 3. Exterior de la iglesia del convento de San Agustín de Acolman (México). Sig. AH-0017 (CCHS, CSIC).



Fig. 4. Fachada de la iglesia del convento de San Agustín de Acolman (México). Sig. AH-0021 (CCHS, CSIC).

Agustina.[32] Ubicado en el Valle de México, Acolman (Estado de México), actualmente aloja el Museo Virreinal de Acolman a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

El inicio de la construcción se remonta a 1524 y 1529 por Fray Andrés de Olmos, vinculándose a la orden franciscana.[33] Sin embargo, fue cedido a los agustinos que lo fundaron en el capítulo de 1539[34] y lo concluyeron en 1560, año en que se fecha la portada de la iglesia según rezan las cartelas de la misma: «acabose esta obra año 1560 reinando el rei dn Felipe nro seño hijo dl emperadr carlos i governando esta nueva España su illo virei don luis de Velasco con cuio favor se hedifico».[35]

La fachada termina en un piñón que se transforma en espadaña (AH-0020).[36] Esta se trata de un característico ejemplar retablo con un claro sentido cristológico ya que las enjutas del arco central presentan dos medallones con las figuras de la Anunciación (AH-0029), y Cristo Rey en la hornacina central bajo la ventana entre dos ángeles músicos. El programa haría referencia a la iglesia ya que entre las columnas se sitúan las piedras angulares Pedro y San Pablo (AH-0022) con sus correspondientes atributos iconográficos. Santiago Sebastián incide en la importancia del tipo de columna abalaustrada (AH-0022; AH-0028; AH-0030) con la parte inferior del fuste cilíndrica, pero componiendo el resto con una serie de elementos bulbosos que se separan a través de profundos astrágalos; y señala la relación de los modelos de Acolman con Yuriria y Cuitzeo. Para este, el fuste abalaustrado guarda cierta semejanza con los soportes gigantes de la portada de Santa María de Calatayud; algo que no se debería al conocimiento que tuviera el artista del ejemplar bilbilitano, sino a una posible dependencia común en una fuente francesa, concretamente algunas portadas de libros como las de Livius, *Le premier volumen des grâs decades,* París, 1530 o Hélisenne de Crenne, *Les angoises douloureusses,* Paris, 1538.[37]

El templo posee una sola nave con un ábside ochavado (AH-0031) (Fig. 5) animado por un interesante programa iconográfico de pintura mural con la representación de las Sibilas Pérsica y Cumana en relación con los profetas Samuel y Daniel. Esta relación Cumana-Daniel es la que aparece en el libro de Filippo Barbieri, *Discordantiae nonnullae inter Hieronymum et*

---

[32] El 11 de mayo de 1560 se celebró allí el capítulo provincial, y en 1564 el capítulo definitorio en el que se delimitaron numerosas disposiciones relativas a la evangelización. Además, los virreyes usaron el lugar como residencia transitoria en algunas ocasiones, en 1580 el conde de la Coruña y en 1595 Luis de Velasco II. Rubial García, Antonio. *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630),* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 45 y ss.

[33] Sobre la intervención del arquitecto Claudio de Arciniega en el convento, Cuesta Hernández, Luis Javier. «Sobre el estilo arquitectónico en Claudio de Arciniega. Su participación en la construcción de los conventos agustinos de Acolman, Actopan y Metztitlán. Su papel en la arquitectura novohispana del siglo xvi», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 76 (2000), pp. 61-88 (67-73).

[34] Como señala Cuesta Hernández, Kubler y Montes de Oca coinciden en la fecha del tercer capítulo provincial, pero Rubial lo retrasa un año, hasta 1540 (Kubler, George. *Arquitectura mexicana del siglo xvi,* México, Fondo de Cultura económica, 1982, p. 609; Montes de Oca, José G. *San Agustín Acolman. Estado de México,* México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1975, p. 30; Rubial, 1989, p. 45). Cuesta, 2000, p. 67, nota 18.

[35] Cuesta, 2000, p. 68.

[36] Sebastián López, Santiago. «El arte iberoamericano del siglo xvi. Santo Domingo, Méjico, Colombia, Venezuela y Ecuador», en Santiago Sebastián López; José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert de Mesa, *Art Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia (Primera Parte). Summa Artis. Historia General del Arte,* vol. XXVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 179-184.

[37] Sebastián, 1996, p. 182.



Fig. 5. Interior de la iglesia del convento de San Agustín de Acolman (México). Sig. AH-0031 (CCHS, CSIC).

Agustinum, publicado en 1481; por lo que parece probable que esta edición u otra hubiera pasado a la biblioteca de Acolman.[38]

El convento, además, posee dos claustros con interesantes pinturas murales, que inciden en el programa iconográfico de la portada, imponiendo una lectura seguida como si se tratase de uno solo: el chico (AH-0026) (Fig. 6) —con escenas de la *Anunciación, Epifanía, Visitación* y *Nacimiento*— y el grande, configurado a través de arcos de sección semicircular, gruesos pilares cilíndricos y capiteles de pomas (AH-0019; AH-0025; AH-0033 (Fig. 7)),[39] culminación del programa cristológico y escatológico —con la representación del *Calvario* y el *Juicio Final*—.[40]

El convento sufrió la secularización en el siglo XVII, siendo abandonado definitivamente en 1772. Las sucesivas inundaciones a las que se vio sometido (1629, 1645,1763 y 1772) lo anegaron dos metros, tal y como puede observarse en algunas de las imágenes localizadas (AH-0017; AH-0023; AH-0029). Sin embargo, la declaración de monumento histórico en 1933

[38] SEBASTIÁN, 1996, p. 179.

[39] Este fue seguido como modelo por los de Molango y Atotonilco el Grande, ambos en Hidalgo. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano,* Barcelona-Buenos Aires, Salvat Editores, vol. I, 1945, pp. 384-396.

[40] La escenas de tormento del *Juicio Final,* como la caldera de agua hirviendo o los condenados ensartados en las ramas de un árbol, tienen su origen en la Visión de San Pablo con precedentes ilustrados desde el siglo XIV, pero su fuente debieron ser los grabados de la *Rethórica* de Valdés. SEBASTIÁN, 1996, p. 184.



Fig. 6. Claustro chico del convento de San Agustín de Acolman (México). Sig. AH-0026 (CCHS, CSIC).

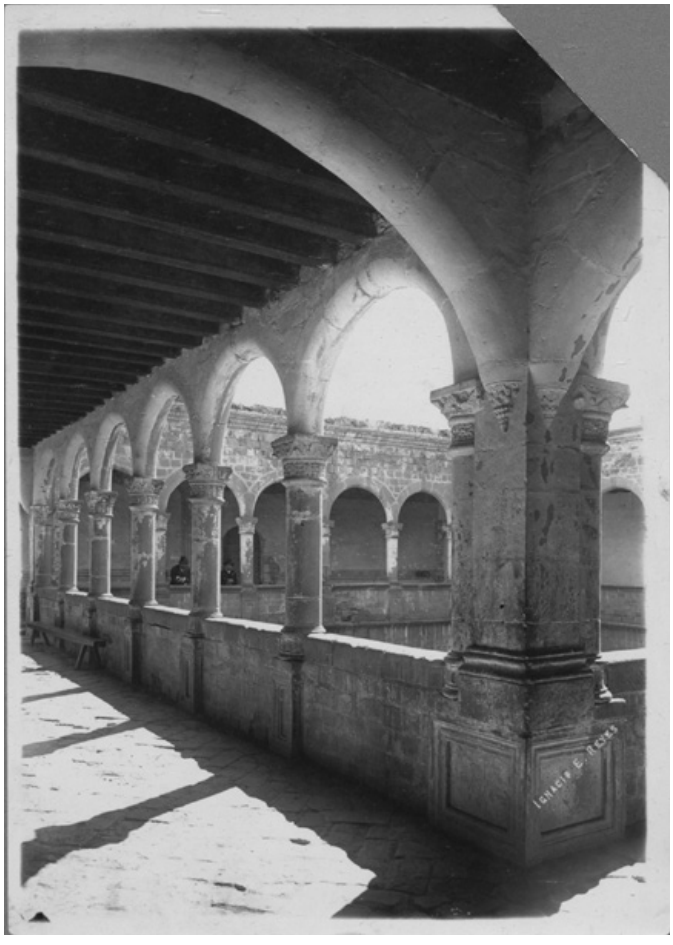


Fig. 7. Claustro grande del convento de San Agustín de Acolman (México). Sig. AH-0033 (CCHS, CSIC).



Fig. 8. Proceso de desescombro de la portada de la iglesia del convento de San Agustín de Acolman (México). Sig. AH-0027 (CCHS, CSIC).

permitió que se interviniera para hacerlo accesible en 1945; cuyo proceso se observa en otras de estas instantáneas (AH-0021 y AH-0027 (Fig. 8), donde se percibe el desescombro al que se está sometiendo la portada principal).

Si tras la rehabilitación y hasta 1992 el museo exhibió distintos objetos de índole heterogénea —obra pictórica y escultórica religiosa, libros del fondo parroquial, objetos prehispánicos, elementos requisados de otros conventos o partes provenientes del inmueble rescatadas en las excavaciones realizadas—, ese mismo año se instaló una exposición referente a la historia y reuniendo algunas piezas de relevancia artística, pero limitada solo a ciertas áreas del espacio conventual como la cocina, el anterefectorio y el refectorio. Con posterioridad, en el año 2000, se agregó la ambientación museográfica de una celda y una galería de agustinos destacados; concluyéndose en 2012 una de las fases de intervención en el inmueble y trabajándose actualmente en un nuevo guión museológico.[41]

Los tres ejemplos aportados permiten constatar la importancia que la consulta de los archivos fotográficos tiene, tal y como ponía de manifiesto la Carta de Quito, en las intervenciones, rehabilitaciones y restauraciones que se han realizado en el patrimonio mueble y edificado religioso en Iberoamérica. El legado fotográfico de Diego Angulo al CSIC, conservado en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, aporta un valioso material que, tras su digitalización, catalogación y puesta en valor, será de obligada referencia para todos aquellos interesados en el estudio de la Historia del Arte Iberoamericano, desde distintas perspectivas.

[41] Destaca la página web, dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia, a través de la cual se puede realizar un recorrido virtual por las diferentes dependencias del convento. Disponible en: http://www.inah.gob.mx/paseos/exacolman/ [Consulta: 15/02/2015].

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

LA MEMORIA ORNAMENTAL DEL FRENTE MARÍTIMO DE SANTANDER[1]

Javier Gómez Martínez
Universidad de Cantabria

Con su bahía orientada al Sur, Santander es una ciudad portuaria atípica, cerrada al Cantábrico y a otras ciudades atlánticas que podrían haber sido sus interlocutoras naturales. Sus términos de referencia hay que buscarlos en Francia, vía París y Burdeos. Sucintamente expresado, eso deriva en unos criterios muy *beaux-arts,* académicos, recalcitrantemente posmodernos, nada sensibles a la arquitectura desornamentada del pasado racionalismo y de aquello que tenga que ver con la actividad industrial. A diferencia de lo que ocurre en otros puertos atlánticos, orgullosos de y cuidadosos con los testimonios de su pasado comercial, lo que se impone en ese marco incomparable es lo decorativo (natural y antrópico) o, por traer a colación dos adjetivos extraídos del siglo xix francés, ornamental y pintoresco.[2]

Lo clásico

Aunque el propósito del Palacio de la Magdalena (Javier González de Riancho y Gonzalo Bringas, 1908) era evocar en la reina Victoria Eugenia su residencia de verano en la Isla de Wight (Osborne House, 1845-1848), los santanderinos eligieron un proyecto que, por nombre (no una

[1] Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación del Plan Nacional titulado «Museos y barrios artísticos: arte público, artistas, instituciones» (HAR2012-38899-C02-01), Ministerio de Economía y Competitividad, convocatoria de 2012, del que es IP el profesor Jesús Pedro Lorente. Está basado en la lección que presenté inmediatamente antes al seminario *Paisajes urbanos. La imagen artística de las ciudades atlánticas,* coordinado por los profesores Luis Sazatornil Ruiz y Fernando Villaseñor en la Universidad de Cantabria.

[2] Un diccionario artístico francés traducido en 1887 definía pintoresco («Pittoresque») como «todo lo que seduce, encanta, porque su conjunto sale de lo vulgar», mientras que entendía por ornato («Ornement») todo «[m]otivo pintado o esculpido que decora una superficie limitada por líneas regulares o irregulares y contribuye a dar mayor riqueza a un objeto» (Adeline, 1992: 421, 392). Esta degeneración del concepto tradicional (filosófico) de ornamento es contra la que se rebela el arquitecto neorracionalista Juan Navarro Baldeweg (2001: 113, 124), al reivindicar su esencia como pauta rítmica (temporal) en el espacio.

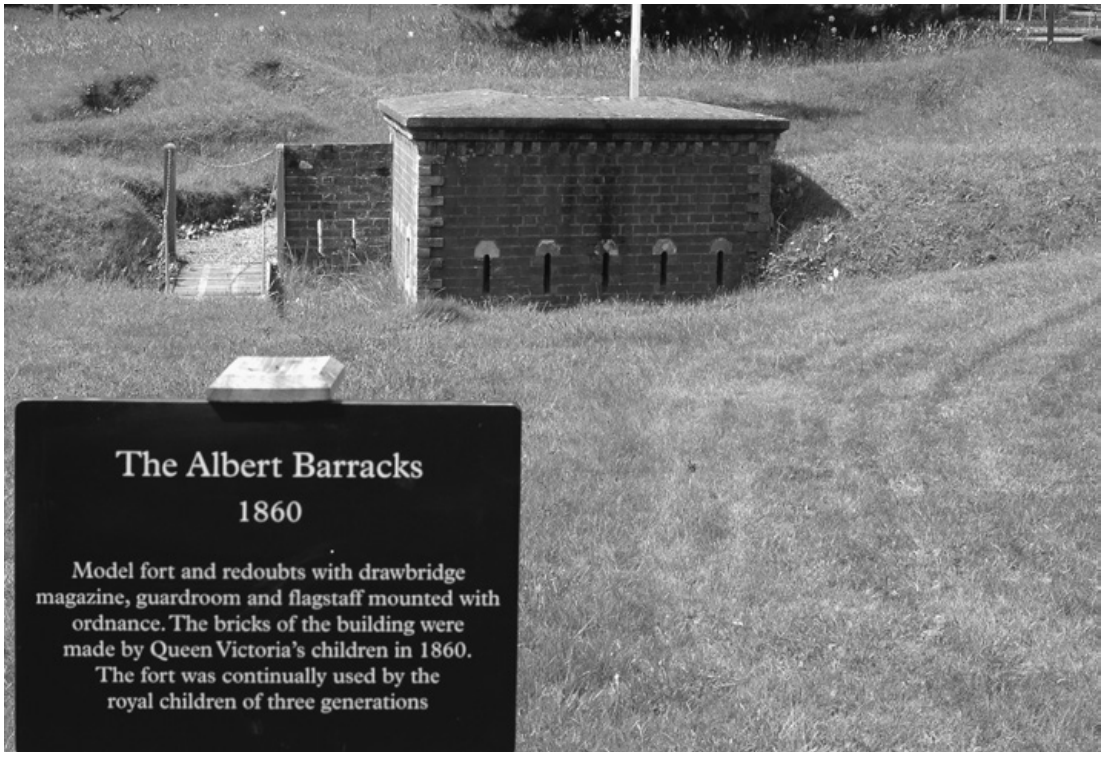


Fig. 1. Isla de Wight, Albert Barracks, en Osborne House. Foto J. Gómez, mayo 2006.

casa), emplazamiento (monumentalizado sobre un pedestal natural) y «profusión ornamental» a la manera francesa, traducía «un concepto de "lujo" un tanto burgués, casi de nuevo rico».[3] Y si un edificio tal, que «pavonea sus recursos al aire», dispone también de unas Caballerizas (1914) inspiradas a su vez en el «pequeño núcleo en forma de "cottages"» de la residencia insular,[4] el contraste cultural no desmerece en elocuencia. Allá el corazón lo constituye del Swiss Cottage, la casita alpina, prefabricada, que el Príncipe Alberto importó de Alemania en 1855 como lugar de juego para sus hijos.[5] En realidad, se trataba de un dispositivo educativo literalmente en miniatura, donde príncipes y princesas cultivaban su propio huerto para luego comerciar los frutos con su padre, donde cocinaban, donde guardaban una colección de historia natural y *rarities* y donde los chicos jugaban en un pequeño fuerte para el que ellos mismos habían fabricado los ladrillos (Fig. 1). Pequeño y hasta ornamentado en su bicromía, sí, pero estratégicamente útil, formativo como el resto de piezas del conjunto, sensiblemente más modesto y sin nada que ver con el lujo que, una vez más, denota el conjunto subsidiario en Santander.

---

[3] Sazatornil Ruiz, Luis. «Un regalo para Ena», en *El Palacio de la Magdalena. Arquitecturas y veranos regios* (cat. exp.), Santander, Ayuntamiento, Autoridad Portuaria de Santander y Universidad de Cantabria, 1995, pp. 30-37.

[4] Rodríguez Llera, Ramón. *Arquitectura regionalista y de lo pintoresco en Santander (1900-1950),* Santander, Ayuntamiento, 1987, p. 156.

[5] Rapport, Helen. *Queen Victoria. A Biographical Companion,* Santa Bárbara (CA), ABC-Clio, 2003, p. 279.

De entonces acá, pocos cambios. Más que los estilos, lo que se mantiene en la arquitectura de Santander es el ornamento,[6] «porque la estratificada sociedad del siglo XIX había proyectado en él descaradamente una cuestión de estatus social, una ostentación de lujo».[7] Por estilo, si acaso, podríamos traer a colación el «neo-clasicismo ambiental» de los años cuarenta, el del *herrerianismo* franquista, contrario al criterio «funcionalista» que imperaba en los países democráticos.[8] Paralelamente, la vertiente alternativa o progresista abonaba el mito de la *Atenas del Norte,* al que se refería recientemente uno de sus protagonistas, el poeta y pintor Julio Maruri, «cantor auténtico de la bahía santanderina», para reivindicar que aquel caldo renovador (y para él la modernidad venía de Francia, donde acabó viviendo) se extendió más en el tiempo.[9] Buscándole otra vuelta al mito, el espejo ático se avenía perfectamente con el lenguaje arquitectónico que gustaba al régimen. Esa metáfora de la excelencia cultural, de hecho, lleva implícito un componente nostálgico no exento de conservadurismo, como se vio en la cercana Avilés durante los pasados años cincuenta, con la elite local esforzada en marcar distancias frente a la nueva masa de población obrera.[10]

Semejante filoclasicismo, no basado en la sencillez sino en la carga ornamental, puede ayudarnos a comprender el apego de la ciudad al lenguaje posmoderno de los años ochenta, todavía hoy, casi como quien dice.[11] Del historicismo premoderno al historicismo posmoderno, sin casi modernidad entre medias. El gran edificio posmoderno de la ciudad, en tiempo, forma y espíritu es otro palacio, esta vez, de festivales, el ideado por Francisco Javier Sáenz de Oiza (1984-1990): «Obra cumbre de la Historia de la Arquitectura Española»,[12] con todas esas palabras y todas esas letras mayúsculas puestas en su justo sitio. Ganó el concurso restringido por delante de la minimalista propuesta del antes citado Navarro Baldeweg o la también clasicista de Rafael Moneo, pero sus excesos neogriegos tampoco gustaron ni gustan tanto en casa como cabría imaginar. Su inauguración llegó tras un largo rosario de desencuentros en los que las injerencias del poder político no fueron pocas, pero si algo parecía claro era que «[l]o más polémico del nuevo Palacio, sin embargo, es el propio edificio. Su arquitectura singular ha sido

---

[6] SAZATORNIL RUIZ, Luis. *Arquitectura y desarrollo urbano en Cantabria en el siglo XIX,* Santander, Universidad de Cantabria, COACAN y Fundación Marcelino Botín, 1996, p. 175.

[7] RODRÍGUEZ LLERA, Ramón. *Pecios de arquitectura santanderina,* Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2003, p. 38.

[8] RODRÍGUEZ, 2003, pp. 121-123.

[9] ARCONADA, Armando. «Julio Maruri. El regreso del hijo pródigo», *La Revista de Cantabria,* 111, abril-junio, 2003, pp. 6-10.

[10] «Los avilesinos "de toda la vida" se erigen a sí mismos en una suerte de aristocracia que trata de afirmar su superioridad. Se genera así el mito de la Avilés perdida cuya condición de centro de cultura la habría convertido en "la Atenas del Norte"» (VEGA GARCÍA, Rubén. «Cultura local y comportamientos sindicales de los trabajadores asturianos», en Santiago Castillo y José María Ortiz de Orruño Legarda (coords.), *Estado, protesta y movimientos sociales. Actas del Tercer Congreso de Historia Social de España,* Bilbao, Universidad del País Vasco, 1998, p. 684).

[11] Véase el residencial «Edificio Rodas» (c/ Alfonsina Storni, 7), en las inmediaciones de las playas de El Sardinero, con pilastras dóricas recorriendo todo el alto de sus seis plantas y rigiendo los oportunos frontones, casi como si de Ricardo Bofill en «Les Échelles du Baroque» («Las Escalas del Barroco», París, 1986) se tratara (http://www.ricardobofill.es/ES/682/Arquitectura/PORTFOLIO/Les-Echelles-du-Baroque.html [Consulta: 03/11/2014]) pero dieciocho años más tarde (acabado en 2004), a escala más pequeña y con suplementario énfasis ornamental, por su bicromía verdiblanca.

[12] URRUTIA, Ángel. *Arquitectura española. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 630.

objeto de vivas polémicas entre los santanderinos».[13] Las críticas tenían que ver con la funcionalidad, pero no solo. *A priori,* el proyecto reunía todo aquello que le podía gustar a la ciudad: la cita directa de la arquitectura clásica («¡Oh, Epidauro!»), el lujo ornamental («el hormigón armado coloreado y los mármoles, en listados») y la ambición icónica («vivimos con la necesidad de imágenes dentro de un mundo gris, sin formas: dos tenistas venían ayer de Sidney; su comentario no era del propio juego sino de la ópera»), según palabras del arquitecto en la memoria.[14] Probablemente, el violento contraste cromático entre el azul y el rojo de soportes y entablamentos era demasiado agresivo en una ciudad más acostumbrada a los tonos pastel, pero me caben menos dudas respecto a la cuestión de la escala. El edificio resulta maravillosamente *piranesiano* (con perdón) en todo y en sus partes (las dos columnas dóricas arcaicas semienterradas por el peso óptico de la mole en la portada septentrional), pero difícilmente asimilable en el gusto por la miniatura imperante allí.

Lo pequeño

El adjetivo mínimo se entiende más en términos de tamaño que de composición, en modo bibelot, por no salir de los galicismos, lo mismo en el jardín que en la arquitectura. «Queremos que Santander tenga parques, no bosques» es lo que afirma la concejala de Medio Ambiente para explicar por qué están sustituyendo el arbolado existente por otro de menor porte, más apto, al parecer, «para el disfrute familiar»: es «una nueva forma de hacer parque, con nuevos criterios, plantar árboles más pequeños, de un diámetro de entre 14 y 16 centímetros y que crezcan lentamente».[15] A pie de acera, ese arbolado mínimo es esculpido a golpe de tijera (y ¿a qué precio?) con formas caprichosas, usualmente, pero no solo, cubos. Es la domesticación del mundo natural tan característica del jardín francés y el tipo de poda que podemos ver en París (plaza de los Vosgos, parque de la Torre Eiffel, etc.) pero sin la *grandeur* que allí proporciona el porte de los especímenes.

Algo semejante venía ocurriendo en el ámbito arquitectónico, como el Palacete del Embarcadero (Aníbal González Riancho, 1932) manifiesta muy a las claras. Configurado «como un baldaquino», «una imagen objetual singular»,[16] resulta eso: un objeto practicable más que un edificio, rectangular al exterior y octogonal al interior, marcadamente neobarroco dentro de su eclecticismo, en su juguetona estructura y su recargada ornamentación. Por esa vía, la del tamaño, han encontrado su salvación dos edificios racionalistas: la parada de autobuses de San Martín («[c]onstrucción singular racionalista»), en uso (Fig. 2), y la marquesina de la estación de servicio de los jardines de Pereda, reciclada como cafetería; lo hacen, eso sí, en el grupo de

---

[13] Peña, Consuelo de la. «Las cosas de palacio», *ABC* (24 de abril de 1991), p. 89. Disponible en: http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1991/04/24/089.html [Consulta: 14/08/2014].

[14] Villamor, José Ignacio. «Concurso para el Palacio de Festivales de Santander», *Arquitectura,* 250, septiembre-octubre, 1984, p. 23.

[15] M. Tejerina en Flores-Gispert, Juan C. (2014): «Queremos que Santander tenga parques, no bosques», *El Diario Montañés* (25 de febrero de 2014). Disponible en: http://www.eldiariomontanes.es/20140225/local/santander/queremos-santander-tenga-parques-201402251356.html [Consulta: 26/02/2014].

[16] Junquera, J. y Pérez Pita, E. «El proceso de rehabilitación», en *Rehabilitación del Palacete-Embarcadero de la Junta del Puerto de Santander,* Madrid, Dragados y Construcciones, 1988, pp. 19-22.



Fig. 2. Santander, parada de autobús de San Martín y jardinería *creativa*. Foto J. Gómez, noviembre 2014.

«elementos etnográficos», junto a humilladeros, fuentes, lavaderos... y el pequeño pabellón de ladrillo visto de la antigua fábrica Corcho, hoy Bosch-Siemens (BSH), en La Reyerta.[17]

La Grúa de Piedra (Sheldon y Gerdtzen, 1896, 14 m) cae también dentro de esa misma categoría, aunque la argumentación va más allá que con cualquiera de sus acompañantes: «Esta emblemática construcción tan vinculada a la historia del puerto y a la memoria de los santanderinos se conserva como monumento».[18] Alzada sobre su pedestal de sillería como una escultura o una pieza de mobiliario urbano, atrezo para la estampa pintoresca, su enorme arraigo social se puso de manifiesto cuando se intentó desplazarla para plantar el nuevo Centro de Arte Botín, que fue el que acabó por moverse. La razón: era vista por la población «como un icono y una seña de identidad de la ciudad».[19] Poco que ver tiene con las grúas de la segunda mitad

[17] Véanse http://portal.ayto-santander.es/pgou_abr2009/catalogo/catalogo_I_parte_1.pdf [Consulta: 09/11/2014] y http://portal.ayto-santander.es/pgou_abr2009/catalogo/catalogo_II_parte_5.pdf [Consulta: 09/11/2014]. Construido, en 1904, como transformador eléctrico para los tranvías (Fernández Acebo, Virgilio. *De Talleres Corcho a BSH Electrodomésticos España, S.A. Siglo y medio de evolución en una industria de Santander,* [Santander?], BSH Electrodomésticos España, pp. 84, 227). La empresa también fue propietaria de la fábrica de Gas Lebón, en la conocida como Cuesta del Gas (Fernández Acebo, Virgilio y Maza-Madrazo Pereda, Rodolfo. «Las empresas "Corcho" de Santander en el 150 aniversario de su fundación», *Altamira,* 68, 2005, p. 225); de esta se conserva una breve arquería perimetral que combina, con acento ornamental, colores y texturas de piedra y ladrillo.

[18] Véase http://portal.ayto-santander.es/documentos/pgou/t12_catalogo_II/21_catalogo_ii_etnograficos.pdf [Consulta: 26/10/2014].

[19] «Decreto 17/2012, de 12 de abril, por el que se aprueba definitivamente la modificación puntual número 9 del Plan Especial de Ordenación del Sistema General Portuario del Puerto de Santander» (BOC

del siglo xx, las últimas en quedar obsoletas y las que otras ciudades atlánticas están musealizando para dar cuenta y razón del trabajo portuario. Es lo que hizo Glasgow al comprar, restaurar y abrir al público en 2007 la Grúa Titán (Titan Crane), utilizada para cargar locomotoras de vapor en barcos y convertida hoy en «la Torre Eiffel de Escocia» (46 m).[20] Mucho más cerca, la Grúa Carola (60 m), utilizada por los Astilleros Euskalduna, se alza hoy junto al Museo Marítimo de Bilbao (2003).[21]

Lo funcional

En cambio, la arquitectura industrial racionalista, desornamentada e ingenieril, ha tenido menos suerte. No la tuvo la lonja (Aníbal González de Riancho, 1943), demolida en 2006,[22] pese a una activa campaña de defensa en prensa y documentos contrarios como un informe de la Universidad de Cantabria.[23] En esta y sobre el resto, se impuso la tesis de Juan José Arenas (2006), el ingeniero que había construido la nueva lonja: «Me pregunto qué valor etnográfico posee una nave industrial, que fue construida para descargar el pescado, subastarlo y exportarlo, pero que por su misma planta y morfología pudo haber servido para cualquier otra actividad de almacenaje y distribución»,[24] opinión que remataba con la evidencia de que aquello no era cosa de Peter Behrens ni de la Bauhaus. En efecto, ni lo era ni necesitaba serlo: precisamente, la polivalencia espacial, lejos de ser censurable, constituye uno de los activos más caros al racionalismo, la flexibilidad (Fig. 3).

Sin salir del alargado solar portuario, en 2012, corrió la misma suerte la batería de ocho naves de Solvay (1953-1956). Se da la circunstancia de que el Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria (COACAN) propuso incluirlas, junto a otros inmuebles como la antes citada marquesina de la gasolinera de los jardines de Pereda, en el Plan General de Ordenación Urbana (PGOU) durante el periodo de alegaciones.[25] Las dos obras fueron firmadas por sendos ingenieros de caminos canales y puertos en los años cincuenta, con uno de diferencia, pero la

---

extraordinario núm. 15, 13 de abril de 2012. Disponible en: boc.cantabria.es/boces/verAnuncioAction.do?idAnuBlob=225036 [Consulta: 08/06/2013]).

[20] Veáse http://www.titanclydebank.com/about-the-crane.aspx [Consulta: 05/08/2014].

[21] Véase http://www.museomaritimobilbao.org/mmrb/adjuntos/paginas/MEMORIA%202004%20-2013%20FINAL.pdf [Consulta: 01/12/2014].

[22] Aramburu-Zabala Higuera, Miguel Ángel; Losada Varea, Celestina, y Saavedra Arias, Rebeca. *Patrimonio destruido en Cantabria,* Santander, PUbliCAN Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2012, p. 158.

[23] Santander. Archivo de la Autoridad Portuaria (AAP). Exp. 5619/01. «Informe sobre la antigua Lonja de Pescadores de Santander», coordinado por Elena Martín Latorre, profesora de la Universidad de Cantabria, en 2004. Entre otras cosas, el documento, en el que colaboré, llamaba la atención sobre la idoneidad de su estructura basilical para simultanear las funciones de museo (naves laterales, compartimentadas) y de centro de arte contemporáneo (nave central, diáfana), como hacen otros «museos de ribera», desde el Guggenheim de Bilbao a la Tate Modern de Londres, con una sala de subastas en hemiciclo que era, de facto, un auditorio.

[24] Arenas de Pablo, Juan José. «...Y sigue la vieja lonja», *El Diario Montañés* (20 de febrero de 2006). Disponible en: http://www.eldiariomontanes.es/pg060220/prensa/noticias/Santander/200602/20/DMO-SAN-020.html [consulta: 30/07/2014].

[25] Véase http://www2.coacan.com/Curbanismo/actas_cru/ALEGACION%202%20PGOU%20STDER.pdf [Consulta: 09/11/2014].



Fig. 3. Santander, antigua Lonja en el momento de ser demolida. Foto J. Gómez, febrero 2006.

pequeña fue incluida y se salvó, mientras las grandes (ellas sí eran comparables con la obra emblemática de Behrens) quedaron fuera y dieron con sus huesos en tierra.[26]

Pero si existe un complejo industrial amenazado ahora mismo en el *waterfront* de Santander ese es el formado por los Talleres de Renfe en Cajo, con sus naves y, singularmente, su rotonda o depósito de locomotoras (1949-1958).[27] El PGOU los considera un «condicionante» para el desarrollo urbano, «ocupando una gran superficie que no ha quedado integrada en la trama urbana con el crecimiento de la ciudad».[28] La futura unificación y cobertura de las vías

[26] El proyecto para las naves de Solvay, acabadas en 1956, lo firmó el ingeniero Manuel Fernández Rañada en 1953 (AAP. Exp. 1351/6. «Establecimiento de un almacén de elementos auxiliares y vía para la recepción, depósito y embarque de los productos Solvay en la zona de servicio de los Muelles de Maliaño [...] O. M. 7-julio-1954». Doc. 6). El de la gasolinera, Luciano Abrisqueta Monzonís en 1954, con «buen aspecto estético» (AAP. Exp. 1352/6. «Instalación de una estación de suministro de carburante en la zona de servicio [...] O. M. 26-junio-1957». Docs. 9 y 14). La secuencia de naves podría haber sido intercambiable con las de la Cruise Terminal de Róterdam (1946-1949, Holland America Line), hoy alquilables para todo tipo de eventos, desde festivales hasta ferias de arte contemporáneo (http://www.architectureguide.nl/project/list_projects_of_architect/arc_id/40/prj_id/320 [Consulta: 22/11/2014]). El puerto holandés ofrece otras soluciones interesantes en comparación con Santander.

[27] Reconstruidos de acuerdo con un proyecto firmado en 1949 por el ingeniero Luis Prieto Delgado y ampliado por Manuel Fernández-Oliva Álvarez en 1954; este último fue también el autor de la rotonda de Burgos, hoy convertida en sala musical (López-Calderón Barreda, Manuel. «Las estaciones de Santander: pasado, presente y futuro», en *Actas de las X Jornadas de Acanto sobre Patrimonio Cultural de Cantabria,* Santander, ACANTO, 2011, pp. 87-90).

[28] Véase http://portal.ayto-santander.es/documentos/pgou/t_05_memoria_ordenacion/memoria_ordenacion_9.pdf; BOC Extraordinario n.º 35, Sábado, 29 de septiembre de 2012: «Aprobación definitiva del Plan

liberará espacio para crear un nuevo vial de acceso meridional a la ciudad, más zonas residenciales; a los talleres, en concreto, les sustituiría «un gran aparcamiento». Pero lo que la norma considera un estorbo podría convertirse en un potente activo, precisamente, para construir ciudad, integrador. Numerosas voces se han alzado para resaltar los innegables valores de ese excepcional conjunto y demandar su rehabilitación como museo ferroviario.[29] Eso sí que sería sumar e integrar. Otras ciudades lo han hecho ya: en España, por ejemplo, ha decidido conservar su rotonda la ciudad de Valladolid, mientras que Vilanova i la Geltrú (Barcelona, 1972) disfruta gracias a ella de un Museo del Ferrocarril; fuera de nuestras fronteras, el Deutsches Technikmuseum de Berlín incluye una rotonda doble y la ciudad de Toronto ha convertido la suya, al borde del lago Ontario, en un espacio multifuncional que también contempla un museo ferroviario;[30] por delante de todos ellos, Londres había transformado su Roundhouse (1846) en un espacio escénico ya en 1964, y como tal fue renovado y reinaugurado en 2006.[31] Año electoral, 2015 se abrió con la noticia de que el Ayuntamiento retomaría parte del proyecto de soterramiento de las líneas de ferrocarril, ante lo cual volvieron a escucharse voces demandando la protección del depósito de locomotoras.[32] La principal amenaza es el atractivo de la superficie que sería liberada, máxime cuando se mide en estadios... de fútbol.[33]

La sintonía francesa

Ha de haber muchos más ejemplos, pero los citados pretenden evidenciar el alto y pionero grado de sensibilización para con su pasado industrial existente en los países del Norte de Europa y de América. Para enfatizar el contraste, me interesa traer a colación el muy celebrado CAPC de Burdeos, un centro de arte contemporáneo establecido desde 1990 en lo que fue el Entrepôt (1822-1824), un depósito de los muelles al borde del río. Lo más significativo son los valores arquitectónicos que acreditaron su rehabilitación y puesta en valor: es una gran fábrica de cantería, estructuralmente medievalizante y formalmente clasicista.[34] Industrial,

---

General de Ordenación Urbana de Santander». Disponible en: http://boc.cantabria.es/boces/verAnuncioPartesAction.do?idAnuBlob=235365&orden=2 [Consultas: 01/11/2014].

[29] Cueto Alonso, Gerardo J. «Patrimonio industrial en el olvido», *El Diario Montañés* (21 de junio de 2009). Disponible en: http://www.eldiariomontanes.es/prensa/20090621/opinion/articulos/patrimonio-industrial-olvido-20090621.html [Consulta: 05/11/2014]. García Díaz de Villegas, José Manuel. «Ferrocarril y cultura», *El Diario Montañés* (8 de septiembre de 2009). Disponible en: http://www.eldiariomontanes.es/20090908/opinion/articulos/ferrocarril-cultura-20090908.html [Consulta: 05/11/2014]. Serna Pardo, Eduardo. «Salvemos nuestro patrimonio ferroviario», *El Diario Montañés* (17 de enero de 2010). Disponible en: http://www.eldiariomontanes.es/20100117/opinion/articulos/salvemos-nuestro-patrimonio-ferroviario-20100117.html [Consulta: 05/11/2014].

[30] Gómez Martínez, Javier. «El patrimonio industrial no adorna Santander, ni lo pretende», *El Diario Montañés* (23 de noviembre de 2009). Disponible en: http://www.eldiariomontanes.es/20091123/cantabria/otras-noticias/patrimonio-industrial-adorna-santander-20091123.html [Consulta: 05/11/2014].

[31] Véase http://www.roundhouse.org.uk/about/history [Consulta: 13/12/2012].

[32] San Miguel, Álvaro. «Arquitectos e historiadores reclaman la protección del taller ferroviario de Cajo», *El Diario Montañés* (2 de enero de 2015), p. 12.

[33] Santiago, Violeta. «La nueva reordenación ferroviaria es “posible y razonable”, dice De la Serna», *El Diario Montañés* (31 de diciembre de 2014), p. 14.

[34] Costedoat, Delphine. «Entrepôt Lainé/ Entrepôt Réel», en Sandrine Lavaud (coord.), *Bordeaux. Sites el monuments,* Burdeos, Ausonius Aquitania, 2009, t.III, p. 381 (Col. Atlas historique des villes de France, 3 ts.).

pues, por su uso primigenio, pero neoclásico como la mejor arquitectura civil pública o privada; en Santander, las casas del Ensanche,[35] por ejemplo. Tipológicamente, en cambio, equivaldría al antiguo Depósito de Tabacos en Rama (1899), que ocupa toda una extensa manzana portuaria y que fue ornamentalmente agraciado con la efectiva mezcla de ladrillo y piedra;[36] rehabilitado como sede de la Biblioteca Central y del Archivo Histórico de Cantabria, el mismo PGOU, aprobado en 2012, lo lista entre la «arquitectura industrial y otras edificaciones o infraestructuras», como los faros.[37]

El catálogo monumental citado para documentar el almacén portuario de Burdeos fue impreso en Santander (Gráficas Calima). Es un síntoma de cómo la ciudad aquitana actúa como polo de atracción para Santander, y no es el único. Si eso ocurre en el ámbito empresarial, en el científico, apreciamos otro tanto: la exposición *Venus y Caín. Nacimiento y tribulaciones de la Prehistoria en el siglo XIX* (2003),[38] estuvo comisariada por el Museo de Aquitania, en Burdeos (que ofrece visitas guiadas en castellano regularmente), donde se había visto en primer lugar, antes de viajar a Santander y, finalmente, a Québec, todo en 2003. Y el eje Asturias/Euskadi-Aquitania, el denominado «cluster atlántico», es la cita constantemente aludida, a lo largo del reciente diagnóstico del sistema cultural de Santander, como región cultural en la que esta ha de incardinarse, atendiendo a las experiencias de sus dos mayores capitales (Bilbao y Burdeos), «potentes ciudades portuarias e industriales y, ahora, postindustriales» en la remodelación urbana basada en «la rehabilitación de espacios y arquitectura icónica».[39]

---

[35] Sazatornil, 1996, p. 166.

[36] Barreiro Pereira, Paloma, y Herrera Gómez, Aurora (coords.). *Guía de arquitectura de Santander. Cien edificios mirando al Sur en una bahía del Norte,* Santander: Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 1996, p. 168.

[37] Véase http://portal.ayto-santander.es/pgou_abr2009/catalogo/catalogo_I_parte_1.pdf [Consulta: 09/11/2014]. Edificio catalogado 3554 (http://portal.ayto-santander.es/pgou_abr2009/catalogo/catalogo_II_parte_5.pdf [Consulta: 09/11/2014].

[38] *VENUS y Caín. Nacimiento y tribulaciones de la Prehistoria en el siglo XIX* [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003.

[39] Díaz López, Javier. *Elementos para un diagnóstico del sistema cultural de la ciudad de Santander,* Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2014, p. 76 (fue adelantado electrónicamente en http://www.eldiariomontanes.es/includes_m/pdf/Diagnostico.pdf [Consulta: 10/05/2013]). En Asturias, vienen experimentando un cambio paralelo al de Santander, por la exigencia de mayor calado en sus puertos, las ciudades de Gijón (Morales, María Cruz (coord.). *El* Waterfront *de Gijón (1985-2005). Nuevos patrimonios en el espacio público,* Oviedo, Eikasia, 2011) y Avilés (Menéndez Marino, Rebeca. *Las transformaciones urbanas de la ciudad de Avilés (1980-2010),* tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2013. Disponible en: http://hdl.handle.net/10651/21888 [consulta: 05/11/2014]; ambas apuestan por una «marca» propia basada en el turismo, incluido el cultural. El País Vasco va más allá y ha acuñado una marca basada en la creatividad (artística y científica) para distinguirse de la «marca España», Hedgecoe, Guy. «Basque Country. A creative people, a hi-tech future», *The Guardian* (9 de octubre de 2014). Disponible en: http://www.thereport.net/basque-country/oct2014/1123-a-creative-people-a-hi-tech-future [Consulta: 16/10/2014]; es la adoptada por otras ciudades atlánticas, desde Ámsterdam a Toronto (Gómez Martínez, Javier. *Museografía al filo del milenio. Tendencias y recurrencias,* Gijón, Trea, en prensa). Santander no llega a perfilar su identidad de manera neta, entre el turismo cultural (Anillo Cultural), la creatividad (Fundación Santander Creativa, Centro de Arte Botín) y el deporte (proyecto de museo temático); lo primero se ha reforzado al promover un «Camino Cultural Atlántico» (de Oporto a Burdeos) con el turismo cultural como «imagen de marca» (http://portal.ayto-santander.es/portal/page/portal/inet_santander/ficha/ficha_ayto?itemId=8767051 [Consulta: 04/12/2014].

Peajes para llegar a ser

Importantes firmas de la arquitectura nacional e internacional han experimentado en sus propias carnes lo que implica construir (o no) en Santander. Los rasgos que sumariamente llevamos indicados deberían ayudar a explicar una cadena de desencuentros que, a su vez, contribuye a trazar el retrato, no solo físico, de la ciudad.

Rafael Moneo (y Mansilla + Tuñón)

La resistencia, si no abierto rechazo, a todo lo que huela a racionalismo tiene que ver, en mi opinión, con este tipo de filiaciones. Del rechazo nos puede dar la medida la esforzada y enfática apología desplegada por los arquitectos y geógrafos, principalmente, que redactaron el documento oficial que aprobaba la construcción del proyecto de Rafael Moneo para la «sede institucional» (no ya palacio) del Gobierno de Cantabria, en 2006.[40] Moneo había ganado un concurso restringido en 2002, por delante de David Chipperfield, Jerónimo Junquera, Carlos Ferrater y Peter Eisenman, y entregado el proyecto de ejecución el año siguiente, aunque luego habría de reformularlo para reducir sustancialmente la volumetría inicial. El suyo enlazaría con la serie (breve) de edificios modernos, tendentes al racionalismo, construidos a partir de 1925, demostrando que «ser contemporáneo» no tiene que ver con ser «kitsch», o sea, con los historicismos:

> La calidad arquitectónica no implica la necesidad de repetir estilos o soluciones constructivas que hoy en día se encuentren obsoletas [...]/ La arquitectura, por lo tanto, no puede ser falsa o engañar en las soluciones constructivas. Ha de expresarse como es, con naturalidad y sencillez, sin necesidad de repetir, sistemáticamente, los materiales, etc... en definitiva, evitar la simulación de lo antiguo y el pastiche en todas sus variedades como único método de enfrentarse al lugar, al entorno.

Todo eso, que implicaba la demolición del edificio en uso, fue posible previa declaración del proceso como «Proyecto Singular de Interés Regional». Salvo el derribo del antiguo palacio, meritoriamente firmado por el mismo Gonzalo Bringas del Palacio de la Magdalena y el del muy racionalista Club Marítimo (usado como referente en el documento citado) en los años treinta,[41] nada más se hizo. El proyecto fue definitivamente cancelado en 2012, muy poco después de aprobado el PGOU, dejando un solar degradado a sumar, en segunda línea, a los acumulados por la crisis inmobiliaria.[42] El cubo de cristal previsto, el edificio singular, nunca

---

[40] «Acuerdo de la aprobación definitiva del Proyecto Singular de Interés Regional del equipamiento supramunicipal para "Sede Institucional del Gobierno de Cantabria"», *BOC,* 43, 2 de marzo, pp. 2536-2538. Disponible en: https://boc.cantabria.es/boces/verAnuncioAction.do?idAnuBlob=94456 [Consulta: 23/07/2014].

[41] González de Riancho Colongues, Aurelio. «El palacio de Bringas, crónica de un desastre», *El Diario Montañés* (9 de septiembre de 2011. Disponible en: http://www.eldiariomontanes.es/v/20110909/opinion/articulos/palacio-bringas-cronica-desastre-20110909.html [Consulta: 17/11/2014].

[42] No tuvo mejor suerte el otro proyecto relacionado con esa demolición (el Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria ocupaba la planta baja del edificio), el de la construcción de un Museo de Cantabria, en la ladera norte. El muy icónico y metafórico proyecto con el que Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón ganaron el concurso en 2003, evocando los Picos de Europa, es hoy una maqueta en la colección del Museum of Modern Art de Nueva York (http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAN%3AC%3Amansilla&page_number=1&template_id=1&sort_order=1 [Consulta: 05/02/2015] y una persistente



Fig. 4. Santander, solar de la demolida sede del Gobierno de Cantabria e infografías de la nueva, ya desechada. Foto J. Gómez, noviembre 2014.

llegó a medirse con los hiperdecorados congéneres de los alrededores más allá del nivel infográfico (Fig. 4).

Renzo Piano

El arquitecto genovés se percató pronto de la paradoja de la ciudad, al verse obligado a adaptar al lugar su proyecto para el Centro de Arte Botín: «Aunque Santander esté oficialmente en el Atlántico, la bahía, y nuestro solar que mira al sur, poseen un suave carácter mediterráneo».[43] Las reacciones ciudadanas suscitadas cuando fue presentado, en septiembre de 2011, fueron tales que optó por modificarlo de inmediato. Los cambios fueron en tres direcciones: emplazamiento (la Grúa de Piedra no se mueve), tamaño (la vista no se tapa) y forma (la abstracción minimalista ni se insinúa).

---

infografía en el citado PGOU de Santander, de 2012 (II, p. 142. Disponible en: http://boc.cantabria.es/boces/verAnuncioPartesAction.do?idAnuBlob=235365&orden=2 [Consulta: 27/19/2014]), mientras las colecciones de Prehistoria y Arqueología seguían otros caminos. *Cfr.* MARTÍNEZ, Gema. «La ciudad de los museos pendientes», *El Diario Montañés* (26 de diciembre de 2010). Disponible en: http://www.eldiariomontanes.es/v/20101226/cultura/arte/ciudad-museos-pendientes-20101226.html [Consulta: 26/12/2010].

[43] En INGERSOLL, Richard. «Piano en conversación», en *Renzo Piano Building Workshop. Centro de Arte Botín. Santander,* Santander, Fundación Botín, 2011, p. 6. Disponible en: http://www.centrobotin.org/admin_pro/API/download.php?id=48&account=oedihg287ddy278 [Consulta: 18/11/2014].

El inicial lo componían dos cajas de cristal que se adentraban parcialmente en el agua, sobre *pilotis,* como si fueran palafitos transparentes. Correspondían con la imagen de marca que Piano se ha formado como constructor de museos, las ampliaciones de la Morgan Art Library and Museum, en Nueva York, y del Art Institute de Chicago, entre los más recientes. Esta última viene amueblada con el conjunto *Barcelona* (mesa, sillas y *day bed*) del apóstol del «menos es más», Mies van der Rohe. No en vano, con esos y otros proyectos, Renzo Piano lideraba a comienzos del nuevo siglo lo que se consideraba una vuelta a la «serenidad» («new serenity») en la arquitectura de los museos de arte norteamericanos: ni la economía estaba ya para tantos fuegos de artificio ni el listón de la espectacularidad parecía superable tras el Museo Guggenheim de Bilbao.[44]

El segundo y definitivo huía de todo eso. Con sus formas redondeadas, «más metafóricas», se le antojaba al arquitecto Richard Ingersoll como «los caparazones de los moluscos» o «las típicas casas *tchanqué* usadas por los pescadores de Arcachon en el sur de Francia».[45] Su autor prefería ver ambos volúmenes de un modo más figurativo si cabe, como «naves espaciales recién aterrizadas. No queríamos dar la impresión de un gran tamaño o de arrogancia [...]. El proyecto se parece ahora a un barco que se hubiese partido por la mitad y se hubiese elevado del suelo»; y más orgánico, adjetivo que repetía insistentemente, al tiempo que aludía a «los estómagos de los dos volúmenes», donde se esconde la maquinaria, y a «las células de la piel humana», «como poros», para describir el recubrimiento cerámico.[46] Quizás no por casualidad, el cambio lo acerca a otro proyecto inaugurado en septiembre de 2014 en París, en un entorno marcadamente *beaux-arts* (fachada decorada por Rodin): la ampliación de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, que la propia institución califica como «una cáscara de cristal» («une coque de verre»), por su icónica y orgánica curvatura.[47]

Hoy, una sobrevenida ralentización de los trabajos está exponiendo la estructura metálica más de lo previsto y ha puesto de manifiesto una radicalmente distinta sensibilidad arquitectónica, al leer las exhortaciones de un arquitecto, también pintor de paisajes y conocido dinamizador cultural:

> Llama la atención la gran densidad y disparidad de perfiles que cruzan los entrepaños, pocos resquicios quedan para puertas o ventanas, ni por dentro ni por fuera [...]/ Y si después de todo resulta que la estructura del edificio ha de ser así, hagan que se tape pronto para ocultar a nuestros ojos lo que se desearía perfecto. Cúbrase con piel de nácar para seguir soñando con la luz de la bahía, ajenos a lo que nadie podrá volver a ver. Tápela señor Piano, tápela.[48]

Al autor, la estructura del Centro Botín le parece caótica, con sobreabundancia de hierro, tanto como a la edil antes citada le horrorizaban los bosques. Uno y otra abogan por las obras perfectamente acabadas, perfiladas, sobreproducidas incluso. Con todos mis respetos, el esqueleto del nuevo edificio me parece tan bello o más que la deconstrucción ostentosamente exhibida por Gehry en la torre escultórica del Guggenheim bilbaíno. Y me divierte adicional-

---

[44] Litt, Steven. «New serenity (the new wave of art museums)», *ARTnews,* 104 (marzo), 2005. Disponible en: http://www.artnews.com/2005/03/01/the-new-serenity/ [Consulta: 07/02/2015].

[45] Ingersoll, 2011, p. 7.

[46] En Ingersoll, 2011, pp. 7-9.

[47] Véase http://fondation-jeromeseydoux-pathe.com/presentation-centre [Consulta: 09/09/2014].

[48] Lastra, Domingo de la. «Tápela, señor Piano», *El Diario Montañés* (16 de febrero de 2014), p. 41.



Fig. 5. Santander, Centro de Arte Botín (sin el edificio oriental aún) con Grúa de Piedra y Hotel Bahía. Foto J. Gómez, diciembre 2013.

mente al verla recortada contra la muy posmoderna y pulida gola neoegipcia del Hotel Bahía, reconstruido en los noventa (Fig. 5).

Vicente Roig Forner y Ángel Hernández Morales

Lo de tapar, por cierto, no es broma. ¿Recuerdan a Gary Cooper, álter ego de F. L. Wright, en *El manantial* (*The Fountainhead,* King Vidor, 1949)? Arquitecto racionalista, no consigue construir ningún proyecto. Cuando seleccionan uno para construir un banco, le ponen una *pequeña* condición:

> Naturalmente no modificaremos sus planos en absoluto. Es su genialidad lo que nos ha hecho decidirnos por su edificio, pero su aspecto no pertenece a ningún estilo conocido. Al público no le gustaría. Le escandalizaría. Es demasiado distinto, demasiado original [...]. Queremos que adapte su edificio así *[le añaden a la maqueta una pantalla con arcos, columnas y pilastras en todo el perímetro de la planta baja, de una pieza, y otra en cada lateral de la pastilla vertical que es el edificio]*. Ahora tiene algo moderno y algo clásico. Así complacerá a todos. El punto medio.

Pues bien, existe en Santander un edificio que logró ser construido en clave racionalista: el Museo Marítimo del Cantábrico, pareja gemela del Instituto Oceanográfico (Vicente Roig



Fig. 6. Santander, proyecto de ampliación del Museo Marítimo del Cantábrico (fases 3 y 5), 2001. Archivo de la Autoridad Portuaria.

Forner y Ángel Hernández Morales, 1975-1978). Con estructura y fachadas de hormigón armado visto, lo más característico es su «[b]óveda de membranas paraboloidales», con ocho puntos de apoyo y cuatro ventanales entre ellos; «[s]e trata de un edificio prototipo, construido en diferentes puntos de España con pequeñas diferencias entre ellos».[49] Quizás fuera esa última circunstancia la que permitió que, en 2001 (en vida aún de sus autores), cuando fue ampliado, toda la estructura desapareciera bajo una membrana envolvente, posmoderna por la policromía, la geometría, las bandas horizontales (trasunto neo-déco de lo que la memoria identifica con la «fenêtre en longueur» de Villa Saboya) y el afán metafórico (Fig. 6). Esto último vendría dado por una nueva cubierta, con mástiles y unas velas de teflón, que permitiría visualizar el edificio «como un gran barco varado junto al muelle», en palabras de su arquitecto, José María Páez Mañá.[50] Este apéndice parlante fue eliminado finalmente, al parecer, por respeto al vien-

[49] Barreiro Pereira, Paloma y Herrera Gómez, Aurora (coords.). *Guía de arquitectura de Santander. Cien edificios mirando al Sur en una bahía del Norte,* Santander, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 1996, p. 68.

[50] AAP. Exp. 05885/3. «Proyecto de ejecución de las fases 3+5: aquarium y urbanización del Museo Marítimo del Cantábrico», 2001, pp. 3-4. Arquitectos e historiadores parecen conformes con la intervención, que se desarrolló entre 1999 y 2003 (Fernández-Abascal, Eduardo y Santamaría, Pío J. «Arquitectura, 1950-2000», en Julio J. Polo Sánchez (ed.), *Catálogo monumental del patrimonio cultural de Cantabria, III. Santander y su entorno,* Santander, Gobierno de Cantabria, 2002, p. 349. Aramburu-Zabala Higuera, Miguel Ángel. «Arte y puerto», en Fidel Gómez Ochoa (ed.), *El Puerto de Santander. Trayectoria histórica e influencia socio-territorial,* Santander, PUbliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria, y Autoridad Portuaria de Santander, 2011, p. 192). El perímetro de los paraboloides cobija hoy el restaurante, al que se accede únicamente pagando la entrada al museo, que carece de horas de acceso gratuito como consecuencia, cabe suponer, de su gestión por parte de Cantur (Sociedad Regional Cántabra de Promoción Turística).



Fig. 7. Santander, Museo Marítimo del Cantábrico e Instituto Oceanográfico. Foto J. Gómez, diciembre 2013.

to. ¿Término medio? Comparando el resultado final con el estado original (el que aún conserva el aledaño Instituto Oceanográfico), no lo encuentro (Fig. 7).

Alejandro Zaera

Contra ese carácter figurativo, parlante o metafórico de la arquitectura se rebeló, desde su manifiesto, Foering Office Architects (FOA), cuya mitad era Alejandro Zaera: «Las metáforas están prohibidas, las analogías también», declaraba, para alejarse de sus mayores, los de la generación posmoderna, y reivindicar la técnica y el proceso.[51] En 2014, ya en solitario, ha inaugurado en Santander uno de sus celebrados edificios sin fachada, sin forma: la ampliación del Centro Especial de Alto Rendimiento (CEAR) de Vela, un almacén por debajo y un graderío hacia la bahía por encima. Mucho antes de su terminación, ya era popularmente conocido como «la Duna (de Zaera)», es decir, la ciudad la ha hecho suya a través de una metáfora, la imagen que no proporciona la abstracción racionalista.[52]

Mayor iba a ser su proyecto para la nueva estación marítima, «un edificio-terraza sobre la bahía», presentado el 1 de octubre de 2011 con una exposición en el Palacete del Embarcadero,[53] solo para rectificar, al día siguiente, que no era más que una propuesta y que el pro-

[51] FOA (Foering Office Architects). «Código FOA Remix 2000», *2G Revista Internacional de Arquitectura,* 16/IV, 2000, p. 127.

[52] Se trata de una mínima porción, una astilla, del proyecto de FOA que lo lanzó a la fama, la Terminal Internacional de Pasajeros del puerto de Yokohama (1994).

[53] Pérez Jorrín, M. A. «Zaera diseña un edificio-terraza sobre la bahía para la nueva estación marítima», *El Diario Montañés* (1 de octubre de 2011), pp. 1-3. Disponible en: http://www.eldiariomontanes.es/v/20111001/cantabria/zaera-disena-edificio-terraza-20111001.html [Consulta: 29/05/2013].

yecto definitivo saldría de un concurso público convocado por el consorcio encargado de desarrollar la zona.[54] Al parecer, Puerto y Ayuntamiento habían obrado sin consultar a las otras partes implicadas (Gobierno de Cantabria y Ministerio de Fomento), pese a compartir todas ellas un mismo color político; hasta la fecha, no me consta una palabra más por parte de los promotores. La web del estudio AZPML describe un plan maestro («masterplan») para el puerto de Santander en toda su longitud (no detalla la Duna), fechado en 2008.[55] Oficialmente, ARUP, la firma internacional de ingeniería que «apoyó» a Zaera y a Renzo Piano en la ejecución de sus respectivos proyectos santanderinos, en colaboración con Pérez Llorca, está redactando el «plan maestro para la reordenación urbanística de esta Bahía».[56]

De lo que no cabe ninguna duda, por terminar con Zaera y sustanciar una moraleja, es del éxito de su pequeña gran obra. El encaje en el universo iconográfico popular constituye una de las claves de su éxito. Otra es su función como mirador, la misma que iba a desarrollar en el segundo y mayor encargo.



Fig. 8. Santander, grada de acceso meridional al Palacio de Festivales. Foto J. Gómez, mayo 2013.

[54] Sellers, Gonzalo. «El proyecto de la futura estación marítima saldrá de un concurso», *El Diario Montañés* (2 de octubre de 2011), p. 6.

[55] Véase http://azpml.com/#/projects/1023 [Consulta: 24/11/2014].

[56] Tejada Gorraiz, Flavio. «Frente Marítimo-Portuario. Santander. 2010-2014», *Portus. The online magazine of RETE* (28 de octubre de 2014), p. 2. Disponible en: http://portusonline.org/wp-content/uploads/2014/11/Frente_Marítimo_Portuario_Santander_2010-2014_Tejada_Gorraiz.pdf [Consulta: 23/13/2014].

Conclusión

Santander es una ciudad que, más que mirarse a sí misma, mira al mar, no al abierto Cantábrico, sino al domesticado de la bahía, objeto de hedonista contemplación. Al hacerlo, da la espalda a una ladera sur que, más allá de la línea del ensanche, auténtico *scaenafrons,* es caótica y decrépita en buena medida. El *landscape* anula al *cityscape*. Al servicio de esa obsesión contemplativa, la ampliación del Museo Marítimo incluyó un graderío («anfiteatro») en la azotea, otro va asociado al perímetro del Centro de Arte Botín, otro lo constituye la plaza de San Martín de la Mar (2014),[57] junto a la Duna y el Palacio de Festivales. Por eso es bueno recordar que este último edificio ya contaba con un graderío poderoso que es su gran escalinata de acceso por el Sur: queda justo a espaldas de la Duna y alcanza mayor altura, pero siempre ha estado vedado al ciudadano, con cadena candada y guardia de seguridad que asoma si alguien osa puentearla (Fig. 8).

Así no se consigue una imagen simpática, contemporáneamente *friendly*. Se perpetúa el sentido burgués, elitista, de la arquitectura en una *Atenas* que no acaba de encontrar su *Partenón*. Puede que no sea capaz de construirlo. Puede que lo haya destruido ya o esté a punto de hacerlo. Puede que no sean los pobres árboles sino las ricas columnas lo que no le deje ver el bosque.

[57] En la edición de 2014 de los Premios COACAN, la obra más premiada en la votación pública fue esta plaza escalonada (sin apenas árboles), firmada por Bernardo Angelini y David Casino. El colegio premió el «Almacén de barcos y grada mirador» de Alejandro Zaera. Disponible en http://www.coacan.com/images/1COLEGIO/PREMIOS%20ORTEGA-ALLOZA/2014/ACTA%20DEL%20JURADO2014%202.pdf [Consulta: 26/10/2014].

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

DEL RECUERDO EN EL ARTE ESPAÑOL ACTUAL. LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID COMO LUGAR DE MEMORIA REVISITADO[1]

Dolores Fernández Martínez
Universidad Complutense de Madrid

Es un discurso aceptado el que dice que, con la transición del franquismo a la democracia, el arte español dio un paso adelante de tal magnitud que rompió con el pasado y, durante mucho tiempo, problemas que habían sido cruciales para España desde 1848, como la identidad de lo español, quedaron en suspenso. Además dejaron de interesar el arte y los artistas reivindicativos de la etapa franquista.[2] A los artistas de los ochenta del siglo xx lo que les interesaba era competir, aunque fuera miméticamente, con los integrantes de la escena internacional del momento. Esta situación, con la perspectiva que nos da el tiempo transcurrido, se ha visto que fue propiciada por la crítica y los grandes medios de comunicación, en plena pujanza, interesados en utilizar la cultura como espectáculo, un excelente medio de promoción de la joven democracia.[3] Hoy vivimos un momento de cambio, pues se está cuestionando la pervivencia de los valores y los acuerdos que hicieron posible la constitución de 1978.

Al tiempo, han ido surgiendo artistas de última generación que trabajan de una manera muy particular con ese pasado hasta hace poco tiempo «intocable». Un buen ejemplo es el caso del artista Eugenio Merino (Madrid, 1975) que obtuvo una notoriedad inusual cuando presentó en la convocatoria de 2012 de la Feria de Arte Internacional, ARCO, en Madrid, una pieza titulada *Always Franco,* con una escultura del dictador metida en un congelador.

Merino pretendía, metafóricamente, sacar a la luz un sentimiento que permanece oculto en la sociedad española: el hecho de que la imagen del dictador permanece congelada en la men-

[1] Trabajo elaborado en el contexto del proyecto «Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931» (PN, Ref. HAR2011-25864).

[2] Un momento que fue acertadamente descrito ya en 1988: Calvo Serraller, Francisco. «Más allá de España. Nuevas perspectivas del arte último» en Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo,* Madrid, Alianza Forma, 1988, pp. 171-185.

[3] Muy bien estudiado en el volumen de Albarrán, Juan *et al. Arte y transición,* Madrid, Brumaria, 2012.

te de los españoles. Pero aquella pieza dio lugar a que la Fundación Francisco Franco iniciara un pleito judicial contra él por faltar al honor del «caudillo».

El juicio, celebrado en 2013, fue sobreseído, pero todo el proceso fue visto por la comunidad artística como una injerencia intolerable por parte de una Fundación anacrónica. Eso es lo que puso de manifiesto la exposición que se llevó a cabo, como apoyo al artista, en un local alternativo del popular barrio madrileño de Vallecas en junio de 2013 bajo el título *Artistas contra Franco* y que contó con la participación del mencionado Eugenio Merino acompañado de otros muchos compañeros entre los que se cuentan Alejandro Jodorowsky, Carlos Garaicoa, Cuco Suárez, Democracia, Domènec, Grupo Etcétera, Fernando Sánchez Castillo, Francesc Torres, Jorge Galindo, Juan Pérez Agirregoikoa, Nuria Güell, PAN (Alberto Chinchón y Miguel Palancares), Rubén Santiago, Santiago Sierra, Tania Bruguera o Isidoro Valcárcel Medina.[4] Todo fue organizado por la plataforma de Artistas antifascistas.[5]

Al proceso judicial se añadió el hecho de que Eugenio Merino no participó en la siguiente edición de la Feria, lo que fue más oneroso para el artista que el juicio mismo. Preguntado por qué ocurrió todo aquello, el artista contestaba:

> Por una sencilla razón; porque llegó a los medios de comunicación como noticia. Como portada de *El País* y con una entrevista donde contaba todo el proyecto de *Always Franco* y hablaba de la película documental que estamos haciendo Pedro Temboury, Alex Mendíbil y yo sobre el tema del arte político y la censura [...] La portada salió el día de la inauguración de ARCO, en el supuesto espacio donde el director de la feria debería haber salido explicando su modelo de la misma. Pero ese espacio lo ocupó una pieza de Franco, irónica y crítica, metáfora de la presencia de Franco en nuestra sociedad e instituciones. Algo que no gustó a Fermín Lucas (director de IFEMA) y tampoco al director de la feria (Carlos Urroz).[6]

Merino sugiere en esta entrevista que si hubiera tenido una menor visibilidad, la pieza habría pasado desapercibida y no habría tenido tantos problemas. Y aprovecha para denunciar la existencia de una censura «encubierta y directa» ejercida precisamente por las personas que menos deberían, por las encargadas de velar por el arte.

Otro artista que estaría en condiciones de suscribir la afirmación de Eugenio Merino es Fernando Sánchez Castillo (Madrid, 1970) quien suele contar anécdotas muy peregrinas acerca de las negativas sistemáticas que recibe cuando solicita el préstamo de alguna pieza al Museo del Ejército.

En la obra de Fernando Sánchez Castillo se incorpora la noción de «otra memoria», es decir, una «contramemoria» que es la recuperación, la afirmación, de historias olvidadas o reprimidas. Trabaja con los monumentos, los «restos», las «reliquias» de Franco, de una manera tan irónica como delirante. Sus *performances* enfatizan, y critican al mismo tiempo, todas esas cuestiones del pasado que se resisten a desaparecer. Un ejemplo de su trabajo es la expo-

---

[4] Riaño, Peio H. «El arte ajusta cuentas con Franco» en *El Confidencial* (28 de junio de 2013). Disponible en: http://www.elconfidencial.com/cultura/2013/06/28/el-arte-ajusta-cuentas-con-franco-123891 [Consulta: 2/12/2014].

[5] Disponible en: http://artistasantifascistas.org [Consulta: 2/12/2014].

[6] Santos, Juan José. «Los espacios para el arte están al servicio del político de turno (Entrevista con Eugenio Merino)» en *20 minutos* (1 de febrero de 2013). Disponible en: http://www.20minutos.es/noticia/1715212/0/eugenio-merino/escultor/obra-de-arte/#xtor=AD-15&xts=467263 [Consulta: 2/12/2014].

sición titulada *Episodios Nacionales. Táctica,* celebrada en el Círculo de Bellas Artes en 2010, en la que presentó una videoinstalación basada en el monumento al Caudillo que fue retirado de Nuevos Ministerios.[7] O también *La ciudad sin héroes* (2002), en la que se muestran las fotografías de monumentos con los pedestales vacíos.

Muchos países tienen dilemas con la historia inmediata, algún episodio que causa un trauma social de tal magnitud que enrarece el normal desarrollo de sus pueblos. Nuestro país no es una excepción, tiene un problema que ha sido silenciado y que está resurgiendo con fuerza en la actualidad. Como dice Enzo Traverso «[...] España eligió una transición amnésica, cuyo resultado fue que se prolongara el rechazo oficial durante más de una generación. Solo a partir del fin de los años noventa el recuerdo de la guerra civil recuperó el protagonismo».[8] Es decir, se retoma el ajuste de cuentas con la historia a partir del momento en que se reinician los trabajos de abrir las fosas clandestinas al lado de las cunetas, fuera de los cementerios y cuando las familias pueden exteriorizan su duelo silenciado. En ese contexto surgió la tentación ilusoria y mistificadora, dice Traverso, de una «memoria reconciliada *super partes*»,[9] y surgió también el debate sobre el destino de los monumentos erigidos en honor del Caudillo. ¿Había que conservarlos como lugares de memoria o demolerlos como han hecho todos los países de Europa central a la caída de las dictaduras estalinistas? «Desde hace una decena de años estos debates despiertan pasiones en España, país en que la memoria lejos está de apaciguarse».[10]

Pese a todo, el panorama de un arte vinculado a la memoria comienza a ser bastante amplio en todo el territorio español, en muchos casos ligados a las fosas clandestinas del franquismo[11] y a los lugares de memoria.

No obstante, las expresiones artísticas relacionadas con los lugares de memoria son bastante complejas, porque los artistas del momento, influidos por la revitalizada deriva *situacionista* de los años sesenta del siglo XX, contemplan esos espacios con una mirada peculiar que ya no corresponde a una recuperación de lo «perdido», sino más bien al cuestionamiento de todos aquellos símbolos, hoy anacrónicos (monumentos), y a la recuperación total del espacio. Es decir, hoy se ve la ciudad cargada de sustratos: materiales, sociales y simbólicos. No estamos únicamente frente a un relato sobre el pasado sino ante un complejo entramado mediante el cual el pasado vive en el presente de muchas maneras distintas, incluso inconscientes o subconscientes.[12]

Como ejemplo paradigmático de la problemática concreta que supone un lugar de memoria y de las propuestas que tímidamente están surgiendo por parte de los artistas actuales se toma la Ciudad Universitaria de Madrid, presidida por el Arco de la Victoria, un monumento del recuerdo franquista vinculado al cercano Valle de los Caídos.

---

[7] Esta estatua ecuestre fue concebida para la explanada delantera del Arco de la Victoria, en Moncloa.

[8] Traverso, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política,* Buenos Aires, Prometeo, 2011, p. 51.

[9] Traverso, Enzo, 2011, p. 51.

[10] Traverso, Enzo, 2011, p. 52.

[11] Por ejemplo la obra de Francesc Torres *Oscura es la habitación donde dormimos* (2007), la videoinstalación de Tomás Ruiz-Rivas y Günter Schwaiger *Fosa común* (2009), Virginia Villaplana y su proyecto *El instante de la memoria* (2010) o la exposición de apoyo a las exhumaciones de *Monte Estépar* (Burgos), en la que participaron casi cuarenta artistas en 2014.

[12] Bianchini, Chiara. «Políticas de la memoria y monumentos» en Alicia Alted y Dolores Fernández (eds.), *Tiempos de exilio y solidaridad: la Maternidad Suiza de Elna (1939-1944),* Madrid, UNED, 2014, p. 162.

La Ciudad Universitaria es un recinto protegido por el Decreto 21/1999, de 4 de febrero, por el que se declara Bien de Interés Cultual (BIC) en la categoría de Conjunto Histórico la Ciudad Universitaria, sita en el término municipal de Madrid.[13] El decreto alude a los principios de excelencia que están en el origen de la concepción misma del conjunto arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Universitaria, pero deja el camino libre para la adecuación a las necesidades y aspiraciones de los momentos actuales.[14] El recinto fue sede de la Universidad Central que se comenzó a construir en 1927 bajo la dirección del arquitecto Modesto López Otero. Actualmente hablamos de Universidad Complutense, pues así pasó a denominarse a partir de 1970, aunque en el mismo recinto convive con algunos edificios pertenecientes a la Universidad Politécnica de Madrid.

La idea original era aventurada y moderna, era un proyecto renovador muy ambicioso, tal como lo describe el arquitecto López Otero:

> Y tomando una decisión que ahora me parece audaz y temeraria, nos lanzamos, para el primer edificio, la Facultad de Filosofía y Letras, hacia un moderado racionalismo, utilizando los materiales, ladrillo, piedra blanca y granito de la tradición madrileña. Hemos de confesar que aquello nos gustó y hubimos de claudicar, haciendo concesiones de parca adaptación neoclásica a las siguientes construcciones, las del grupo médico y la Escuela de Arquitectura, reduciendo los elementos arquitectónicos a la máxima simplicidad, dando valor a las superficies continuas y eludiendo toda ornamentación, o sea, acercándonos a los principios de la nueva arquitectura.[15]

Coincidía esta empresa con la conmemoración del 25 aniversario de la monarquía de Alfonso XIII, su impulsor, y la intención urbanística era la de reunir en un gran recinto a todas las facultades que se encontraban dispersas por la ciudad.[16] Inicialmente entraron en el proyecto el citado Modesto López Otero y Luis Landecho y Urríes a la cabeza de un equipo de arquitectos jóvenes. El grupo realizó varios viajes por Alemania, Suecia, Holanda, Estados Unidos o Canadá para conocer, de primera mano, conjuntos similares en otras ciudades. El modelo finalmente elegido fue el de las universidades que contaban con facultades rodeadas de vegetación, por lo que fue necesario plantar del orden de treinta mil árboles. El proyecto, como ya se ha dicho, fue dirigido finalmente por López Otero y el resultado no se debería considerar estrictamente racionalista, sino un producto derivado de la utilización de recursos académicos combinados con los nuevos lenguajes arquitectónicos, lo que no es óbice para que el conjunto resulte riguroso y atractivo. El espíritu que guiaba la empresa era, en palabras de López Otero, que «[...] la Ciudad Universitaria debe ser un refugio como lo era el claustro de la Edad Media, para el estudio y la meditación».[17]

---

[13] Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.

[14] BOCAM, 15/02/1999, p. 17-18.

[15] Campos Calvo-Sotelo, Pablo. *75 Años de la Ciudad Universitaria de Madrid. Memoria viva de un «campus» trascendental,* Madrid, Universidad Complutense, 2004.

[16] La intención del monarca era la de construir una universidad que no fuera solamente nacional, sino hispano-americana, para brindar a los estudiantes que iban a Francia o a Estados Unidos la posibilidad de una formación científica y cultural netamente española. Chías Navarro, Pilar. *La ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización*, Madrid, Universidad Complutense, 1986, p. 29.

[17] En Chías Navarro, Pilar, 1986, p. 89.

En plena fase constructiva, el 14 de abril de 1931, se proclamó la II República Española y, pese a la situación delicada del país, se continuó con el proyecto considerado, también por los nuevos gobernantes, bueno para el bien común. Se mantuvieron los trabajos con las mismas personas (salvo los cargos meramente políticos) e incluso las partidas pasaron a ser las principales del presupuesto nacional, porque el programa cultural ocupaba un puesto muy importante para el Gobierno.[18]

Antes de iniciarse la Guerra Civil española en 1936, se encontraban terminados, o a punto de concluirse, el Pabellón de Gobierno (de Sánchez Arcas), el Hospital Clínico (también de Arcas), Medicina, Odontología y Ciencias (los tres edificios obra de Miguel de los Santos), Farmacia y Filosofía (ambos de Agustín Aguirre), la Residencia de Estudiantes (de Luis Lacasa), Arquitectura (obra de Pascual Bravo) y la Fundación del Amo (de Bergamín y Blanco Soler). Las obras de ingeniería, viaductos, puentes y cálculos especiales corrieron a cargo del ingeniero Eduardo Torroja. Pero todos los edificios duraron muy poco tiempo en pie ya que las fotografías sacadas durante la contienda dan fe de la destrucción a la que fueron sometidos.[19] La Ciudad Universitaria fue primera línea de combate en el frente de Madrid e incluso los libros de la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras sirvieron de parapeto.[20]

La mayoría de los edificios tuvieron que ser reconstruidos después, por los mismos que habían realizado los proyectos originales, salvo en el caso de los arquitectos Sánchez Arcas y Lacasa que se encontraban exiliados. Los trabajos fueron laboriosos, tal como describe Pilar Chías Navarro. Los principios fundamentales en los que se basará la enseñanza universitaria a partir de la reconstrucción del gobierno golpista responderán a los puntos programáticos del Movimiento Nacional.[21] Es decir, la memoria que guarda la actual universidad tiene la impronta de esa reconstrucción franquista en la que se subsumen los orígenes monárquicos y republicanos, mucho más breves, de forma que las puntuales llamadas a la preservación del conjunto resultan, en ocasiones, sospechosas, porque no se trata de preservar la identidad estética del conjunto, tal como el Real Decreto mencionado específica, sino de preservar sin alteraciones esa memoria histórica franquista que a estas alturas ha dejado de tener sentido para la mayoría de la población.

En 1943, coincidiendo con la fiesta del doce de octubre, Franco inauguraría los edificios ya concluidos, en una aparatosa y solemne celebración, en la que no faltó toda la parafernalia propia de la propaganda fascista.

En este contexto es en el que se comienza a diseñar el Arco de la Victoria, a cargo de los arquitectos Pascual Bravo Sanfeliú y Modesto López Otero, con la aportación de los escultores Ramón Arregui, Moisés Huerta Ayuso y José Pascual Ortells *López,* que también era pintor.

---

[18] Chías Navarro, Pilar, 1986, p. 131.

[19] Véanse las fotografías de la colección Albert Louis Deschamps tomadas en abril de 1939 (Archivo General de la Guerra Civil Española del Ministerio de Cultura). Disponible en: http://www.madrid1936.es/universitaria/guerra.html [Consulta 2/12/2014].

[20] Del 21 de septiembre al 5 de octubre de 2012 se realizó una exposición en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla con algunos de los libros y manuscritos calcinados, atravesados por las balas o por la metralla. Se trata de la exposición *Balas y letras: libros con heridas de guerra en la Biblioteca Histórica*. Disponible en: http://biblioteca.ucm.es/foa/52847.php [Consulta 2/12/2014].

[21] Hay que recordar que la universidad se reabre muy mermada pues muchos de los docentes habían muerto, habían sido expedientados y apartados de la docencia o habían tenido que partir al exilio. En 2005 la Universidad Complutense celebró un homenaje a su recuerdo.

La fase de los proyectos se produjo entre 1942 y 1946 pero no se finalizó hasta diez años después, en 1956 y jamás se llegó a inaugurar.

El arco tiene un solo ojo apoyado en dos cuerpos de sección rectangular. Está situado sobre una gran plataforma con escaleras que lo aísla de la circulación. En el interior, ahora sin funcionamiento, hay una sala de exposiciones en la que, en tiempos, estuvo depositada una maqueta de la Ciudad Universitaria. El arco está coronado por un grupo escultórico de inspiración clásica, una cuadriga de Minerva, y unos bajorrelieves de carácter alegórico que reproducen personajes como matronas y soldados. Hay una Victoria alada en uno de los laterales y en el otro una figura femenina sedente con una cruz en el pecho.[22]

El proyecto estaba dedicado a Francisco Franco y a la victoria golpista en la Guerra Civil en uno de los enclaves emblemáticos de la resistencia republicana. Para ello, Modesto López Otero realizó unos dibujos a lápiz diseñando los principales elementos de la puerta.[23]

En los planos del arco —firmados «en honor de Su Excelencia el Generalísimo Franco y los ejércitos nacionales»— se puede ver dibujada una estatua ecuestre del dictador que nunca se colocó en la explanada de la plaza (es el monumento que, realizado por el escultor José Capuz, acabó frente al Ministerio de Vivienda y que fue retirado en marzo de 2005, dando lugar a la obra de Fernando Sánchez Castillo arriba mencionada). [24] El proyecto era aún más grandilocuente de lo que se construyó, ya que en el pavimento estaba previsto dibujar las inscripciones de la Victoria y del emblema del yugo y las flechas (empleado en la apropiación de los lugares de memoria) y el conjunto formaba parte de un eje triunfal que arrancaba en el monumento circular a los Caídos (nunca terminado y hoy sede del distrito de Moncloa) y acababa a kilómetros, en la cruz del Valle de los Caídos.

Pero la construcción se demoró tanto que su finalización coincidió con la victoria del frente aliado en la II Guerra Mundial, lo que hizo que se atemperasen los planteamientos ideológicos del monumento y se incluyeran referencias a la conmemoración de la construcción de la Ciudad Universitaria. También se cambió el texto de la inscripción, en la que figuraba el nombre del dictador, por la que figura ahora.

En la actualidad, el monumento está abandonado y es frecuentemente atacado por actos vandálicos. En el interior ya no está la maqueta y la sala de exposiciones no se utiliza ni se puede visitar. Se puede decir que, para el común de los madrileños, es un monumento ignorado, hasta el punto de que popularmente se le ha cambiado el nombre por el de Puerta de la Moncloa, por equiparación con la Puerta de Toledo o la Puerta de Alcalá. A juicio de Chiara Bianchini esta actitud popular puede indicar que la sociedad «ya no considera importante el pasado conmemorado por el monumento, o que su mensaje se ha vuelto indescifrable para el presente».[25]

A pesar de la indiferencia de los ciudadanos, el Arco de la Victoria es el símbolo franquista más llamativo en la Ciudad Universitaria, hasta el punto que fue objeto de una intervención deslumbrante realizada en 1991 por Krysztof Wodiczko (Varsovia 1943), artista político de origen polaco que ha desarrollado gran parte de su carrera en Estados Unidos. Wodiczko es

---

[22] Bustos Moreno, Carlos (dir.). *La Ciudad Universitaria de Madrid,* vol. II, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1988, p. 84.

[23] Bustos Moreno, Carlos (dir.). 1988, pp. 85-86.

[24] Fue trasladada al almacén del MOPU y a partir de esa ubicación el artista comenzó su obra.

[25] Bianchini, Chiara, 2014, p. 180.

conocido por las proyecciones sobre edificios y espacios públicos que buscan ser «un eco moral» de la sociedad y con ellas pretende invitar a la reflexión sobre la función del Arco. En Madrid proyectó una imagen gigantesca de dos manos, una a cada lado del monumento, sosteniendo un arma y la llave de un surtidor de gasolina. En el centro, la pregunta *¿Cuántos?,* que se refería al número de los previsibles muertos en la guerra que se iniciaba en el Golfo Pérsico contra la República de Irak (por armas y petróleo) pero también estaba aludiendo a la guerra española que conmemora el Arco. La proyección estaba relacionada con la exposición *El sueño imperativo* del Círculo de Bellas Artes de Madrid.[26]

En aquella exposición, bajo la sombra y el rechazo de la guerra, también participaron Nancy Spero, Terry Berkowitz, Chris Burden, Kevin Carter o Thomas Lawson entre los extranjeros y entre los españoles Francesc Abad, Chema Cobo, Rogelio López Cuenca, Juan Luis Moraza, Pedro G. Romero y Francesc Torres quien, al mismo tiempo, estaba preparando en el Museo Reina Sofía una gran muestra sobre su obra titulada *La cabeza del dragón* (1991) que recogía varias instalaciones sobre el pasado inmediato, por ejemplo *Belchite-outh Bronx: A Transcultural and Trans-historical Landscape* (1988) y *Cincuenta lluvias* (1991), esta última sobre la evolución histórica española, desde las ruinas de la embajada española en Berlín, bombardeada durante la II Guerra Mundial, al atentado de Carrero Blanco.

Más recientemente, en 2013, el artista cubano Hugo Orlandini (Santiago de Cuba, 1974) presentó en la TK Galería D'Art de Barcelona una instalación en torno al Arco de la Victoria. La pieza central de dicha exposición, *Victoria,*[27] era una reproducción del Arco a escala humana en la que el artista había introducido algunos cambios para contradecir el mensaje propagandístico del monumento: la cuadriga estaba compuesta por cuatro caballos fatigados; la diosa estaba sentada, abatida y cabizbaja; el ojo central del Arco cerrado con una persiana.

Pero, a pesar de ser tan llamativa la presencia del monumento, pocos artistas españoles se han atrevido a trabajar sobre él. Podemos mencionar aquí, sin embargo, una propuesta «virtual» del Colectivo Daños Colaterales[28] que se presentó al concurso encaminado a la realización de un monumento a las Brigadas Internacionales cuando se cumplían 75 años de la despedida de España, en 2011.[29] El premio a la realización del monumento quedó desierto, pero esta propuesta, aun siendo irrealizable, obtuvo un premio a la originalidad.

El Colectivo cuenta cómo aquel concurso fue el detonante para la investigación desarrollada.[30] Partieron de una figura controvertida, la del psiquiatra franquista Antonio Vallejo Nájera Lobón (1889-1960) autor de un tenebroso libro titulado *Eugenesia de la hispanidad y regeneración de la raza,* cargado de delirantes teorías acerca del «gen rojo» o marxista. Llegó a crear un Gabinete de Investigaciones Psicológicas, bajo la jerarquía de la Dirección de Campos de Concentración de prisioneros, que le sirvió para hacer estudios en San Pedro de Cardeña, en Burgos, donde estuvieron detenidos hasta 3000 soldados republicanos y más de 600 brigadistas internacionales.

---

[26] Comisariada por Mar Villaespesa y patrocinada por la cooperativa PSV.

[27] Disponible en: http://www.hugoorlandini.com [Consulta: 2/12/2014].

[28] El colectivo fue fundado en 2006 por María González y Mariano López, ambos licenciados en Bellas Artes por el Centro de Estudios Superiores Felipe II (adscrito a la Universidad Complutense de Madrid).

[29] Aunque no formó parte del jurado, la autora puede dar fe de los datos públicos de este concurso porque fue coordinadora del mismo y colaboró en la elaboración de las bases.

[30] Los datos del proyecto ganador han sido dados a conocer por el colectivo en su blog.

De aquel campo —según dice el Colectivo— se contaba una anécdota relacionada con una estatua del Cid que inicialmente blandía una espada en un brazo levantado. Con el tiempo, la espada desapareció y el Cid quedó esgrimiendo el puño en alto, de modo que, al desfilar obligatoriamente todos los días frente a la estatua, los brigadistas respondían al guerrero con el saludo revolucionario.

Esa anécdota es la que dio lugar a la propuesta utópica del Colectivo, que consistía en cortar la mano derecha de la escultura de Minerva que corona el arco y exponerla en el interior, junto a toda la documentación y el material gráfico de su investigación.

Así, aunque fue premiado por su originalidad, el proyecto no era realizable más que de forma digital. De hecho no se pretendía llevarlo a cabo porque no era necesario, como dice el Colectivo en su blog, «el éxito del memorial pasa por reactivar la memoria de los sucesos que este recuerda».[31] Y nada más que en eso consistía su pretensión.

Un proyecto también irrealizable, o solo llevado a cabo de forma digital, es el del artista Juan Carlos Rodríguez que fecha su propuesta, *Sustracción,* en julio 2009 y que consiste en hacer «desaparecer», mediante un borrado digital, el monumento. Un recurso similar al empleado por Fernando Sánchez Castillo en la serie *La ciudad sin héroes,* pero en este caso el recorte adquiere las características de una figura fantasmal.[32]

Es significativo que estos dos últimos proyectos se den a conocer solo en la red de Internet y mediante imágenes manipuladas con programas informáticos. Son proyectos que chocan con la dificultad de su realización pero que ni siquiera la buscan, como si supieran de antemano que nada se puede cambiar y que además no importa. Muestran las contradicciones del presente, que hace como si el pasado no existiera.

El monumento a las Brigadas Internacionales finalmente se llevó a cabo con el diseño de una comisión de profesores de la Facultad de Bellas Artes que optó por trabajar de forma anónima. Previamente se había realizado en la facultad una profunda reflexión sobre el monumento público en un seminario que llevaba por título: *De la memoria al memorial. Las Brigadas Internacionales en el Campus 75 años después* (8, 9 y 10 de marzo de 2011).[33] Se partía de los distintos modelos de monumentos en la Ciudad Universitaria, de los dedicados a las Brigadas Internacionales en otros países y de las últimas tendencias en arte público, incluido el concepto de anti-monumento o los recientes ejemplos en el ámbito madrileño.[34] Entre las inspiraciones para la obra que finalmente se levantó, se pueden mencionar algunos casos particulares en relación con la poética del paisaje, como el *Fosar de la Pedrera* (1986) de la arquitecta municipal Beth Galí en Montjuïc, los monumentos del 11M (ya que profesores de la facultad participaron en la elaboración de algunos de ellos) y variantes de monumentos en acero corten como el llamado *Sombras de luz* (1998) de Fernando Alba en Asturias, *Monumento espiritual* (1997) de Jorge Oteiza en el parque de Yamaguchi en Navarra, o *Schunnemunk Fork* (1991) de Richard Serra en Nueva York. Finalmente se optó por seguir los

---

[31] Disponible en: http://colectivodcolaterales.blogspot.com.es [Consulta: 2/12/2014].

[32] Disponible en: http://visualsubstraccionarco.blogspot.com.es [Consulta: 2/12/2014].

[33] La autora fue coordinadora, tanto del seminario como de la comisión.

[34] En Madrid y alrededores hay numerosos ejemplos de arte público en línea con lo que planteamos. Véase la documentada tesis doctoral de Ramos Julián, Javier: *Arte público y espacio urbano. Área metropolitana de Madrid,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012 (dirigida por la profesora Blanca Fernández Quesada, de la Facultad de Bellas Artes).

pasos del artista Siah Armajani, en la actualidad un referente internacional del arte público, que defiende que

> el arte público no trata de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano.[35]

Y es que Siah Armajani, uno de los principales ideólogos y máximos representantes del arte público, con escritos como el *Manifiesto de la Escultura Pública,* ha defendido siempre la necesidad del cambio en la relación entre el artista, los ciudadanos, la obra de arte y el espacio público. Para ello planteó un cambio sustancial del sujeto creador, minando el concepto de «artista genio» (instaurado desde el Renacimiento) y proponiendo el de «artista público» como nueva figura creadora.

Después de todo aquel preámbulo, se tuvo especial cuidado en que el monumento fuera lo menos invasivo posible, de formas claras, sencillas y austeras, y que tuviera una relación humana con el entorno. La pieza, a pesar de su sencillez, compuesta por dos planchas en paralelo, posee un intenso valor simbólico, como un soldado, de corazón generoso y rojo, que resiste los embates del tiempo y las agresiones.

La alusión a las Brigadas Internacionales no es evidente hasta que el espectador no se acerca y puede leer los datos grabados, de forma que —a lo lejos, desde la avenida Complutense y desde el metro de Ciudad Universitaria— el monumento se integra en la racionalidad del edificio anexo y su mensaje no perturba ni al transeúnte ni al paseante.

Y desde luego es mucho menos invasivo que los artefactos colocados por el Ayuntamiento de Madrid, tanto los respiraderos del metro como los paneles de publicidad de enormes dimensiones colocados en la avenida Complutense[36] (Fig. 1).

Está totalmente justificada la ubicación del monumento por los acontecimientos que rememora, ya que un monumento conmemorativo siempre

> se asienta en un lugar concreto y habla de una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar [...], un hito en un lugar concreto que señala un significado/acontecimiento específico [...].[37]

Hay que recordar que en la cercana Casa de Velázquez, murieron casi todos los soldados del batallón Dombrowski, de jóvenes soldados internacionales polacos.

Pero hay muchos otros monumentos en la Ciudad Universitaria, tantos que no se pueden abarcar en este trabajo; solo mencionaremos alguno que tiene relación con el que tratamos, por su tema o por su proximidad. Por el tema está *La Columna,* que está situada en el Parque de

---

[35] Armajani, Siah. *Siah Armajani,* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000. p. 73.

[36] El monumento fue denunciado antes de su inauguración por un particular y su situación legal, en estos momentos, es incierta por falta de un permiso municipal.

[37] Krauss, Rosalind. «De la posmodernidad» en *La escultura en el campo expandido,* Barcelona, Kairos, 1985, pp. 63-64.



Fig. 1. El Monumento a las Brigadas Internacionales y el Vicerrectorado de Alumnos desde la avenida Complutense, con el expositor para publicidad del Ayuntamiento de Madrid en primer plano. Foto Dolores Fernández.

las ciencias, entre la Facultad de Ciencias Matemáticas y Físicas, diseñado por el escultor Jesús Molina en 2009 y dedicado a los españoles muertos en Mauthausen-Gusen.[38] El dedicado a los que han dado su vida por la libertad de información (de José Ramón Poblador, noviembre 1997) en la entrada de la Facultad de Ciencias de la Información y el dedicado a las víctimas del 11M en Madrid, un proyecto ajardinado diseñado por José de las Casas y Pablo de Arriba que está situado frente al Vicerrectorado de Alumnos, al igual que el monumento del que estamos hablando. Ninguno de estos últimos ha producido el escándalo, entre la prensa conservadora, que ha originado el Monumento a las Brigadas Internacionales, cuando pueden haber sido erigidos en las mismas condiciones. De hecho, estos monumentos han pasado desapercibidos durante años, son «invisibles». Todo indica que, a una mayor visibilidad mediática, como en el caso de Eugenio Merino, se va a producir un mayor rechazo, pues es en esas circunstancias cuando se remueve todo aquello que permanece «dormido» u oculto.

Los vestigios de la contienda se pueden apreciar todavía en algunos de los edificios y en los terrenos, así como en otro de los monumentos, el del Templete de la Virgen, con una leyen-

[38] Hay que decir que la placa informativa de este monumento desaparece cada cierto tiempo arrancada por los intolerantes.

da que alude a la destrucción del Asilo de Santa Cristina en 1936, donde se encontraba la imagen.

Pero una de las construcciones que más llaman la atención entre los estudiantes de Bellas Artes es el viaducto de los Quince ojos, de Eduardo Torroja, por el que pasan diariamente centenares de alumnos en el camino que va desde la estación del metro Ciudad Universitaria hasta la facultad. De ahí parte la obra de una de las jóvenes artistas de las últimas promociones, Olalla Gómez, que realizó su proyecto fin de máster con el tema *Desprendimientos Latentes*[39] y unas fotografías en las que se mezclaba el pasado con el presente.[40] Ella misma lo describe en el archivo de *Intransit,* para el que fue seleccionada, de la siguiente manera:

> Apoyándome en las definiciones de la Ruina Moderna, comencé a solicitar fotografías de archivo en diferentes instituciones, en las que aparecen edificios derruidos sobre los que hoy en día se erigen universidades, hospitales, estaciones de tren... esto hizo que me plantease [...] la memoria sepultada y la visión actual empañada por una cortina de amnesia [...] Entiendo el proyecto como un ejercicio de procesamiento de un hecho histórico convertido en detritus, consumido y no digerido, sepultado y silenciado sin más.

Gómez parte de una idea que se repite en otros artistas contemporáneos como por ejemplo Juan José Pulgar (Gijón, 1971)[41] que es la de hacer visible en los lugares más comunes lo invisible de la historia. En estos artistas la ciudad es un cuerpo formado por espectros, por capas, y la materialización de las imágenes del pasado persigue compartir el mismo espacio, desarrollar diferentes posibilidades de lectura y de visibilidad. Es una manera de responder a la «indiferencia» que se mencionaba más arriba (Fig. 2).

El viaducto de los Quince Ojos, que hasta hace apenas unos días guardaba las huellas de los impactos de los proyectiles y que ha sido revocado recientemente, ha llamado la atención de todos aquellos que lo atraviesan diariamente. Al igual que Gómez, también Miguel Ángel Rego y Alessia Pederzoli, alumnos de la Facultad de Bellas Artes, han dedicado sus esfuerzos a descifrar los hechos acaecidos en el lugar a partir de los impactos de bala que descubrieron en los muros del viaducto. Una forma de trabajar que tiene mucho que ver con el «archivo» y con los hábitos del historiador. Los datos recogidos, junto con los documentos, dibujos y fotografías, los han dado a conocer mediante un blog en Internet y además realizaron una instalación, como si de una exposición arqueológica se tratara, mostrando en vitrina un molde del muro.[42]

Este viaducto aparece en el vídeo de Fernando Baena (Fernán Nuñez, 1962) *videoartista* y *performer* que en los últimos trabajos ha mostrado una sensibilidad especial por la memoria histórica y que, a raíz de la intervención en el Seminario *De la Memoria al Memorial. 75 años*

---

[39] En el Máster de Investigación en Arte y Creación, siendo los tutores Víctor Fernández Zarza y Dolores Fernández. Con aquel proyecto fue seleccionada en la convocatoria de Intrasit: http://www.intrasit.es/pdf/olakka-gomez.pdf [Consulta: 2/12/2014].

[40] Mucho antes de que se diera a conocer el proyecto sobre el pasado y el presente de Madrid de Sebastian Maharg (Chicago, 1974), que introduce fotografías de la Guerra Civil española en imágenes actuales de la ciudad. Disponible en: http://yorokobu.es/guerra-civil-street-view [Consulta: 2/12/2014].

[41] *Ensambles* (2006), 12 fotografías 40x50 cm con la base del archivo del Museo del Pueblo de Asturias en la exposición *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno,* Gijón, Laboral, Centro de Arte y Creación Industrial, 2009.

[42] Disponible en: http://www.miguelangelrego.com/index [Consulta: 2/12/2014].



Fig. 2. Olalla Gómez, *El Viaducto de los Quince Ojos*. *Serie de Desprendimientos latentes*, 2011.
Foto cedida por su autora.



Fig. 3. Fernando Baena, fotograma del vídeo *La Batalla de Madrid*, 2011, con el cráter dejado en el terreno del parque de La Virgen Blanca a causa del estallido de un obús durante la Guerra Civil española y Marianela León.
Fotograma cedido por su autor.

después. Las Brigadas Internacionales en el Campus, realizó un video sobre *La batalla de Madrid*[43] que se puede ver en su página Web como el resto de su obra (Fig. 3).

El vídeo está realizado en clave de acción artística y danza evocando distintos acontecimientos ocurridos en Madrid durante la Guerra Civil española, en 1936. En él podemos discurrir, a través de la actuación performativa de Marianela León, grabada por Fernando Baena, los itinerarios de la Ciudad Universitaria mencionados. La grabación del viaducto de los Quince Ojos se convierte en documento al mostrar cómo era antes de la «restauración».

Esta acción *performativa* y visual es una de las muchas maneras que tiene el arte contemporáneo —según dice el artista en su página web— de influir en el presente mediante la reconstrucción de las huellas, los documentos y los vestigios de un tiempo pasado.

La importancia del lugar como espacio de memoria ha sido utilizado por artistas actuales entre los que destaca la obra fotográfica de María Bleda y José María Rosa, que trabajan conjuntamente desde 1992 y, entre su prolífica obra, cabe reseñar la serie *Campos de batalla [3.30 y 3.31]. España* (1994-1996), un conjunto de fotografías sobre parajes en los que antaño tuvieron lugar cruentos enfrentamientos. Son espacios que aparentemente han perdido la memoria de los hechos acaecidos y en donde no queda ya ningún vestigio del pasado.[44]

También es muy interesante la reflexión de Bleda y Rosa sobre los monumentos en la serie *Arquitecturas/memoriales* (2005-2010), un trabajo que aborda la materialización de la memoria y el trauma sobre el tejido de la ciudad, la condición de los lugares de rememoración, la progresiva pérdida de función de los memoriales o la relación entre memoria y olvido. Una reflexión que faltaría por hacer con muchos lugares de España, incluida la Ciudad Universitaria de Madrid.

Tenemos constancia, no obstante, de algunos antecedentes de reflexión artística sobre la memoria y la universidad que podrían servir de modelo al caso que nos ocupa. En primer lugar, y volviendo a Fernando Sánchez Castillo, la pieza audiovisual *Arquitectura para un caballo,* 2002, que ponía de manifiesto cómo la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid se diseñó de manera que los caballos de la Brigada Antidisturbios en tiempos de la represión franquista pudieran entrar en el edificio sin dificultad. Y cómo los estudiantes utilizaban las canicas para desestabilizar a los caballos. Un proyecto que está en línea con la investigación histórica a la que han aludido algunos de los artistas mencionados pero que va más allá, introduciendo literalmente un caballo en los recintos universitarios, de modo que la propuesta resulta impactante. [45]

En segundo lugar estaría la interesante reflexión que se llevó a cabo en la Universidad Laboral de Gijón con la exposición *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno,*[46] comisariada por Juan Antonio Álvarez Reyes. Su objetivo era mostrar cómo los fantasmas de la memoria —en este caso concreto se trata del pasado fascista de dicha universidad— vagan por

---

[43] Baena, Fernando y León, Marianela. *La batalla de Madrid,* 2011 / vídeo-performance-danza / 55'45'' /España. (Vídeo: Fernando Baena. Danza: Marianela León). Disponible en: http://vimeo.com/31819642 [Consulta: 2/12/2014].

[44] El próximo proyecto, en el que están actualmente trabajando, es sobre los hechos que siguieron al 2 de mayo de 1808 en Madrid.

[45] En la actualidad este artista prepara un proyecto sobre la Ciudad Universitaria de Madrid que se realizará a lo largo de 2015.

[46] Cat. exp. *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno,* Gijón, Laboral Centro de Arte y Creación Industrial, 2009.

el presente influyendo en la manera en que lo construimos y entendemos. Aquella muestra se sustentaba en las tesis de la socióloga norteamericana Avery F. Gordon,[47] que ha estudiado cómo lo fantasmagórico, es decir ciertos fenómenos de memoria inquietantes que afectan a sociedades enteras, resurgen en el presente cuando menos se esperan. Gordon ha estudiado especialmente el caso argentino, pero sus conclusiones afectan a muchos países porque el problema, como se dijo al inicio de este texto, no es exclusivo de España, el emerger de la memoria como preocupación central de la cultura y la política de las sociedades occidentales es un fenómeno que surge, como dice Andreas Huyssen, en torno a los años ochenta del siglo XX, en relación con el debate que se inicia en Alemania a raíz de la proyección de la serie televisiva *Holocausto*.[48]

Álvarez Reyes cita a Jacques Derrida cuando decía que «el duelo va siempre después de un trauma».[49] Sin embargo, añade el comisario: «Aquí el duelo fue negado y, por tanto, diferido hasta nuestro tiempo. Por ello, el duelo traumático devino en fantasmagoría que solo ahora encuentra una posibilidad agónica pero real de manifestación y liberación hacia el más allá, hacia el futuro como posible fuerza social transformadora».[50]

Los fantasmas van saliendo al paso en la Ciudad Universitaria de Madrid como en cualquier lugar de memoria. Algunos no parecen muy evidentes, se han mantenido ocultos, soterrados, durante décadas, aunque permanecen en la memoria colectiva (como es el caso de las Brigadas Internacionales). Otros se han convertido en parte del paisaje, han quedado mudos, faltos de significado (Arco de la Victoria), pero lo que parece evidente es que los fantasmas siguen materializándose de la manera más inoportuna en momentos en los que ya parecían estar enterrados y olvidados, exigiendo una respuesta justa y verdadera que propicie la paz, al menos para los descendientes.

---

[47] Gordon, Avery F. «Por la otra puerta, es el llanto con su consuelo dentro/ The other door, it's floods of tears with consolation enclosed», en cat. exp. *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno,* 2009, pp. 10-135. Originalmente publicado en inglés dentro del libro de Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination,* 2008.

[48] Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización,* México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 15.

[49] Derrida, Jacques. *Espectros de Marx,* Madrid, Trotta, 1995, p. 114. Citado por Álvarez Reyes, Juan Antonio. «Fantasmas de memoria» en cat. exp. *El pasado en el presente...,* 2009, p. 146.

[50] Cat. exp. *El pasado en el presente...,* 2009, p. 146.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

LA CRÍTICA DE ARTE Y LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA GENEALOGÍA DEL ARTE MODERNO DURANTE EL TARDOFRANQUISMO: DE LA SEGUNDA A LA PRIMERA VANGUARDIA

Paula Barreiro López
Universitat de Barcelona

Con el fin del aislamiento internacional que supuso la alianza del franquismo con las potencias del bloque occidental de la Guerra Fría se abrió una nueva etapa en la dictadura que determinó su efectiva consolidación en el supuesto «mundo libre». Debido a los procesos de cambio intrínsecos en esta fase, la hegemonía del régimen comenzó a resentirse, desvelando su naturaleza contradictoria: si bien demostraba una extraordinaria capacidad para adaptar un sistema de raíces —conservadoras y fascistas— al mundo moderno, no podía evitar manifestar su esclerosis *vis-à-vis* una sociedad que comenzaba a perder el miedo y a reclamar libertades civiles y políticas.[1] Desde el mundo artístico, el proceso de movilización de la sociedad española tuvo directas implicaciones en el desarrollo de unos movimientos artísticos comprometidos y contestatarios que participaron —usando el vocabulario de la época— dentro de las «fuerzas de la cultura» antifranquista. Este proceso determinó un total desmantelamiento de la noción de arte moderno como ente autónomo, gestada en los círculos aperturistas de los años finales de la autarquía como la Escuela de Altamira y las Bienales Hispanoamericanas de Arte. En estos espacios se había configurado la defensa del arte moderno basándose en un esteticismo a ultranza que suponía la total separación entre el campo estético y el socio-político, convirtiéndose en la coartada perfecta para el pacto tácito entre arte moderno y dictadura.[2]

En la década de los sesenta, con una cultura y unas prácticas artísticas y críticas que comenzaban a despuntar en la desobediencia social y la crítica al régimen dictatorial, las necesi-

[1] Sobre estos procesos véase Townson, Nigel (ed.). *Spain Transformed: The Late Franco Dictatorship, 1959-1975,* Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007.

[2] Barreiro López, Paula. «Altamira, "una escuela socrática de la crítica"», *Astórica,* n.º 32, 2013, pp. 27-44.

dades y demandas eran otras, y por ello esta configuración de arte moderno se puso en entredicho. Diferentes críticos de arte cercanos a los movimientos artísticos contemporáneos: como por ejemplo, Vicente Aguilera Cerni, Antonio Giménez Pericás, José María Moreno Galván, Tomàs Llorens y Valeriano Bozal, —a pesar de existentes diferencias de planteamientos—, y a partir de una posición conscientemente militante (que no de partido), asumieron como misión confrontar el esteticismo y el formalismo imperante y gubernamentalmente sustentado.[3] Esto determinó la reconstrucción de un concepto de arte moderno que se apoyó, en gran medida, en la recuperación del legado de las primeras vanguardias internacionales (principalmente los movimientos racionales del constructivismo ruso y la república de Weimar) pero, también en el pasado republicano (cuyo momento culminante se encontró en el Pabellón Español de la República de 1937). Ambos se convirtieron en útiles instrumentos de legitimización para la reconstrucción de la noción y la genealogía de la vanguardia en la España del tardofranquismo.

De la segunda a la primera vanguardia

El desmantelamiento del sistema conceptual aceptado en los años cincuenta se produjo desde los cimientos y por la propia terminología y vocabulario vigente: frente al arte moderno apoyado y ratificado en Altamira se desempolvó el de vanguardia o incluso segunda vanguardia, como proponía José María Moreno Galván en *La última vanguardia*. Bajo esta denominación reunía los movimientos iniciados alrededor de 1956 «tanto los aformalistas como los antiformalistas», buscando establecer una clara conexión con un legado precedente. Explicaba: «la llamo "segunda vanguardia" porque reconozco la existencia de una "primera" que nace en Picasso y Miró».[4] Este intercambio de términos se encontraba tremendamente posicionado. Vanguardia, como Moreno Galván ya señalaba, enlazaba implícitamente con un tiempo anterior, con la vanguardia histórica y (y aunque el autor no lo dijera abiertamente) con su programa socio-político, contra el cual no solo el régimen había batallado durante la guerra civil y durante los cuarenta y cincuenta, sino que los agentes culturales afines habían buscado el modo de depurar y purgar (como fue el caso del movimiento surrealista y su proyecto político integral).[5]

No obstante, en la recuperación del pasado vanguardista la crítica de arte militante encontró útiles referentes para desarticular las concepciones apoyadas y diseminadas por la retórica

---

[3] Utilizamos el término de crítica militante, tomándolo de la concepción italiana de los años sesenta que se refería a la citada crítica militante o «critica di corrente». Este modelo crítico implicaba la proximidad del crítico a las prácticas artísticas de vanguardia y un papel activo en la teorización, definición de las tendencias artísticas. Véase Argan, Giulio Carlo. *Arte e critica d'arte,* Roma, Laterza, 1984, pp. 140-143. Sobre el concepto de crítica militante y su aplicación a las prácticas críticas en el Estado español véase Barreiro López, Paula. «El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo», Jesús Carrillo y Jaime Vindel, *Desacuerdos 8. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* Centro José Guerrero, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA, 2014, p. 28.

[4] Moreno Galván, José María. *La última vanguardia de la pintura española,* Madrid, Magius, 1969, pp. 9-10.

[5] Sobre el proceso de depuración del surrealismo: Díaz Sánchez, Julián. «Depurando el surrealismo. La crítica de arte en la España de posguerra», Paula Barreiro López y Julián Díaz Sánchez (eds.). *Críticas(s) de arte: Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización,* Murcia, Cendeac, 2014, pp. 39-56.

oficial, lo que Julián Díaz ha denominado el «relato trágico» del arte moderno.[6] Frente al existencialismo individualista y místico —que se vehiculó a través de textos gubernamentalmente patrocinados— la crítica militante apoyó la producción y asociación colectiva, la participación social y el compromiso político.[7]

Estas ideas comenzaron a integrarse progresivamente a finales de los cincuenta en el discurso de críticos como Aguilera Cerni, Giménez Pericás y Moreno Galván, en el marco del movimiento de Arte Normativo (1959-1961). Este recuperaba una amalgama de movimientos geométricos de la preguerra que asociaban el experimentalismo formal, con un programa social como era el constructivismo de Naum Gabo y Antoine Pevsner, el neoplasticismo, pero sobre todo la utopía de la Bauhaus de Walter Gropius. Especialmente importante fue el estudio de Argan sobre este tema que Aguilera Cerni había leído con entusiasmo y había intentado trasladar a las realidades de la cultura artística española de los años cincuenta e inicios de los sesenta.[8] La reivindicación del trabajo colectivo, la consideración del arte como un hacer en sociedad, la integración de las artes y la utilidad social de los productos artísticos se convertirían en un leitmotiv del movimiento de Arte Normativo.[9] E incluso cuestiones como la producción colectiva y el acento ético, iniciadas en un debate compartido entre los críticos asociados al movimiento y los artistas, perdurarán más allá de su existencia.[10]

No obstante, frente a la utopía social —que proporcionaba la recuperación del arte de la república de Weimar—, a medida que avanzaba la década de los sesenta, la radicalización política de la esfera artística y cultural, determinó el interés de la crítica hacia los movimientos de la Rusia post-revolucionaria. Esta mirada atrás se canalizaba a través de críticos más jóvenes, como Valeriano Bozal que —aunque había participado en el debate creado entorno al arte normativo— estaba comenzando a definir una perspectiva diferente, con la intención de conciliar vanguardia artística y vanguardia política. Si bien, como explica en una reciente entrevista el artista Juan Cuenca (miembro del Equipo 57 y participante también en el normativismo) este colectivo rememoraba «de alguna manera la tradición de izquierdas del constructivismo ruso»,[11] las bases teóricas de dicho movimiento, muy parcialmente conocidas a inicios de los sesenta, no llegaron a explorarse con detalle hasta la década siguiente en el enclave del Equipo Comunicación. Integrado por críticos, artistas, estudiantes y académicos (entre los que pode-

---

[6] Díaz, Julián, *La idea del arte abstracto en la España de Franco,* Madrid, Cátedra, 2013; díaz, Julián, *El triunfo del informalismo,* Madrid, Universidad Autónoma, 2000. Sobre el traspaso de los treinta a los sesenta véase Brihuega, Jaime, «El equipaje de los años treinta», *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil* (Catálogo exposición), Madrid, Fundación Cajamadrid, 1999.

[7] Sobre los debates de estos críticos véase Barreiro López, 2014, pp. 16-45.

[8] Argan, Giulio Carlo, *Walter Gropius y el Bauhaus,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1957. Aguilera había reseñado el libro prácticamente inmediatamente desde la revista *Arte Vivo* (véase Aguilera Cerni, Vicente, «Divagación sobre el arte y la entereza», *Arte Vivo,* segunda entrega, Valencia, julio 1957).

[9] Véase Barreiro López, Paula. *Arte normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento,* Madrid, CSIC, 2005.

[10] Y por ejemplo la producción colectiva, tan reivindicada desde el normativismo, será recuperada (aunque a partir de otros intereses plásticos) por otros colectivos como Equipo Crónica y Equipo Realidad (participantes ambos en el movimiento Crónica de la Realidad) e incluso por los nuevos comportamientos como era el caso Grup de Treball.

[11] Cereceda, Miguel. «Conversando con Juan Cuenca en su primera individual», disponible en: http://www.arteinformado.com/magazine/n/conversando-con-juan-cuenca-en-su-primera-individual-4380 [Consulta: 25/02/2015].

mos señalar a Bozal, Alberto Corazón, Simón Marchán), este colectivo planteaba una reconsideración de las bases estéticas de la vanguardia del tardofranquismo. A partir de una puesta al día conceptual, estética y política pusieron en marcha una mirada hacia atrás, dirigida a los movimientos artísticos de los años veinte, buscando vincular la primera y la segunda vanguardia.[12] Y si bien, como había ocurrido con Equipo 57, el constructivismo había sido frecuentemente citado, sobre todo, por parte de Aguilera y Pericás, en su consideración subyacía una perspectiva que respondía a un conocimiento parcial y coyuntural del mismo.[13] Parcial, puesto que los ejemplos englobados en el concepto «constructivismo» se referían casi exclusivamente a las figuras de Pevsner y Gabo, los cuales acabaron por personificar en Occidente la vanguardia soviética a partir de su exilio en Europa y los Estados Unidos; y coyuntural, puesto que estas lecturas se encontraban mediatizadas por la desactivación política del movimiento, dentro del marco de la geopolítica de la Guerra Fría, dos procesos que ha claramente demostrado Benjamin Buchloh.[14] Comunicación —ya desde el momento histórico de inicios de los setenta— planteaba romper estas convenciones, yendo por primera vez a las fuentes de los artistas constructivistas. Esta búsqueda respondía a una base estética, crítica y teórica que estaba íntimamente ligada a una conciencia política de izquierdas que pretendía recuperar la validez de la asociación entre la práctica artística experimental y un marxismo previo a la ortodoxia estalinista (que se veía como responsable en erradicación de la experimentación vanguardista constructivista). Como explicaba Bozal en relación al trabajo de Comunicación: «Nosotros teníamos en nuestra cabeza la necesidad de, por una parte huir de lo que había sido el estalinismo, del realismo socialista mas convencional en el ámbito cultural, y por otra parte encontrar un modelo de nueva sociedad a la que la ruptura podría conducir. Y ese modelo lo buscábamos y lo encontrábamos en los orígenes, es decir, [...] en los movimientos postrevolucionarios».[15] De este modo, Comunicación además de realizar traducciones de base de los formalistas rusos como Iuri Tinianov, Viktor Shklovski y Boris Eikhembaum, fueron los primeros en publicar una antología de textos en castellano del constructivismo ruso en 1972. Este incluía una amplia

---

[12] Todavía no existe un estudio en profundidad sobre Equipo Comunicación, pero para una aproximación a sus actividades remitimos a la entrevista de Simón Marchán: «Entrevista a Simón Marchán Fiz con Darío Corbeira y Marcelo Expósito», Madrid, junio de 2004, en Jesús Carrillo y Ignacio Estella. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública,* vol. 1, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2004, pp. 140-143 y a «Espacios de tránsito. A propósito de Redor y Equipo Comunicación», Albarrán, Juan. *Arte y transición,* Madrid, Brumaria, 2012, pp. 288-289.

[13] Véase Sánchez Gijón, Antonio. «Arte con norma moral: Normativismo», *Levante,* Valencia, 12 marzo 1960, p. 5 y Giménez Pericás. «La estética de un arte sin objetos», *Acento Cultural,* n.º 8, Madrid, mayo-junio, 1960, pp. 38-42. Ambos textos han sido reproducidos en *Arte normativo español,* Valencia, Consorcio de Museos, 2010.

[14] Buchloh, Benjamin. «El constructivismo de la Guerra Fría» (1990), *Formalismo e historicidad,* Madrid, Akal, 2004, pp. 200-222.

[15] «Entrevista con Valeriano Bozal», en: *Con-ciencia social,* 3, 1999, p. 134. Además en una entrevista con la autora (en Madrid el 22 de septiembre de 2011) añadía: «En ese momento nosotros teníamos como dos puntos de vista por un lado la lingüística y por otro lado el marxismo. Esos eran los dos puntos de referencia, pero en el ámbito del arte, la idea que nosotros teníamos era que toda la historia del realismo se había terminado. Eso ya se había acabado y teníamos que buscar una alternativa. Podríamos llamar, a esa propuesta, y la alternativa, de ahí el volumen del constructivismo, la encontrábamos en el desarrollo de las vanguardias constructivistas. Eso era una idea completamente personal. Ahí estaba yo metido a nivel personal, mientras que Alberto y Juan Antonio Méndez más bien iban por el lado de la filosofía».

gama de manifiestos constructivistas y productivistas retomados de libros que acababan de ser publicados recientemente en Italia y Francia.[16] Bajo la égida del *Monumento a la III Internacional* de Vladimir Tatlin que Corazón —encargado del diseño gráfico de la colección— utilizó para una cuidada portada y junto a textos de Kasimir Malevitch y Gabo y Pevsner (artistas más familiares para la escena española, a través de las continuas referencias realizadas a Jorge Oteiza y a la primera generación de artistas geométricos),[17] el libro reunía textos de autores muy poco conocidos —y citados— como El Lisstiky y el grupo Productivista. La selección mostraba una complejidad en el movimiento constructivista que, hasta entonces, había estado vetada para la generación anterior.

En la introducción (firmada por el Equipo Comunicación), además de proporcionar un primer análisis de los movimientos recogidos, justificaban el interés y actualidad del constructivismo su radical diferencia con la vanguardia europea. Esta se había definido en su posición *contra* la sociedad burguesa, frente al movimiento soviético determinado por su participación *en* la sociedad (a pesar de su fallida) «construcción de un hombre nuevo, del que se pusieron las bases, [pero] sí se proyectó al menos esa construcción».[18] Las referencias al constructivismo ruso en la mayoría de los casos no partían de una recuperación formal, sino programática que realizaban con objetivos instrumentales en el contexto cultural y socio-político del Estado español. Como Bozal explicaba en una reciente entrevista: «la vanguardia en España, tal y como tradicionalmente se había planteado, no tenía nada que hacer, es decir, que no iba a cambiar las cosas. Yo pensaba en aquella época que una vanguardia como la constructivista podía ser popular y a la vez pensaba que eso tenía que cambiar, que era como un modelo. Naturalmente todo eso estaba ligado al intento de separar claramente la actividad artística de las propuestas más ortodoxas del comunismo ortodoxo, valga la redundancia».[19]

A partir de la difusión de los manifiestos editados por Comunicación, es interesante constatar el papel que estos movimientos adquirieron en el imaginario colectivo que se construyó en los años finales del franquismo (más allá de las plumas de la crítica) en colectivos artísticos de los nuevos comportamientos. Y por ejemplo, el colectivo La Familia de Lavapiés, pretendiendo maridar izquierda política del Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (al que pertenecía sus miembros) y las prácticas conceptuales, se declaraba heredero de la utopía constructivista: «Evidentemente nos considerábamos herederos y fans de los constructivistas y productivistas (Como anécdota contaré que en 1975 hubo una mesa redonda de Simón Marchán y La Familia de Lavapiés en el Colegio Mayor Complutense en la cual La Familia de Lavapiés se presentó como "grupo productivista" ante la mirada atónita de Simón»).[20] Efecti-

---

[16] En la introducción se explicaba que la antología se hacía a partir de obras como *L'Architecture del construttivismo* de V Quilici (Bari, 1969), *Architettura, 1917-1936,* de V. De Feo (Roma, 1963), el número de la revista VH 101 dedicado a *L'Architecture et l'avant-garde artisitque en URSS de 1917 a 1934* (París 1972).

[17] Sobre la recuperación de Malevitch en el movimiento abstracto geométrico en el Estado español véase Barreiro López, Paula, *La abstracción geométrica en España (1957-1969),* Madrid, CSIC, 2009, pp. 91, 147, 159.

[18] *Constructivismo,* Madrid, Comunicación, 1972, p. 16.

[19] Entrevista de Valeriano Bozal con la autora, Madrid, 22 de septiembre de 2011.

[20] Corbeira, Darío. «La familia de Lavapiés», Jesús Carrillo e Ignacio Estella, *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* Centro José Guerrero, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA, 2014, p. 146.

vamente, esta agrupación integró principios cercanos como los de colectivización, politización y un proyecto de transformación social. El Grup de Treball —creado poco después de la publicación de la antología de textos constructivistas de Comunicación— compartía también una apuesta autoría colectiva y política que en cierto modo entroncaba con parte de los intereses de la recuperación del movimiento productivista.

Esta vuelta a los veinte y directa implicación en la configuración del arte moderno a luz de la vanguardia soviética se maridaba con proceso constituyente —y general de la *intelligentsia* de izquierdas— de puesta al día con el marxismo occidental y anti-stalinista que, desde finales de los cincuenta se había introducido en los discursos de la cultura.[21] Para la crítica de arte más cercana a la vanguardia un marxismo revisado a partir de figuras como el joven Karl Marx, Antonio Gramsci, Galvano della Volpe o Adolfo Sánchez Vázquez permitían la articulación de una concepción del arte como una actividad humana en sociedad; subrayando la necesidad de su compromiso social; apoyando su valor experimental, así como su carácter crítico y transformador.[22] La noción de vanguardia que se promovió durante los años sesenta se oponía firmemente a la concepción burguesa, situándose, por el contrario, al lado del pueblo. Como definía Llorens en 1967: «La vanguardia es una actitud de rebelión contra la trivialidad burguesa de arte [...] que restringe la actividad artística a la condición de placer (susceptible de devenir mercancía) para las élites de poder».[23] En gran medida a través del pensamiento de Marx, mediado por Sánchez Vázquez (pero también de pensadores como Roger Garaudy o Fernando Claudín), superaban así la pasividad que el marxismo ortodoxo acordaba a las artes visuales, aunque compartían su carácter beligerante al entender que, como había escrito Aguilera, «la cultura tenía inevitablemente un sitio de lucha en la existencia política».[24] La concepción del arte a la luz de este marxismo occidental no solo les permitió entender el arte arraigado en la estructura social y política, sino que, por la dimensión práctica que caracterizaba al pensamiento marxiano, posibilitaba el establecimiento de unas coordenadas para la acción en la *praxis,* sin tener que renunciar al experimentalismo formal que caracterizaba a los movimientos de vanguardia. De ahí el interés por las vanguardias soviéticas que habían conseguido, aunque precariamente, poner en práctica esta asociación.

No obstante, la integración de las tendencias vanguardistas en el sistema de mercado de la sociedad de masas en la segunda mitad de los sesenta (como el Op Art y el Pop Art), dio lugar, principalmente en el círculo de Comunicación, a un cuestionamiento sobre la propia validez de la vanguardia, su capacidad de provocar un verdadero proceso crítico y de participar efectivamente en la transformación social. De hecho, la propia recuperación del constructivismo venía mediada por una visión negativa y prácticamente fallida de las posibilidades de éxito de la vanguardia, asumiendo que dicha transformación podría llevarse solo a cabo a partir de un cambio estructural de los medios de producción, poderes económicos y relaciones sociales.

---

[21] Anderson, Perry. *Considerations on Western Marxism,* Londres, NLB, 1976.

[22] Ver Barreiro López, Paula. «La sombra de Marx: vanguardia, ideología y sociedad en la crítica española del segundo franquismo», Paula Barreiro López y Julián Díaz Sánchez (eds.). *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización,* Murcia, Cendeac, 2014, pp. 253-274.

[23] Llorens, Tomàs. «El desarrollo actual de las artes visuales en valencia», *Hogar y arquitectura,* n.º 72 (Suplemento), 1967, s. p.

[24] Aguilera Cerni, Vicente. «Notas bibliográficas», *Suma y sigue del arte contemporáneo,* n.os 9-10, Valencia, marzo 1966, p. 98.

Justo en la misma fecha que se publicaba *Constructivismo,* Comunicación hacía una reedición ampliada de volumen previamente publicado en Ciencia Nueva de los escritos sobre arte y literatura de Marx y Engels renombrado como *Textos sobre la Producción Artística*. Valeriano Bozal, a cargo de la introducción, reforzaba la misma idea, explicando que «el camino hacia el futuro» se abre «en el seno de la producción industrial y de la misma división del trabajo, proceso en el que la actividad artística aparece atrasada respecto a otras actividades productivas. Para continuar con el argumento del discurso de los dos epígrafes anteriores, el camino del futuro se abre en el medio, y en la transformación, de la infraestructura».[25]

Fijando raíces: vanguardia artística y la realidad social en Venecia

Ciertamente las posibilidades de ese futuro de transformación estructural parecían finalmente abrirse unos pocos años después, con la muerte de Franco, y coincidiendo con la presentación de un primer balance de las relaciones entre vanguardia y realidad social en el espacio hegemónico de la Bienal de Venecia. Sin todavía abandonar el concepto de vanguardia —a pesar de su fragilidad y proceso de crítica por parte de los propios organizadores— la comisión curatorial, denominada Comisión de los diez, proponía aproximarse a *España* y a su *Vanguardia Artística y Realidad Social*.[26] A través de la exposición era posible internacionalizar la reconstrucción conceptual que la crítica durante los sesenta había realizado de la vanguardia española, dando un papel primordial a las perspectivas del Equipo Comunicación. De hecho, Bozal, Corazón y Marchán formaban parte de la Comisión de los diez y Ludolfo Paramio escribía el texto de apertura del catálogo**.** No es mi intención en este artículo entrar a analizar en detalle esta muestra que, desde la misma preparación, provocó sendos debates y comentarios y sigue siendo frecuentemente citada —lo que no significa suficientemente analizada— en la historiografía española. Me interesa, en cambio, ahondar en como la muestra se valió de la primera vanguardia, en la codificación e internacionalización de la conceptualización de la noción de vanguardia y arte moderno que la crítica de arte militante había venido desarrollando activamente desde los años sesenta. Buscando «analizar y corregir»[27] la imagen de la vanguardia presentada por el régimen, esta se definía en su relación con la lucha de clases y con los procesos sociopolíticos.[28]

No obstante, en este caso la mirada al pasado, aunque conceptualmente empapada de la recuperación de la primera vanguardia y una visión programática de la misma —tal y como hemos explicado—, se retrotraía a la propia tradición histórica española. Allí existían referen-

---

[25] Bozal, Valeriano. «Introducción», *Textos sobre la producción artística,* Madrid, Comunicación, 1972, p. 40.

[26] La comisión estaba integrada por Tomàs Llorens, Valeriano Bozal, Equipo Crónica, Alberto Corazón, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Agustín Ibarrola, Oriol Bohigas y Manuel Pérez (como secretario)

[27] Bozal, Valeriano y Llorens, Tomàs. «Introducción», *España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976,* Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. XII.

[28] Tomàs Llorens especificaba en el catálogo el papel del régimen en la rentabilización de la vanguardia artística: «El régimen no se limita a explotar el prestigio internacional, sino que [...] utiliza también estas exposiciones para ir operando una selección discriminatoria, orientada políticamente hacia la neutralización ideológica, en el seno mismo de las vanguardias» Llorens, T. «Vanguardia y política» Bozal, Llorens, 1976, p. 153.

tes de una asociación entre vanguardia artística y vanguardia política que, al igual que la mirada a los veinte, podía ser convenientemente reutilizada. En este aspecto, las referencias a la primera vanguardia española, radicada en el posicionamiento antifascista de los artistas españoles durante la Guerra Civil, fue extremadamente importante.

El proyecto se definía como «histórico, discursivo y analítico», dando prioridad a los movimientos comprometidos socio-políticamente, buscando «superar tanto el planteamiento historicista como la mera acumulación antológica, incidiendo en los problemas de una ruptura democrática y la alternativa adecuada a la situación española».[29] Como punto inicial se escogió el Pabellón de la República de 1937, junto a posters del frente republicano que permitían a la vez «fijar las raíces [...] asumir sus contradicciones a lo largo del periodo franquista y elaborar los modelos de una práctica artística coherente».[30] Pinturas de Pablo Picasso, Joan Miró, Julio González, Josep Renau y Alberto Sánchez, junto con la reconstrucción de la Fuente de Mercurio de Almadén de Alexander Calder, se presentaron como modo de mostrar «la gran importancia de la imagen en la construcción de una cultura militante».[31] En efecto, la exposición defendía, que estos artistas habían abierto el camino de disidencia reconocible en el desarrollo de la segunda vanguardia; lo que era visible en el propio recorrido de la exposición. Esta se comenzaba en una rotonda que presentaba la sección dedicada al Pabellón Español de la República, abriendo el recorrido a las diferentes secciones de la exposición, que de nuevo terminaban en punto de partida.[32] El papel del Pabellón de 1937 fue definitivo e incluso se realizaron las pertinentes consultas al MoMA para pedir prestado el Guernica de Picasso.[33] Tanto el intento de conseguir la paradigmática obra del pintor malagueño, como la propia disposición de la exposición venían a reforzar el valor del pasado, indispensable para comprender el presente pues, como explicaban Llorens y Bozal: «la imagen del esfuerzo cultural realizado durante el período republicano, siguió vigente, míticamente, como punto de referencia sin el cual toda comprensión de la recuperación del vanguardismo bajo la dictadura sería imposible».[34] Y de este modo, la exposición se convirtió en un útil dispositivo de recuperación y conexión con pasado vanguardista, incidiendo, en gran medida, en la España del exilio republicano, uno de los aspectos más significativos de la propuesta, pero que como explica Julián Díaz, pasó inadvertido al calor de las agrias polémicas suscitadas.[35]

---

[29] Carta de la comisión a Carlo Ripa di Meana, 20 enero de 1975 (Archivio Storico della Biennale di Venezia. Arti Visivi, b234).

[30] Carta de la commission, 1976.

[31] «Artistic avant-garde and Social Reality in the State of Spain 1936-1976», p. 4 (*ASBV,* Arti visivi, b232).

[32] Las secciones fueron: Imágenes de guerra; Pabellón de 1937; La derrota y el exilio; La recuperación de la vanguardia (1939-1954); Entre el testimonio y la libertad (1954-1964); Zonas de realismo (1959-1964); Se estrecha el objetivo del compromiso (1964-1972); Pintura, crítica y significación (1967-1976); Hors de texte (Torrent, Rosalía. *España en la Bienal de Venecia (1895-1997),* Castellón, Diputación de Castellón, 1997, pp. 251-266).

[33] Carta de Carlo Ripa di Meana a William Rubin, Venecia, 10 enero 1976 (Archivio Storico della Biennale di Venezia, Arti Visivi, b234).

[34] Bozal, Llorens, «Introducción», *España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976,* Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. xiv.

[35] Díaz Sánchez, Julián. «Memoria y olvido. Sobre la fortuna de los artistas del exilio en la España democrática», *Migraciones y Exilios,* 6, 2005, p. 15.

La relación entre la primera y segunda vanguardia que ambos proponían no resultaba fuera de lugar si consideramos el proceso de recuperación del legado de la preguerra, del cual estos críticos eran los primeros responsables. El interés por los movimientos de los años veinte y treinta se había manifestado en sus propios estudios y análisis históricos. Ya la par de sus compromiso con la contemporaneidad artística, realizaron una labor de recuperación de la primera vanguardia. Desde 1960, Moreno Galván proponía una *Introducción a la pintura española actual* con aproximaciones a Picasso, Gris, Miró, Solana Vázquez Díaz y ADLAN (un colectivo sobre el que organizó incluso una exposición en la misma fecha).[36] Nueve años después acuñaba la terminología de *segunda vanguardia,* basándose en una *primera* «que vivió precariamente a lo largo de toda la primera mitad de nuestro siglo y que, aún subsiste y aún se continúa».[37] Aguilera Cerni, a pesar de haber centrado su trabajo principalmente en la contemporaneidad, en 1962 había publicado en Roma una primera monografía sobre Julio González y, poco después, entraba a debatir el papel de José Ortega i Gasset y Eugeni D'Ors en la cultura artística española.[38] También Bozal se había interesado por la recuperación de un legado pasado bastante más espinoso, como era el realismo de los años treinta; un campo en el que en 1967 existía en palabras del autor una «ignorancia colectiva o un sorprendente olvido por parte de los historiadores» que proponía ayudar a solventar a partir de un estudio de las prácticas artísticas ligado «a los avatares socioeconómicos».[39] Se trataba de una ambición personal de recuperación, pues como explica en una entrevista reciente: «A mí lo que me dejaba un poco perplejo era que no se sabía nada del pasado. El pasado era como una especie de agujero negro, de pozo negro. No se sabía nada. Y entonces me puse a mirar. Como el tema del realismo era un tema filosófico o estético y, a mí siempre lo que me han gustado además de las ideas, las obras, me fui a la hemeroteca municipal y me puse a mirar, a ver que es lo que había pasado en este país antes de 1936».[40]

La relación entre las prácticas artísticas de la preguerra y la postguerra, que fue clave en la exposición de Venecia, se habían ido preparando, en parte, a través de la propia curiosidad de los críticos —como ocurrió en el caso de Bozal— en publicaciones, pero también en proyectos expositivos. Después de todo la exposición disidente *España Libre,* itinerante por diferentes ciudades de Italia entre 1964 y 1965, ya había propuesto, con intenciones de crítica política, una conexión inmediata entre *Sueño y mentira de Franco* de Picasso, junto a obras de Julio

---

[36] Moreno Galván, José María. *Introducción a la pintura española actual,* Madrid, Publicaciones Españolas, 1960. La exposición se tituló *Arte español, 1925-1935* (véase Díaz Sánchez, 2005, p. 17).

[37] Moreno Galván, José María. *La última vanguardia de la pintura española,* Madrid, Magius, 1969, pp. 9-10.

[38] Aguilera Cerni, Vicente. *Julio González,* Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962. Esta monografía fue ampliada y publicada en 1971 véase Aguilera Cerni, Vicente. *Julio González,* Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1971. Aguilera Cerni, V., *Ortega y D'Ors en la cultura artística española,* Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

[39] Bozal Fernández, Valeriano. *El realismo plástico en España, de 1900 a 1936,* Madrid, Península, 1967, pp. 7-8.

[40] Entrevista de la autora con Valeriano Bozal, 22 de septiembre de 2011. Se trataba de una investigación que tenía sus riesgos y complicaciones pues como continuaba explicando: «Luego no encontraba a nadie que me diera información. La gente tenía mucho miedo. Pero vino un exiliado, era Luis Seoane. Me contó muchísimas cosas y me puso, además, en relación con dos o tres personas: con Ricardo Fuente, Carmen Camaño y con Maruja Mallo, por ejemplo, que sabían. Habían sido gente del pasado, y poco a poco fui componiendo el libro».

González y Óscar Domínguez y las producciones de la joven vanguardia de los sesenta.[41] Estas referencias formaban parte habitual de las propias prácticas artísticas. La mirada que fue de la *segunda* a la *primera* vanguardia no solo contribuyó a definir la identidad y a configurar la propia noción de vanguardia, sino que interpeló a los propios artistas que retomaron a través de la cita su valor disidente para potenciarlo, cuestionarlo o criticarlo. Si bien figuras como Miró y Picasso fueron claves en la introducción de la modernidad desde los cuarenta, según avanzaban los sesenta, la segunda vanguardia se encargo de revisitar ejemplos claves del vanguardismo de modo explícito a partir de la cita y la apropiación. Aunque no es mi intención entrar a analizar el radical potencial del trabajo que estos artistas tuvieron para la configuración de la modernidad artística del Estado español, sino su papel dentro del discurso sobre la vanguardia que la crítica construyó, creo que pueden ser útiles unos cuantos ejemplos. Las referencias a Picasso y a su *Guernica* se convirtieron en elementos iconográficos usuales en los lenguajes artísticos de los sesenta, en muchos casos, con el fin de referir a la propia realidad socio-política.[42] No obstante, a medida que avanzaba la década las referencias desbordaban una recuperación directa para poner en marcha un cuestionamiento del sistema del vanguardismo pictórico (como proponía en su polémica serie *España, te miró* de Eduardo Arroyo en 1967), que se desarrollaba a la par del progresivo descrédito de la vanguardia en la crítica de arte de izquierdas.

No obstante, si bien el continuum entre primera y segunda vanguardia fue compartido por críticos y artistas, la recuperación realizada de este legado de la preguerra en el contexto de 1976, divergía considerablemente. En el caso de *España. Vanguardia artística y realidad social* la mirada al pasado se situaba en el centro de la polémica de dos modelos contrapuestos que se pusieron de manifiesto claramente en la organización de la propia exposición. La disputa enfrentó a dos generaciones de críticos de arte —y antiguos compañeros y colaboradores— y llevó a la presentación en Venecia (a petición del Ente de la Biennale) de un contraproyecto expositivo de Aguilera Cerni y Moreno Galván, como alternativa al seleccionado de la Comisión de los diez. En ambos casos, y en pleno inicio de la transición, el legado compartido del pasado (a partir del cual ambos partían) ya no podía ser tan solo un elemento de cohesión (como había sido durante los sesenta para la izquierda),[43] sino de apropiación.

---

[41] Véase *España Libre,* Rimini, Grafiche Gattei, 1964. Sobre la exposición véase: Núñez, Mónica, «Los caminos del arte español en Italia: una evocación de la Resistencia», *Congreso de Caminería hispánica,* Madrid, Ministerio de Fomento, 2004, p. 748 y Barreiro López, Paula, *La abstracción geométrica en España (1957-1969),* Madrid, CSIC, 2009, pp. 311-313.

[42] Podemos destacar la serie *Guernica 1969* del Equipo Crónica, la obra de Josep Guinovart *Operación retorno* (1970) y Agustín Ibarrola en *Desde Guernika* (1966) o *Homenaje al Guernica* (1975). Por otro lado una versión de la *La Paloma de la Paz* de Picasso fue adaptada para el calendario realizado por Estampa Popular por Club de Amigos de la Unesco de Madrid (CAUM) of 1973, mientras tal icono político era retomada analíticamente por Alberto Corazón en su obra Paloma creada por el homenaje a Picasso de la galería Vandrés en 1973 (véase Barreiro López, Paula. «Classified files: Picasso, the regime and the avant-garde in Francoist Spain», en Jonathan Harris y Richard Koech (eds.), *Picasso and the Politics of Visual Representation: War and Peace in the Era of the Cold War and Since,* Liverpool, Liverpool University Press, 2013, pp. 89-108).

[43] Como fue el caso de figuras clave de la intelectualidad de la preguerra, como Miguel Hernández o Antonio Machado que aglutinaron diferentes sectores de izquierdas. Sobre el caso de Machado véase, por ejemplo, Muñoz Soro, Javier y García Fernández, Hugo. «Poeta rescatado, poeta del pueblo, poeta de la

El debate que se abrió puso de manifiesto que el legado compartido del pasado no era ni inocente, ni inocuo, demostrando las radicales diferencias entre la concepción de ambos proyectos. Las polémicas entre el proyecto de los diez y el contra-proyecto de Aguilera y Moreno son bien conocidas y han sido detalladas minuciosamente por la historiografía.[44] No obstante, poca atención se ha prestado al papel que jugaba para ambos modelos la primera vanguardia en la configuración del relato de la historia del arte moderno durante el franquismo. En relación con este aspecto concreto, es esclarecedor releer el prólogo que Aguilera Cerni escribió a la selección de escritos de Josep Renau que se publicó —a instancias suyas en la editorial Fernando Torres— al mismo tiempo que la exposición.[45] En este texto Aguilera ponderaba la «necesaria» recuperación de Renau, pero dedicaba parte de su texto a disertar sobre los peligros de la misma. El artista valenciano era una figura ideal para tratar esta cuestión, pues además de una de las estrellas de esa primera vanguardia, representada tan oportunamente en la exposición en Venecia, ostentaba una carga política clave que había pervivido más allá de la República. En este sentido baste recordar otra famosa polémica entre Renau y Fernando Claudín en las páginas de la revista *Realidad* entre 1964 y 1965.[46]

En el prólogo, si bien Aguilera destacaba la labor del artista pues había «dado justa prioridad a la función de una manifestación del trabajo humano en el tejido social sin separarla de los procesos productivos de la existencia colectiva»;[47] también subrayaba los peligros que la recuperación de la misma podían acarrear. Advertía, entonces, que «las recuperaciones pertenecen al contexto de una dialéctica que (por haber alcanzado extremos paroxísticos y sangrientos) ha de resolverse en la defensa de una indispensable concordia, pese a los torpes empecinamientos residuales de quienes, por inconfesables conveniencias y demencias, quisieran mantener vigentes dos bandos inconciliables hechos —¡que rancio y desfasado suena!— de "patria", de "antipatria" o de parangonables etiquetas».[48] Pedía al lector, en definitiva, la diferenciación entre la «recuperación» y la «reactualización de unos valores y significados culturales cuyo autor, Renau, es el primero que ha sabido reasumirlos y revisarlos constantemente».[49]

---

reconciliación: la memoria política de Antonio Machado durante el franquismo y la transición», *Hispania. Revista española de historia,* n.º 23, 2010, pp. 137-162.

[44] Sobre las polémicas véase Torrent, 1997, pp. 212-279. Y en relación con las diferentes facciones políticas participantes en los debates y su resolución en los procesos de la transición véase también Haro, Noemí de. «La historia del arte español de la transición: consecuencias políticas de una representación», Albarrán, 2012, pp. 225-248.

[45] Aguilera Cerni, Vicente. «Prólogo», Josep Renau, *Función social del cartel publicitario,* Valencia, Fernando Torres, 1976.

[46] Núñez, Mónica. «El realismo español fuera de España: transmisión y lectura de una identidad estética durante la guerra fría» (pp. 131-142); Díaz Sanchez, Julián. «Una polémica (frustrada) de partido», en Miguel Cabañas Bravo. *El arte español fuera de España,* Madrid, CSIC, 2003, pp. 675-681.

[47] Aguilera Cerni, 1976, p. 10.

[48] Aguilera Cerni, 1976. p. 12.

[49] Aguilera Cerni, 1976. p. 12. Y continuaba explícitamente: «Por consiguiente la evocación histórica, la reinserción y la reconquista de los valores proscritos desde la postguerra, no pueden retrotraernos a unas discordias que, además de beneficiar a una reacción que no quisiera soltar tranca, comportaría un grave anacronismo al confundir y entremezclar situaciones objetiva y radicalmente distintas» (Aguilera Cerni, 1976. p. 13).

Desde esta misma perspectiva habían presentado apresuradamente Aguilera Cerni y Moreno su contraproyecto para la exposición española de la Bienal de Venecia del 1976. Este se basaba en la «reconciliación» y, además de incluir a los artistas de la República como Bardasano, Monleon, Ballester, Renau, introducía, por ejemplo, a los denominados «franquistas»: Sáenz de Tejada, el archivo de la revista *Vértice*, junto con documentación del Museo del Ejército.[50] Esta perspectiva encontraba eco en el prólogo de Renau, que servía a Aguilera Cerni para ajustar el papel que la primera vanguardia republicana debería tener dentro de los procesos ya transicionales del final del franquismo. De este modo, explicaba: «Desde esta perspectiva, la actual reedición se inscribe en los esfuerzos hacia la información y apertura, hacia la reintegración de la "España peregrina" y la presencia de una cultura española crecida en las tremendas horas del desgarramiento y en el dolor del exilio. Bajo la amplia bandera de la concordia y la reconciliación nacionales, se van abriendo con pacífica e inflexible firmeza los ventanales hacia perspectivas democráticas. Hay una ecuación a resolver, una ecuación en cuyos términos [...] tienen especial valor testimonial los escritos de Josep Renau».[51]

Para la Comisión de los diez estas premisas no podían ser más erróneas y planteaban, en cambio, una perspectiva crítica, una exposición, como explicaba Bozal, «con argumento» histórico, que, siguiendo las intenciones de Llorens, demostrara la tensión entre lo local y lo internacional, presentando los procesos fallidos de la vanguardia «ajustando cuentas con el modelo norteamericano de la vanguardia».[52] Además, en una carta colectiva de la comisión

---

[50] El proyecto incluía más de una centena de nombres. Aquellos incluidos en el proyecto oficial, junto a otros de diferentes zonas ideológicas sin centrarse en el proyecto vanguardístico específicamente. Algunos de los artistas eran Sáenz de Tejada, José Gutiérrez Solana, Daniel Vázquez Díaz, Pancho Cossío, Benjamín Palencia, Manuel Ángeles Ortiz, Joaquín Vaquero Palacios, Pablo Palazuelo, José María de Labra, José María Yturralde, Jordi Pericot, Gerardo Rueda, Carlos Mensa, Antonio López y Salvador Dalí («Proyecto provisional para las manifestaciones españolas», Archivio Storico della Biennale di Venezia, Arti Visivi b 234). El proyecto ha sido comentado y reproducido en Torrent, 1997, pp. 221-239.

[51] Aguilera Cerni, 1976, p. 17.

[52] Entrevista con de Tomàs Llorens con la autora, Dènia, 2 de julio de 2011. Reproducimos todo el comentario realizado por Llorens sobre esta cuestión en la entrevista, a pesar de su longitud, debido a su interés. Explicaba se trataba de: «ajustar cuentas con el modelo norteamericano de la historia de las vanguardias, porqué yo ya llevaba 6 años en Inglaterra. El componente más importante de mis escritos, lo que pasa es que nunca la he formulado de un modo explicito, como crítico de arte está en la crítica de la narración de vanguardia. El modelo dominante en la narrativa de la historia del arte moderno es que la historia del arte moderno es una sucesión de movimientos de vanguardia. Y el argumento de la exposición, que luego no escribí nunca, de Venecia del 76 era precisamente la noción de vanguardia, era una especie de ilusión huidiza en la que los artistas y la cultura en general caían periódicamente como una especie de subrogación de la lucha contra Franco, de la lucha contra el capitalismo y que, automáticamente, cada vez que se planteaba esa crítica al capitalismo el sistema la absorbía y eso provocaba la necesidad de un nuevo movimiento de vanguardia crítico respecto del anterior, y ese es el argumento, la conclusión que subyace es un poco gramsciana, en el artículo del libro que publicamos con motivo de La Bienal de Venecia, "Vanguardia artística y realidad social"». Bozal por su parte explicaba que: «lo que queríamos era hacer una exposición histórica sobre cual había sido la relación entre la vanguardia y el Régimen, la realidad española desde la guerra hasta el 76. Era como una especie de balance, eso era la Bienal. Y el follón lo organizaron porqué querían hacer una Bienal representativa de la nueva democracia española. Nosotros les dijimos que nosotros no teníamos nada que ver con eso, que aquello era una exposición de historiadores, una exposición con un argumento, que era un argumento histórico, y si les gustaba pues bien y si no pues que le íbamos a hacer, pero no queríamos hacer una exposición democrática. Esa no era nuestra pretensión. No

basaban su selección en la recuperación y justicia a ese pasado histórico al que todos referían. «Creemos que ninguna propuesta a este debate puede ser realmente constructiva si ignora el pasado histórico». Proponían y justificaban la necesidad de un análisis profundo de las relaciones entre «cultura y la realidad socio-política».[53]

La reactualización entre los dos bandos de la guerra civil, que salió a relucir en textos de Aguilera, pero también de Moreno Galván y la prensa de la época,[54] ponían de manifiesto el papel que un mismo legado de la preguerra tenía no solo en la revisión del pasado, pero también en la construcción del futuro. Para la Comisión de los diez, la vuelta a los treinta, realizada en la exposición, pienso debe entenderse a partir de ese proceso de recuperación del legado del constructivismo y precisamente, en la diferencia con la vanguardia que se posiciona *contra* (que para ellos ya había sido absorbida por el mercado), frente a otra que se sitúa *en* y posibilita un proyecto transformador de la sociedad, a nivel de la estructura y la superestructura. Y es que no hay que olvidar que la exposición, no era una mera retrospectiva. Proponía una mirada y análisis del pasado, pero también pretendía establecer unos parámetros para el futuro, donde por fin (desaparecido el dictador y con un régimen en clara descomposición, aunque con una maquinaria represiva bien engrasada), se podían poner las bases para la transformación social. De este modo en la declaración de principios la Comisión se incidía en que el «análisis de las relaciones entre la cultura y la realidad socio-política a lo largo de cuarenta años de franquismo es premisa necesaria para el establecimiento de cualquier alternativa cultura y política». [55] Además de estas declaraciones es interesante, para comprender como el proyecto estaba pensado desde el desbordamiento del arte a la política y de la política al arte, echar una mirada de nuevo a los intercambios establecidos en el círculo de Comunicación. Como Bozal explicaba a Francisco Fernández Buey en una carta en fechas previas a la inauguración, los primeros fundamentos de dicho proceso se estaban construyendo más allá de los límites del campo cultural, trabajando «dentro de un marxismo que sea capaz de contribuir a elaborar una alternativa teórico-política y cultural a lo establecido».[56] Las diferencias entre ambos iban más allá de los criterios de selección y se abrían a dos concepciones diversas de la transición en los que la primera vanguardia adquiría un papel radicalmente diferente: de la recuperación a la reactivación.

Para concluir, me interesa destacar el papel que la vanguardia histórica ostentó para todos estos críticos en su labor de desmantelamiento de una conceptualización del arte moderno

---

queríamos exponer a las fuerzas democráticas españolas, lo que queríamos era hacer una exposición histórica en la cual hubo unos artistas y unos movimientos que jugaron ese papel» (Entrevista con la autora, Madrid, 22 de septiembre de 2011).

[53] «Declaración de la comisión organizadora de la exposición "España: vanguardia artística-realidad social. 1936-1976"», datado en Venecia 16 de julio de 1976 (ASBV, Arti Visivi, b 232).

[54] Véase el artículo Orosa, José Luis. «Socialistas y comunistas desean que España no participe oficialmente en la Bienal de Venecia» (ASBV, Arti Visivi b 234); carta de Vicente Aguilera Cerni a Ripa di Meana, Milano, 12 enero de 1976 (ASBV, Arti Visivi b 234); Carta de José María Moreno Galván a Ripa di Meana, 19 enero 1976 (ABV, Arti Visivi, b 234). Una mayoría de los documentos de las polémicas suscitadas fueron publicados en el número especial de la revista *Comunicación XXI,* n.os 31-32, 1976.

[55] «Declaración de la comisión organizadora de la exposición "España: vanguardia artística-realidad social. 1936-1976"», datado en Venecia 16 de julio de 1976 (ASBV, Arti Visivi, b 232).

[56] Carta de Valeriano Bozal a Francisco Fernández Buey fechada el 4-2-1975 (Archivo privado de Francisco Fernández Buey).

autónomo que encontraba acomodo dentro de los límites de la dictadura. La mirada atrás y la recuperación de la primera vanguardia y el legado de la República se convirtió en un arsenal teórico para conceptualizar los movimientos artísticos emergentes bajo la bandera de vanguardia comprometida y disidente, que introducía los principios de colectivización en la producción artística, su integración en la lucha de clases del lado del proletariado, de participación en la sociedad y de emancipación, con el fin de contestar lo que definían como la burguesa y apolítica individualidad del arte autónomo, promovida por la dictadura. No obstante, con la constatación del esperado final del franquismo, la primera vanguardia (y sobre todo la lucha republicana antifascista) se convertía, para un grupo de críticos del entorno del Equipo Comunicación, en más que un referente, en una especie de impulso (o un inicio y fin del recorrido como en la exposición) para la propuesta de modelos de desarrollo para el futuro («modelos de una práctica artística coherente»).[57] La Transición implicaría, sin embargo, otra dirección para el mundo cultural y artístico en la que la vanguardia política se reemplazó por una transvanguardia autónoma y apolítica, que respondía a la actualización neo-capitalista de la joven democracia española a los estándares europeos.[58]

[57] Carta de la comisión a Carlo Ripa di Meana, 20 enero de 1975 (Archivio Storico della Biennale di Venezia. Arti Visivi, b234).

[58] Sobre estos procesos véase Carrillo, Jesús. «Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo», *Arte y política de identidad,* vol. 1, diciembre, 2009, pp. 1-22; Albarrán, Juan. «Entre el viejo arte político y las nuevas políticas artísticas: la desactivación del arte español durante la transición democrática», *Trasdós. Revista del Museo de BB. AA. de Santander,* n.º 11, 2009 y el volumen colectivo Albarrán, 2012. El presente texto forma parte de los resultados de la investigación realizada en el marco de mi contrato Ramón y Cajal (RYC-2012-11702) adscrito a la Universidad de Barcelona y a los proyectos de investigación «Tras la República. Redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931» (Ref. HAR 2011-25864) y «Art, Glogalització, Interculturalidad» (2014SGR1050).

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

SENTIDO Y EMERGENCIA DEL CINE CLANDESTINO DE LA TRANSICIÓN[1]

Lidia Mateo Leivas[2]
Instituto de Historia, CCHS, CSIC

> ... en un futuro habrá que echar mano de ciertos films para configurar la historia gráfica reciente de un país y de un tiempo cuyos más verídicos documentos testimoniales serán esos metros de película rodados en condiciones casi heroicas.[3]
>
> Llorenç Soler, 1975.

> Irrecuperable es, en efecto, aquella imagen del pasado que corre el riesgo de desaparecer en cada presente que no se reconozca mentado en ella.[4]
>
> Walter Benjamin

Hay un tipo de cine, rodado en su mayoría en 16 mm, que recoge ciertos episodios de la última etapa del franquismo y de la Transición en España. Este se centró en documentar la violencia y el conflicto inherente a esta época, aunque también recogió la organización política de base y cuestionó asimismo el relato oficial de la Guerra Civil española. Con la llegada de la democracia, estas imágenes parecieron caer en el olvido. Sin embargo, y como veremos a continuación, estos fotogramas han empezado a ser invocados, ya sea a través de ciclos y

[1] Este trabajo se inserta dentro del Programa de Formación de Personal Investigador en el marco del Proyecto Nacional de I+D+i: «Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931» (Ref. HAR2011-25864).

[2] Me gustaría agradecer y dedicar este texto a las personas que cada día me ayudan con sus comentarios y dedican generosamente su tiempo apoyándome en mi investigación: Miguel Cabañas, Valeria Camporesi, Olga Fernández, Inés Plasencia, Carmen Gaitán, Silvia Levy, Isabel L. Vives, Juanra López-Baissón y Pedro Luis Mateo.

[3] Soler, Llorenç y Romaguera i Ramió, Joaquim. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España (1955-1975),* Barcelona, Laertes, 2006, p. 158.

[4] Benjamin, Walter en Reyes Mate. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin sobre el concepto de historia,* Madrid, Trotta, 2006, p. 107.

proyecciones, ya sea a través de estudios académicos o de nuevas producciones cinematográficas que requieren de estas imágenes de archivo.

El motivo de este trabajo es pensar acerca de las motivaciones de este retorno. Para eso lo más indicado será recurrir al método genealógico[5] con el objetivo de esbozar la deriva de estos fotogramas hasta llegar a su procedencia y así vislumbrar qué fue este cine y cuáles fueron sus objetivos. Conocer su procedencia se convierte en condición para entender su posterior emergencia. Esto es así porque la emergencia[6] está siempre impulsada por una doble fuerza que, por un lado, parte de un presente en el que algo ha debido suceder para necesitar invocar al pasado y, por otro, tiene que ver también con un pasado conservado en el celuloide que, por aquello que precisamente contiene, esperaba pacientemente en los archivos a ser invocado. Podríamos decir que esta doble fuerza es el sentido histórico[7] del cine clandestino de la Transición. Y el primer paso para aprehenderlo consiste en dilucidar qué es aquello que contiene el celuloide que inquieta al pasado y necesita el presente. A su vez, esta cuestión acarrea otra pregunta acerca de las motivaciones por las que este cine ha permanecido en un régimen de invisibilidad durante la democracia, pareciendo así que durante todo este tiempo hubiera mantenido su condición de clandestinidad.

Por otro lado, y como siempre sucede en el trabajo genealógico, el acercarnos a la procedencia de estas imágenes revelará su propia complejidad y la multiplicidad de interpretaciones y lecturas que les son inherentes.[8] Esta realidad descarta de antemano cualquier finalidad taxativa, algo que, de hecho, nunca fue el objetivo de este texto, pero que, por otro lado, sí revela una escasez de trabajos en este sentido que despejen ideas preconcebidas, aclaren conceptos y maticen las delimitaciones de unas prácticas cinematográficas que se mueven en fronteras difusas a menudo solapadas entre sí, y cuyos fotogramas han tenido y siguen teniendo una vida complicada.

En busca de la procedencia perdida

Estos fotogramas que hoy están siendo invocados nos llevan a una época donde la producción y la difusión de imágenes estaban fuertemente controladas. Tras la Guerra Civil española, el Régimen Franquista trató de adoctrinar y regular las prácticas de la población apropiándose,

---

[5] Hacer un estudio genealógico de estos fotogramas implica no solo centrarse en las condiciones de producción de este cine, lo que podríamos llamar en términos nietzscheanos su *procedencia,* sino también en su *emergencia,* entendida esta como la vida misma de los fotogramas, es decir, los motivos de su retorno y los usos y sentidos que se les han dado ya durante la democracia.

[6] «La emergencia se produce siempre en un determinado estado de fuerzas. El análisis de la *Entstehung* debe mostrar el juego, la manera como luchan unas contra otras, o el combate que realizan contra las circunstancias adversas, o aún más, la tentativa que hacen -dividiéndose entre ellas mismas- para escapar a la degeneración y revigorizarse a partir de su propio debilitamiento». FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder,* Madrid, La Piqueta, 1979, p. 15.

[7] Nos referimos aquí al sentido histórico también en términos nietzscheanos. El sentido histórico, según el pensamiento de Foucault y Nietzsche, se entiende como mirada o perspectiva, que por eso se sabe injusta, pero a partir de la cual se efectúa la genealogía. En FOUCAULT, 1979, p. 21. Para ampliar el concepto de sentido histórico véase el primer capítulo de la citada obra, *Microfísica del poder,* en donde Michel Foucault reflexiona sobre la historia y la genealogía a través del pensamiento de Nietzsche.

[8] «La búsqueda de la procedencia no funda, al contrario: remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de aquello que se imaginaba conforme a sí mismo». FOUCAULT, 1979, p. 13.

entre otras cosas, de la maquinaria de producción de realidad más potente que existe, es decir, del cine y en general los medios de comunicación, estableciendo además la censura como límite a las manifestaciones culturales. Por eso, durante el tardofranquismo, con un clima cada vez más politizado y una dictadura agónica, grupos de jóvenes encontraron precisamente en el cine el dispositivo desde el que hacer frente a esta maquinaria a través de una militancia de tipo cinematográfico.

Para posibilitar la existencia de imaginarios que resistiesen la alienación del cine oficial y la televisión del régimen (RTVE y el No-Do), estos cineastas tuvieron que evitar la censura, lo que los obligó a trabajar clandestinamente. La producción de este cine era por tanto ilegal y supuso siempre un riesgo para estos jóvenes que, por otro lado, vieron aumentada la potencia de su mirada en ese instante de peligro. Esta peligrosidad y la necesidad de permanecer ocultos van a marcar la cualidad de estos fotogramas que estarán atravesados por su condición clandestina. Incluso podríamos pensar que esta se ha fijado en los fotogramas de por vida, ya que, como se mencionó anteriormente, han permanecido también durante la democracia en un régimen de invisibilidad. Entonces, esta cualidad ya no tendría solo que ver con las condiciones de producción específicas de los fotogramas, sino con una condición estética de la propia imagen, pudiendo así conceptualizarlas como «imágenes clandestinas». Estos son los motivos por los que, frente a otras formas de nomenclatura, tales como cine militante o disidente, yo propongo la de cine clandestino para denominar y definir la práctica que produjo estos fotogramas.

Este cine nacía del contexto político de lucha contra la dictadura, por lo que encontró su motivación en una urgencia concreta. Esto explicaría que la mayoría de estos cineastas no estudiasen en escuelas de cine y mucho menos en la Escuela Oficial de Cine. De hecho, la mayoría venían de otras profesiones, por lo que su aprendizaje de base,[9] por así decirlo, fue autodidacta y encontró su origen y razón de ser en los ambientes cineclubistas (Fig. 1). Su aparición fue por tanto irregular y espontánea, surgiendo en diferentes regiones de la geografía española, aunque podríamos destacar los focos de Madrid y Barcelona.[10] Y, si bien tuvieron conocimiento de su existencia y mantuvieron algún contacto entre ellos a través de encuentros de cine,[11] estos focos dirigieron su producción hacia sus propias luchas locales y se vieron afectados por distintas influencias cinematográficas. Por este motivo encontramos definiciones tan diversas de este cine, lo que complica su estudio y acaba resultando bastante confuso a la hora de definirlo y acotarlo.[12] Sin embargo, algo que sí podemos afirmar, además de su condi-

---

[9] Dentro de la formación no reglada de cine destaca la experiencia en Aixelá (local comercial de material audiovisual en Barcelona), donde, durante 1968 y 1969, se impartió un curso de nociones básicas de cinematografía. Su precedente lo encontramos en los cursillos de cuatro meses que desarrollaron el Cine-club Ingenieros y la Asociación Bonanova. Así fue como surgió una escuela no oficial de cine en Barcelona. Para ampliar la información referente a esta experiencia autodidacta, consultar: Martí Rom Josep Miquel. «Breve Historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán», *Cinema 2002,* n.º 38, abril 1978.

[10] A esto podríamos añadir las experiencias en diferentes comunidades que se ha venido denominando como Cines Nacionales. Este cine respondía a la necesidad de autodeterminación negada por el régimen franquista y se hacía cargo de luchas localistas y cuestiones identitarias.

[11] Destacan el Encuentro de Cine Alternativo y Amateur de Almería de 1975 y las Xonadas de Cine de Ourense de 1976.

[12] Lydia García Merás así lo refleja cuando trata de acotar lo que ella denomina como el cine de la disidencia y que, como explica, a veces es incluido dentro de otras prácticas cinematográficas tales como cine independiente, paralelo, marginal, cine pobre, subestandar, amateur... En García Merás, Lydia. «Colectivos

ción de clandestinidad, es que a todos sin excepción los movió su rechazo al franquismo, siendo su objetivo común la contrainformación.[13]

No asumir los límites exigidos por la censura se sumó a su explícito rechazo a la industria cinematográfica por su condición capitalista.[14] Esto significaba que la lucha no se podía reducir a la simple enunciación descriptiva o denuncia, sino que para combatir e intervenir activamente debían cuestionar también su propia posición dentro de las relaciones de producción. Esto acabó derivando en la creación de un sistema de producción, exhibición y distribución propio y alejado de la industria cinematográfica inherentemente capitalista. En la misma línea, estos jóvenes hicieron frente a la idea de autor como autoridad y origen de la plusvalía, acercándose más a lo que Walter Benjamin había definido años antes como «autor operante», es decir, aquel cuyo trabajo «no se limitará a la elaboración de un producto; sino que se ejercerá siempre, y al mismo tiempo, sobre los medios de producción».[15] Por eso, a la creación de esta estructura cinematográfica no capitalista, deberíamos añadir su organización en colectivos y cooperativas[16] lo que, en último extremo, permitió la autogestión del cine clandestino.

La materialización más exitosa de todo este proyecto político-cinematográfico fue el tándem que se generó entre la Cooperativa de Cinema Alternatiu, que funcionaba como productora, y la Central del Curt que hizo de distribuidora (Fig. 2). Esta distribuidora no solo se encargó de hacer llegar los documentales de cine clandestino al territorio español, sino que también difundió películas de corte político que resultaban inaccesibles en la época.[17] Por otro lado, también se llegaron a crear algunas salas de exhibición, destacando la sala Aurora en Barcelona.

Y aunque las condiciones de producción de estas películas, así como las formas de organización colectiva y las redes de distribución y exhibición clandestinas sean un objeto de estudio en el que es necesario seguir profundizando, en este trabajo el foco de atención recaerá más bien sobre el contenido de las películas que realizaron. Esto es así porque, como se mencionó anteriormente, lo que aquí nos interesa es el pasado que conserva este celuloide, ya que ahí radica una de las fuerzas que motiva su emergencia en la actualidad y, por tanto, su sentido

---

de cine y cine militante (1967-1981)». En *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* Museu d'Art Contemporani de Barcelona Arteleku, UNIA arte y pensamiento, n. 4, 2007, p. 16. Pero los propios cineastas ya se preguntaban en su época cómo se llamaba el cine que hacían, tal y como podemos comprobar en las conclusiones del encuentro de cine amateur de Almería, donde se debatió sobre la pertinencia de autodeminarse alternativos más que independientes. Fruto de este encuentro se redactó un manifiesto en el que se distinguía el cine independiente del cine alternativo, siendo este último caracterizado por su deseo de ruptura con respecto a las estructuras de producción tradicionales. Para más información se recomienda leer: «El manifiesto de Almería como punto de partida», *Cinema 2002,* n.º 10 de diciembre de 1975.

[13] García Merás, 2007, p. 16 y 28.

[14] Pérez Perucha, Julio. «Del colectivo como forma de intervención», Seminario Medios de Masas, multitud y prácticas antagonistas, *Desacuerdos-UNIA,* Ezine. Disponible en: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=114 [Consulta: 13/02/2015].

[15] Benjamin, Walter. «El autor como productor», traducción de Bolivar Echeverría, p. 10. Disponible en: http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/El%20autor%20como%20productor.pdf [Consulta: 13/01/2015]

[16] Pérez Perucha, 2005.

[17] Por ejemplo, se proyectaron y distribuyeron películas como *La hora de los hornos* de Solanas y Getino, *Apollon, una fabrica occupatta* de Ugo Gregoretti y *Octubre* o la *La Huelga* de Eisenstein. En Roselló, *La Guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982),* Universidad Jaume I de Castellón, p. 350.



Fig. 1. Viñeta de Chumy Chúmez sobre los cine-clubs que surgieron en las décadas de los sesenta y setenta.



Fig. 2. Cartel de los ciclos organizados por la Central del Curt en la Sala Aurora de Barcelona, 1978.

histórico. Para acceder a este pasado se propondrán unas categorías marco que permitan clasificar la producción de este cine según su contenido y que, como veremos más adelante, nos aportarán las pistas necesarias para comprender el retorno de estas imágenes. Por otro lado, resulta necesario advertir que los ejemplos se han escogido por considerarse los más ilustrativos, pero que se descarta de antemano cualquier tentativa de exhaustividad que desbordaría los límites de este trabajo. Las categorías a las que por tanto se recurre para esta clasificación son: pueblo, violencia y memoria.

Lo que el celuloide esconde: pueblo, violencia y memoria

Si el pueblo español había sido representado en el cine oficial desde el estereotipo y el folclore, los medios de comunicación lo habían mostrado de una manera dulcificada y desde una perspectiva paternalista. Podríamos decir entonces que, en términos generales, el cine clandestino trató de resistir esta tipología de representación mostrando a un *pueblo*[18] más «real» sumido en las carencias económicas y la miseria moral de la época. El mejor ejemplo de esta reacción fue el programa que realizó el colectivo Equipo 2 con el título *Anticrónica de un pueblo* (1975),[19] y que respondía directamente a la serie de TVE, *Crónicas de un pueblo.*[20] Equipo 2 trataba así de desmitificar la visión exótica del patrimonio etnológico español que

[18] La idea de pueblo que aquí se esboza tiene que ver con el sentido que le da Didi Huberman en su obra *Pueblos expuestos, pueblos figurantes,* en donde reflexiona acerca de las políticas de representación de los pueblos, es decir, los modos en que estos son mostrados y los efectos que estas maneras de exposición pueden tener sobre su propia concepción y sobre su percepción por otros. En HUBERMAN, George-Didi. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes,* Buenos Aires, Manantial Texturas, 2014.

[19] Para más información acerca de *Anticrónica de un pueblo,* consultar: BENITO, Santiago de. «Proyecciones paralelas a la Muestra Oficial de Almería», *Cinema 2002,* n.º 8, octubre, 1975.

[20] La serie fue emitida en RTVE de 1971 a 1974 y contaba las historias de un pueblo de Castilla a través de unos personajes tipo. Se puede visionar la serie en la web de RTVE disponible en: http://www.rtve.es/alacarta/videos/cronicas-de-un-pueblo.



Fig. 3. Fotograma de *Anticrónica de un pueblo* del colectivo Equipo 2, 1975.

difundía la versión oficialista (Fig. 3). La lamentable situación del campo y la emigración a las ciudades era otro de los aspectos obviados por los medios de comunicación. Fue Llorenç Soler[21] quien dedicó más esfuerzos a la visibilización de esta situación a través de producciones como *Largo viaje hacia la ira* de 1970, que se centra en la emigración forzosa de tantos andaluces y andaluzas a tierras catalanas para conseguir un trabajo, así como en las condiciones infrahumanas de los barracones en los que tenían que sobrevivir cuando llegaban a Cataluña. Del mismo director y en la misma línea destaca *52 domingos,* realizada en 1967 para desmitificar la estereotipada figura del torero, mostrando en un retrato atroz que esta profesión no era la tendencia natural del andaluz, sino la única vía posible para escapar de la pobreza y la marginalidad.

Por otro lado, *pueblo* también apunta a la idea de sujeto político en el sentido que le da Brecht, como aquel que es capaz de incidir en su propio destino —no el sujeto pasivo que ve pasar el tiempo a través del canal Historia, sino el que consigue influir directamente con su pensamiento y con su acción en el propio devenir histórico—. En esta línea, el cine clandestino documentó sistemáticamente la creciente conciencia política y las nuevas formas de organización y solidaridad, reflejando precisamente cómo la sociedad española volvía a ser consciente de eso mismo: de la importancia de su papel en su propio devenir. Y en esta emergencia del pueblo como agente activo, la autorrepresentación resulta fundamental no solo para la conformación de la identidad, sino para que se proyecte a futuro y le otorgue las condiciones de posibilidad de una memoria de la resistencia que asegure la perdurabilidad de los proyectos políticos. En 1976 el Colectivo de Cine de Clase[22] realiza *O todos o ninguno,* donde se documenta todo el proceso de más de 100 días de huelga en una fábrica de Barcelona, y cuya

[21] Llorenç Soler fue uno de los cineastas clandestinos más genuinos. Aunque siempre estuvo ligado a la actividad colectiva, también trabajó de manera independiente y su lenguaje cinematográfico destaca por ser más irreverente incluso con el propio medio fílmico *(Film sin nombre),* así como también introduce la ironía y la crítica más ácida a través de un uso magistral del montaje *(Antisalmo, Biopsia de una silla sola, Carnet de indentidad, Noticiario RNA...).*

[22] El Colectivo de Cine de Clase fue uno de los colectivos más activos y duraderos dentro del cine clandestino del tardofranquismo y la Transición. Sus integrantes fueron Helena Lumbreras y Mariano Lisa.

principal característica es que los propios obreros ayudaron a la elaboración del documental. Por otro lado, que Pere Portabella introdujese en 1974 una cámara en un encuentro clandestino de militantes de varias organizaciones por aquel entonces ilegales reflejaba, no solo la organización política de base, sino que además *El sopar* aseguraba para el futuro que aquella resistencia había existido.

La mayoría de la producción de la Cooperativa de Cine Alternatiu podría enmarcarse dentro de la categoría de *pueblo* propuesta. Por ejemplo, en 1975 realizaron *Can Serra,* en donde se da voz a los primeros objetores de conciencia del Estado español, documentando el trabajo social que estos jóvenes realizaban y que proponían como alternativa al servicio militar. El documental además intercala imágenes de archivo de la guerra de Vietnam para justificar su postura pacifista y mostrar la barbarie de la que no querían formar parte. En su empeño contrainformativo, esta cooperativa también realizó entre diciembre del 76 y febrero del 77 un noticiario[23] con solo tres entregas, pero que es significativo por haber recogido puntos de inflexión de la historia política como *La marcha de la llibertad,* que fue la populosa acción que en el 76 reclamó la autonomía de Cataluña, así como uno de los primeros mítines feministas tras la muerte de Franco, y que titularon *La Dona*. La última entrega del noticiario se dedicó a *El Born* y a las luchas que se estaban sucediendo en este barrio obrero (Fig. 4). Vemos entonces cómo este cine prestó más atención a la política de base que a la cúpula política, centrándose en la visibilización de la organización en los barrios a través de la constitución de tantas asambleas de vecinos o grupos de trabajo, tal y como documenta en el caso de Madrid la ya célebre obra de Tino Calabuig, *La ciudad es nuestra*.

La *violencia* es otra de las categorías que atraviesan las producciones del cine clandestino, y lo hace en un doble sentido. Por un lado, refleja la represión del Estado español a través de la policía y las fuerzas de seguridad y, por otro, muestra el conflicto social de un clima cada vez más politizado. No son tantos los documentales que visibilizaron la primera tipología de violencia por motivos obvios, y es que, como comentaba uno de estos cineastas clandestinos, en esa época «salir a la calle con una cámara era como salir con un arma».[24] Aún así, se salvan ejemplos como *Amnistía y libertad,* un documental del Colectivo de Cine de Madrid de 1976 que refleja la represión en las movilizaciones para exigir la amnistía de los presos políticos, mostrando cómo la policía persigue y golpea a los manifestantes, mientras que la voz en *off* critica la política reformista del gobierno tras la muerte de Franco, acusándola de generar una violencia represiva propia del régimen anterior. Este Colectivo fue el que mejor recogió esta tipología de violencia, sobre todo en sus primeras producciones,[25] como es el caso de *Patiño,* un documental de 1972 sobre el militante que murió asesinado a manos de la Guardia Civil mientras repartía octavillas y pegaba carteles. Aunque, si tuviéramos que elegir solo un ejemplo, este sería probablemente *Vitoria,* que se centró en los sucesos ocurridos durante la mani-

[23] El 27 de junio de 1977, y siguiendo la estela del *Noticiari* de la Coopetiva de Cine Alternatiu, comienza en Barcelona otra experiencia de *Noticiari* que propuso una contrainformación al NO-DO. En este caso estuvo auspiciado por el lnstitut del Cinema Catalan y el Ayuntamiento de Barcelona, lo que le permitió su continuidad llegando a tener una gran incidencia. Para un análisis de las primeras entregas de este *Noticiari* y una reflexión sobre su razón de ser, se recomienda consultar: Martí Rom, Josep Miquel. «Noticiari de Barcelona», *Cinema 2002,* n. 51, mayo, 1978.

[24] Declaración de Martí Rom durante una entrevista realizada al cineasta por la autora de este texto.

[25] Como sucede con *Presos* (1972), *El proceso 1001* (1973), *Universidad 71-72* (1974) o *Prisiones* (1972).



Fig. 4. Fotograma de *El Born*, tercera entrega del *Noticiari* realizado por la Cooperativa de Cine Alternatiu, 1977.

festación que tuvo lugar en esta ciudad en 1976 y que fue salvajemente reprimida por la policía, provocando la muerte de cinco obreros por heridas de bala.

La segunda tipología de violencia que incluimos en este análisis no proviene directamente de la mano del Estado, sino que se alimentó de la creciente crispación y el consecuente conflicto social. En este caso, la Cooperativa de Cine Alternatiu realizó *Un libro es un arma* (1975), sobre los atentados de grupos de ultraderecha que se habían hecho habituales en Barcelona contra librerías, cineclubs o exposiciones de corte izquierdista. Por otro lado, *Hasta siempre en la libertad,* otro documental del Colectivo de Cine de Madrid, reflejó la matanza de los abogados de Atocha del 77, enmarcando este trágico crimen en las luchas de la clase obrera, y enfatizando la idea de lo que simbólicamente suponía atentar contra abogados laboralistas en una sociedad en la que los sindicatos de base eran ilegales.

La *memoria* es la última de las categorías que enmarcan el contenido de las películas de cine clandestino. Fueron los documentales que se encargaron de hacer frente al relato oficial de la Guerra Civil los que podemos encontrar dentro de esta delimitación. Al breve documento visual de Pere Portabella, *Aidez l'Espagne* del 69, le bastan cinco minutos escasos para elaborar un contra relato de la contienda cargado de dramatismo, de violencia y de dolor, con la pintura de Miró como *leitmotiv*. Otros documentales también trataron el tema de la guerra pero de manera indirecta. Muchos lo hicieron para contextualizar el origen de situaciones injustas de su presente como es el caso de *El campo para el hombre,* un documental del Colectivo de Cine de Clase que se aproxima a la mísera situación del campo español. Para eso, en su entradilla, sintetiza las luchas por la posesión de la tierra en la historia de España, haciendo énfasis en la Reforma Agraria de la República y en la dilapidación de todas las esperanzas de empoderamiento de los jornaleros al término de la Guerra Civil.

Aunque el mejor ejemplo de resistencia al relato oficial sobre la Guerra Civil fue *Entre la esperanza y el fraude (España 1931-1939),* realizado por el Colectivo SPA[26] en el año 77. Pese a estar completamente olvidado, este fue el primer documental que se realizó en España sobre la contienda desde una perspectiva no afín al Régimen. A este hecho se le suma el valor del trabajo de investigación realizado por el Colectivo en una época en la que no resultaba sencillo hallar fuentes históricas no franquistas, así como el haber recabado una ingente cantidad de imágenes de archivo del período de la II República y de la Guerra. Pero además, la peculiaridad que aún hoy posee es hacerlo desde un enfoque libertario y, por tanto, con una

[26] El Colectivo SPA fue una agrupación de corte libertario que debe sus siglas al nombre del militante anarquista ejecutado a garrote vil en 1974, Salvador Puig Antich.

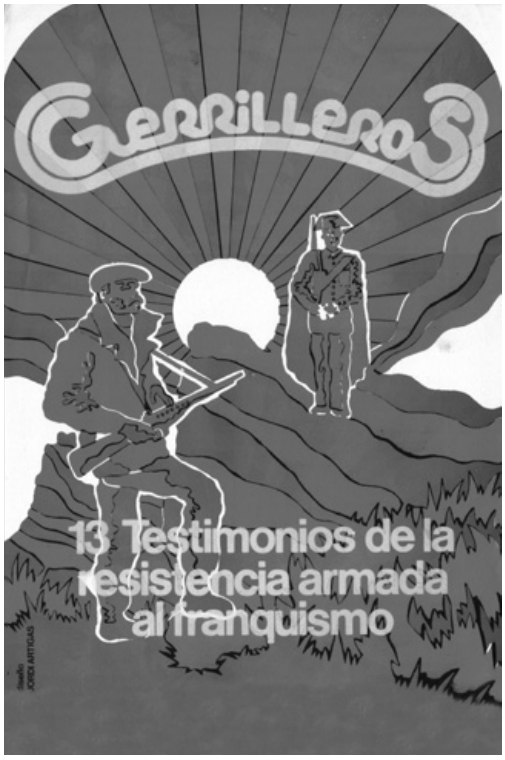


Fig. 5. Cartel de *Guerrilleros* del Equipo Penta, diseño de Jordi Artigas, 1978.

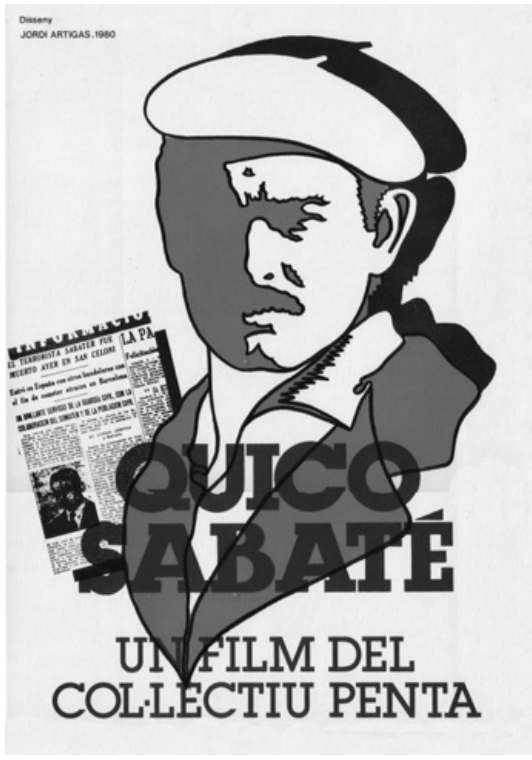


Fig. 6. Cartel de *Quico Sabaté* del Equipo Penta, diseño de Jordi Artigas, 1980.

explícita crítica también al papel del gobierno de la República durante el conflicto. De este mismo colectivo, que luego mutó su nombre a Equipo Penta, son también *Guerrilleros* (1978) y *Quico Sabaté* (1980) que, a través de entrevistas, se encargaron de recoger la memoria de los maquis que resistieron en las montañas una vez acabada la Guerra Civil (Figs. 5 y 6).

Emergencias: de la necesidad de invocar el pasado

El objetivo común de estos grupos fue la producción de contrainformación, aunque el éxito de este cometido se vio reducido por su condición clandestina, que dificultó su competición con el cine o los medios oficiales. Sin embargo, esta clandestinidad fue una decisión meditada y pensada como posicionamiento político en sí mismo, pese a que ello disminuyera el alcance y el impacto de esta contrainformación. Al menos en su tiempo presente. Porque lo cierto es que, más allá de su propia temporalidad, estos fotogramas han terminado por convertirse en valiosas imágenes de archivo, ya que precisamente documentaron una época en la que la producción de imágenes estaba muy restringida. Es decir, que son algo así como fotogramas supervivientes que, en su empeño documental, han funcionado como artefactos latentes para la elaboración de una memoria futura.

Sin embargo, como se ha comentado ya, estos fotogramas han permanecido en un régimen de invisibilidad también durante la democracia, imposibilitando por tanto su incorporación en

la memoria visual española. Este hecho apunta a los agentes que al comienzo de la democracia se encargaron de construir el relato oficial del último período del franquismo y de la Transición. Si las imágenes de archivo del cine clandestino eran tan valiosas como documento histórico resulta pertinente pensar por qué la narrativa oficial prescindió de ellas forzándolas a mantener su condición clandestina. Y, más allá de esto, lo que la vida de estas imágenes revela es que en el presente estos fotogramas sí están siendo invocados, lo que en último extremo nos devuelve a la pregunta inicial de este trabajo acerca del sentido histórico y la emergencia en la actualidad del cine clandestino de la Transición.

Programas como *Documentos TV* o la serie televisiva *La transición*[27] de Victoria Prego y Elías Andrés fueron agentes fundamentales en la elaboración de la narrativa oficial de este período. Esta última producción fue un exitoso documental de 13 capítulos realizado mediante financiación pública y que estableció una narrativa de los últimos años del franquismo y la Transición española a modo de documental histórico-televisivo. La serie fue emitida en los años noventa en la Segunda Cadena de TVE y alcanzó los dos millones de telespectadores por episodio, siendo repuesta en varias ocasiones.

La serie de Victoria Prego influyó de manera determinante en todo lo que se podía ver y decir acerca del período transicional, y acabó funcionando como «eje vertebrador de la narrativa histórica oficial de la transición», tal y como enuncia Sira Hernández Corchete en su tesis doctoral sobre la misma. Este hecho consolidó su discurso, estableciéndolo como un paradigma irrefutable determinado por los intereses del poder político de la década de los ochenta y los noventa. Y, volviendo a la tesis de Hernández Corchete, estos intereses estarían relacionados con la «necesidad de consolidación de la monarquía y de la cúpula política, protagonistas de lo que se denominó como Consenso o Reconciliación Nacional».[28]

Hoy ya no es anatema cuestionar la Transición. La pérdida de credibilidad de la clase política y de las instituciones democráticas, la crisis económica y la corrupción, no solo de los dirigentes, sino también dentro de la propia Casa Real, la violencia y represión de los cuerpos policiales contra manifestaciones pacíficas, los recortes, el paro y el descontento generalizado han provocado un quiebre en la supuesta linealidad del relato histórico oficial que se vuelve ahora contra sí mismo. Es por eso que, después de más de treinta años de democracia, la sociedad española mira críticamente, no solo a las bases de la Transición, sino a cómo esta se ha contado a la sociedad.

---

[27] Resulta obligado mencionar que esta serie incluyó fotogramas de cine clandestino para su realización, pero que estos fueron tergiversados en su sentido original y así desactivados. Por ejemplo, en los títulos de crédito no se alude al origen de estas imágenes impidiendo así conocer las fuentes originales, se desactiva su carga afectiva en el montaje, se manipula y tergiversa el sentido original. Todo esto provoca que, en último extremo y pese a ser mostrados, estos fotogramas hayan permanecido en el régimen de invisibilidad. En este momento se está preparando un estudio de análisis comparativo de los usos de estas imágenes.

[28] Según las hipótesis planteadas por Sira Hernández Corchete, en la serie *La transición* se buscaba destacar la figura del rey a través de múltiples estrategias retóricas que reforzaban virtudes de su personalidad como la capacidad de iniciativa o su don de gentes. «La serie proporcionaba una imagen del monarca como motor del cambio político [...] para despertar la simpatía de los espectadores por el que [el rey] se perfila como uno de los principales artífices de la transición política y, en consecuencia, como uno de los protagonistas del relato». En Hernández Corchete, Sira. «La construcción retórica del orden del relato en el documental de divulgación histórica. El caso de la serie televisiva La Transición», en Gloria Camarero *et al.* (eds.). *Actas del I Congreso Internacional de Historia y Cine. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid*. Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, p. 642.

En el plano cultural, este clima de cuestionamiento se ha denominado «Crítica a la Cultura de la Transición», y una de las hipótesis que plantea esta crítica es que, en democracia, los límites a la libertad de expresión no son las leyes, sino que son límites culturales.[29] Y sigue diciendo que la democracia que se fraguó durante la Transición en España primó la estabilidad por encima de la democratización, algo que en el campo cultural se traducía premiando la cultura del consenso en detrimento de todo lo problemático. Es decir, que se procedió a una desactivación de la cultura. Y el castigo a la persona que, a pesar de todo, apostaba por lo problemático, ya no se ejercería tanto desde el Estado como desde la propia cultura institucionalizada y, paradójicamente, consistiría en la marginalidad.[30] En este contexto, parece inevitable preguntarse si el ostracismo del cine clandestino durante la democracia no tuvo algo que ver con estos nuevos límites culturales.

Es entonces en la actualidad cuando se produce la emergencia del cine clandestino. Existen muchos casos de este retorno, sobre todo por parte de cineastas y colectivos que han decidido invocar de nuevo estos fotogramas sacándolos así del régimen de invisibilidad y de los archivos.

Un ejemplo de ello es *Democráticos tiranos,*[31] un documental estrenado en enero de 2014 que trata la represión policial que existe en España en la actualidad (Fig. 7). Su peculiaridad es que, para aproximarse a esta violencia actual, la pone en paralelo con su pasado virtual, es decir, con la represión y la violencia ejercida durante la Transición. Para eso, conecta mediante montaje, imágenes de manifestaciones que se están dando en el presente con imágenes de archivo de *Vitoria,* el documental del Colectivo de Cine de Madrid antes citado sobre el asesinato de cinco obreros a manos de la policía durante las movilizaciones en esta ciudad en 1976. Pero además de incluir estas imágenes de archivo, para la realización de *Democráticos Tiranos* se entrevistó a algunas de las víctimas de esta violencia del pasado, como José Luis Martínez Ocio, presidente de la Asociación de las Víctimas del 3 de marzo, y hermano de uno de los obreros asesinados en Vitoria o a Andoni Txasko, miembro también de la Asociación de Víctimas, y que perdió un ojo por culpa de la represión del 76. Por otro lado, las entrevistas también se realizan a víctimas de la violencia policial en la actualidad, como a Esther Quintana, la mujer que en 2012 perdió un ojo en la represión de una manifestación en Barcelona. Y también toma la palabra gente de la calle denunciando la atrofia de la actual democracia española.

Las imágenes de archivo de *Vitoria* fueron también utilizadas en *La revolta permanent,* un documental realizado por Lluís Danés en 2006 y que repasa la vida de Luis Llach. El *leitmotiv* que articula la producción es la canción del cantautor *Campanades a morts,* dedicada en su día a los muertos en los sucesos de Vitoria, y en memoria de los cuales se realizó un concierto en el trigésimo aniversario de su asesinato.

En 2010 fue María Ruido quien recurrió a los fotogramas del cine clandestino para la realización de un corto que se titula *Lo que no puede ser visto debe ser mostrado*. El objetivo de este corto es poner en cuestión la narrativa oficial de la Transición y para ello recurre a entrevistas a intelectuales y cineastas, utilizando asimismo imágenes de *O todos o ninguno,* la película del Colectivo de Cine de Clase a la que se hizo mención anteriormente y que trataba

---

[29] AA.VV. *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española,* Barcelona, DeBolsillo, 2012, p. 14.

[30] AA.VV., 2012, p. 16.

[31] Para más información acerca de esta película recomendamos que se visite la página web del proyecto: http://democraticostiranos.wordpress.com.



Fig. 7. Cartel de *Democráticos Tiranos* de Garimba Rekords, Nervio Films y Barrica Producciones, 2014.

sobre la huelga de más 100 días en una fábrica de Barcelona. De esta manera, María Ruido consigue dar visibilidad a una de las cuestiones más obviadas de la historia oficial de la Transición: la movilización social y la organización política de base en la España de esos años.

Adelantándose a todos, Marcelo Expósito realizó ya en 1996 una producción en la que también invocó imágenes del cine clandestino. Se trata de *No haber olvidado nada,*[32] un vídeo en el que analiza la serie *La Transición* de Victoria Prego para cuestionar su propio relato. Para ello también recurre a entrevistas a diferentes personajes como los Hermanos Bartolomé o Eduardo Subirats. Y alterna, mediante montaje, imágenes de programas de TVE, como el *Documentos TV* dedicado al año 92 y titulado *El año de España* o escenas de la mencionada serie *La Transición*. En este montaje también se incluyen imágenes del Colectivo de Cine de Madrid sobre las manifestaciones obreras y la represión policial de la Transición, enfrentando así discursos tan dispares que fracturan el relato histórico oficial dejando entrever el artificio sobre el que se sostiene.

Pero no solo los cineastas se han aproximado a estos fotogramas. También desde la investigación académica podemos apreciar la emergencia de este cine como objeto de estudio. El primer caso fue la tesis de Roberto Arnau Roselló, titulada *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982),* y defendida en 2006 en la Universidad de Castellón. Y destaca, por otra parte, el capítulo que Lidya García Merás dedica en 2007 al tema enmarcado en la publicación de DESACUERDOS del Reina Sofía, y que lleva por título *El cine de la disidencia*. La producción militante antifranquista (1967-1981). También la serie documental «Crónica de una mirada», aglutinó varios de los documentales del cine clandestino, así como entrevistas a los cineastas y documentación bibliográfica.

Lógicamente esta emergencia ha revelado la necesidad de proyectar estas películas en salas de exhibición. En esta línea, resalta el ciclo de cine que realizó el MACBA en 2005 comisariado por Julio Pérez Perucha y titulado *Las brigadas de la luz. Vanguardia artística y política en el cine español (1967-1981),* y que fue uno de los primeros que llevó por fin estos documentales a la pantalla grande. Otro ciclo, en este caso realizado en septiembre de 2014 en la

[32] *No haber olvidado nada* es un vídeo realizado entre 1996 y 1997 por Marcelo Expósito, Arturo Fito Rodriguez y Gabriel Villota. se apropian para su trabajo de materiales procedentes del cine, la televisión o las diversas formas de propaganda, para servir de contramodelo de la serie La transición a modo de capítulo piloto, que finalmente fue el único que se realizó.



Fig. 8. Cartel del ciclo *40 años no es nada. Reflejos y derivas del cine militante español contemporáneo*, diseño de Nimú, 2014.

Sala Berlanga de Madrid y comisariado por Samuel Alarcón y David Varela, y que se tituló *40 años no es nada. Reflejos y derivas del cine militante español contemporáneo,* enfrentó el cine clandestino de la Transición con el cine comprometidamente político de la actualidad (Fig. 8). Por último, destaca el Ciclo comisariado por Marc Martínez y Paola Marugán en el CA2M titulado *Alô alô mundo. Cines de invención en la generación del 68* y que en abril de 2015 dedica una de sus sesiones a los colectivos de cine clandestino de la Transición. Se trata del ejemplo más reciente de recuperación de este cine hasta la fecha, además de mi propia investigación como demostración del retorno de estas imágenes.

Desorganizar el tiempo: o del sentido de ser clandestino

Que estos fotogramas emerjan ha sido posible en un quiebre que ha modificado la linealidad del relato. Quizás sea porque es en los quiebres históricos cuando se produce ese destello de la imagen del pasado de la que ya hablaba Walter Benjamin.[33] Una imagen que vuelve con toda su fuerza a redimir su propia tragedia. El retorno de estos fotogramas se enmarcaría

[33] «La verdadera imagen del pasado se desliza veloz. Al pasado solo puede detenérsele como una imagen que, en el instante en que se da a conocer, lanza una ráfaga de luz que nunca más se verá». BENJAMIN, Walter, 2006, p. 107.

entonces dentro de este caldo de cultivo crítico y de cuestionamiento tanto a la Cultura de la Transición como al propio relato oficial que esta despliega. Porque lo cierto es que el pasado que contiene el celuloide del cine clandestino se enfrenta a la historia oficial de la Transición. De hecho, podríamos agrupar las cuestiones más invisibilizadas del relato oficial en las mismas tres categorías que precisamente visibilizó el cine clandestino: pueblo, violencia y memoria.

Parece lógico que una excesiva presencia del pueblo no habría dejado protagonismo suficiente a los llamados «padres de la democracia» como actores principales del proceso transicional. Además, era necesario que, ya en democracia, la política la ejerciesen los políticos, llevando a cabo la orquestada despolitización de las bases y la consabida cooptación, lo que alejaría a la población del activismo y la militancia, produciendo una de las mayores paradojas de la democracia: sacar al pueblo de la política. Por otro lado, pero en la misma línea, la violencia rompía con la imagen que se pretendió generar de la Transición como de proceso pacífico y ejemplar en el que la represión no tuvo cabida. Pero es que además, mostrar la violencia contradecía precisamente uno de sus objetivos: el de un pacto social y una estabilidad que a cualquier precio asegurara la pacificación del conflicto social, encumbrando el civismo como virtud de los cuerpos dóciles y, por contrapartida, criminalizando toda tendencia revolucionaria o rupturista. De este modo, la violencia inherente a la imagen de la Transición tuvo así que transmutar en el mito de la transición pacífica.[34] Pero el pacto social también impidió cualquier ejercicio de memoria y acarreó un pacto de olvido. Olvido de la guerra y de los crímenes del franquismo que se extiende hasta el presente a través de la impunidad que aún hoy sostiene la Ley de Amnistía de 1977. Por no hablar del hecho de que los cimientos de una democracia pretendieran construirse sobre fosas comunes.

Resulta comprensible entonces que los fotogramas de cine clandestino permanecieran en un régimen de invisibilidad durante la democracia en tanto en cuanto albergaban potencia suficiente como para desestabilizar el statu quo al contradecir el relato oficial emanado por el poder. Por eso resulta necesario conocer la procedencia de estas imágenes para entender su posterior emergencia. Así vemos que el sentido histórico del cine clandestino de la Transición no solo nace de un presente en crisis que ha necesitado invocar al pasado para cuestionar sus propias bases, sino que su impulso también proviene del propio pasado conservado en el celuloide que esperaba su momento de emergencia.

La intuitiva práctica de documentación del cine clandestino formó entonces parte de una micropolítica procesual a largo plazo que, si bien no incidió todo lo deseado en los procesos de subjetivación en su momento de producción, permaneció latente y se orientó hacia un futuro expectante cristalizado en la actualidad del presente. Por eso, aunque la clandestinidad limitara su objetivo de contrainformación, esto fue un posicionamiento político en sí mismo que a la larga ha posibilitado que estos fotogramas hayan alcanzado ahora su sentido como (contra)memoria. Este es el sentido de ser clandestino, así como también es su sentido histórico, que desorganiza la pretendida linealidad del tiempo modificando la imagen del presente y así la del pasado.

---

[34] En este caso se está parafraseando el título de Baby, Sophy. *Le mythe de la transition pacifique. Violence et politique en Espagne (1975-1982),* Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

MIRAR AL PASADO DESDE EL PRESENTE. ARTE DE ÉPOCAS INCIERTAS

Julián Díaz Sánchez
Universidad de Castilla-La Mancha

En 1958, la historiadora del Arte María Luisa Caturla (1888-1984) hacía una interesante aproximación autobiográfica en la revista *Blanco y Negro:*

> Sería mucho decir que yo presidí una tertulia de intelectuales. Hubo, efectivamente, unas tertulias en mi casa en los años de 1920 a 1927, pero también las había en casa de mis amigas la condesa de Yebes, la marquesa de Villavieja y la condesa de Cuevas de Vera. Solían acudir Ortega y Gasset, Morente y Antonio Marichalar, entonces muy muchacho y siempre con alguna alegre salida. Rara vez, Pío Baroja. De estas tertulias nació la «Sociedad de Cursos y Conferencias», que funcionó durante varios años trayendo a Madrid las primeras figuras de la intelectualidad europea de entonces. Desde París nos ayudaba Isabel Dato. Vinieron Einstein, Le Corbusier, Pelliot, Mies van der Rohe, Gropius, Mauriac, Julen Benda, Keiserling, Frobenius, Wörringer, Richard Wilhelm y otros. A las conferencias seguirían divertidas reuniones para agasajar a nuestros huéspedes o excursiones para enseñarles las viejas ciudades en torno a Madrid. Recuerdo, con motivo de la visita de Mauriac, un atardecer en el cigarral de Buena vista, orillas del Tajo. De las tertulias nació también la idea de exponer en el Pabellón de Juan de Villanueva, junto al Jardín Botánico, lo más audaz de los jóvenes artistas españoles residentes en París, y exhibimos algún pequeño Picasso, obras de Juan Gris, Miró, Cossío, Gargallo y el primer Dalí —una muchacha asomada a un paisaje, desde dentro, de espaldas, como en los cuadros románticos— Nuestra pequeña exposición levantó mucho revuelo y provocó no poca indignación y divertidos incidentes.[1]

En alguna de estas presencias ella debió tener un papel de primer orden, como la de Albert Einstein, que viajó en 1923 con el grupo a Toledo y San Lorenzo del Escorial, el primero, guiado por Manuel Bartolomé Cossío, tuvo cierta trascendencia para Ortega, que estaba muy interesado en hablar con el científico (aunque años después, Ortega censuraría, con gran acritud, Las declaraciones de Einstein apoyando al bando republicano durante la guerra civil).

[1] M. F., «Galería de mujeres interesantes. La señora doña María Luisa Caturla, investigadora», *Blanco y Negro* (7 de junio de 1958), p. 93.

María Luisa Caturla, que pasaba mucho tiempo fuera de España, estaba casada con Kuno Kocherthaler, hombre de negocios y primo de Vera Einstein.

En efecto, en 1924 se creó la Sociedad de Cursos y Conferencias, punto de apoyo fundamental para las actividades de la Residencia de Estudiantes, que organizó más de un centenar de conferencias y la Exposición de Artistas Españoles Residentes en París, con un talante muy vanguardista que contrastaba con otra institución de talante conservador y católico, pero que tuvo también una gran proyección cultural, el Comité Hispano Inglés, promovido y presidido por el duque de Alba[2] que patrocinó algunas actividades de la Residencia. Lo más curioso es que, en la entrevista, se salte sin solución de continuidad de 1927 a 1944, el año en que se publicó el libro, y el año en el que Ortega y Gasset, con quien María Luisa Caturla mantuvo una gran amistad, le encargó su monografía sobre Zurbarán. Antes, en 1941, la historiadora rehusaría la invitación para participar en la Academia Breve de Crítica de Arte; en la historia (oficial) de la institución que escribió Manuel Sánchez Camargo se reproducen unas palabras de Aurelio Biosca en este sentido, tan citadas después como poco explicadas; «Sánchez Cantón dijo que no podía prestar su colaboración por desconocer el movimiento del Arte Moderno, y María Luisa Caturla, lo mismo»,[3] pese a todo, en el libro al que voy a referirme, *Arte de épocas inciertas,* hay una gran presencia del arte moderno, más que eso, es una reflexión sobre el arte de esta época, una mirada al presente desde el arte del pasado, un ensayo muy heterogéneo en el contexto de la cultura de posguerra, una estrategia de afirmación.[4] Está por escribir la biografía de María Luisa Caturla, que a buen seguro daría importantes pistas sobre la adaptación de las élites culturales del país a la brutal dinámica del régimen franquista.[5] En esta ocasión me referiré exclusivamente a este libro bello y raro, que es mucho más que una comparación entre el gótico flamígero y el arte del presente.[6]

Esa coyuntura cultural de los años veinte que evocaba la autora está muy presente en el libro. *Arte de épocas inciertas,* escribe Caturla, «surgió en 1929, de la contemplación de un pequeño, impudente, ‘‘bajorrelieve en madera” titulado “Tristan e Iseo”, que Hans Arp acababa de confeccionar con un serrucho de carpintero»,[7] esa misteriosa escultura, que no se reproduce en el libro, pero que sin duda pertenece al grupo de relieves de madera que Hans Arp hizo siguiendo «las leyes del azar», es un objeto alegórico, justamente, del arte de épocas inciertas; «ese cambio de las formas aristadas y cristalinas del cubismo a un lineamiento débilmente curvado, al generalizarse, parecía denotar una nueva sensibilidad».[8] Está bien traído el ejemplo de Arp, si tenemos en cuenta lo que escribió, muchos años después, Jacques Beauffet:

---

[2] Ribagorda, Álvaro. «El Comité hispano-inglés y la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes (1923-1936)», *Cuadernos de Historia Contemporánea,* 2008, vol. 30, pp. 273-291.

[3] Sánchez Camargo, Manuel. *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d’Ors,* Madrid, Langa y Cia., 1963, p. 16.

[4] Molins, Patricia. «La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la guerra civil», *Desacuerdos,* 7, Madrid, Museo Reina Sofía, 2012.

[5] Algunas pueden encontrarse en Morán, Gregorio. *El maestro en el erial,* Barcelona, Tusquets, 1998.

[6] «Un estimulante trabajo en que relaciones el arte moderno con el gotico flamígero», esta es la explicación que se da en la Enciclopedia *online* del Museo del Prado, disponible en: https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/caturla-maria-luisa [Consulta: 7/01/2015].

[7] Caturla, María Luisa. *Arte de épocas inciertas,* Madrid, Arbor, 1944, p. 11.

[8] Caturla, 1944, p. 11.

> Cuanto más se leen los textos de Arp, más choca el paralelismo que tienen con las tesis enunciadas, pocos años antes, por Riegl y Wörringer; hasta el punto de que uno llega a pensar que pueden ser una de las fuentes de su pensamiento; idéntica manera de reivindicar el estatus de la obra de arte para producciones que no serán ya, obligatoriamente, espejo de lo real, idéntica concepción de una obra que será ella misma su propia realidad, que será la realidad.[9]

Riegl y Wörringer son importantes referentes metodológicos en este libro, aunque no sean los únicos, pero lo más interesante de la reflexión de Beauffet, en relación con el libro que comentamos, es la convicción de que hay una relación recíproca entre la producción artística y la construcción de la historia del arte, una certeza que está presente en las mejores tradiciones de la disciplina.

Parece que no fue fácil la publicación del libro de María Luisa Caturla, que apareció en 1944 en *Revista de Occidente* y en *Arbor,* a juzgar por unas palabras que pronunció la autora en 1975; «Tuve que consultar a Menéndez Pidal, porque se me decía que ese título no se podía poner a un libro dándome como razón que las épocas no son inciertas nunca. Menéndez Pidal me dijo que sí»;[10] algo hay en el libro, si se tiene en cuenta su fecha de publicación, 1944, de *ready made* cultural. No será ocioso recordar que en 1944 *Arbor* (revista y editorial) era un ariete del Opus Dei, ya una fuerza política en presencia que, tras el final de la guerra europea y el giro nacional-católico del régimen del general Franco, alcanzará una enorme preponderancia.

El libro es un ejercicio de formalismo, defiende la autonomía de las formas, la idea de que tienen vida propia, al margen de ideología, política o religión, lo que no quiere decir que estén al margen de la vida, de los estados de ánimo. No descarto que sea un modo de defender la alta cultura similar al que planteó Greenberg en su conocido *Vanguardia y kitsch,* salvar el arte de la propaganda, disociar lo artístico y lo político para poner a salvo lo primero en una coyuntura en que la cultura se encuentra literalmente asfixiada por la propaganda;[11] «toda forma artística, superado aquel instante en que logra asentar firmemente sus plantas, se recrea en juegos de equilibrio y, finalmente, se lanza a volar, así va el arte italiano del bien plantado San Jorge de Donnatello hasta volatilizarse en la Dafne fugaz de Lorenzo Bernini»,[12] pero la época contemporánea no busca el equilibrio, sino la oscilación. El libro se reclama heredero, ya se ha sugerido, de Alöis Riegl, Henrich Wölfflin y Wilhelm Wörringer, pero se entrevé también la presencia de *La vida de las formas,* que Henri Focillon había publicado en 1934. El trabajo es un intento de aclarar los mecanismos de funcionamiento del arte, un ejercicio, bastante abierto, de método y, finalmente, representa un intento de entender, en profundidad, el arte del siglo XX, «volvióse la vista hacia el pasado no solo con el afán de hallar por medio de este aclaración del desconcertante presente, sino además, y sobre todo, buscando ejemplos de resurgimientos, y en ellos la esperanza de alcanzar el nuestro».[13]

---

[9] Jacques Beauffet, 1978, citado en Calvo Serraller, Francisco. *Jean Arp [1886-1966] esculturas, relieves, obra sobre papel, tapices,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 45.

[10] Fernández Ferreiro, José. «Treinta años trabajando en un libro sobre Zurbarán», *ABC* (28 de agosto de 1975), p. 24.

[11] Iáñez Pareja, Eduardo. *Falangismo y propaganda cultural en el nuevo estado. La revista Escorial (1940-1950),* Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008.

[12] Caturla, 1944, pp. 28-29.

[13] Caturla, 1944, pp. 161-162.

Es muy interesante que la autora dé por hecha la normalidad de la abstracción, sobre todo porque este va a ser el eje principal del debate artístico en España desde 1947; «lo que nos inquieta no es la abstracción; si esta es hermética, absoluta, se acepta fácilmente. La historia del arte viene demostrándolo desde Egipto, y es sabido que las formas abstraídas de la realidad natural constituyen la parte más abundante del arte humano todo».[14]

Algunas cosas, dice la autora, sorprenden más que la abstracción, como los *collages,* donde los trozos de realidad aparecen como intrusos, una opinión no muy diferente a la de Clement Greenberg en un texto muy conocido, *Collage,* de 1959, que manifiesta un modo de construcción historiográfica de la abstracción que va a tener un largo recorrido en la postguerra europea:

> Los autores que han intentado explicar sus intenciones hablan, con unanimidad sospechosa, de la necesidad de un contacto nuevo con la «realidad» frente a la creciente abstracción del cubismo analítico. Pero el término «realidad», siempre ambiguo cuando se utiliza en relación con el arte, nunca ha tenido más ambigüedad que en este caso. Un trozo de papel de pared que imita la textura de la madera no es más «real» bajo ningún concepto, ni está más cerca de la naturaleza, que una simulación pintada de esa misma madera; y tampoco el papel de pared, el hule, el papel de periódico o la madera son más «reales» o están más cerca de la naturaleza que la pintura sobre lienzo. Y aunque estos materiales fuesen más «reales», el problema seguiría en pie, pues tal «realidad» apenas si nos explicaría algo sobre la *apariencia* concreta del *collage* cubista.[15]

La apariencia de profundidad impenetrable en el arte moderno, su condición críptica, la dificultad buscada de interpretación, es también belleza, es una de las características del arte de presente (del presente en el que se escribió el libro); José Carlos Mainer recoge, en *La Edad de Plata,* unas palabras pronunciadas por Josep Pijoan en 1928, tan interesantes como cercanas a las posiciones María Luisa Caturla, sobre todo porque revelan una fascinación por lo moderno que será muy difícil encontrar en los años de posguerra;

> esto es para mí lo diabólico del arte moderno, obliga a revisar todo el universo. Los métodos son de una apariencia inocente que desconcierta; a veces, es un deliberado abuso de la técnica, otra es una mala jugada mezclada con perversión. Son adjetivos impropios en el verso, son colores de un absurdo malva, o como las caras verdes de Matisse, o formas incoherentes, como los árboles de grandes troncos y pocas hojas de Derain, los monstruos de Chagall, las picardías de Grosz, Pijoan sigue con una consideración que relaciona el arte con las ciencias y la filosofía moderna, coincide con el concepto del mundo moderno de que las cosas pueden ser de mil maneras.[16]

No está lejos María Luisa Caturla de los métodos comparativos de Henrich Wölfflin, de *Renacimiento y barroco,* al que se alude en ocasiones, pero tampoco de *Conceptos fundamentales para la historia del arte,* no solo porque las «épocas inciertas» se oponen aquí a las épocas clásicas, como en Wölfflin,[17] también porque se comparan obras de épocas diferentes, aunque, como veremos, la historia resultante no es exactamente como las de Wölfflin, su obra,

---

[14] Caturla, 1944, p. 20.

[15] Greenberg, Clement. «Collage» (1959), *Arte y cultura,* 1961.

[16] Josep Pijoan, 1928, citado en Mainer, José Carlos. *La edad de plata,* Madrid, Cátedra, 1983, p. 171.

[17] Véase Gombrich, Ernst. «Norma y forma. Las categorías estilísticas de la historia del arte y sus orígenes en la historia de los estilos» (1952), *Norma y forma,* Madrid, Alianza, 1984.

conocida desde la traducción de José Moreno Villa en 1924, forma parte del bagaje intelectual del país, así lo explicaría Ortega, que se dejó fascinar por la historia del arte centroeuropea: «fue un gran avance cuando, en vez de representarse la historia del arte como una línea recta de continuidad, Riegl y Schmarsow, Wölfflin y Wörringer vieron en ella una línea zigzagueante, cada uno de cuyos cambios de dirección significa el comienzo de una nueva intención de arte o querer artístico *(kuntswollen)*».[18]

María Luisa Caturla reconoció siempre la influencia de Ortega, fueron, al parecer, amigos y confidentes, ella mucho más interesada que él en la historia del arte, puede que con algún responsabilidad en los textos de ortega sobre Velázquez o su artículo, tan interesante como epigonal, «La reviviscencia de los cuadros», de 1946, principal aportación de Ortega a la revista *Leonardo,* dirigida por un todavía falangista Dionisio Ridruejo.[19] La noción de voluntad artística aparece, con matices, en el libro de María Luisa Caturla, en el que también hay una cierta idea de continuidad por encima de la historia de los estilos, los dos grandes parámetros de la moderna historia del arte de la primera mitad del siglo XX. Los títulos de algunos de sus capítulos son elocuentes en este sentido; «Creta, Gaudí y el flamígero» («en Gaudí, todo es fronterizo. Su repertorio formal, complaciente en el equívoco, se halla siempre en la linde que separa la naturaleza del arte»,[20] quizá convenga recordar que Dalí, a propósito de Gaudí, habló de «belleza comestible»), «Románticos del siglo XV», «Flamígero y barroco», «Inercia y rigidez en el arte más reciente», los términos artísticos son, a veces, intercambiables.

Todo el libro plantea una afirmación de autonomía relativa; «las manifestaciones artísticas no suelen proceder de movimientos religiosos —o políticos— de terminados, sino que participan del estilo general del tiempo»,[21] en la obra de Wölfflin pueden encontrarse matices parecidos, la relación entre arte y contexto es difícilmente articulable y debe tenerse muy en cuenta la evolución interna de la forma, que puede tener vida propia y, literalmente, pervivir, pero la historia no es lineal; así se señala la modernidad del adorno curvo de *La Virgen de los Reyes católicos,* «cuyos aúreos trazos podían haber sido inventados alrededor de 1900».[22]

No solo está la tradición formal; parece ocioso preguntarse si María Luisa Caturla conocía el libro de Franz Roh, *Realismo mágico. Postexpresionismo* (en el que, por cierto, se da muy poco valor al título), aparecido en 1927 en la editorial de la Revista de Occidente en traducción del interesantísimo escritor que fue Fernando Vela.[23] Muchas de las ideas de Roh aparecen, de modo tácito, en el libro de Caturla «este libro, sin incurrir en relativismo, está inspirado por la idea de que en este planeta podemos movernos en varias direcciones, si bien limitadas, todas ellas llenas de sentido»,[24] de alguna manera, se contempla lo cartográfico, la visión plural de la historia; «la historia de todas las formas de vida y manifestación humanas nunca consiste, dicho de la manera más sencilla, en una pura sucesión ni tampoco en una simultaneidad. Siempre es una combinación de ambas posibilidades».[25] Por no hablar de las llamadas de Roh a los

---

[18] Ortega y Gasset, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya,* Madrid, Alianza, 1980, p. 68, nota 1.
[19] Ortega y Gasset, José. «La reviviscencia de los cuadros» (1946), *ibidem.*
[20] Caturla, 1944, p. 40.
[21] Caturla, 1944, p. 68.
[22] Caturla, 1944, p. 50.
[23] Vela, Fernando. *Ensayos,* Madrid, Fundación Banco Santander, 2010.
[24] Roh, Franz. *Realismo mágico. Postexpresionismo,* Madrid, Revista de Occidente, 1929, p. 14.
[25] Roh, 1929, p. 16.

historiadores del arte para que se ocupen del presente y de la presencia, relativa, de la idea de museo imaginario que desarrollará André Malraux tras la guerra, en el caso del escritor, desde la idea de que la historia del arte es insuficiente para analizar los fenómenos artísticos.[26]

El libro de Franz Marc y Vasily Kandinsky, *El jinete azul,* tan atento, a su modo, a las épocas inciertas, podría ser otro modelo para quien se considera seguidora del expresionismo; «a Caturla le confiesa [Ortega] que el expresionismo alemán no le gusta tanto como le gusta a ella».[27] En ese libro se habla de la reutilización, de la relectura, por los artistas, del arte antiguo, de la comparación, de lo cartográfico, del atlas en cierta medida; «Cezanne y el Greco son espíritus afines por encima de los siglos que los separan, Meier-Graefe y Tschudi pusieron triunfalmente al lado del "padre Cezanne" al viejo místico El Greco; la obra de ambos representa hoy la entrada de una nueva época de la pintura. Ambos sintieron, en la concepción del mundo, la *mística construcción interior,* que es al gran problema de la generación actual».[28] Una actitud que mantendrían algunos críticos, en 1939, un emocionado Juan de la Encina asociaba la *Vista de Toledo* del Greco a la pintura de Cezanne, frente a quienes veían solo en él un pintor religioso; «Es un milagro de pintura. Y tan moderna que, precisamente, está totalmente realizada con los conceptos que han inspirado al paisaje moderno después del paso por el mundo de Cézanne [...] Cosa extraña, ¿verdad?... Pues así es. No crean, siempre, amigos, en las cronologías que fijan los historiadores del arte. Porque suele haber sorpresas como esta».[29] Juan de la Encina se dejó fascinar por la dureza del discurso de la crítica centroeuropea (Wölflin, Wörringer, Riegl, Lipps), pero fue partidario también de la prosa de Ruskin y Baudelaire.

Es muy interesante la atribución de cierta contigüidad a las propuestas contemporáneas. Las ilustraciones del libro, muy contrastadas, aunque algo escasas, constituyen una suerte de microrelato: una composición cubista de Picasso y al dorso, *La persistencia de la memoria,* de Dalí, una escutura de Bracusi y al dorso, la Casa Milá de Gaudí, por ejemplo. Para María Luisa Caturla los movimientos más importantes del siglo a la altura de 1944 son el cubismo y el «sobrerrealismo» [sic]; no es raro, es lo que opina ramón Gómez de la Serna en 1931 cuando publica *Ismos,* un libro que podría ser un resumen del estado de ánimo artístico (por utilizar términos de María Luisa Caturla) de la década de los veinte. En el cubismo, dice María Luisa Caturla, «por debajo de una cosa trasciende ya la presencia de otra».[30] Como escribirá Tomás Llorens mucho años después, las cosas están en el cubismo, «como un perfume»,[31] la estrategia parece ser el desconcierto, «¿Pero no ve que el resultad es el mismo?», contestó Picasso a Ansermet cuando el músico glosó su facilidad para pasar del cubismo a la figuración.[32] Una visión interesante porque se acerca en gran medida a la original, a lo que contó Gertrude Stein; «recuerdo muy bien una vez que estaba con Picasso al principio de la guerra en el bulevar Raspail cuando pasó el primer camión de camuflaje. Era de noche, habíamos oído hablar del

---

[26] Malraux, André. *Le musée imaginaire,* París, Gallimard, 2012 (1965).

[27] Gracia, Jordi. *José Ortega y Gasset*, Madrid, Taurus, 2014, p. 304.

[28] Marc, Franz. «Bienes espirituales», en Vasily Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul,* Barcelona, Paidós, 1989 (1912).

[29] Encina, Juan de la. *El paisaje moderno,* México, Universidad de Morelia, 1939.

[30] Caturla, 1944, p. 16.

[31] Llorens, Tomás. *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso,* Pamplona, EUNSA, 2001.

[32] Richardson, John. *Picasso. Una biografía,* Madrid, Alianza, 1997, vol. II, p. 410.

camuflaje, pero no lo habíamos visto. Picasso lo miró atónito y exclamó, pero si esto lo hemos hecho nosotros, esto es el cubismo».[33] Porque prescinde de la visión abstracta del cubismo, tan habitual en la posguerra.

«Cubismo y sobrerrealismo, en apariencia opuestos, se revelan nacidos de un mismo espíritu y ambiente por idénticas equívocas complacencias, aunque se diferencien en los medios empleados para expresarlas».[34] Lo mismo y lo contrario, el surrealismo restituye el objeto, pero lo inserta en contextos heterogéneos; «personas y cosas quedan a medias transformadas, de manera que ni siguen siendo ellas mismas ni acaban tampoco de perder su identidad»,[35] algo que la autora relaciona con las pinturas del Bosco. Dalí hace verosímil lo insólito, Ernst compone, a veces, sin que intervenga el lápiz o el pincel del artista. En general, pertenece a la realidad y a la irrealidad. Lo más inquietante es al asomo de realidad, inquieta más que la abstracción, que constituye la parte más abundante del arte humano.

Como muestra*, Buste de femme rétrospectif,* de Salvador Dalí, obra equívoca pero bellísima, un ensamblaje con alusiones al *Angelus* de Millet, para la autora es una manifestación de desplazamiento de la obra lejos del contemplador, forma parte la voluntad de ser críptico del arte de este tiempo, lo mismo ocurre con la poesía, sucede algo parecido con el racionalismo arquitectónico. Los edificios podrían volverse del revés, parece tener voluntad de desorientación espacial, como la estación de Florencia. Hacia 1930, todo el arte asume formas de inestablidad, Giacometti elude los ejes verticales.

El libro recuerda la afirmación de Wörringer de que el arte geométrico de los pueblos primitivos venía causado por un estado de angustia, la geometría como refugio ante lo incierto, «el purismo de Ozenfant significaría una análoga reacción opuesta a la turbia corriente en torno»,[36] como el Picasso clásico o como la nueva objetividad, bien expresada esa doble condición de las propuestas artísticas, ese lado oscuro e inquietante de la figuración extrema.[37]

No se habla demasiado de arte español en este libro, hay actitudes nacionalistas, pero muy moderadas, en la tradición de los «hegelianos sin metafísica» de que hablaba Gombrich.[38] Se habla en términos más bien amables de Picasso, lo que no deja de contrastar con las invectivas que, solo dos años después de la publicación de este libro, le dirigirá Eugenio d'Ors, «por encima de una deserción de España; por encima de una deserción a cualquier ideal, lo grave en Picasso es el abandono de la propia ley, aquella que le hizo atravesar antes toda una guerra, la del 14, sin *pronunciarse en una declaración cualquiera,* ni tan solo en vago fervor por la causa de Francia, a la que se lo debía todo»,[39] es la militancia de Picasso el problema aquí. Pero el pintor aparece en el libro en términos cordiales y moderados, sin las justificaciones que habrá que hacer después, sin asomo de autocrítica al período republicano, tan habituales en aquel momento. Por otro lado, en el libro se cita muy pocas veces a Eugenio d'Ors, y en ocasiones se hace manteniendo una cierta distancia.

---

[33] Stein, Gertrude. *Picasso,* Madrid, La Esfera, 2002 (1938), p. 34.

[34] Caturla, 1944, p. 18.

[35] Caturla, 1944, p. 18.

[36] Caturla, 1944, p. 158.

[37] Véase González, Ángel. «Meditación de los cactus», en Marga Paz, *Realismo mágico,* Valencia, IVAM, 1997.

[38] Gombrich, Ernst H. «En busca de la historia cultural» (1969), en *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte,* Barcelona, Debate, 1999.

[39] D'Ors, Eugenio. «Diálogo ayer tarde» (1946), *Pablo Picasso,* Barcelona, Acantilado, 2001, p. 115.

La historia del arte, escribe María Luisa Caturla, se construye sobre la base de aportaciones individuales, de elementos de cambio y continuidad, remite, en última instancia, a «la condición vital contemporánea»,[40] lo que el arte refleja, dice, es un estado de ánimo más allá de los impulsos superficiales de un estilo, como la imitación o la moda. Si bien el método para relacionar el arte con el contexto histórico es análogo al del historiador, el arte trabaja con realidades tangibles, «testimonios fehacientes del tiempo pretérito conservados sin alteración hasta el presente, y a los que puede interrogarse; mientras que la historia trabaja muchas veces con interpretaciones subjetivas de conductas espirituales o vitales irremediablemente perdidas».[41] Más allá de coyunturas políticas o económicas, más allá del arte, dice la autora, está la vida de todos y cada uno de nosotros.

Tengo la impresión de que este es un libro raro, con cierto desajuste de época, muchas cosas habían cambiado cuando se publicó, no ya en una época incierta, sino oscura, pero es, realmente, una mirada al presente desde el pasado, como *L'humanisme roman,* de Francastel, o los escritos de Meyer Schapiro.[42] Seguramente las palabras que dan fin a las memorias europeas de Stefan Zweig, sobrevuelan este libro, que deja Traslucir, es comprensible, cierta melancolía por la certeza de vivir una época incierta; «Europa, nuestra patria, por la que habíamos vivido, sería devastada más allá de nuestras propias vidas».[43]

[40] Caturla, 1944, p. 168.

[41] Caturla, 1944, p. 170.

[42] Guilbaut, Serge. «La cruzada de los medievalistas» (1995), *Sobre la desaparición de ciertas obra de arte,* Cuernavaca, Curare, 1995.

[43] Zweig, Stefan. *El mundo de ayer. Memorias de un europeo,* Barcelona, Acantilado, 2001, p. 546.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

RECONSIDERACIONES DEL ARTE MEDIEVAL ESPAÑOL DURANTE EL SIGLO XX: LO «MOZÁRABE» Y LO «MUDÉJAR»

Junko Kume
Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio

La coexistencia de cristianos, musulmanes y judíos durante más de ocho siglos, y la expulsión final de los últimos dos grupos en el siglo xvi, son puntos que diferencian claramente a la Península Ibérica en relación con otros ámbitos europeos. Como consecuencia de esta posición singular en la Edad Media occidental, España goza de un rico patrimonio de arte islámico —casi único en Europa— y también de abundantes obras relacionadas con los judíos o el judaísmo. En una situación de inestables fronteras entre dominios musulmanes y cristianos, la España medieval vio nacer dos fenómenos artísticos muy peculiares, convencionalmente denominados «arte mozárabe» y «arte mudéjar».

En cuanto al origen de estos dos conceptos, es bien conocido el papel protagónico de, respectivamente, Manuel Gómez-Moreno —quien publicó *Iglesias mozárabes* en 1919[1]— y José Amador de los Ríos, cuya conferencia «El estilo mudéjar en arquitectura» fue impartida en la Academia de San Fernando el 19 de junio de 1859.[2]

No obstante, lo que abordaremos en esta ocasión es la posterior consolidación y transformación de los conceptos de «arte mozárabe» y «arte mudéjar», proceso que ha tenido lugar durante el siglo xx con el avance de sus estudios. Dada la amplísima bibliografía que se ha venido acumulando hasta ahora sobre estos dos temas, lo que brindamos aquí no pretende ser

* En primer lugar quiero agradecer al Dr. Miguel Cabañas Bravo y al Dr. Wifredo Rincón García el haberme invitado a participar en estas XVII Jornadas internacionales de Historia del Arte, celebradas en el Instituto de Historia del CSIC, al que recuerdo siempre con mucho cariño. También quisiera dar las gracias al Dr. Isaac Ait Moreno, sin cuyo apoyo este trabajo no habría sido posible.

** This work was supported by JSPS KAKENHI Grant Number 26770049.

[1] Gómez-Moreno, Manuel. *Iglesias mozárabes. Arte hispano de los siglos ix a xi,* Madrid, 1919 (edición facsímil, Granada, 1998).

[2] Amador de los Ríos, José. *El estilo mudéjar en arquitectura,* París, Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques, 1965.

una evaluación completa y definitiva, sino una reconsideración crítica, inevitablemente personal, acerca de ciertos problemas en el estado actual de dichos estudios histórico-artísticos.[3]

Empezaremos por señalar los aspectos comunes observados en la historiografía tanto del «arte mozárabe» como del «arte mudéjar». Primeramente, los dos términos provienen de la lengua árabe y se utilizaban originalmente para designar a determinados grupos de personas. *Mozárabe* deriva de palabras que significan «arabizado» («musta'rib» o «musta'rab», «مستعرب») o «arabizante» («musta'ribūn», «مستعربون») y se refiere, en el caso hispano, a la población cristiana que vivía en territorio andalusí y pagaba tributos al poder musulmán.[4] La denominación «mudéjar», por su parte, tiene su origen en la palabra árabe «doméstico» o «domesticado» («mudajjan» o «mudaÿÿan» —según el modo de transcripción—, «مدجّن») y significa sometido, autorizado a quedarse y obligado a tributar, en referencia a la condición social de los musulmanes en el territorio andalusí conquistado por los cristianos. Estas etimologías árabes harán implícita, como premisa, la influencia islámica en las obras a las que se aplican estos dos términos, cuestión a la que volveremos más adelante.

El segundo punto compartido en su origen por estos dos conceptos artísticos es la búsqueda de elementos diferenciadores con otros países europeos. Dicha búsqueda, que obsesionará a muchos intelectuales españoles hasta bien entrado el siglo XX, se remontaría a la época romántica, «período histórico en el que cada nación europea se afanaba por afirmar sus rasgos de identidad».[5] Así, según María Elena Díez Jorge, el arte mudéjar se califica «desde sus inicios historiográficos con José Amador de los Ríos como un arte propio y característico de la civilización española, genuinamente español y representativo de la nación española».[6] La idea del «arte mozárabe» nació medio siglo después, ya en un ambiente intelectual diferente, pero sin duda contribuyó a su éxito la innegable singularidad de las obras que abarcaba, sin equivalentes en el resto de la Europa altomedieval.

En tercer lugar, ambas denominaciones han sido objeto de debates de contenido similar, en relación con la pertinencia calificativa de las mismas. En ambos casos ha resultado problemático decidir qué se estaba conceptuando, un estilo artístico con determinadas características formales o un fenómeno socio-artístico en relación con las personas involucradas (artífices, comitentes o público receptor).

Por último, y en relación precisamente con lo socio-artístico, en ambos casos se han podido documentar muchos nombres propios de artífices, en marcado contraste con la tópica definición del arte medieval como manifestación anónima y carente de autor.[7]

---

[3] Véase: Malalana Ureña, Antonio. *Bibliografías de Historia de España 10. En torno al año mil,* vol. 1: Al-Andalus, vol. 2: Reinos y condados cristianos, CINDOC (Centro de Información y Documentación Científica), Madrid, 2000. Esta obra recoge referencias bibliográficas de las investigaciones realizadas entre 1953 y 1999, incluyendo las dedicadas al arte del siglo X. En cuanto al «mudéjar», hay una bibliografía especializada en arte: Pacios Lozano, Ana Reyes. *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares (1857-1991),* Teruel, 1993; Pacios Lozano, Ana Reyes. *Bibliografía de arte mudéjar. Addenda 1992-2002,* Teruel, 2002.

[4] Una obra monumental de la primera etapa de los estudios mozárabes es: Simonet, Francisco Javier. *Historia de los mozárabes de España,* Madrid, 1903 (repr., 4 vols., Madrid, 1983).

[5] Ruiz Souza, Juan Carlos. «Toledo entre Europa y al-Andalus en el siglo XIII. Revolución, tradición y asimilación de las formas artísticas en la Corona de Castilla», *Journal of Medieval Iberian Studies,* Volume 1, Issue 2, 2009, p. 234.

[6] Díez Jorge, María Elena. *El arte mudéjar: expresión estética de una convivencia,* Granada, 2001, p. 62.

[7] En el caso del «arte mozárabe», gracias a los colofones de los manuscritos, tenemos abundante información acerca de los realizadores, comitentes, el lugar de *scriptorium,* el año de ejecución, etc. En cuanto al

Ahora bien, pese a estos puntos en común, el «arte mozárabe» y el «arte mudéjar» son conceptos de orígenes separados y, por lo tanto, han seguido caminos bien diferenciados.

En el caso del «arte mozárabe», su investigación se ha venido concentrando especialmente en el campo de la miniatura y la arquitectura, si bien también nos han llegado obras suntuarias vinculables a este ámbito. Lo más paradójico de dicho apelativo es que, a pesar de la etimología que acabamos de mencionar, ya desde los primeros estudios de su progenitor, Gómez-Moreno, su aplicación se limitaba básicamente al arte cristiano peninsular de la décima centuria, cuyos ejemplos se encontraban mayoritariamente en el Norte y no en la zona andalusí, donde vivían los mozárabes.[8] Se justificaba esta contradicción mediante el argumento del exilio, en referencia a la emigración de grupos mozárabes a territorios cristianos, donde buscaban refugio de la persecución por parte de las autoridades andalusíes. Dejando de lado ciertas inexactitudes cronológicas,[9] la documentada presencia de los exiliados se utilizaba para justificar la denominación, con los llamativos ejemplos de algunos nombres de clara raíz árabe encontrados en los textos latinos y en inscripciones de iglesias de la época.[10]

En cuanto a la miniatura «mozárabe», esta ya era objeto de atención en la primera mitad del siglo XX, con los famosos «beatos»[11] a la cabeza, según se comprueba en los todavía vigentes catálogos de códices antiguos que editó Jesús Domínguez Bordona, entre los que destaca el que realizó para la *Exposición de códices miniados españoles,* celebrada en Madrid en 1924.[12] Es relevante señalar que con la publicación de la primera monografía académica sobre los beatos, a cargo del investigador alemán Wilhelm Neuss,[13] «se inicia una situación que en

---

«arte mudéjar», los esfuerzos científicos han venido recogiendo muchos datos documentales que revelan los nombres de los artífices. Así, Borrás Gualis insiste en que el arte mudéjar es «una arquitectura de autor». Borrás Gualis, Gonzalo M. «Consideraciones para una definición cultural del arte mudéjar», en Manuel Valdés Fernández (coord.), *Actas del Simposio Internacional 'El legado de Al- Andalus, el arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media',* Valladolid, 2007, pp. 411-423.

[8] Gómez-Moreno, 1919 (1998); Gómez-Moreno, Manuel. «Arte mozárabe», *Ars Hispaniae, Historia universal del arte hispánico,* III, Madrid, 1951, pp. 355-409.

[9] Los famosos mártires de Córdoba, por ejemplo, son del siglo IX, una centuria anterior al florecimiento del «arte mozárabe» en el norte.

[10] Algunos ejemplos se encuentran en Gómez-Moreno, 1919 (1998). Por otra parte, según Pérez de Urbel, en un códice silense contemporáneo de santo Domingo, se encuentran nombres arábicos como Abul Ivecir, Muzhod ibn Abufa, Moztoh ibn Milicu, Julián ibn Zalamon, Zahadón far zahad, etc., Pérez de Urbel, Justo. *El claustro de Silos,* Burgos, 1975, p. 29.

[11] Los «beatos» son aquellos manuscritos que contienen el *Comentario al Apocalipsis* escrito por el monje llamado Beato de Liébana en el siglo VII. Si bien no se conserva el original, nos han llegado más de 30 ejemplares miniados (incluidos unos fragmentos) y un número mucho menor de códices sin ilustración. La mayor parte es oriunda de la Península Ibérica, con fechas de realización que abarcan desde finales del siglo IX hasta la primera mitad del XIII. Los códices del siglo X ocupan una plaza muy importante en sus estudios. Véase: Williams, John. *The Illustrated Beatus: A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse,* 5 vols., Londres-Turnhout, 1994-2003.

[12] Domínguez Bordona, Jesús. *Exposición de códices miniados españoles. Catálogo,* Madrid, 1929; Domínguez Bordona, Jesús. *Spanish Illumination,* 2 vols., Nueva York, 1930; Domínguez Bordona, Jesús. *La miniatura española,* 2 vols., Barcelona, 1930; Domínguez Bordona, Jesús. *El arte de la miniatura española,* Madrid, 1932; Domínguez Bordona, Jesús. *Manuscritos con pinturas,* 2 vols., Madrid, 1933.

[13] Neuss, Wilhelm. *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration,* 2 vols., Münster in Westfalen, 1931. Dicho autor publicó, antes de este libro sobre los beatos, otro que trata los manuscritos bíblicos catalanes; Neuss, Wilhelm. *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalarei,* Bonn-Leipzig, 1922.

la práctica ha perdurado hasta hoy mismo. Los estudiosos extranjeros se han sentido siempre atraídos por los libros de los siglos x al xii, pero han manifestado escaso interés, cuando no se transforma en franco desconocimiento, por la miniatura de los siglos del gótico, por no mencionar la aún menos conocida del siglo xvi»,[14] como apunta Joaquín Yarza Luaces, el gran experto español en este campo. Ciertamente, son innegables las aportaciones al estudio de la miniatura del siglo x por parte de expertos no españoles —la mayoría de ellos alemanes, estadounidenses y franceses—.[15] ¿Por qué esta atención en el extranjero? En nuestra opinión, uno de los factores sería la fuga de códices hispanos a bibliotecas extranjeras, que ha tenido lugar a lo largo de la historia, primero con motivo de donaciones y traslados de colecciones, y posteriormente, desde finales del siglo xviii, a causa del intenso comercio artístico que arranca con la Desamortización.[16] Pero la causa principal de su éxito foráneo radica, con toda probabilidad, en la propia originalidad artística de estas miniaturas, de trazado sintético, vivos colores y expresividad anti-clásica, sin paralelos en el panorama europeo contemporáneo. Si bien este «primitivismo» no siempre ha resultado atractivo,[17] es innegable su fácil integración en el gusto estético moderno.[18]

Ya en la segunda mitad del siglo xx, destaca en el campo de la miniatura la muy activa producción científica de la revista *Madrider Mitteilungen (Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Abteilung Madrid),*[19] que editó el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid a partir del año 1960, bajo la dirección del gran hispanista Helmut Schlunk.[20]

---

[14] Yarza Luaces, Joaquín (ed.). «La miniatura en los reinos peninsulares medievales», en Joaquín Yarza Luaces, *La miniatura medieval en la Península Ibérica,* Murcia, 2007, p. 28.

[15] Citaremos solo la mínima parte de una larga nómina: Peter K. Klein, Otto-Karl Werckmeister, John Williams, Jacques Fontaine, Mireille Mentre... Apuntamos también aquí, como figura excepcional de la España de la primera mitad del siglo xx, a Churruca, Manuela. *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española siglos x al xii*, Madrid, 1939.

[16] Pérez Mulet, Fernando, Socias Batet, Immaculada. *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos xix y xx,* Barcelona-Cádiz, 2011.

[17] La calificación que Nordenfalk aplicó a la pintura hispana del siglo x-xi fue la de «the most primitive and backward». Nordenfalk, Carl. «Mozarabic Illumination», en *Early Medieval Book Illumination,* Nueva York, 1988, p. 79. Este texto fue publicado por primera vez en: Carl Nordenfalk, André Grabar, *Early Medieval Painting,* Ginebra, 1957.

[18] De hecho, se ha investigado la probable influencia de la miniatura "mozárabe" en algunos de los grandes artistas modernos del siglo xx. Véase: Arikha, Avigdor. *Two Books: The Apocalypse of Saint-Sever and Matisse's Jazz,* The Los Angeles County Museum of Art, exhibition brochure, Los Angeles, 1972 (= «Beatus et Jazz», version francesa en *Connaissance des Arts,* N. 468, París, 1991, pp. 26-41 = «Beatus y Jazz Matisse y el Apocalipsis de San Severo», traducción española en *Saber Ver,* Año 1, n. 3, Ciudad de México, 1992, pp. 6-22); Rosa, Joyce D. *The Beatus Manuscripts: Aesthetic Characteristics of Selected Illuminations from the Thompsonian, Saint-Sever and Gerona Manuscripts and their Influence on Picasso and Léger* (Ph. D. thesis, New York University, 1975), Ann Arbor (Michigan), 1978; Klein, Peter K., Werckmeister, Otto-Karl. *The Saint-Sever Beatus and its Influence on Picasso's Guernica,* Valencia, 2012.

[19] La abreviamos como *MM*.

[20] Aquí citamos solo unos artículos relacionados con la miniatura «mozárabe» publicados en *MM*. Werckmeister, Otto-Karl. «Die Bilder der drei Propheten in der Biblia Hispalense», *MM* 4 (1963), pp. 141-188; Williams, John. «A Model for the León Bibles», *MM* 8 (1967), pp. 281-286; Werckmeister, Otto-Karl. «Das Bild zur Liste der Bistümer Spaniens im *Codex Aemilianensis*», *MM* 9 (1968), pp. 399-423; Williams, John. «A Contribution to the History of the Castilian Monastery of Valeránica and the Scribe Florentius», *MM* 11 (1970), pp. 231-248.

Pero 1976 fue sin duda el año triunfal de esta manifestación artística y especialmente de los beatos. En noviembre se celebró en Madrid el Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana.[21] También vieron la luz aquel año dos publicaciones importantes; la monografía de Peter Klein dedicada a los beatos, que dejó una gran huella en las investigaciones posteriores;[22] y las actas del XXIII Congreso de Historia del Arte, que se había celebrado en Granada en 1973 y en el que coincidió un grupo de estudiosos, tanto foráneos como españoles, que iba a marcar durante las siguientes décadas el camino a seguir en la investigación de la miniatura altomedieval hispana.[23]

En los años ochenta, la gran afición a los beatos por parte de Umberto Eco, catapultado a la fama gracias a su *bestseller Il nome della rosa* (1980) y la consiguiente película (1986), pudo contribuir a difundir el interés por estos códices, al menos a nivel popular.[24] En este proceso de popularización debe añadirse también la celebración en 1985 de una exposición de los beatos en Bruselas. Se trataba de una tarea difícil, dada la dispersión de los materiales, pero el esfuerzo se llevó a cabo con motivo de *Europalia 85 España,* es decir, el festival cultural que celebraba la adhesión de España a la Comunidad Económica Europea.[25] En esta misma época de optimismo europeísta se empezaron a publicar lujosas ediciones facsímiles de los beatos,[26] un *boom* empujado tanto por el crecimiento económico español como por el interés despertado por el milenarismo, dada la cercanía del año 2000.[27] Gracias a los volúmenes de comentarios bi- o multilingües, anejos a los facsímiles, y cuyos autores eran tanto españoles como foráneos, los estudios sobre los beatos se enriquecieron muy notablemente en la segunda mitad del siglo XX. Teniendo en cuenta la difusión que tuvo esta obra en la Edad Media, todavía es posible

---

[21] *Actas del Simposio para el estudio de los códices del 'Comentario al Apocalipsis' de Beato de Liébana,* Madrid, I*, 1978, I** y I*** en 1980, respectivamente.

[22] KLEIN, Peter K. *Der ältere Beatus-Kodex Vitr.14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid: Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts,* 2 vols., Hildesheim-Nueva York, 1976.

[23] Algunos de los comunicantes de la sección «2. La Edad Media» del primer tomo de *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Granada, 1973,* Granada, 1976, son los siguientes; Isidro Gonzalo Bango Torviso, Mireille Mentré, Serafín Moralejo Álvarez, Anscari M. Mundó, María de los Ángeles Sepúlveda González, John W. Williams, entre otros.

[24] ECO, Umberto y VÁZQUEZ DE PARGA IGLESIAS, Luis. *Beato de Liébana. Miniaturas del «Beato» de Fernando I y Sancha (Manuscrito B.N. Madrid Vit. 14-2),* Milán-París, Franco Maria Ricci, 1983. Véase también: KLEIN, Peter K. «La fonction et la «popularité» des *Beatus,* ou Umberto Eco et les risques d'un dilettantisme historique», Études Roussillonnaises offertes à Pierre *Ponsich,* Perpiñán, 1987, pp. 313-327.

[25] *Los Beatos: Europalia 85 España (Exh. Cat., 26 Sept.-30 Nov. 1985, Chapelle Nassau, Bibliothèque royale Albert Ier, Brussels),* Madrid, 1985.

[26] Las principales editoriales son: Edilán Editores, Madrid; Franco Maria Ricci, Milán / París; M. Moleiro Editor, Barcelona; Testimonio Compañía Editorial, Madrid; Patrimonio Ediciones, Valencia; Scriptorium Ediciones, Valencia; Millennium Liber, Madrid; Siloé, Burgos.

[27] El motivo por el que Beato redactó su comentario al Apocalipsis se ha buscado en el temor hacia el final del mundo y el milenarismo apocalíptico. Véase: GONZÁLEZ ECHEGARAY, Joaquín. «Beato de Liébana y los terrores del año 800», *Milenarismos y Milenaristas en la Europa Medieval; IX Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 3 al 7 de agosto, 1998,* Logroño, 1999, pp. 87-100; MORETA VELAYOS, Salustiano. «Apocalíptica y milenarismo en la época de Beato de Liébana», en Ramón Teja (ed.), *Cristianismo marginado: rebeldes, excluidos, perseguidos. I: De los orígenes al año 1000, Actas del XI seminario sobre Historia del Monacato celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 4 al 7 de agosto de 1997,* Aguilar de Campoo-Madrid, 1998, pp. 117-140. Por otra parte, Umberto Eco intentó vincular los beatos del siglo X con la esperanza milenarista, si bien ahora su teoría se considera insostenible por la mayoría de los especialistas. ECO, Umberto. «Waiting for the Millennium», *FMR,* I, n.º 2, 1984, pp. 63-92.

que se encuentren nuevos beatos, como ocurrió en octubre de 2007 en la Biblioteca de Ginebra, cuyo redescubierto ejemplar contará con su respectivo facsímil.[28]

Ahora bien, en cuanto a la arquitectura, ya en 1949 José Camón Aznar comenzó a poner en cuestión la denominación de «mozárabe» para los casos norteños —principalmente leoneses—,[29] crítica que continuó posteriormente Isidro Bango Torviso.[30] Para ellos, es más adecuado llamar «arquitectura de la repoblación» a la que se desarrolla en el Norte peninsular del siglo X, mientras que «arte mozárabe» se debe utilizar solo para las obras realizadas en territorio andalusí, si bien los ejemplos allí conservados son escasos. El rigor etimológico se enfrenta pues con una designación histórico-artística que atiende especialmente a la presencia de lo islámico en las obras en cuestión. Esto es, el término «mozárabe» —cuyo origen etimológico se encuentra en la lengua árabe, como hemos visto arriba— era aceptable para aquellos investigadores que enfatizaban la inspiración islámica en el nacimiento del arte cristiano de la décima centuria hispana.[31]

La crítica y nueva propuesta planteadas por Camón Aznar y Bango Torviso no han logrado inmediata aceptación en el mundo académico, donde la designación «arte mozárabe» ya estaba plenamente asentada. Así, las expresiones como «arte mozárabe» o «miniatura mozárabe» han seguido utilizándose,[32] e incluso siguen apareciendo en publicaciones de carácter diverso o en los títulos de asignaturas universitarias.[33] Incluso el crítico más convencido de dicho término, Bango Torviso, fue el encargado de redactar la entrada de «mozarabic» en el diccionario de arte más exhaustivo del ámbito anglosajón.[34] De hecho, fuera de España resulta mucho más

---

[28] Biblioteca de Ginebra, ms. lat. 357. Siglo XI. El facsímil está a cargo de la editorial Siloé.

[29] Camón Aznar, José. «Arquitectura española del siglo X; mozárabe y de la repoblación», *Goya* 52, 1963, pp. 206-219. Se trata de una ponencia revisada, impartida por primera vez en 1949 en el Congreso Internacional de Historia del Arte de Lisboa.

[30] Bango Torviso, Isidro G. «Arquitectura de la décima centuria: ¿Repoblación o mozárabe?», *GOYA* 122, 1974, pp. 68-75; Bango Torviso, Isidro G. «Un gravísimo error en la historiografía española, el empleo equivocado del término mozárabe», en Manuel Valdés Fernández (coord.), 2007, pp. 75-88.

[31] Véase, por ejemplo, el comentario de Jacques Fontaine en *Actas,.. de Beato de Liébana,* I**, 1980, p. 226. Otra visión interesante pero ya difícilmente sostenible es la de José Pijóan, para quien este estilo «criollo, que no es árabe, ni germánico, ni latino», está alejado de las corrientes europeas contemporáneas, por lo que prefiere el término «arte mozárabe» en lugar de «prerrománico», para todas las obras del Norte hispano cristiano, incluyendo las zonas navarras o catalanas. Pijóan, José. *Arte bárbaro y prerrománico. Desde el siglo IV hasta el año 1000. Summa Artis. Historia general del arte,* vol. 8, Madrid, 1942 (13.ª ed., 2006), p. 501.

[32] Sabine Noack-Harley, por ejemplo, sigue prefiriendo utilizar el adjetivo «mozárabe» para las obras que considera realizadas por los mozárabes en León. Noack-Haley, Sabine. *Mozarabischer Baudekor 1: Die Kapitelle,* Mainz am Rhein, 1991. Para ella, lo «mozárabe» es «estilo regional andaluz transplantado a León». Noack, Sabine. «En torno al "arte mozárabe"», *Arqueología medieval española, II congreso, Madrid, 19-24 de enero de 1987,* tomo III, Madrid, 1987, pp. 581-588, esp. p. 588.

[33] Por ejemplo, la asignatura «Historia del Arte Medieval en España» de la Universidad del País Vasco cuenta con un tema titulado «El Arte Mozárabe». Disponible en: http://www.ehu.eus/es/web/letrak/artearen-historiako-gradua-aurtengo-ikasturtea?p_auth=8OLq0HwH&p_p_id=upvehuapp_WAR_upvehuappportlet&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-2&p_p_col_count=1&_upvehuapp_WAR_upvehuappportlet_action=redirectAction [Consulta: 20/02/2015].

[34] Bango Torviso, I. G., «Mozarabic», en *The Dictionary of Art,* 34 vols., Nueva York, Grove, 1996, vol. 22, pp. 246-248. El apartado «San Miguel de Escalada», uno de los edificios más conocidos de la arquitectura «mozárabe», también está escrito por el mismo autor. En otro diccionario italiano de arte medieval, el responsable del apartado «Mozarabica, arte» es el investigador estadounidense John Wiliams (*Enciclopedia dell'arte medievale,* Roma, 1997, vol. 8, pp. 598-602).

complicada la supresión definitiva del término «arte mozárabe», ya que las alternativas propuestas hasta ahora, como «arte de la repoblación», «arte condal», «arte fronterizo» o «arte del siglo x», pueden resultar confusas fuera del contexto español.

No obstante, pese a la comodidad de su uso, es evidente que desde el punto de vista académico los argumentos para justificar su uso para la arquitectura y la miniatura del siglo x han perdido su validez.[35] «Es más bien un término de argot científico», como señala Herminio González Barrionuevo al tratar la «música mozárabe».[36] En el caso de la investigadora francesa Mireille Mentré, el motivo para utilizar este apelativo para el título de su famoso libro era, entre otros, realizar un tributo a Gómez-Moreno.[37]

Considerando todo lo hasta aquí expuesto, la tendencia está clara: resulta actualmente muy difícil sostener este término, si dejamos de lado el homenaje a su padre intelectual o la simple comodidad. Pero, a pesar de todo, sobrevive e incluso convive con las nuevas denominaciones en posición de privilegio.[38] ¿Desaparecerá definitivamente esta expresión en nuestro siglo y será recordada como «el arte en el pasado erróneamente llamado "mozárabe"»?

En el caso del «arte mozárabe» el problema radicaba en decidir hasta qué punto se admite la influencia islámica, mientras que su clasificación como arte cristiano nunca se ha puesto en duda. Por el contrario, para algunos, el «arte mudéjar», más que como arte cristiano, podría considerarse como una pervivencia del arte andalusí. En este sentido, el «arte mudéjar» podría haber sido ignorado, como un «hijastro» entre las dos categorías, como ha sucedido con la historia de al-Andalus.[39] Lo que ocurrió en realidad fue todo lo contrario; el «mudéjar» y su cultura atrajeron enormemente la atención de los intelectuales españoles del siglo xix dentro de su búsqueda de «lo español».[40]

Otro contraste con el caso «mozárabe» es el relativamente escaso número de investigadores extranjeros especializados en este arte. No por casualidad, el apartado de «arte mudéjar» está a cargo de autores españoles en dos importantes diccionarios de arte internacionales.[41]

---

[35] Yarza Luaces, 2007, p. 37. También véase el siguiente artículo del mismo autor; «¿Existió una miniatura mozárabe?», *Actas del Primero Congreso Nacional de Cultura Mozárabe (Historia, Arte, Literatura, Liturgia y Música),* Córdoba, 1996, pp. 53-71.

[36] González Barrionuevo, Herminio. «Los códices "mozárabes" del Archivo de Silos: aspectos paleográficos y semiológicos de su notación neumática», *Revista de Musicología* 15, 1992, pp. 403-472, nota 1.

[37] Mentré, Mireille. *El estilo mozárabe,* Madrid, 1994, pp. 13-14 (= *La Peinture mozarabe,* París, 1984 = *Illuminated Manuscripts of Medieval Spain,* Londres, 1996).

[38] Así, en caso de yuxtaposición de términos, todavía *mozárabe* consigue preferencia ante las otras denominaciones explicativas de *arte del siglo x* o *de la repoblación*. Por ejemplo, en Yarza Luaces, Joaquín. *Arte y arquitectura en España 500-1250,* Madrid 1979 (1997, 8.ª ed.), cap. 5 «El siglo x: mozárabes y repoblación»; Vergara, Alejandro (dir.), *Diccionario de Arte Español,* Madrid, Alianza, 1996, pp. 469-470, «mozárabe y de repoblación, arte». Del mismo modo, la asignatura «Arte antiguo y medieval en la Península Ibérica» de la Universidad de Zaragoza cuenta, dentro de su programa docente, con el tema «6. El arte Mozárabe y de Repoblación». Disponible en: http://titulaciones.unizar.es/asignaturas/28220/actividades14.html [Consulta: 20/02/2015].

[39] Dodds, Jerrilynn D. *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain,* cat. exp., Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1992, p. xix. «[...] it became a stepchild history, receiving unsteady attention from both the Islamic world and the European land it had once inhabited».

[40] Díez Jorge, 2001, especialmente cap. 1. Recuérdese también, en este sentido, el éxito del neomudéjar en la arquitectura decimonónica española.

[41] Pavón Maldonado, Basilio. «Mudéjar», *The Dictionary of Art,* 1996, vol. 22, pp. 254-256; Alcolea Gil, S. «Mudéjar, arte», *Enciclopedia dell'arte medievale,* 1997, vol. 8, pp. 603-606.

No obstante, si bien su nacimiento intelectual antecede al del «arte mozárabe», se necesitó bastante tiempo para el crecimiento de sus estudios. Según Díez Jorge, «aunque el mudéjar se situara en el centro del debate historiográfico del XIX español», no había en su momento estudios amplios sobre el estilo en cuestión.[42] La situación no había cambiado todavía en 1947, cuando Fernando Chueca Goitia insiste en la necesidad de indagaciones amplias y sintéticas sobre el «mudéjar».[43] Fue dos años más tarde cuando se publicó el cuarto tomo de *Ars Hispaniae,* en el que Torres balbás dedicó espacio al «arte mudéjar».[44] Mientras tanto, la información acerca de las obras artísticas concretas se iba acumulando gracias a los esfuerzos de los expertos, pero, al igual que ocurrió con el «arte mozárabe», pronto surgieron las discusiones acerca de la conveniencia o no de la utilización del término «mudéjar». A medida que se han ido conociendo las notables diferencias técnicas y estilísticas entre zonas y etapas, se ha puesto en duda la propia existencia de un arte mudéjar que se pueda definir como estilo artístico con características propias. Para algunos «lo mudéjar» significaba algo puramente ornamental, aplicado a las estructuras arquitectónicas contemporáneas procedentes de la Europa cristiana. Así Vicente Lampérez acuñó los términos de románico-mudéjar, gótico-mudéjar, etc.[45] Para algunos, por otro lado, la expresión «arte mudéjar» era válida únicamente para aquellas obras realizadas por miembros de la población mudéjar (recuérdese la etimología).

El panorama cambió totalmente en 1975 con la celebración en Teruel del I Simposio Internacional de Mudejarismo, que a partir de la segunda edición de 1981 viene manteniendo su regularidad trienal.[46] A nuestro entender, este acontecimiento trajo importantes consecuencias para el posterior desarrollo de los estudios mudéjares tanto generales como específicos.

Primeramente, se defendió de forma clara que «un estilo se denomina por sus características propias y no por sus artífices».[47] Así, se hizo posible ampliar la aplicación del estilo o subestilo mudéjar geográfica y cronológicamente. La mejor prueba de este cambio está en la inclusión de obras realizadas a partir del siglo XVI en el ámbito latinoamericano, donde no existían comunidades mudéjares.[48] No obstante, es importante señalar que el debate sobre la definición de mudéjar como estilo sigue sin cerrarse definitivamente. Así, para Joaquín Yarza, «resulta evidente que lo mudéjar en arte no puede calificarse de estilo»[49] David L. Simon, en un catálogo estadounidense de 1993, niega igualmente el «estilo mudéjar».[50]

En segundo lugar, la celebración del simposio supuso la génesis de un centro de investigación especializado en el tema; nos referimos al Centro de Estudios Mudéjares, planteado ya

---

[42] Díez Jorge, 2001, p. 62.

[43] Chueca Goitia Fernando. *Invariantes castizos de la arquitectura española,* 1981 (1.ª ed. 1947). Hemos consultado su traducción al japonés por Torii, Tokutoshi, Tokio, Editorial Kajima, 1991, p. 132.

[44] Torres Balbás, Leopoldo. *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar. Ars Hispaniae,* IV, Madrid, 1949.

[45] Lampérez, Vicente. *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media,* Madrid, 1930 (2.ª ed.).

[46] *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo,* Teruel, 1981.

[47] Sebastián, Santiago. «Pervivencias hispanomusulmanas en Hispanoamérica», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo,* Teruel, 1981, pp. 509-516.

[48] Véanse los artículos de *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo* (cat. exp.), Barcelona/Madrid, 1995.

[49] Yarza Luaces, 1979 (1997, 8.ª ed.), p. 312.

[50] Simon, David L. «Late Romanesque Art in Spain», en *The Art of Medieval Spain A. D. 500-1200* (cat. exp.), Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1993, p. 204.

en 1982 y creado en 1993, cuyo objetivo es «fomentar el conocimiento del mundo mudéjar y morisco, tanto de la propia Comunidad Autónoma de Aragón como del resto de España».[51]

En todo caso, desde las décadas finales del siglo XX ha habido un ambiente favorable a los estudios mudéjares, que han crecido caracterizados por una fuerte especialización y fragmentación de los temas de las investigaciones, divididos habitualmente según los principales focos regionales de producción artística mudéjar.[52] Según pudimos comprobar personalmente en el último Simposio Internacional de Mudejarismo, los expertos allí reunidos confesaban sin ambages su desconocimiento acerca de las zonas geográficas que no entraban en su campo de estudio. De esta manera, resultará cada vez más difícil obtener una visión sintética del fenómeno artístico «mudéjar» en el mundo hispano.

Por último, el caso de Teruel resulta también ejemplar en cuanto al interés que muestran los gobiernos regionales, provinciales y municipales por el legado «mudéjar» y su investigación. De este modo, el mencionado Centro de Estudios Mudéjares está promovido por la Diputación Provincial de Teruel, el Ayuntamiento de Teruel, el Gobierno de Aragón y, no ya en la actualidad la Caja de Aragón. Este fenómeno de política cultural no se da aquí únicamente, sino que también lo encontramos en Andalucía (con su Fundación *El Legado Andalusí*), Castilla-La Mancha, Castilla y León, etc. Las autoridades destinan así subvenciones para proteger y estudiar las obras «mudéjares», esperando efectos como la promoción turística[53] y el fomento de identidades culturales colectivas.[54] No es nuestra intención criticar ni negar la importancia de esta ayuda financiera, que cada vez resulta más imprescindible para emprender investigaciones científicas y para organizar exposiciones. Tan solo queremos señalar el empobrecimiento científico que, paradójicamente, esta generosidad institucional puede provocar, en ocasiones más favorable a la construcción de una determinada memoria colectiva que al rigor histórico. Así, uno de los más destacados especialistas contemporáneos, Gonzalo Borrás Gualis, confiesa que, al tratarse de un proyecto oficial, tuvo que incluir en un catálogo razonado del mudéjar aragonés obras que no consideraba relevantes desde el punto de vista histórico-

---

[51] Según la página web oficial, fue en el II Simposio Internacional de Mudejarismo (1982) cuando «se acordó la necesidad de contar con un organismo permanente que convirtiera a la ciudad en sede científica de los estudios sobre los mudéjares y los moriscos, y sobre el arte mudéjar». Disponible en http://centrodeestudiosmudejares.deteruel.es [Consulta: 20/02/2015].

[52] Citamos algunos ejemplos cronológicamente: Angulo Iñiguez, Diego. *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932 (reed. Sevilla, 1983); Pavón Maldonado, Basilio. *Arte toledano islámico y mudéjar,* Madrid, 1973 (2.ª ed. 1988); Pavón Maldonado, Basilio. *Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León,* Madrid, 1975; Aguilar García, María Dolores. *Málaga mudéjar. Arquitectura religiosa y civil,* Málaga, 1979; Borrás Gualis, Gonzalo M. *Arte mudéjar aragonés,* Zaragoza, 1985, 2 vols.; Mogollón Cano-Cortés, Pilar. *El mudéjar en Extremadura,* Salamanca, 1987; Henares Cuéllar, Ignacio, López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar granadina,* Granada, 1989; Abad Castro, Concepción. *Arquitectura mudéjar religiosa en el arzobispado de Toledo,* Toledo, 1991, 2 vols.; Pérez Higuera, Teresa. *Arquitectura mudéjar en Castilla y León,* Valladolid, 1993.

[53] En ocasiones, los motivos por los que se celebran exposiciones resultan insólitos. Por ejemplo, *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo,* exposición cuyo catálogo hemos citado, fue organizada por la fundación *El Legado Andalusí* con ocasión de la celebración del Campeonato Mundial de Esquí Alpino, *Sierra Nevada '95*.

[54] Véase, por ejemplo, la introducción oficial del rector de la Universidad de Zaragoza, D. Manuel J. López Pérez, para la exposición conmemorativa de los 400 años de la expulsión de los moriscos: Borrás Gualis, Gonzalo M. *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española.* Paraninfo, Universidad de Zaragoza, del 6 de octubre de 2010 al 9 de enero de 2011, Zaragoza, 2010, p. 11.

artístico.[55] Por otro lado, este tipo de proyectos realizados con la colaboración económica y organizativa de las autoridades suele plantearse solo dentro de las fronteras políticas y geográficas contemporáneas, lo que puede resultar menos fecundo en frutos científicos.

Como conclusión, resulta inevitable reconsiderar el gran punto en común entre lo «mozárabe» y lo «mudéjar»: su vinculación con el arte islámico. Debemos recordar aquí que, a pesar de los ocho siglos de presencia musulmana, la mayor parte de la historia del arte medieval de España se ocupa de la historia del arte cristiano, desde la época visigótica hasta el fin del reinado de los Reyes Católicos. Este planteamiento, quizás un legado de la España católica, sigue vigente en la sociedad española actual, como se ve en la programación de la asignatura obligatoria Arte Español Medieval en el grado de Historia del Arte, que incluye únicamente el arte cristiano y excluye el islámico y el judío.[56] Al enfrentarse con los conceptos de «mozárabe» y «mudéjar», existentes en los márgenes del arte cristiano, se revela —muchas veces de modo inconsciente— una determinada interpretación de lo islámico, como algo foráneo y exótico, irrelevante o atractivo según los casos.[57] Opinamos que el problema radica en el hecho de que hasta ahora la mayoría de los investigadores involucrados en estos temas pertenecen al ámbito cultural occidental, donde el peso de los valores cristianos sigue siendo notable. Pese a la innegable laicidad alcanzada en Occidente, lo islámico sigue aquí sintiéndose más ajeno que lo cristiano. Sin embargo, creemos que solo podrá abrirse un nuevo horizonte en la historiografía del «mozárabe» y el «mudéjar» cuando se supere definitivamente el maniqueo enfrentamiento religioso —arte cristiano con influencia islámica o arte islámico cristianizado— dominante hasta ahora.[58]

---

[55] Borrás Gualis, Gonzalo M. *Arte Mudéjar Aragonés,* Zaragoza, tomo I, 2008. Se anunció que a este tomo le seguirían cuatro más, pero, desafortunadamente, hasta el momento la publicación parece haberse detenido.

[56] Puede citarse como ejemplo, entre otros tantos, el caso de la Universidad de Sevilla, disponible en http://www.us.es/estudios/grados/plan_167/asignatura_1670005 [Consulta: 20/02/2015].

[57] A partir de Said, Edward W. *Orientalism,* Nueva York, 1978 (trad. al castellano, *Orientalismo,* Barcelona, Debolsillo, 2003) son muchos los autores que han llamado la atención sobre la sesgada mirada occidental hacia lo oriental en general y lo islámico en particular.

[58] En este sentido apreciamos positivamente la postura de algunas investigadoras americanas, quienes procuran salir del cristianocentrismo, si bien no estamos totalmente de acuerdo con su visión en ocasiones idílica e idealizada de la «convivencia» tolerante de la Edad Media hispana. Dodds, Jerrilynn D. *Architecture and Ideology in Early Medieval Spain,* University Park-Londres, 1990, especialmente cap. 3; Menocal, María Rosa. *The Ornament of the World: How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain,* Nueva York, 2002; Jerrilynn D. Dodds, María Rosa Menocal, Abigail Krasner Balbale, *The Arts of Intimacy: Christians, Jews, and Muslims in the Making of Castilian Culture,* New Haven-Londres, 2008.

Entre las publicaciones españolas subrayamos el concepto integrador del siguiente libro, que es el tercero de una serie de diez tomos de Historia del Arte Español; Borrás Gualis, Gonzalo M. y Sureda, Joan. *Crisol de tres culturas. Lo islámico, lo judío y lo cristiano,* Barcelona, 2004 (3.ª ed.).

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO DANCÍSTICO: EL CASO DE *CAFÉ DE CHINITAS*[1]

Idoia Murga Castro
Universidad Complutense de Madrid

> En todos los paseos que yo he dado por España, un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, etc., etc., me puse a buscar los elementos vivos, perdurables, donde no se hiela el minuto, que viven un tembloroso presente. Entre los infinitos que existen, yo he seguido dos: las canciones y los dulces.
>
> Federico García Lorca

Uno de los obstáculos que debe salvar el estudio de la historia de la danza es la dificultad de acceder a un corpus completo que conforme un repertorio coherente, integral y documentado. La condición efímera inherente a las artes en vivo hace imposible el mantenimiento de todo el patrimonio, cuyas huellas —bocetos, decorados, programas, filmaciones, carteles, trajes...— acaban dispersas por archivos, museos y bibliotecas esperando que el investigador vuelva a componer las piezas. Paralelamente, el análisis de los elementos coreológicos y coreográficos continúa siendo complejo en el ámbito de la danza española, pues no existe unificación de criterios para su terminología ni documentación pormenorizada de las distintas técnicas de sus disciplinas.[2] Además, tradicionalmente, la danza se ha transmitido en persona de maestro a discípulo y conservamos pocas filmaciones de las coreografías de la primera mitad del siglo xx, a pesar de que el conjunto de su amplio repertorio comprende verdaderos hitos en el campo de las artes, que han ampliado los horizontes de la coreografía, la música, la puesta en escena o la interpretación. Todo este conjunto de particularidades hace que, desgraciadamente, la mayor parte de estas obras permanezcan en el olvido, a la espera de que la investigación rigurosa las recupere y reincorpore al patrimonio español, de manera que vuelvan a brillar sobre los escenarios como lo hicieron en su día.

---

[1] Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i «50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)» (Ref.: HAR 2014-53871-P).

[2] Así lo argumentaba José Blas Vega en el prólogo del estudio de Espada, Rocío. *La danza española. Su aprendizaje y conservación,* Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1997, p. 12.

En este artículo se analiza el caso de una de esas obras restituidas cuya historia es toda una sucesión de recuperaciones: el ballet *Café de Chinitas,* creado por Federico García Lorca y Encarnación López Júlvez *La Argentinita*. Originado a partir de una canción popular que ambos artistas grabaron en 1931, el estreno absoluto del ballet tuvo lugar en 1932 en el contexto de la brillante Edad de Plata española. A partir de entonces, la pieza gozó de distintas reposiciones con numerosas variantes. En los años de la Guerra Civil y el exilio republicano, la mayor parte versionó la obra en clave política, en recuerdo del poeta asesinado y como símbolo del sacrificio de la cultura bajo el fascismo. Así, aunque la pieza formó parte de dos homenajes a Lorca, uno en Barcelona en 1938 y otro en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York en 1943, su versión más impactante tuvo lugar en la Metropolitan Opera House de Nueva York, donde Argentinita la repuso con escenografía de Salvador Dalí, de nuevo en 1943, dos años antes de su muerte. Posteriormente, en el panorama de la inmediata posguerra, la obra se incluyó en el repertorio del Ballet Español de Pilar López —hermana de La Argentinita y heredera de su legado—, se representó en Madrid desde 1946 y llegó de gira a Buenos Aires en 1952, donde el pintor español exiliado Gori Muñoz diseñó sus nuevos telones. A medida que se fue popularizando, en las décadas siguientes *Café de Chinitas* se incluyó en los programas de bailarines y cantantes de calidades muy diversas. Con todo, no fue hasta entrado el siglo XXI cuando se buscó recuperar este ballet lorquiano para el patrimonio dancístico español, integrarlo en el repertorio de una compañía pública y adaptarlo a la coreografía actual, para lo que se eligió como base la versión daliniana de 1943.

De canción popular a ballet español: el estreno absoluto de *Café de Chinitas*

El origen del *Café de Chinitas* debe situarse en la melodía de una canción popular del siglo XIX que llegó a los oídos de Federico García Lorca en su entorno familiar. En su afán por rescatar ese patrimonio musical al que se comenzaba a dar importancia en las primeras décadas del siglo XX, el poeta granadino y la bailarina Encarnación López Júlvez la incluyeron en su recopilatorio de *Canciones populares antiguas,* que ambos grabaron para La Voz de su Amo en 1931. Lorca tocaba el piano, mientras que La Argentinita cantaba y se acompañaba de castañuelas. A la recuperación que ambos llevaron a cabo se refirió la bailarina durante una gira por Argentina en 1935, durante la cual declaró a la prensa:

> En estos últimos años la colaboración inapreciable de Federico García Lorca me permitió lanzarme por caminos hasta ahora inexplorados o casi inexplorados. Las danzas y canciones del siglo XVIII y XIX, olvidadas muchas de ellas, tienen un valor que no se sospecha. Exhumadas, y reconstruidas por García Lorca, me inspiraron la idea de llevarlas al teatro y el éxito fue notable.[3]

La canción evocaba el paso del torero Francisco Montes Reina *Paquiro*[4] por el célebre Café de Chinitas en Málaga. El céntrico café cantante, rincón sórdido de la noche malagueña, estu-

[3] «Llegó ayer "La Argentinita", artista de renombre», *La Nación,* Buenos Aires, 5 de mayo de 1935.

[4] Francisco Montes Reina *Paquiro* (Chiclana, Cádiz, 1805-1851) fue uno de los modernizadores del toreo en el siglo XIX, autor de la *Tauromaquia completa* (1836).

vo abierto entre 1857 y 1937 en el Pasaje Chinitas,[5] una de las calles que desembocan en la plaza de la Constitución. La letra de la canción, que luego interpretaron Lorca y Argentinita, decía lo siguiente:

En el Café de Chinitas
dijo Paquiro a su hermano:
«Soy más valiente que tú,
más torero y más gitano».

Sacó Paquiro el reló
y dijo de esta manera:
«Este toro ha de morir
antes de las cuatro y media».

Al dar las cuatro en la calle
se salieron del Café,
y era Paquiro en la calle
un torero de cartel.[6]

La historia tenía todos los ingredientes para que fascinara a Lorca, quien tres años antes había publicado su *Romancero gitano*. Además, Ian Gibson cuenta que Federico García Rodríguez, el tío abuelo del poeta y en honor al cual le pusieron ese nombre, que era bandurrista profesional, dio conciertos en el famoso café malagueño, por el que no es improbable que Lorca pasara a disfrutar de alguno de sus espectáculos recordando el pasado familiar.[7] La pieza encajaba a la perfección en una colección en la que también se incluyeron *Anda jaleo, Los cuatro muleros, Las tres hojas, Romance de los mozos de Monleón, Las morillas de Jaén, Sevillanas del siglo XVIII, Nana de Sevilla, Romance Pascual de los pelegrinitos* y *Zorongo gitano*.[8]

Argentinita y Lorca venían colaborando desde 1920, cuando la bailarina protagonizó la primera de las piezas dramáticas del poeta, *El maleficio de la mariposa*.[9] La grabación de las

---

[5] Según algunas fuentes, en realidad el llamado Pasaje *del* Chinitas se refería a Gabriel Guerra *El Chinitas,* un actor dramático que trabajó en el citado café y que acabó provocando el cambio del nombre del original Pasaje de Álvarez —por el exgobernador de Málaga Luis María Álvarez—. VÁZQUEZ, Alfonso. «El Café de Chinitas, en venta», *La Opinión de Málaga* (15 de abril de 2011). Disponible en: http://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2011/04/15/cafe-chinitas-venta/415858.html [Consulta: 7/2/2015]. En 1970 se abrió otro Café de Chinitas en Madrid, aunque este no tiene nada que ver con el origen del ballet que nos ocupa.

[6] GARCÍA LORCA, Federico. «En el Café de Chinitas». Pedro Vaquero analiza las variaciones en las transcripciones de las canciones que realizaron Mario Hernández y Miguel García-Posada en las ediciones de la obra de Lorca de 1981 y 1996 respectivamente y apunta a problemas en la audición de los discos originales. VAQUERO, Pedro. «Las verdaderas letras de las canciones populares de Federico García Lorca», *Revista de Folklore,* n.º 198, 1997, pp. 210-212.

[7] GIBSON, Ian. *Federico García Lorca,* Madrid, Crítica, 1994, pp. 1880-1881.

[8] Cinco discos de gramófono, La Voz de su Amo, 1931. Fundación Argentinita y Pilar López (FAPL). Pedro Vaquero indica que en los años cincuenta hubo una reedición de cuatro de las canciones en microsurco. (VAQUERO, 1997, p. 210). En 1989 y 1994 se reeditaron las diez canciones junto con *Sones de Asturias* y *Aires de Castilla* en formato CD en la casa musical Sonifolk. (JIMÉNEZ GÓMEZ, Hilario. *Alberti y García Lorca. La difícil compañía,* Sevilla, Renacimiento, 2009, p. 198, nota 213).

[9] Para profundizar en la relación de La Argentinita con los círculos institucionistas, véase: MURGA CASTRO, Idoia. «La Argentina y La Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* n.º 85-86, Madrid, julio de 2012, pp. 11-23.

Canciones, que han sido consideradas por investigadores como Marco Antonio de la Ossa «un nuevo punto de inflexión en su carrera musical»,[10] derivó en la organización de un espectáculo en el Teatro Español de Madrid en el mes de marzo de 1932 que puso en escena las piezas, mezcladas con otras obras, tal y como recordaba Argentinita:

> [...] al llegar a [sic] Nueva York impresioné unos discos de García Lorca, y obtuvieron estos un éxito tan grande que, mis amigos, Margarita Xirgu y Rivas Cheriff me animaron... Entonces hice mi programa a base de dichas canciones. Con alegría, porque se trataba de algo nuevo, original, algo que creo gustará al público.[11]

Entre estos números figuró, por primera vez sobre el escenario, *Café de Chinitas*. Para tal ocasión, el pintor, ilustrador y diseñador Salvador Bartolozzi estuvo al cargo del sencillo decorado y los elegantes figurines. El sintético traje que vistió La Argentinita era de fondo blanco, sobre el que destacaban los volantes de la cola y un brillante pañuelo amarillo (Fig. 1).[12] Por una fotografía que apareció en la prensa, podemos apreciar que el resto del vestuario del elenco se acercaba mucho al aspecto de los trajes populares.[13]

Esta primera versión del espectáculo sería el prólogo de uno de los episodios más brillantes de la historia de la danza española de la primera mitad del siglo XX: la fundación en 1933 de la Compañía de Bailes Españoles (CBE), empresa para la que Lorca y Argentinita contaron con el apoyo del torero y dramaturgo Ignacio Sánchez Mejías.[14] En la línea de otras agrupaciones punteras de aquellos años, como los Ballets Espagnols de Antonia Mercé *La Argentina* o los Bailes de Vanguardia de Vicente Escudero, la CBE concentró a su alrededor a un considerable número de músicos, pintores, poetas y bailarines modernos y vanguardistas.[15] Así, en el seno de la CBE se estrenaron ballets como *La romería de los cornudos* (con libreto de Lorca y Cipriano Rivas Cherif, partitura de Gustavo Pittaluga y decorados de Alberto Sánchez), *El amor brujo* (la partitura de Falla sobre el libreto de María Lejárraga con escenografía de Fontanals) o *Las calles de Cádiz* (escrito por Sánchez Mejías con el seudónimo de *Jiménez Chávarri,* con escenografía y figurinismo de Salvador Bartolozzi y Manuel Fontanals). *Café de Chinitas* pasó a engrosar el repertorio de esta compañía, que realizó una intensa gira por España y llegó a pisar los escenarios del Théâtre des Ambassadeurs[16] de París en 1934, poco antes de su disolución debido al fallecimiento de Sánchez Mejías en su vuelta a los ruedos.

---

[10] Ossa Martínez, Marco Antonio de la. «García Lorca, la música y las *Canciones populares antiguas», Alpha,* n.º 39, Osorno, diciembre de 2014, pp. 119-120.

[11] Un repórter. «La Argentinita nos habla de sus danzas», *Popular Film,* Madrid, 10 de marzo de 1932, pp. 16, 18.

[12] Bartolozzi, Salvador. Figurín para *Café de Chinitas,* 1932. FAPL.

[13] Recorte de prensa. FAPL.

[14] Véase el estudio sobre la agrupación: Murga Castro, Idoia. «La Compañía de Bailes Españoles (1933-1934): Argentinita, Lorca y Sánchez Mejías», en Carmen Giménez Morte (ed.). *La investigación en Danza en España,* Valencia, Mahali, 2012, pp. 33-40.

[15] Muchos de ellos trabajaron también en aquellos años para la compañía teatral homóloga a esta de danza: el teatro universitario La Barraca, con unos planteamientos muy similares de unión de la tradición y la cultura popular con la estética renovadora de sus jóvenes miembros.

[16] La pieza formó parte de una función en beneficio de la Association Générale des Étudiants, con el título de *El Café de Chinitas (Málaga siglo XIX),* cuya partitura se atribuía a Ernesto Halffter.



Fig. 1. Salvador Bartolozzi, figurín para *Café de Chinitas*, Madrid, 1932. Fundación Argentinita y Pilar López.

Profundamente ligado a la manera de entender las artes de Lorca y Argentinita en su diálogo con la cultura popular, la inspiración en el imaginario andalucista de raíz romántica y la combinación del mundo del toro y el flamenco con la vanguardia, *Café de Chinitas* se convertiría en referente y símbolo de la España de la Edad de Plata en la Segunda República, enseguida dinamitada por la sublevación que inició la guerra y que trajo consigo el asesinato de Lorca en el verano de 1936.

La reposición política: *Café de Chinitas* en la guerra y el exilio

En el panorama bélico al que dio paso la sublevación del 18 de julio, la obra de Lorca se utilizó como reclamo en la España republicana para denunciar la barbarie fascista. Es así como encontramos la reposición de la *Canción del Café de Chinitas* como parte de un homenaje al poeta asesinado en beneficio de los movilizados del Sindicato de Industria del Espectáculo, que se organizó en el Teatro Tívoli de Barcelona el 26 de junio de 1938.[17] Orquestada por Fernando J. Obradors e interpretada por Emilio Vendrell, la pieza se completó con las canciones *La casa infiel* y *Romance de los peregrinitos,* por unas palabras de Carlos M. Baena, co-

[17] «El homenaje a García Lorca», *Solidaridad Obrera,* Madrid (25 de junio de 1938), p. 6.

reografías de Rosita Segovia y Joan Magrinyà, otros números musicales dirigidos por Francisco Palos y el segundo acto de *Bodas de sangre*. Por primera vez, la representación de la obra era ajena a la intervención de sus creadores originales y su versión no tuvo continuidad más allá del acto en honor a Lorca.

En cambio, las circunstancias que rodean la nueva puesta en escena del ballet *Café de Chinitas* que impulsó La Argentinita son bien distintas, a pesar de contar —ahora sí— con los mismos protagonistas. Abocada al exilio por sus simpatías republicanas, la bailarina había huido de España con su hermana Pilar en el otoño de 1936.[18] Para entonces, Lorca ya había sido asesinado y la mayor parte de sus colegas y amigos de aquellos años habían iniciado el camino de la diáspora forzada. Afortunadamente, la artista encontró una buena acogida en Estados Unidos, donde, a pesar de realizar distintas giras por otros países americanos en aquellos años, fallecería en 1945 por una grave enfermedad. El público americano recibió con entusiasmo a aquellos bailarines españoles y favoreció la organización de algunos eventos que, entre muestras de apoyo a la República, homenajearon a García Lorca. Nos interesan especialmente algunos de los que tuvieron lugar en 1943.

Así, por un lado, en el mes de marzo, el MoMA neoyorquino albergó los espectáculos *5 Serenades of Rare Music Ancient and Modern*.[19] La tercera de aquellas serenatas fue precisamente un homenaje al poeta granadino, que daba título al primer número con partitura del músico mexicano Silvestre Revueltas. La segunda pieza de la velada fue *The Wind Remains,* una zarzuela compuesta por Paul Bowles inspirada en *Así que pasen cinco años* —con coreografía de Merce Cunningham y trajes de Kermit Love—. En último lugar se programó una nueva versión de *Café de Chinitas* interpretada por Argentinita, cuyos decorados se encargaron al artista catalán exiliado Joan Junyer, de los que todavía conocemos pocos detalles. En este caso, el músico Gustavo Pittaluga —antiguo colaborador, como apuntaba anteriormente, de la CBE— se encargó de armonizar e instrumentalizar la versión de Lorca, que se combinó con la guitarra de Carlos Montoya. Interpretaron la pieza Argentinita y Pilar junto a Soledad Miralles, Antonia Cobos, Dorita Ruiz, Teresita Osta, José Greco, Valero, Manolo Vargas y Paco Lucena. La prensa se hizo eco del evento:

> La segunda parte del programa llegó como un rayo de sol sobre el pequeño escenario, cambiando totalmente la impresión en el ánimo del público. Cuando todavía se percibe el eco de los aplausos que recibió en Carnegie Hall, se presentó la Argentinita con su competente grupo [...]. Trasplantaron todo el áureo tesoro del legítimo y castizo arte español y fueron desenvolviendo graciosamente la dulzura de las canciones malagueñas del siglo XIX. *El Café de Chinitas,* letra de García Lorca, con instrumentación de Gustavo Pittaluga y el arreglo de los bailes por la Argentinita, resultó la nota vibrante de la noche.

---

[18] Primero pasarían por el norte de África, luego por Europa, para dar el salto definitivo a Estados Unidos en el otoño de 1938. MURGA CASTRO, Idoia. «Encarnación López *La Argentinita,* la bailarina del exilio (1936-1945)». VILCHES-DE FRUTOS, Francisca; NIEVA-DE LA PAZ, Pilar; LÓPEZ, José Ramón y AZNAR SOLER, Manuel. *Género y exilio teatral republicano: entre la Tradición y la Vanguardia,* Nueva York / Ámsterdam, Rodopi, 2014, pp. 181-193.

[19] Programa de mano, *5 Serenades of Ancient and Modern Music,* Museum of Modern Art, 24 de marzo de 1943. FAPL. El comité para los espectáculos estaba formado por el marqués de Casa Fuerte, el príncipe George Chavchavadze, Aaron Copland, René Le Roy, Virgil Thomson y Carl Van Vechten.

> Todo el calor y brío del baile español presentado en forma artística fue ofrecido a la concurrencia que observó la gracia ondulada y rítmica de los bailes que ejecutaron la Argentinita y su grupo además de la salerosa copla, que fue deleite de todos. El éxito fue completo.[20]

Por otro lado, dos meses después de aquella sonada representación, un nuevo *Café de Chinitas* llegó a los escenarios neoyorquinos, esta vez en el marco del *Spanish Festival* organizado en la Metropolitan Opera House que se estrenó el 15 de mayo, con el patrocinio del marqués de Cuevas, en un espectáculo conjunto con el director de orquesta José Iturbi. En esta versión actuaron La Argentinita y Pilar López —interpretando los papeles de las bailaoras *La Coquinera* y *La Mejorana,* respectivamente—,[21] Miralles, Cobos, Ruiz, Osta, Greco, Vargas, Valero y Lucena —como los *Bailaores del tablao*— y Juan Martínez —como *El hombre que quería bailar*—.

De nuevo Argentinita tenía la ocasión de homenajear a su compadre Federico, pero para ello no deja de sorprender la elección del artista a quien se encargaron nuevos decorados: Salvador Dalí. El ampurdanés se encontraba también en Nueva York, viviendo su controvertido exilio, inicialmente jugando con las posturas políticas de manera provocadora para acabar retornando a la España franquista en 1948 recibido con honores por el dictador. ¿Pero por qué entonces accedió a pintar los telones del nuevo *Café?* Dalí ya había diseñado la escenografía del drama lorquiano *Mariana Pineda* en 1927, ya rozando el tiempo en el que Buñuel y él se enemistarían con el granadino por sus contrarias maneras de entender el arte y sus complejas relaciones personales que acabarían por separarles. En su reencuentro, en 1935, ambos artistas habían comenzado a proyectar una obra que querían escribir juntos y de la que diseñarían su escenografía. Así se lo aseguró Lorca a Josep Palau i Fabre en una entrevista a propósito de su estreno de *Yerma*:

> García Lorca aprovecha todas las ocasiones para manifestar su gran entusiasmo por Salvador Dalí. Nos participa con alegría que escribirán una obra en colaboración, y que los dos harán también los decorados.
>
> —Somos —nos dice— dos espíritus gemelos. Aquí lo tenéis: siete años sin habernos visto y hemos coincidido en todo talmente como si hubiésemos hablado cada día. Genial, genial, Salvador Dalí.[22]

---

[20] «*El viento se queda* y *Café de Chinitas* de García Lorca, en el Museo de Arte», recorte de prensa, s. f. FAPL.

[21] Antonia Gallardo Rueda *La Coquinera* (El Puerto de Santa María, Cádiz, 1874 – Madrid, 1944) fue una famosa bailaora de las primeras décadas del siglo XX. Tenía gran experiencia en espectáculos en tablados de Sevilla y Madrid y fue retratada por artistas de la vanguardia, como Kees Van Dongen. La Argentinita la consideraba su gran maestra, como afirmó en una entrevista que Ernesto Giménez Caballero publicó en las páginas de *El Sol* el 15 de junio de 1926: «Yo me fui pensionada por mí misma al cogollo de lo cañí: A Sevilla y Granada. Mi gran maestra fue *la Coquinera*. Y también *la Macarrona*». (Giménez Caballero, Ernesto. «Visitas literarias. La Argentinita», *El Sol,* Madrid (15 de junio de 1926), p. 1). Rosario Monje *La Mejorana* (Cádiz, 1862 – Madrid, 1922) fue otra célebre bailaora, madre de Pastora Imperio y Víctor Rojas. (Ríos Vargas, Manuel. *Antología del Baile Flamenco* (prólogo de Miguel Ropero Núñez), Sevilla, Signatura, 2002, pp. 49, 123).

[22] García Lorca, Federico. *Obras completas* (ed. M. García Posada), Madrid, Círculo de Lectores, 1997, p. 604.

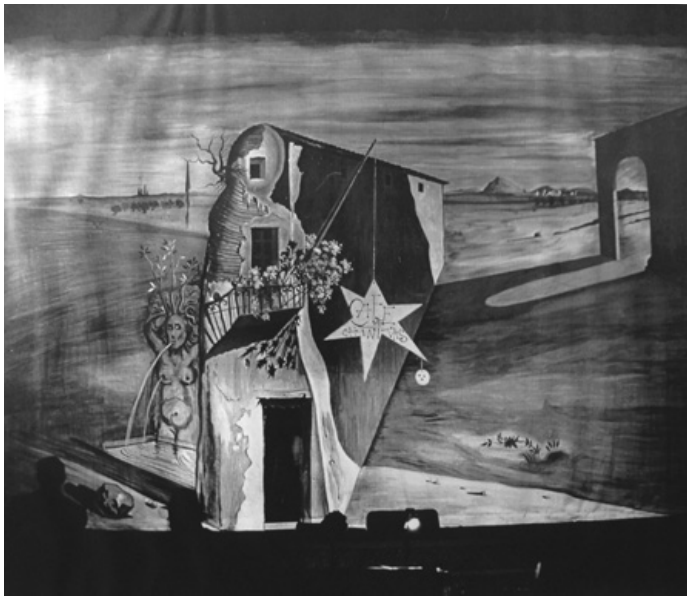


Fig. 2. Telón de boca de *Café de Chinitas*, Metropolitan Opera House, Nueva York, 1943. Foto Philippe Halsman, Fundación Argentinita y Pilar López.

La guerra acabó con estos planes, pero podemos apreciar en el *Café de Chinitas* de Dalí un gran homenaje visual al poeta andaluz. El telón de boca[23] representaba la fachada del café como arquitectura antropomórfica —una idea que Dalí había explorado en su fallida escenografía para *Romeo y Julieta* de 1942[24]— por donde se abría la puerta, coronada por un cartel con forma de estrella azul —en las fotografías de la representación, sobre la estrella se aprecia el rótulo del Café de Chinitas— (Fig. 2). Otros detalles, como el trapo colgando o la figura humana con sarmientos en la cabeza, eran habituales en la pintura daliniana de la época. El telón de fondo, en cambio, constituye el meollo del homenaje al Lorca mártir (Fig. 3).[25] En él, una gran mujer-guitarra está crucificada sobre una tapia de fusilamiento por donde resbala la sangre que fluye de sus heridas, abiertas por las castañuelas. En los laterales y la parte superior del telón de fondo, «unas 200 guitarras»[26] pintadas subrayando el punto de fuga concentraban más la atención hacia el tablado construido en el espacio escénico —el teatro dentro del teatro—. En aquellos escenarios alejados de España, en medio del drama de la Segunda Guerra Mundial y los años más duros de la dictadura en la inmediata posguerra, Dalí y Argentinita denunciaban con su obra el sacrificio de la poesía y la tradición, la derrota de las artes y la cultura (Fig. 4).

Desde luego, la colaboración del pintor ampurdanés atrajo la atención de los críticos, que intentaron buscar un sentido a las imágenes presentadas por Dalí. Robert Lawrence calificó la puesta en escena de la Met de «unforgettable, the second especially forming one of the handsomest bits of décor even seen in the New York theatre».[27] Ray Barret iniciaba su referencia

---

[23] Dalí, Salvador. Proyecto para *Café de Chinitas, ca*. 1943. Colección privada, Padua.

[24] Murga Castro, Idoia. *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet,* Madrid, CSIC, 2012, pp. 373-374.

[25] Dalí, Salvador. Proyecto para *Café de Chinitas,* 1943. Colección privada.

[26] «Argentinita e Iturbi dieron a teatro lleno los conciertos del Metropolitano», *La Prensa,* Nueva York (17 de mayo de 1943).

[27] Lawrence, Robert. «The Dance», *The New York Herald Tribune,* Nueva York (17 de mayo de 1943), p. 19.



Fig. 3. Representación de *Café de Chinitas*, Metropolitan Opera House, Nueva York, 1943. Foto Philippe Halsman, Fundación Argentinita y Pilar López.



Fig. 4. La Argentinita y Dalí frente al telón de fondo de *Café de Chinitas,* Metropolitan Opera House, Nueva York, 1943. Foto John Albert. Reproducido en *PM*, Nueva York, 13 de mayo de 1943.

advirtiendo: «It isn't easy to describe anything Dalí does but this time the man who paints melting timepieces has grafted a guitar onto a human torso».[28] Edward O'Gorman acudía a ciertos estereotipos de lo español y aseguraba: «There was an attractive air of haphazard improvisation about the whole evening, which is typical, I suppose, of the Spanish temperament».[29] Irving Kolodin apuntó que la obra fue «a proper climax to the evening as a whole. Certainly it would seem that there are more spectators for a show of this quality than could possibly have filled the Metropolitan for two performances».[30]

Una de las críticas más interesantes llegó de la pluma de John Martin, el conocido experto de *The New York Times,* quien se mostró escéptico con algunos aspectos de la versión de Argentinita y reprochó especialmente que la parte coreográfica no fuese capaz de llegar al nivel de la plástica escenográfica —aunque no hizo ninguna interpretación en clave lorquiana—. Así, dedicó dos críticas al evento; la primera, el 17 de mayo, tras el estreno:

> As such it has a wealth of atmosphere and a feeling of authenticity, but it does not always escape the fringes of dullness. The material is, perhaps, too authentic, too little dressed up theatrically and crowded too far away at the back of the stage. Dalí has designed for it a beautiful act-drop and a magnificent full-stage setting, which despite its psychological inappropriateness and its characteristically revolting qualities, is quite the finest work he has yet done for the stage.[31]

En la segunda, el sábado 23, continuó insistiendo:

> [...] Dalí's inventions overwhelmed with design and individual psychology and sheer space the simple little work that went on within them.
>
> The act-drop is beautiful and fanciful in the typical Dalí manner. The full-stage setting, however, is a breath-taking achievement; so much so, indeed, that only something out of this world could take place within it and have value. Its two high and deep side walls covered with guitars lead to the huge center panel filling the back of the stage with a design which holds the eye remorselessly. [...] It is utterly joyless, macabre, inversive, as a setting for Argentinita's straightforward, folkish, good-humored dance scene.
>
> As a matter of fact, it is altogether a painter's work, essentially static and never really meant to hold any theatrical action. The platform where the dancing occurs is crowded across the very back of the stage with one of those wonderfully barren perspectives which Dalí so loves stretching out before it, punctuated by a motionless onlooker or two seated at a table here and there. Visually magnificent and exciting, a three-dimensional painting so to speak, eminently worth looking at for itself on a stage for a good many minutes, it is ultimately quite functionless as part of that active collaboration which is the theatre.
>
> [...] the center and circumference of Argentinita's theatre is Argentinita. And that is exactly what it was not in the Spanish Festival.[32]

---

[28] Barrett, Ray. «Argentinita In Two-Day Dance Fete», *Daily News,* Nueva York (17 de mayo de 1943).

[29] O'Gorman, Edward. «Argentinita and Her Dancers Offer Spanish Evening at Met», *New York Post,* Nueva York (17 de mayo de 1943).

[30] Kolodin, Irving. «Iturbi Conducts for Argentinita», *The New York Sun,* Nueva York (17 de mayo de 1943).

[31] Martin, John. «*Spanish Festival* Stars Argentinita», *The New York Times,* Nueva York (17 de mayo de 1943).

[32] Martin, John. «The Dance: Spanish Theatre», *The New York Times,* Nueva York (23 de mayo de 1943).

Por último, otros cronistas, como Louis Biancolli, valoraron la intervención del catalán en el mundo de la danza y se arriesgaron a buscar una interpretación para aquello que les habían presentado:

> [...] a sharp note of up-to-date modernism entered with the final number, García Lorca's *El Café de Chinitas*. The brash new note, in a Word, was Dalí.
>
> The madcap innovator of Spanish art was probably elated by the murmurs and gasps brought on by the huge symbolic decor contrived for the scene in a famous Málaga café cantanta [sic]. What looked like a crucified figure, half guitar, half woman massively covered the backdrop. Blood dripped —a Dalí obsession— from the arms. Dozens of smaller guitars decorated the rest of the panorama.
>
> Since Dalí in his own code-maker, he alone holds the key to his symbolism. Possibly he designed the décor as Spain's martyrdom. Or, maybe, merely to accent the role of the guitar in Spanish folk art and the popular poetic simile suggested by its contours. Then, again, he may have planned it as a tribute to García Lorca, the Spanish poet slain by the Fascists. Anyway, color and composition were first-rate in a haunting conception.[33]

La versión daliniana de *Café de Chinitas* solo estuvo dos días en cartel, pero fue lo suficiente para configurar el referente más potente de la obra. A ello colaboró asimismo la inclusión del telón de fondo como reproducción del libro *Art in Modern Ballet* que George Amberg, director del Departamento de Diseños de Teatro y Danza del MoMA, preparaba desde 1946.[34] El atractivo que despertaba la relación Dalí-Lorca, con la intervención de La Argentinita de por medio, sumado al clima dramático que aportaba el trasfondo de la guerra y el exilio hicieron de esta pieza un hito en la historia de la danza española del siglo XX y con ella, en opinión de críticos actuales como Roger Salas, se creó «un subgénero dentro del ballet flamenco de tradición, y ha sido después infinitamente imitado y recreado con desigual fortuna por todos los coreógrafos de la danza teatral española».[35]

La recuperación de la pieza por Pilar López en la inmediata posguerra

Cuando La Argentinita falleció en Nueva York en 1945, su hermana Pilar decidió retornar a España para enterrarla. Aquí se sumió en una depresión que consiguió dejar atrás meses más tarde obligada a ganarse la vida sobre los escenarios. En lo más oscuro de la autarquía de los años cuarenta, *Café de Chinitas* volvió a brillar, esta vez inaugurando los programas del Ballet

---

[33] BIANCOLLI, Louis. «Spanish Festival Pleases Opera Audience», *New York World-Telegram,* Nueva York (17 de mayo de 1943). Véanse también las críticas: Fausto. «La Gran Vía Blanca», *La Prensa,* Nueva York (18 de mayo de 1943).

[34] Amberg propuso a Dalí que su boceto para el telón de fondo del ballet *Labyrinth* se reprodujese en color, mientras que el de *Café de Chinitas* aparecería en blanco y negro. Carta de G. Amberg a S. Dalí, Nueva York, 4 de enero de 1946. Carta de G. Amberg a Gala Dalí, Nueva York, 7 de enero de 1946. Centro de Estudios Dalinianos, Fundación Gala-Salvador Dalí. Finalmente fueron doce los diseños de Dalí que ilustraron el libro de Amberg, entre ellos, ambos telones de *Café de Chinitas.* AMBERG, George. *Art in Modern Ballet,* Nueva York, Pantheon Books, s.f., ilustraciones n.º 142-143.

[35] SALAS, Roger. «Encarnación López, La Argentinita (del éxito al silencio de la historia)», *Cuadernos de Música Iberoamericana,* vol. 1, 1996, p. 95.

Español de Pilar López en el Teatro Fontalba de la capital el 6 de junio de 1946. Junto a Pilar —como *La Coquinera*—, bailaron Pastora Imperio —que interpretaba a su propia madre, *La Mejorana* (Fig. 5)—, José Greco, Manolo Vargas, Elvira Real y Rosario Rojas. La parte musical corrió por cuenta de *El Niño Almadén,* Carlos Montoya, Luis Maravilla y *Niño Pérez*. El programa de mano advertía de la procedencia de las piezas:

> Estos Ballets Españoles que presenta Pilar López fueron montados coreográficamente por su hermana Encarnación López, la Argentinita, y estrenados en Nueva York en las temporadas desde 1940 a 1945.
>
> La Argentinita, que ha sido la bailarina más completa de la época, tenía, además de sus dotes personales, un conocimiento extensísimo del baile español y una gran capacidad para amoldarlo a las músicas «menos bailables», acoplando los ritmos clásicos con justeza y eficacia.
>
> En estos Ballets podemos contemplar todas las variantes de la Escuela Española, desde la clásica Bolera de finales del XVIII hasta las más modernas creaciones, entroncadas igualmente en la Escuela y en el baile gitano.
>
> [...] aparece el *Café de Chinitas,* estampa romántica del clásico café que subsistió en España hasta bien entrado nuestro siglo. Aquí ya se mezcla el cante grande con el baile y a veces se conjuntan como en el *Mirabrás* con que se abre el programa del café.[36]

En esta ocasión se encargó la escenografía a Vicente Viudes,[37] uno de los escenógrafos más importantes de la posguerra, que planteó unos decorados —si los comparamos con las propuestas anteriores— quizá algo convencionales, que recreaban la fachada y el interior del café cantante (Fig. 6).[38] La prensa no pasó por alto la reaparición de Pilar López en el panorama nacional y en líneas generales se recordó con admiración el papel de su malograda hermana como dinamizadora de la disciplina, un legado que heredaba este nuevo Ballet Español. Regino Sainz de la Maza recordaba desde las páginas de *ABC* aquellas «representaciones inolvidables» de Argentinita. En su opinión: «Maravillosamente ha cumplido Pilar tan importante testamento artístico».[39]

En 1952, durante una gira de su Ballet Español por Argentina, Pilar López contactó con Gori Muñoz, uno de los artistas españoles más destacados, que se había exiliado a América tras pasar por el campo de concentración de Argelès-sur-Mer terminada la guerra.[40] Allí había trabajado como ilustrador y, sobre todo, escenógrafo de la compañía Cortesina-Mejuto, la de

---

[36] Programa de mano. Función de Gran Gala, Pilar López presenta su Balet [sic] Español, Teatro Fontalba, Madrid, 6 de junio de 1946. Museo Nacional del Teatro (MNT).

[37] Viudes diseñaría decorados y figurines de obras de teatro y de ballets de Pilar López, Mariemma y Antonio Ruiz Soler. PELÁEZ MARTÍN, Andrés (comp.). *Cuatro siglos de teatro en Madrid* [cat. exp.]. Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992. Véanse también los programas de mano del MNT.

[38] Curiosamente Viudes también participó en la decoración del interior del Café de Chinitas madrileño, sito en la calle Torija número 7. El artista se convertiría en un colaborador habitual de Pilar López, para quien diseñó decorados y trajes de piezas como *Sevillanas rocieras* (1956). Atribuidos a Viudes, la FAPL conserva dos juegos de bocetos de una nueva versión de *Café de Chinitas*—para el telón de boca y el de fondo—, sin firma ni fecha, salvo por la anotación que Pilar López hizo en el reverso.

[39] SAINZ DE LA MAZA, Regino. «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas», *ABC,* Madrid (8 de junio de 1946), p. 17.

[40] Véase PERALTA GILABERT, Rosa. *La escenografía del exilio de Gori Muñoz,* Valencia, Ed. de la Filmoteca-Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002.



Fig. 5. Representación de *Café de Chinitas*, Teatro Fontalba, Madrid, 1946. Pastora Imperio como La Mejorana. Fundación Argentinita y Pilar López.



Fig. 6. Representación de *Café de Chinitas*, Teatro Fontalba, Madrid, 1946. Fundación Argentinita y Pilar López.



Fig. 7. Gori Muñoz, boceto para uno de los telones de *Café de Chinitas*, Buenos Aires, 1952. Fundación Argentinita y Pilar López.

Josefina Díaz y Manuel Collado o la de Margarita Xirgu.[41] Gori Muñoz diseñó unos nuevos decorados para *Café de Chinitas,* que, una vez más, correspondían al exterior del café cantante y al tablado flamenco.[42] En el telón de boca destacan los abanicos que, distribuidos por el muro, decoraban la fachada (Fig. 7). El interior del café presentaba un fondo neutro sobre el que un gran espejo con dos abanicos a los lados señalaba el centro del escenario.[43] En esta nueva versión actuaron Pilar López, Elvira Real, Dorita Ruiz, Rosario Escudero, Roberto Ximénez, Manolo Vargas, Luis Maravilla y Ramón de Loja.

En las décadas siguientes la pieza se fue popularizando, de manera que encontramos versiones del *Café de Chinitas* presentadas por artistas de todo tipo, de bailarines con recorrido internacional a cantantes líricos y folklóricos. Destaca por su calidad artística la propuesta que estrenaron en el parisino Théâtre des Champs-Élysées los bailarines Rosario y Antonio y que presentaron durante su primera gira por España, tras volver de su etapa americana en 1949.[44]

---

[41] En 1945 Muñoz dibujó cuatro ilustraciones de los *Poemas póstumos* de Lorca, entre cuyas canciones musicales se encontraba la *Canción del Café de Chinitas.* García Lorca, Federico. *Poemas póstumos,* México D.F., Ediciones Mexicanas, 1945.

[42] Muñoz, Gori. Boceto para el telón de boca de *Café de Chinitas,* Buenos Aires, 1952. FAPL.

[43] Véanse las fotografías conservadas en la FAPL.

[44] Sáinz de la Maza, Regino. «Musicales. Rosario y Antonio. Nuevo programa», *ABC,* Madrid (23 de febrero de 1946), p. 16. Ese fue el año en el que ambos bailarines retornaron a España después de trabajar en el extranjero desde 1936, aunque nunca fueron significados políticamente. Véase Segarra Muñoz, María

Incluso se rodó una película con el mismo título, dirigida por Gonzalo Delgrás en 1961, protagonizada por Antonio Molina, Rafael Farina, Eulalia del Pino, Frank Braña y Ricardo Canales. Aunque la localización remitía al café cantante malagueño, el argumento era bien distinto, pues contaba los orígenes de un artista flamenco de éxito gracias a los espectáculos en ese tablado. Asimismo, en los años setenta, la artista Antoñita Moreno la incluyó en sus espectáculos folklóricos. En una entrevista que concedió a Julio Trenas para *ABC* la artista aseguró que la pieza «dentro de lo que se ha llevado estos años, de La Argentinita a esta parte es un Lorca distinto».[45]

La recuperación del siglo xxi

Una pieza tan significativa de la historia de la danza española como fue *Café de Chinitas* encontró en el Ballet Nacional de España un buen albacea gracias a la iniciativa de Manuel Huerga y a la labor de recuperación de su director y coreógrafo José Antonio Ruiz. La última versión del clásico de La Argentinita se estrenó en el Auditori Parc del Castell, en Peralada (Girona) el 18 de agosto de 2004 por el Centro Andaluz de Danza y posteriormente se incorporó al repertorio del BNE (Fig. 8).[46] Para su configuración se tomaron como base algunos elementos de la versión de 1943, en especial, los dos telones diseñados por Dalí, a partir de los cuales se completó la escenografía, de la mano de Jordi Castells y Lluís Danés, con iluminación de Joan Teixidó. Los figurines, obra de Ivonne Blake, no tenían nada que ver con las versiones anteriores de la obra; en este caso los trajes eran muy coloridos, en buena medida, más cercanos a los planteamientos de Picasso en *El sombrero de tres picos* de 1919 que a los figurines que Dalí diseñó para cualquiera de sus ballets entre 1939 y 1961.[47] Solo su versión del clásico de Pedro Antonio de Alarcón de 1948 se aproximó a ese abanico de formas en el vestuario a partir de los trajes tradicionales inspirados en *El corregidor y la molinera*.

La parte musical tampoco se limitó a recuperar la partitura original armonizada por Lorca y Argentinita, sino que se tomaron ocho de las canciones populares antiguas sobre las que se compusieron los temas de los siguientes números: *Café de Chinitas, Zorongo, Sevillanas, Se-*

Dolores. *Antonio Ruiz Soler y la Danza Española Estilizada* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012, pp. 297-300.

[45] Trena, Julio. «Antoñita Moreno: el folklore de España en Buenos Aires», *ABC,* Madrid (18 de marzo de 1970), p. 143. En 1974, sobre el escenario del Teatro Calderón de Madrid, puso en escena la pieza con figurines de Emilio Burgos. Díez-Crespo, M. «Antoñita Moreno, en el "Calderón"», *ABC,* Sevilla (27 de abril de 1974), p. 79.

[46] La obra, estrenada en el Festival Castell de Peralada, contó con la colaboración de la Junta de Andalucía y la Fundación Gala-Salvador Dalí, precisamente el año en el que se celebró el centenario del artista ampurdanés por todo lo alto. Posteriormente el ballet fue presentado en el Festival Internacional de Santander, la Quincena Musical de San Sebastián y el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, donde lo estrenó el Ballet Nacional de España el 5 de julio de 2005, tras adquirir los derechos para que fuese una pieza exclusiva de su repertorio. Se conserva una filmación de la representación del 16 de marzo de 2006 en el Teatro de la Zarzuela por la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), en el Centro de Documentación de Música y Danza.

[47] *Cfr.* Murga Castro, 2012, pp. 348-401.



Fig. 8. Representación del *Café de Chinitas* por el Ballet Nacional de España, 2005. Foto Josep Aznar. © Josep Aznar / Ballet Nacional de España.

guiriya del destino, Nana del Galapaguito, Los cuatro muleros, Las tres hojas, La Tarara, Paño del destino (soleá), Anda jaleo y *Mujeres y hombres en el café.*[48]

José Antonio explicó las razones que le llevaron a reponer *Café de Chinitas:*

> Son muchos los motivos por los cuales esta producción me sedujo desde el primer momento, en especial, conocer y transitar por ese mundo creativo tan fascinante e inagotable de la simbología daliniana. Las motivaciones se incrementan en esta coreografía. ¿Quién puede decir que no a Lorca y a Dalí unidos por el Arte Flamenco? Con todo respeto hacia la versión original estrenada por Encarnación López, «La Argentinita», que fue todo un referente para el flamenco por su exquisita manera de interpretar, los responsables de esta nueva versión hemos intentado crear unos personajes que, con sus vivencias y sus recuerdos, nos guíen por esta historia tan abierta

[48] Su interpretación estuvo a cargo de Chano Domínguez y su grupo —Marina Albero, Jordi Bonell, Guillermo McGuill, Mario Rossy y Piraña— y el cante de Esperanza Fernández. El elenco de bailarines estuvo compuesto por Pol Vaquero *(Paquiro),* Óscar Jiménez *(Hermano* y *Federico),* Elena Algado *(Bailaora),* Miguel Ángel Corbacho *(Bailaor),* Úrsula López *(Destino),* Raúl González *(Dalí niño),* Sara Alcón, Estíbaliz Barroso, Jessica de Diego, Azucena Huidobro, Frida Madeo, David García, Eduardo Martínez, Cristian Lozano, José Antonio Ruiz *(La Niña Tarara),* Cristina Gómez, Tamara López, Esmeralda Gutiérrez, Eva Gonzalo, Estrella Quintanar, Alberto Ferrero, Sergio García, José Manuel Buzón, Jaime Cava, Cristian Lozano, Alfredo Mérida y Jonatan Miró. Base de Datos del Centro de Documentación de Música y Danza, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Disponible en: http://musicadanza.es/_es/014es_estrenos_coreograficos.html [Consulta: 9/2/2015].

> como un hilo conductor. Este mundo de símbolos, unido a la profundidad y a la sencillez de las Canciones Populares de Lorca, constituye un vehículo idóneo para crear un espectáculo que se convierte casi en una invocación al Arte, a la Belleza y al Dolor para unirlos de nuevo, más allá del tiempo, a Salvador y a Federico.[49]

En efecto, en la coreografía se incluyeron muchos guiños al imaginario daliniano y a la amistad entre Lorca y Dalí, aspectos completamente ajenos a cualquiera de las versiones anteriores. Por ejemplo, en el inicio de la representación, por delante del citado telón de boca, aparecían personajes en bicicleta con una piedra en la cabeza, una imagen que no se correspondía con el *Café de Chinitas,* sino con el ballet *Sentimental Colloquy,* cuya escenografía diseñó Dalí en 1944 para el Ballet International del marqués de Cuevas.[50] Continuaba la representación con la aparición del personaje de Dalí niño, una imagen habitual en los cuadros del pintor ampurdanés, vestido de marinero con un aro de juguete en la mano. Este bailarín tiraba del telón, que al caer dejaba al descubierto la escena del interior del café cantante. Mientras la cantaora iniciaba la canción original de *Café de Chinitas* dos bailaores la acompañaban sobre dos mesas, rodeados de otros bailarines dispersos por el local recreado, que poco a poco comenzaban a moverse. El fondo liso azul variaba con el dibujo de la luz de cuatro focos que iluminaban un suelo de baldosas blancas y negras. Sobre ese telón destacaba la proyección de tres grandes ojos en movimiento que observaban la escena. En otro momento de la representación, el fondo del escenario se llenaba de cajones —otra evocación daliniana— que, a medida que bailaba la solista, se iban abriendo. Finalmente, el clímax se conseguía con el telón de fondo de la mujer-guitarra, una copia literal del diseño original de Dalí.

Vemos, por tanto, que los responsables de esta «recreación, no una revisión» —como afirmó el propio coreógrafo[51]— fueron más allá de la pura recuperación de los telones de Dalí y del espíritu de la coreografía de Argentinita —heredada a través de Pilar López—: «Lo que queríamos contar es ese universo típico, tópico, oscuro y obsceno, un lugar de la noche, de la bohemia, donde ocurrían muchas cosas», aseguró José Antonio. «El lenguaje es flamenco y está toda la simbología de Lorca, Dalí y también Buñuel: los putrefactos, los relojes blandos, los ojos, el sexo, la homosexualidad perseguida. El epílogo siempre emociona: Dalí niño entra en el café buscando algo. Es un espacio de invocación para volver a reunirse con Federico».[52]

A pesar de las explicaciones del director y coreógrafo, la inclusión de motivos provenientes del imaginario daliniano que nada tienen que ver con la danza o la mezcla de recursos correspondientes a otros ballets son licencias que, en mi opinión, alejan esta versión de *Café de Chinitas* de su esencia original. En esta misma línea se manifestaba Roger Salas desde las páginas de *El País,* en una crítica que calificaba el proyecto de «tan ambicioso como quimérico» y consideraba de mal gusto un vestuario alejado de la época y el carácter originales y poco acertadas la introducción de vídeos inspirados en la iconografía daliniana y la transformación

---

[49] Ruiz, José Antonio. Dossier de prensa de *Elegía-Homenaje (a Antonio Ruiz Soler)* y *El Café de Chinitas,* Ballet Nacional de España, Teatro Real, Madrid, marzo de 2008.

[50] Este ballet se estrenó el 30 de octubre de 1944 en el International Theatre de Nueva York, coreografiada e interpretada por André Eglevsky con Marie-Jeanne Pelus sobre un poema de Paul Verlaine y partitura de Paul Bowles. Murga Castro, 2012, p. 378.

[51] Marinero, Cristina. «Entrevista a José Antonio», *El Mundo,* Madrid (17 de marzo de 2006).

[52] *Idem*.

de las partituras originales en jazz. Como remedio para combatir estos males, Salas finalizaba recordando la necesidad de basar este tipo de reposiciones en la investigación:

> No se sabía demasiado sobre este *Café de Chinitas* que en su momento en Nueva York también resultó un éxito discutido. Ahora, emprender un híbrido que navega entre la inspiración y el homenaje resulta cuando menos confuso e irregular.
>
> Volviendo a los detalles vemos que el vestuario, elemento decisivo, o los telones, resultan productos de brochazo grueso, lo que hace pensar que quizá este producto ha carecido de una adecuada dirección de producción y sobre todo de una consciente investigación que acercara a los creadores hasta las trazas del original perdido.[53]

Vivir en el «tembloroso presente»

Como hemos podido comprobar, la historia del ballet *Café de Chinitas* es un encadenamiento de recuperaciones artísticas, desde la primera labor de arqueología musical emprendida por Lorca y Argentinita, rescatando aquella canción popular malagueña del siglo XIX, hasta la recreación de José Antonio Ruiz reutilizando la escenografía de Dalí para una coreografía del siglo XXI. Si Argentinita y Dalí recuperaban a Lorca al ponerlo en escena en su exilio neoyorquino, Pilar López recuperaba a su hermana fallecida incluyendo la pieza en su repertorio de finales de los años cuarenta. *Café de Chinitas* se convertía así en una ventana abierta a la memoria, un espacio de rencuentro con el pasado vivido.

Durante todos estos años, la mayor parte de las representaciones se hicieron en clave política, durante la Guerra Civil española o el exilio republicano en Estados Unidos y Argentina. Así interpretamos los homenajes a Lorca en el Tívoli catalán en 1938 y en el MoMA en 1943, y el festival español en la Metropolitan Opera House también de 1943. En otros casos, la recuperación incidió en su innovación visual, especialmente la versión daliniana, recreada en 2004. En todo caso, la base de todas estas versiones era el juego con la raíz popular identificada con el flamenco y ligada al estereotipo de lo español, la recurrente suma de tradición y vanguardia.

Aunque es loable el intento de reincorporación al repertorio de una compañía pública estatal de las obras más significativas de su historia, es necesario que esta recuperación se haga desde la investigación rigurosa. Si bien en los últimos años algunas compañías han rescatado y adaptado ballets como, por ejemplo, *Parade* y *El sombrero de tres picos* de los Ballets Russes de Diaghilev o *El fandango de candil* de los Ballets Espagnols de Antonia Mercé *La Argentina,* todavía queda un amplísimo patrimonio por redescubrir y difundir.[54] Ballets como *La*

---

[53] SALAS, Roger. «Plenitud formal», *El País,* Madrid (19 de marzo de 2006).

[54] Tanto *Parade* (1917) como *El sombrero de tres picos* (1919) fueron diseñados por Picasso con coreografía de Léonide Massine. El primero contó con un libreto de Jean Cocteau y partitura de Erik Satie y el segundo era una adaptación de *El corregidor y la molinera* de Pedro Antonio de Alarcón por Gregorio Martínez Sierra, con música de Manuel de Falla. El Joffrey Ballet recuperó *Parade* para el repertorio contemporáneo en 1973, mientras que de *El sombrero* hay versiones modernas del Ballet de la Ópera de París (1992) y el Ballet Nacional de España (1997). *El fandango de candil* de La Argentina tenía libreto de Cipriano Rivas Cherif, música de Gustavo Durán, y escenografía y figurinismo de Néstor de la Torre. Mariemma recuperó la idea con una nueva coreografía que han interpretado compañías como la de Aída Gómez en 2009.

romería de los cornudos de la Compañía de Bailes Españoles (libreto de Lorca y Rivas Cherif, coreografía de Argentinita, partitura de Pittaluga y telones de Alberto Sánchez), *Bacchanale* del Ballet Russe de Monte Carlo (libreto y escenografía de Dalí, coreografía de Massine y música de Wagner) o *Don Lindo de Almería* (libreto de José Bergamín, partitura de Rodolfo Halffter, coreografía de Anna Sokolow y decorados y figurines de Antonio Ruiz *El Corcito*), son solo algunos ejemplos de piezas brillantes de la historia de la danza con participación española que vale la pena recuperar.

Como había apuntado Lorca en una de sus reflexiones sobre el teatro de su época, fue la canción recuperada, elemento vivo y perdurable «donde no se hiela el minuto», la que invitó al primer paso de baile. Un baile, el de *Café de Chinitas,* que traía consigo, hacia el «tembloroso presente» todo el peso de su memoria y su pasado.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

CONFIGURACIÓN DE LA NUEVA IMAGEN URBANA Y ARTÍSTICA DE MADRID RÍO COMO EJE DE CONEXIÓN Y REGENERACIÓN CULTURAL DE LOS BARRIOS COLINDANTES

María Dolores Arroyo Fernández
Universidad Complutense de Madrid

Introducción[1]

La culminación del proyecto Madrid Río, inaugurado a finales de marzo de 2011, significa la recuperación de la ribera del Manzanares, a su paso por la capital, como lugar no solo de esparcimiento y ocio, como lo fue antaño, sino como espacio de arte y cultura.[2] Dejando de lado las polémicas: estimación de obra faraónica por el coste económico del proyecto y demás críticas, hoy el Madrid Río forma parte de la nueva imagen de la capital y de su paisaje urbano; son muchos sus beneficios y la oferta de sus servicios. Con este proyecto se ha visibilizado el río y se ha hecho posible la práctica de algunas antiguas costumbres existentes a su alrededor**.** Asimismo se ha potenciado el cuidado y embellecimiento de fachadas y limpieza de edificios aledaños. Cabe mencionar un proyecto ya histórico como el que llevó a cabo en 1924 el arquitecto municipal Gustavo Fernández Balbuena (1888-1931), el primero que propuso una visión de conjunto para el río con gran parque metropolitano vinculado a las necesidades de la ciudad. «Naturaleza, infraestructuras y ciudad se integraban por primera (y posiblemente única) vez en un mismo concepto de paisaje, vinculado específicamente a la presencia del río».[3]

---

[1] El presente estudio se enmarca dentro del proyecto de investigación «Arquitectura, Urbanismo y Representación en la construcción de la imagen de los Barrios Artísticos» (Ref. HAR2012-38899-C02-02). MINECO Convocatoria 2012. Plan Nacional I+D+i, Subprograma de Proyectos de Investigación Fundamental No Orientada.

[2] Precisamente la noche de la inauguración se llevó a cabo un espectáculo de luz y fuegos a manera de performance, un ejemplo más de ocupación de los espacios públicos al aire libre con fines artísticos.

[3] Martín Blas, Sergio. «Muerte y Resurrección del Manzanares» en Francisco Burgos; Ginés Garrido y Fernando Porras (editores). *Paisajes en la ciudad: Madrid Río: geografía, infraestructura y espacio público,* Madrid, Turner, 2014, p. 88.

Actuaciones previas como la recuperación de la línea del río entre el puente de los Franceses y puente del Rey, el primer tramo del Parque Lineal del Manzanares, el soterramiento de la M-30, que se amplió y ocultó en túneles entre 2004 y 2007, se han visto completadas con el proyecto cumbre del Madrid Río. Centrando este estudio en la influencia, regeneración y activación cultural de los barrios cercanos en la zona comprendida entre el citado puente del Rey y el Parque Lineal del Manzanares, ha sido primordial examinar la estrategia de aprovechar antiguos o construir modernos puentes, esculturas, monolitos y otros edificios o monumentos, y destacarlos o situarlos en puntos específicos de la ribera. Esa disposición es trascendental para una mejor vivencia del lugar y una más efectiva comunicación entre los vecinos de los distintos barrios. Esta no es la primera vez que se intenta conectar las zonas norte y sur de Madrid, pero en esta ocasión se procedía a soterrar 6 km de la M-30, en tres proyectos cuya historia puede consultarse en la web municipal.[4]

Entendiendo entonces que el Madrid Río se proyectó por tramos concretos para enlazar los distritos de uno y otro lado del río: Moncloa, Centro, Latina, Arganzuela, Usera, así también es ambición cumplir un importante objetivo democrático: fomentar la cultura y el ocio entre los ciudadanos. Otros ejemplos han precedido, o continuado, a Madrid Río: Barcelona, Valencia, Bilbao, Zaragoza, Gijón, Lisboa, París o Londres, que tienen el río o el mar como eje central; son las llamadas ciudades escaparates, *city marketing,* creciente desarrollo de una imagen de marca y buena dosis de apariencia. «Ya sean las ciudades que quieren recuperar el terreno perdido como las que aspiran a llegar a niveles antes inalcanzables, en la mayoría de los casos todas se lanzan por sus objetivos dando el mismo primer paso: transformando su propia imagen».[5]

Efectivamente, es indispensable referenciar lo que se está convirtiendo en un fenómeno bastante generalizado: hacer más habitable, más estética, comunicativa y manifiesta la ciudad actual. Esta perspectiva de conjunto y división del estudio en tramos se justifica por el alcance que supone la empresa de conectar los barrios a través de puentes o pasarelas, de dar entrada a monumentos y centros culturales varios, o reintegrar al perfil del proyecto restaurantes y hoteles para el turismo; teniendo también en cuenta que algunas obras han sido desplazadas de su localización original y reubicadas. Estos puntos estratégicos, al mismo tiempo que dan acceso a las áreas principales de la ciudad, marcan también las zonas de encuentro y servicios. Se ha tenido en cuenta asimismo la imagen de antaño y el carácter actual que va tomando este paisaje urbano de Madrid. En esencia, el proyecto Madrid Río adopta los parámetros de la gran ciudad escaparate que ha proliferado en las últimas décadas, pero además aporta aquellos aspectos que imperativamente requiere hoy una ciudad moderna: la existencia de un diálogo humano, cargado de sentido con el entorno, conjunción y adaptación entre lo viejo y lo nuevo, la imagen del pasado y las necesidades de la actualidad. De ahí los espacios intervenidos, edificios transformados, que descubren una nueva estética del paisaje urbano.

---

[4] MADRID CALLE30. «Historia calle30». Disponible en: http://www.mc30.es/index.php/calle-30/historia [Consulta: 16/08/2014].

[5] Latorre, Lucio. «Marketing y ciudad», *Revistateína,* Número04 "La Ciudad", Valencia, abril-mayo-junio 2004. Disponible en: http://www.revistateina.es/teina/web/Teina4/dossierciudadymarketing.htm [Consulta: 1/08/2014].

El proyecto del Madrid Río se va configurado, el recorrido hasta el puente del Rey

Es obligado informar sobre el tramo previo al proyecto Madrid Río del 2011, el comprendido entre el puente de los Franceses y el puente del Rey, que conecta el distrito de Moncloa-Aravaca con la Casa de Campo. Esta es una zona del Manzanares en cuyos aledaños se han desarrollado urbanizaciones y en donde tradicionalmente se han construido monumentos, lugares para el culto, para la cultura y el ocio; también foco de actuaciones municipales y de recuperación del entorno natural en distintos momentos de la historia. En esta zona de la ribera, regenerada a comienzos del 2000, se salvaban las orillas del río al evitar el asfalto y promover el paseo. Desaparecen en este lugar los antiguos baños al pie del puente de los Franceses, cuya construcción data de 1860,[6] como lo ilustran fotografías de distintas épocas. Pero si cesan los baños en el Manzanares, se mantiene en cambio la actividad de la pesca en este tramo, aunque como deporte organizado y reglado. Así evocó Corpus Barga a los pescadores y el perfil de la ciudad antigua en el capítulo «Los pescadores del Manzanares»: «Puede usted verlos todas las tardes, entre dos luces, cerca del Puente de los Franceses. Suelen estar de pie, inclinados con ansiedad; [...] Arriba y a lo lejos, en la perspectiva del río hacia Madrid, entre casas siempre de cemento, se ahogan las viejas cúpula».[7]

En 1908 el madrileño Aureliano de Beruete (1845-1912) había captado una imagen del lugar en el óleo titulado *El Manzanares bajo el puente de los Franceses*.[8] Como impresionista amante de la luz pintó no tanto el puente como los reflejos de este en el agua, y para atrapar esos efectos usó una, inhabitual en él, composición en picado. Actualmente, y desde parecida perspectiva se descubren los efectos del vandalismo: pintadas en la parte baja de los arcos.

El camino por la orilla dirige al puente de la Victoria (1908-1909) —en honor a la reina Victoria Eugenia, esposa de Alfonso XIII con la que se casó el 31 de mayo de 1906— que sustituyó al puente Verde,[9] que antaño unía San Antonio con los lavaderos de la pradera del Corregidor. Los autores fueron el ingeniero José Eugenio Ribera (1864-1936) y el arquitecto Julio Martínez Zapata (1863-1915), ganadores del concurso de 1907. Es uno de los primeros puentes construidos totalmente en hormigón armado, con elementos ornamentales de estética modernista. La importancia del puente de la Reina Victoria, aparte de su valor artístico y características técnicas, sigue siendo enlazar los dos lados de la ribera; un entorno que ya en época del reinado de Carlos IV era zona ajardinada y de edificios palaciegos: Quinta Real de la Florida, terrenos de la Corona.

Cruzado el puente, en el lado izquierdo del río se alza uno de los edificios más emblemáticos de la zona: la ermita de San Antonio de la Florida, dedicada a San Antonio de Padua. Allí

---

[6] Fotografía de Charles Clifford: *Construcción del puente de los Franceses,* Madrid, 1860. (c.p.).

[7] Corpus Barga. *Paseos por Madrid (1915-1930),* Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2009, p. 79. «Los pescadores del Manzanares» fue publicado originalmente en *Luz,* 29 de abril de 1932. Presentación de Miguel García-Posada. Introducción de Arturo Ramoneda, ej. 1986 (de dos mil ejemplares) en conmemoración de la XXXIII Feria del Libro Antiguo y de Ocasión de Madrid.

[8] Lafuente Ferrari, Enrique *et al. Aureliano de Beruete,* 1845-1912, Madrid, Obra Cultural de la Caja de Pensiones, 1983, p. 63.

[9] El Puente Verde, obra del arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742), se inició en 1728. Obra menor, estructura de 11 arcos, para uso temporal (madera) y peatonal. Balaustres pintados de verde de ahí su nombre. Se hundió en 1906.

se encuentran los frescos que Francisco de Goya (1746-1828) realizó en 1798 sobre el milagro del Santo, lo que da comienzo a una ruta goyesca por la ribera del río. Construida entre 1792 y 1798, de estilo neoclásico, obra del arquitecto italiano Felipe Fontana (1774), es de planta de cruz griega y capiteles corintios. La réplica de la misma ermita se realizó en 1928 y se destinó para el culto, convirtiéndose la original en museo para preservar los frescos de Goya; hoy sigue dominando igual función, el mismo destino cultural. Muchas estampas, dibujos o fotografías ilustran este entorno y la romería en distintos épocas históricas, como *Romería de San Antonio de la Florida* (1858) (Museo de Historia de Madrid).

En el lugar donde se alberga los restos mortales del artista desde 1919 y se muestran sus frescos, es motivo para una escultura de Goya en lugar cercano. Entre las dos ermitas de San Antonio de la Florida se halla la actual estatua de Goya, allí colocada en junio de 1986. Esta obra que representa al artista aragonés sentado, en bronce y sobre un pedestal de granito, fue realizada por el escultor José Llaneces (1863-1919) en 1890, cuya descripción figura en la Guía de Miguel Álvarez.[10] Esta obra sustituye al monumento de Goya realizado por Juan Cristóbal en 1933, hoy en el parque de San Isidro. Tanto una como otra escultura monumental han sufrido cambios de ubicación.[11]

En la avenida de Valladolid, cerca de ambas ermitas se encuentra el parque de la Bombilla. Su primer origen fue la senda del Rey, un camino recto y arboleado por donde discurrían antaño las carrozas desde el Palacio Real al Monte del Pardo. Y antes que parque público, como lo es hoy, residieron allí los viveros municipales y cocheras de tranvías. En este parque, separado del parque del Oeste por las vías del tren de la cercana estación del Príncipe Pío, se celebra la ya larga tradición de la verbena de San Antonio (13 de junio) y el festival de cine de verano (FESCINAL) en el auditorio al aire libre. Efectivamente, en ese tramo se adaptan o se suman antiguas y nuevas actividades, de ocio o cultura, acordes con los reclamos y renovadas aspiraciones ciudadanas.

Un foco activo en el parque del Oeste, después de cruzar las vías férreas, se descubre en la Escuela de Cerámica de la Moncloa, antaño Real Fábrica de Porcelanas de la Moncloa, construida en época de Fernando VII y después reutilizada por los Hermanos Zuloaga. Transformada en escuela en 1929,[12] por el ceramista, humanista y pedagogo Francisco Alcántara Jurado (1854-1930), en 1935 fue reconstruida y ampliada por el arquitecto municipal Luis Bellido (1869-1955) y por Leopoldo Ulled. Hoy rehabilitada la Escuela de Cerámica forma parte de un conjunto de edificios en torno a un jardín, que había sido diseñado en 1925 por el pintor y jardinero-paisajista Javier Winthuysen (1874-1856), y linda con el cementerio de los Caídos del 2 de mayo.

En la colina, divisándose en antiguas estampas desde el río y en lo alto la Montaña del Príncipe Pío, se halla hoy el templo de Debod, regalo del gobierno egipcio a España en 1968, que ocupa el lugar en donde estuvo el Cuartel de la Montaña (1911-1915). Templo y recinto, escenario hoy de celebración de teatro clásico o de conciertos, sede de visita turística, cuenta

---

[10] Álvarez, Miguel. *Memoria Monumental de Madrid. Guía de Estatuas y Bustos,* Madrid, La Librería, 2003, p. 375.

[11] En 1901 Llaneces la donó al Estado. Se ubicó primeramente, en agosto de 1904, en la escalinata norte del Museo del Prado, posteriormente se colocó en la escalera principal de la Casa de la Villa y, finalmente, frente a la ermita de San Antonio de la Florida.

[12] La primera Escuela de Cerámica de Madrid fue fundada en 1911 en la calle Fernando el Católico n.º 12.

con su museo en el interior del edificio, fuente, parque y miradores —a la puesta de sol, a la Casa de Campo, al Palacio Real—. Privilegiada tribuna, la Montaña Príncipe Pío, que tantas veces fue pintada por distintos artistas a lo largo de los tiempos, como es la *Vista del Palacio Real desde la montaña de Príncipe Pío* (1836) (Museo de Historia de Madrid) de José María Avrial y Flores (1807-1891). Este discípulo del pintor italiano Fernando Brambilla (1763-1832) es creador de un paisajismo idealizado, por lo que para él el Manzanares más que un motivo en sí, fue un elemento escenográfico más, que solía acompañar a sus panorámicas de la cornisa de Madrid, su genuino centro de atención.

Hay que seguir contado con las crónicas de Corpus Barga, tan acertadas estas por lo que tienen de penetrante y personal percepción**.** Él ya se adelantaba en 1932 al ver la necesidad del derribo del cuartel y de convertir el lugar en sitio de recreo; describe que al final de Ferraz, una de las calles más bellas «[...] con la Montaña de Príncipe Pío convertida en parque de recreo cuando la República obtenga su última victoria sobre el militarismo y se pueda demoler el cuartel de la Montaña, que es ya bello de una belleza horrible, pero estorba en el sitio más hermoso de Madrid, donde debe haber juegos, bailes, terrazas».[13] La fortuna de una vista panorámica desde la Montaña de Príncipe Pío a la Casa de Campo, se ve completada con el acceso directo a ese lugar a través del teleférico. Inaugurado el 26 junio de 1969, perteneciendo a Parques Reunidos, sigue siendo un punto de enlace desde el paseo de Rosales y la Casa de Campo cruzando el río desde el aire.

En postales de primeros del siglo XX se reconoce el río a su paso por la colina de Príncipe Pío, presidida por el Cuartel de la Montaña y, en primer término, la isla fluvial sobre la que se construiría en 1931 una de las primeras piscinas madrileñas: La Isla. Siguiendo un racionalismo arquitectónico imperante, su autor Luis Gutiérrez Soto (1890-1977), construyó la Isla teniendo como referente el Club Náutico de San Sebastián (1930). En forma de un gran buque varado, con su proa y popa, su babor y estribor, en fotografías de época rodeaban a la Isla el ya desaparecido Palacio de los Vargas —los antiguos dueños de la Casa de Campo— en la orilla derecha, la estación del Norte en la parte superior de la orilla izquierda y el puente del Rey al extremo superior de la Isla. Siendo uno de los edificios más importantes construidos alrededor del río, estuvo en servicio hasta febrero de 1954, derribado por las obras de una de las canalizaciones sufridas a lo largo del tiempo. «Por estas orillas del Manzanares se están construyendo piscinas alemanas de cemento, naturalmente. Y se levantan de trecho en trecho, como ruinas artísticas de una civilización de cemento, unas bellas columnas que tienen su explicación práctica como ventiladores de las alcantarillas. ¿Por qué no tienen la forma bonita y moderna de los ventiladores de los transatlánticos?».[14] La Isla y su entorno se recuerdan en una placa instalada en la Glorieta de San Vicente en 2009.

La actual Puerta de San Vicente, que se sitúa hoy en un punto estratégico de interconexión entre el tramo previo (puente de los Franceses y puente del Rey) con el conjunto posterior de Madrid Río, fue reconstruida entre 1994 y 1995. Esta obra en hormigón chapado en granito y caliza, según proyecto del ingeniero Juan A. de las Heras Azcona, está colocada en posición inversa a la original. La Puerta de San Vicente fue punto de acceso a la capital desde el siglo XVIII,

---

[13] Corpus Barga, 2009, pp. 80-88. «El Campo del Moro», publicado originalmente en *Luz* (31 de mayo de 1932).

[14] Corpus Barga, 2009, p. 79. «Los pescadores del Manzanares», publicado originalmente en *Luz* (29 de abril de 1932).

pero tiene larga historia. Fue construida en 1726 por Pedro Ribera (1681-1742), desmantelada y sustituida en 1775, época de Carlos III, por una nueva obra del italiano Francisco Sabatini (1722-1797). La Fuente de los Mascarones, con grupos escultóricos y ornatos labrados en pieza caliza de Francisco Gutiérrez (1727-1782), formó también parte de este conjunto. En 1892 es desmontada de nuevo para no entorpecer el paso de los carros. Un grabado en talla dulce muestra una vista de cómo era el conjunto con el Palacio Real, la Puerta de San Vicente y fuente de los Mascarones.[15] Entre las imágenes pictóricas cabe destacar una *Vista de la Puerta de San Vicente* de Fernando Brambila (1763-1832) (Colección del Ministerio de Hacienda de España).

Madrid Río: desde el puente del Rey a la pradera de San Isidro

«Madrid no es Florencia, ni París, pero de las Vistillas a la montaña del Príncipe Pío tiene abierto el costado a una naturaleza que ha visto todo el mundo con los ojos de Velázquez. Ahí se halla el tesoro de Madrid, las minas azules. La monarquía las acaparó. La República no puede cegarlas».[16] Y aquí sigue ese largo trayecto fluvial subdivido en tramos que recorre la ciudad y que se proyecta hacia el distrito Centro, a la Arganzuela y al sur la Latina.

El puente del Rey conecta el distrito Centro con Latina y Casa de Campo (Huerta de la Partida). Proyecto de 1816, época de Fernando VII, obra de Isidoro González Velázquez (1765-1840), se construyó para dar acceso al monarca desde el Campo del Moro a la Casa de Campo. Forma conjunto monumental con la Puerta del Rey, proyecto de Juan de Villanueva (1739-1811) de 1812, reinando José Bonaparte. Por ese puente pasó la M-30 en dirección al paseo de Extremadura y hoy ha pasado de nuevo a peatonal. Durante la II Republica La Puerta del Rey se llevó a otra ubicación, ahora ha sido remodelada, restaurada y colocada en emplazamiento original (Fig.1). Así lo describió don Ramón de Mesonero Romanos en 1861, *Paseo exterior:* «Al pie del Alcázar y su florido parque del Campo del Moro extiéndese la frondosa vega regada por el Manzanares, que naciendo en unas sierras cerca del pueblo cuyo nombre toma, entre las villas de Navacerrada y Becerril, viene atravesando en su curso los bosques del Pardo, la Casa de Campo, deja sobre su orilla izquierda a Madrid [...]».[17]

Por un lado la Puerta de San Vicente dirige hacia la estación del Norte (Príncipe Pío) —hoy un gran centro comercial— y a la plaza de España; por otro conduce al entorno que ocupan los jardines de Sabatini, Campo del Moro, Palacio Real, catedral de la Almudena, cuesta de la Vega. En este enclave privilegiado de la ciudad en la orilla norte del Manzanares es donde se encuentran estos insignes edificios y jardines, además de los restos de las murallas del Madrid medieval —cuya puerta se recuerda en una placa en la Puerta de la Vega— y el cercano parque Emir Mohamed. Dichos espacios, que lo son para la cultura, el culto, el teatro y conciertos al aire libre, el turismo en definitiva, ocupan pues una zona ya emblemática de la capital. Pero

---

[15] Carrete, Juan; Diego, Estrella de y Vega, Jesusa. *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid Estampas Españolas,* Vol. I de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1985, p. 4.

[16] Corpus Barga, 2009, p. 88. «La Montaña de Príncipe Pío», fue publicado originalmente en *Luz* (4 de agosto de 1932).

[17] Romanos, Mesonero. *El antiguo Madrid,* Madrid, Asociación de Libreros de Lance, edición Facsímil, 1990, p. 324 [edición original, Madrid, 1861].



Fig. 1. *Madrid Río: puerta del Rey*. Foto de Antonio Sánchez Díaz, 3 de agosto de 2011.

siguiendo el curso del río, el entorno recuperado de la ermita de la Virgen del Puerto, obra del arquitecto Pedro de Ribera, 1718, a iniciativa del marqués de Vadillo (1646-1729), completa esta parte de la ciudad antigua. Ahora más accesible y rodeada de jardines y paseos.

El tramo siguiente se inicia en el puente de Segovia hasta el puente San Isidro**.** Esta zona de altos muros de contención del río, marcan una cierta distancia con respecto al paseante, pero cuyos bajos y la ribera regenerada y ajardinada está abierta a múltiples actividades lúdicas, deportivas y baños (Fig. 2). Dibujantes, pintores, fotógrafos de distintas épocas captaron en innumerables ocasiones esa zona del río Manzanares con el blanco perfil del Palacio Real o la torre de San Francisco el Grande al fondo. Antes que Carlos de Haes y sus discípulos Casimiro Sainz o Aureliano de Beruete, el hispanista Richard Ford (1796-1858) en su itinerario por España entre 1831 y 1833, realizó una serie de dibujos de vistas panorámicas del Manzanares —con el puente de Segovia, el Palacio Real y San Francisco el Grande— a su paso por Madrid,[18] en su viaje por el centro de la Península. Estos dibujos son ejemplo pionero en la captación del instante, de naturalidad y frescura de ejecución, realizados mediante la técnica

[18] Gámiz Gordo, Antonio. «Centro de la Península», *Richard Ford. Viajes por España (1830-1833),* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014. Disponible en: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_exposiciones/Richard_Ford/Richard_Ford-Cat4.pdf [Consulta: 25/11/2014]. Catálogo de la muestra organizada de forma conjunta por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y la Fundación Mapfre, 2014. Ver ilustraciones: 198. *Madrid. Vista general desde el Manzanares,* 113 × 257 mm; 200. *Madrid. Vista con el Puente de Segovia,* 178 × 260 mm; 201. *Madrid. Vista del Palacio Real,* 178 × 263 mm; 202. *Madrid. Vista del Manzanares y del Palacio Real,* abril 183 × 265 mm.



Fig. 2. *Madrid Río: zona de baños, tramo hacia el puente de Segovia*. Foto de María Dolores Arroyo Fernández, 15 de julio de 2011.

de lápiz y toques de albayalde sobre papel. Las dos vistas del conjunto de Madrid más antiguas son, sin embargo, del siglo XVI y fueron tomadas directamente del natural por el dibujante paisajista belga Anton van den Wyngaerde (Amberes, *ca.* 1512/1525 - Madrid, 1571). *Vista de Madrid, desde el Manzanares* y *La ciudad dominando el Alcázar sobre la colina,*[19] 1562, ofrecen el conjunto panorámico de Madrid observado desde la margen derecha del Manzanares, opuesta a la que se asienta la población. Dos dibujos a pluma y aguadas figuraron en la exposición del *Antiguo Madrid,* sección *Vistas de conjunto dibujadas.*[20]

El belga Carlos de Haes (1826-1898) pintó el cuadro *Vista del Palacio Real desde la Casa de Campo* para presentarlo al concurso de 1857 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, obra en la que obtuvo la Cátedra de Paisaje en esta institución. Y aunque el punto de vista elegido es parecido al goyesco «[...] su estilo realista nada tiene que ver con el del aragonés, ni es capaz de ser sincero con respecto al carácter propio del lugar».[21] Casimiro Sainz

[19] Están incluidos en el códice de Viena que lleva el título *Wingaerde, Villes d'Espagne 1563*-1570, conservado en la Biblioteca Nacional. Se trata de dibujos realizados por encargo de Felipe II junto con otros en su viaje por España a partir de 1561.

[20] Boix, Felix *et al.* (Comisión organizadora). *Catálogo de la exposición del antiguo Madrid,* Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1926, p. 20.

[21] Pena López, Carmen. *Territorios sentimentales. Arte e identidad,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, p. 104.

Sainz (1853-1898), influido por Haes al que conoció en la Academia de San Fernando, de estilo oscilante entre virtuosismo, realismo, naturalismo y costumbrismo, estuvo muy vinculado temáticamente al Manzanares, captando el río y sus alrededores desde múltiples puntos de vista. La cornisa madrileña enmarca a las lavanderas en sus faenas —*Lavanderas* (1878), colección particular, Madrid— o motivos más idílicos. En sus composiciones aparece a veces la torre de San Francisco el Grande, otras junto al Palacio Real, cuadros realizados en la década de los setenta como se ilustra en los dos capítulos de «El río Manzanares, según Casimiro Sainz» en *Pasión por Madrid XIX*.[22] Aureliano de Beruete y Moret (1845-1912) continuó la labor de Haes y de Sainz, buscando sobre todo la luz madrileña y recogiendo algunas de las claves técnicas pictóricas del realismo y de la pintura al aire libre. «Acaso pueda decirse, sin exageración, que Beruete es el pintor de Madrid y de su paisaje suburbano; nadie ha cantado mejor que él la delicadeza y la finura de la luz madrileña, las orillas del río, las lejanías de un caserío ennoblecido por la blanca mole de Palacio, los tiernos verdes del valle del Manzanares [...]».[23] Ya entrado el siglo xx Beruete realizó numerosas vistas del río,[24] ennobleciendo y enfatizando esos lugares entonces de extrarradio. En *Orillas del Manzanares* (1907) (Museo del Prado) aparece el río y los caseríos con el perfil del Palacio Real y la Torre San Francisco en una mirada más cercana. Subrayando a estos autores se observa la trascendencia de los testimonios de viajeros o la imagen que nos dejaron los artistas de antaño sobre el lugar objeto de estudio. Se sigue por tanto una línea de investigación integral que fusione a la cuestión técnica y formal, otros ámbitos en relación con la geografía, historia, bellas artes, lo que son paisajes culturales.

El puente de Segovia (1572-1588) fue realizado por Juan de Herrera (1530-1597) durante el reinado de Felipe II. Hoy en el cauce del Manzanares se han construido cuatro estanques: dos con fuentes y otros dos con lirios acuáticos e invita al ciudadano a aproximarse y disfrutar del agua. Pero antaño fue zona de lavaderos, como reflejan numerosas imágenes de distintas épocas, o refugio de vagabundos y gentes sin lecho, como relata Corpus Barga en «Bajo los puentes de Madrid»: «Más abajo [...] en los más bajo de las costanillas, debajo de los puentes encallados en la arena del Manzanares, se hallan los hombres y las tribus que se han estrellado cabeza abajo por el precipicio de Madrid». «Debajo del puente de Segovia, cubiertas las cabezas por la misma manta, hombres y mujeres durmiendo».[25]

En este tramo hasta el puente de San Isidro, se intercalan otros dos pasos importantes que conectan Arganzuela y Latina: puente Oblicuo, construido en 1976 con destino al tráfico rodado y en el proyecto Madrid Río reconvertido para uso peatonal y ciclista; y el puente Verde en Y, construido en acero en 2011, estructura constructivista de 150 metros de longitud que cons-

---

[22] Esetena, J. «El río Manzanares, según Casimiro Sainz (1)», *Pasión por Madrid* (14 de julio de 2014). Disponible en: http://pasionpormadrid.blogspot.com.es/2014/07/el-rio-manzanares-segun-casimiro-sainz-1.html [Consulta: 13/8/2014]. Esetena, J. «El río Manzanares, según Casimiro Sainz (2)», *Pasión por Madrid* (28 de julio de 2014). Disponible en: http://pasionpormadrid.blogspot.com.es/2014/07/el-rio-manzanares-segun-casimiro-sainz-2.html [Consulta: 13/8/2014].

[23] Lafuente Ferrari, 1983, p. 9.

[24] Esetena, J. «El río Manzanares, según Aureliano de Beruete», *Pasión por Madrid* (18 de julio de 2011). Disponible en: http://pasionpormadrid.blogspot.com.es/2011/07/el-rio-manzanares-segun-aureliano-de.html [Consulta: 10/8/2014].

[25] Corpus Barga, 2009, p. 118. «Bajo los Puentes de Madrid», publicado originalmente en *Diario de Madrid* (31 de enero y 1 de febrero de 1935).

ta de dos brazos en la margen izquierda y uno en la derecha. El puente de Segovia da acceso directamente a la Puerta del Ángel, donde se halla hoy la iglesia de Santa Cristina, un proyecto neomudéjar de 1904 debido a Enrique Repullés y Vargas (1845-1922), que recibió el encargo de hacer una iglesia para un asilo de párvulos.[26] Las obras se concluyeron dos años más tarde. Este centro de culto ocupa el lugar donde antes estuvo la ermita del Ángel de la Guarda, construida en 1606 a iniciativa de la cofradía de porteros y demolida en 1783. Solo queda el topónimo Puerta del Ángel, una de las entradas históricas de la Real Casa de Campo. Una fotografía de 1860 muestra el entorno de Puerta del Ángel, donde se levantaría la iglesia de Santa Cristina.

Cerca estuvo la Quinta del Sordo, demolida en 1930 después de que se vendieran las Pinturas Negras de Goya y la casa fuera abandonada. Una foto anterior de 1905[27] representa la quinta con sus últimos propietarios. En su lugar se ha construido un nuevo edificio de viviendas, en el número 32 de la calle Saavedra Fajardo,[28] con una placa recordatorio de que en ese lugar estuvo la Quinta del Sordo. La casa donde vivió Goya en sus últimos años aparece en varias imágenes ya históricas como la pintada por Aureliano de Beruete y Moret en 1907: *La Casa del Sordo (Madrid),*[29] que representa una vista con la quinta en primer plano y al fondo el Palacio Real y las chimeneas humeantes en el cielo madrileño.

Se cierra este tramo con el parque de San Isidro y tres imágenes para tres siglos. *La pradera de San Isidro* (Museo del Prado) de Francisco de Goya, que pintó en 1788, es una referencia esencial porque reproduce el entorno donde se celebra una de las romerías más populares a orillas del río, en honor al milagro del que hoy es el patrón de Madrid. La pradera, desde donde se atisban al horizonte las edificaciones del antiguo Madrid, ha sido muchas veces captada por la fotografía: *Panorámica de la pradera de S. Isidro* (h. 1875) tomada por Laurent, o una fotografía general de *La pradera de San Isidro de comienzos de siglo XX* en donde el 15 de mayo se llenaba de tenderetes, merenderos, barracones, tiovivos, botijos y pitos. Allí se acumulaba el gentío «Unos para divertirse y otros para montar sus negocios, llegaban a la periferia los de arrope y miel, los de los primeros botijos, los de las rosquillas, los auténticos "isidros"».[30] La misma panorámica la plasmó Aureliano de Beruete en 1909 en un óleo titulado *Pradera de San Isidro. Manzanares* (Museo Prado).[31]

---

[26] La reina regente María Cristina de Habsburgo (1858-1929), segunda esposa de Alfonso XII, mandó levantar, en 1892, un asilo de párvulos para la educación y alimentación de niños pobres. La iglesia se construyó bajo la advocación de Santa Cristina, por ser la onomástica de la fundadora del asilo.

[27] Fotografía de Asenjo, publicada en la revista *La Ilustración Española y Americana* (15 de julio de 1909).

[28] Viñas-Valle, Pablo. «La Quinta del Sordo de Francisco de Goya», Madridafondo (26 de diciembre de 2009). Disponible en: http://madridafondo.blogspot.com.es/2009/12/la-quinta-del-sordo-de-francisco-de.html [Consulta: 1/09/2014].

[29] Galería online del Museo Nacional del Prado. Disponible en: https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-casa-del-sordo-madrid/ [Consulta: 1/09/2014].

[30] Pereda, Araceli (dir.). *Madrid, Ayer y Hoy,* la Documentación Fotográfica de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid, Ministerio de Cultura, 1984. [Exposición en la sala Goya del Círculo de Bellas Artes 1984]. Números de catálogo 1 y 133.

[31] Martín Bourgón, María Teresa. «Aureliano de Beruete y Monet», Enciclopedia Online. Disponible en: https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/beruete-y-moret-aureliano-de-1 y en Galería online del Museo del Prado, disponible en: https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/pradera-de-san-isidro-la-casa-del-sordo [Consultas: 7/09/2014].

Y de nuevo Goya fue quién pintó el edificio de la ermita de San Isidro y el ajetreo gozoso de su alrededor en un cuadro que se conserva en el Museo del Prado: *La ermita de San Isidro,* 1788.[32] Allí se congregan numerosas personas para beber el agua de la fuente milagrosa que el santo había hecho brotar en ese mismo lugar. Ese Madrid festivo fue captado por la fotografía a primeros del siglo xx. Asimismo, en cuadros como *Verbena en la pradera de San Isidro* (hacia 1908-1915)[33] de José Gutiérrez Solana. Este tradujo la alegría de la feria, la concentración en el lugar, barracones, tiovivos y la ermita en lo alto, en una imagen pictórica de paleta cromática ácida y expresiva. Ricardo López Serrano[34] al hablar de los personajes en la obra de Solana refiere cinco grupos de público: el de los toros, romerías y verbenas, procesiones, carnaval y el escatológico. La concurrencia de las romerías y verbenas se despliega en grupos más pequeños, como parte del ambiente festivo, frente a la disposición de aquellos que asisten a la fiesta taurina.

Hoy se mantiene y protege esta antigua tradición del Madrid festivo en lo que actualmente es el parque de San Isidro, inaugurado el 15 mayo 1970, frente a la ermita del Santo y ocupando parte de los terrenos de la antigua pradera. Desde este lugar se distinguen inconfundibles panorámicas de Madrid. Cerca de la ermita se halla el *Busto de Goya* (1933)[35] de Juan Cristóbal González Quesada (1896-1961).[36] Este retrato se instaló originariamente en el paseo de la Florida, frente a las dos ermitas de San Antonio de la Florida, durante la guerra civil sufrió gran deterioro siendo retirada la obra y almacenada en los depósitos del Ayuntamiento. En 1967 se restauró y se colocó en el parque del Oeste, frente al paseo Camoens. En 1978 vuelve a su lugar primitivo y finalmente, en 1986, se coloca en parque San Isidro (Fig. 3), el lugar en donde Goya pintó su famosa pradera. Este es un ejemplo de traslados y desubicaciones de la escultura monumental que se ha producido en Madrid a lo largo del tiempo, incluso sufrido alteraciones. El busto de Goya se asienta hoy en un solo cubo, transformándose la idea constructivista, más compleja y moderna propia de los años treinta; una estructura similar es el monumento dedicado a Pablo Iglesias del escultor Emiliano Barral (1896-1936), hoy situada en la avenida madrileña del mismo nombre.

Madrid Río: del Puente de San Isidro al Parque Lineal del Manzanares

El siguiente tramo, comprendido entre el puente San Isidro y puente de Toledo, conecta Arganzuela con Carabanchel. Se inicia en la margen izquierda del río, frente al parque de San Isidro donde aún se encuentra el estadio Vicente Calderón, cuyo museo ha sido otro de tantos destinos culturales de la zona. Situado en el paseo Virgen del Puerto y a orillas del río, fue inaugurado en octubre de 1966 como estadio Manzanares. Desde mayo de 1972 pasa al nombre actual. Está programado su derribo y en proceso de construcción el nuevo estadio, en proyecto de 2008 y elección del lugar en mayo del 2012 en la futura villa Olímpica en las

---

[32] Galería online del Museo del Prado. Disponible en: https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-ermita-de-san-isidro-el-dia-de-la-fiesta/ [Consulta: 7/09/2014].

[33] Pintado a lápiz, carboncillo, tinta y acuarela sobre papel y existe un óleo de *ca*. 1933.

[34] López Serrano, Ricardo. *J. Solana*. *Los personajes en su literatura y su vida: una visión simbólica de la vida,* Santander, Universidad de Cantabria, 2004, p. 55.

[35] Álvarez, Miguel. *Memoria monumental de Madrid, guía de estatuas y bustos,* Madrid, La Librería, 2013, p. 375.

[36] Web del artista: http://www.juancristobalescultor.es/Juan_cristobal/INICIO.html [Consulta: 10/09/2014].



Fig. 3. *Madrid Río: parque de San Isidro en día de feria, con el busto de Goya de Juan Cristóbal*.
Foto de María Dolores Arroyo Fernández, 15 de mayo de 2012.

Rosas. El plan aún en proyecto para el ámbito Mahou-Calderón —los solares de la cervecería y del estadio— permitirá dotar de continuidad espacial y visual a los espacios públicos ajardinados desde la margen izquierda del río hacia el centro histórico.

El puente de Toledo dirige el camino hacia la Puerta de Toledo y a Pirámides, el puente de la Arganzuela lleva al parque del mismo nombre y el puente de praga al Paseo del Arte y Plaza Elíptica. La Glorieta de Pirámides, antes Glorieta del Puente de Toledo, debe su nombre a dos obeliscos gemelos de granito y caliza construidos por Francisco Javier de Mariategui (1775-1843) y erigidos en la glorieta en 1831. El puente de Toledo fue ordenado construir por Felipe IV en sustitución de otro anterior. El proyecto lo hizo Juan Gómez de Mora (1586-1648) y lo llevó a cabo su discípulo José Villarreal entre 1649 y 1660, aunque la última reconstrucción la realizó Pedro de Ribera (1681-1742) en 1715. Se remató en 1735 con imágenes de San Isidro y Santa María de la Cabeza cada una en una hornacina. Estas esculturas las realizó Juan Alonso Villabrille y Ron (*ca*. 1663 *ca*. 1732), llamado Juan Ron, y hoy siguen en pie. En grabados del XIX destaca *El puente de Toledo en Madrid,* litografía iluminada por el acuarelista y litógrafo inglés Thomas Shotter Boys (1803-1874) en *Picturesque sketsches in Spain Taken During the years 1832-1833,*[37] conjunto publicado en 1837, realizado a partir de dibujos de

[37] SOLACHE VILELA, Gloria. «La colección de estampas de Rodríguez-Moñino-Brey», en *Estampas: colección Rodríguez-Moñino-Brey, Real Academia Española,* Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004, p. 24 y p. 224.

David Roberts pasados a litografía por distintos artistas ingleses. *El puente de Toledo en Madrid* recoge una vista del lado derecho del río, en primer plano un molino y útiles que revelan las actividades agrícolas que antaño se desarrollaban en el lugar, mientras en la otra orilla se perfilan los edificios inconfundibles del Madrid de la época.

En 1923 José Gutiérrez Solana en *Madrid Callejero* testifica en nota el estado de abandono por parte del Ayuntamiento madrileño de esa obra artística de «gran mérito», adornos caídos y enterrados en el suelo y en su relato del entorno aparece el personaje Garibaldi el cubero «*Garibaldi* vive, con su mujer, en el barrio de las Cambroneras, cerca del puente de Toledo y en los márgenes del río Manzanares. Estas casas, abiertas a los cuatro vientos, son hermanas de las de Panduro». «Viven en ese casarón muchos gitanos, y los corrales están llenos de burros de estos que venden en las ferias de los pueblos de Madrid; también tienen gallinas».[38]

El barrio de los gitanos, las Cambroneras a la derecha del puente de Toledo había sido descrito en 1902 en la sección «Rincones de Madrid» del diario *ABC,* lamentando «para escarnio de la Villa y Corte» la situación de mendicidad, foco de infección y podredumbre de los que allí malvivían y sus fatales consecuencias. «En las Cambroneras viven casi todos los gitanos residentes en la Villa del Oso y del Madroño, constituyendo un total: de veintitantas familias (quinientas personas aproximadamente) Hay gitanos andaluces y gitanos manchegos».[39]

De nuevo Corpus Barga describe en 1935 ese lugar: «[...] los puentes de Segovia y de Toledo son construcciones de verdad; están demasiado cogidos por las patas. Duermen de pie, como los elefantes. Ocultan sus secretos bajo los arcos, No os asoméis de noche a ellos: no hay más que bultos. Es la miseria del contrabando».[40] Varias fotografías de época ilustran sobre la fisonomía del puente de Toledo, la actividad generada o las transformaciones originadas sobre él y sus alrededores; por ejemplo la fotografía documental de Gabriel Cualladó (1925-2003). Su imagen *Organillero en el puente de Toledo,* Madrid (1960) (Archivo Cualladó), da cuenta de este viejo y típico oficio madrileño. El puente de Toledo, ya peatonal antes del inicio de las obras de Madrid Río, lo había sido antes también para el tráfico. Bajo sus arcos, el entorno ajardinado y abierto invita actualmente al paseo, actividades deportivas y juegos (Fig. 4).

En la apuesta por símbolos arquitectónicos, para el proyecto de Madrid Río el desafío ha sido el puente Monumental de la Arganzuela (Fig. 5) o puente de Perrault, del arquitecto francés Dominique Perrault (1953). Convertido en un icono, como la Torre Albar de Jean Nouvel en Barcelona, el puente es de una belleza formal escultórica, ejemplo de unión de dos conceptos: funcionalidad y belleza. Esta escultura-puente de uso peatonal y ciclista, de 274 m de longitud, de forma cónica, malla metálica trasparente, consta de dos tramos sobre una colina que permite descender desde su interior al parque de la Arganzuela. Centro de polémica por el gasto económico que supuso en momentos de crisis en España y del que Eduardo Mangada afirma: «[...] tan pretencioso en su barullo compositivo, abarrotado de formas y detalles que

---

[38] Solana, José Gutiérrez. *Madrid Callejero,* Madrid, Castalia, 1995 (edición, introducción y notas de Teodoro Santurino Sanchís), pp. 177-178. Publicado en 1923, imprenta de G. Hernández y Galo Sáez.

[39] Gereda, Eduardo G. «Rincones de Madrid. El barrio de los gitanos», *ABC* (7 de julio de 1902), p. 9.

[40] Corpus Barga, 2009, p. 118. «Bajo los puentes de Madrid», publicado originalmente en *Diario de Madrid* (31 de enero y 1 de febrero de 1935).



Fig. 4. *Madrid Río: zona peatonal y deportiva bajo el puente Toledo*. Foto de Antonio Sánchez Díaz, 3 de agosto de 2011.



Fig. 5. *Madrid Río: puente Monumental de la Arganzuela, obra de Dominique Perrault.* Foto de María Dolores Arroyo Fernández, 15 de julio de 2011.

anulan, ocultan o desvirtúan lo que pudo ser la apuesta sincera por una estructura tubular como elemento resistente capaz de cubrir un gran vano».[41]

Se inicia un nuevo tramo en el puente de Praga hasta el puente de la Princesa, entre los cuales se han añadido dos nuevos en el proyecto Madrid Río, los llamados puentes Gemelos y totalmente peatonales. Enlazan Arganzuela con Carabanchel y Usera. El puente de Praga, continuación del paseo de Santa María de la Cabeza, fue inaugurado en 1952 con el nombre de puente de los Héroes del Alcázar de Toledo, pero siempre se conoció como puente Praga por la iglesia cercana dedicada al Santo Niño de Praga. Es de hormigón armado y está destinado al tráfico y al paso de peatones. El puente del Invernadero y el del Matadero (puentes Gemelos) llevan, como sus nombres indican, a esos dos lugares situados en el recinto del Matadero. El Invernadero, rehabilitado como tal en 1992, formaba parte del antiguo Matadero Municipal, obra de Luis Bellido de 1908 a 1928. El Matadero es Centro de Creación Contemporánea, escenario hoy de múltiples actividades de ocio y cultura,[42] e incorporado al paisaje del río.

Los puentes Gemelos son abovedados y tienen decoración (Fig. 6) en su interior del artista Daniel Canogar (1964). Una obra de arte público con figuras recreadas mediante la técnica de mosaico de vidrio reciclado, «[...] 6,6 millones de teselas colocadas manualmente donde se plasma la imagen de 50 ciudadanos anónimos de los más de 150 voluntarios que se presentaron para posar ante Daniel Canogar**,** el artista madrileño que ha alumbrado esta idea». «Ha sido muy emocionante participar en este proyecto. Yo soy un artista madrileño, y dejar una huella para siempre en mi ciudad es un honor tremendo».[43] Este es ejemplo de la intervención y colaboración en el proyecto de Madrid Río de los artistas plásticos junto a arquitectos, ingenieros, paisajistas, botánicos y otros. En un intento de conectar los barrios hay que considerar las propuestas de colectivos artísticos sobre arte público, especialmente en las últimas ediciones del *Madrid Abierto*. *Explorando Usera* de lahostiafinearts (LHFA) de 2008, intenta explorar y abrir ese sector del lado sur del río, un barrio multiétnico y alejado tradicionalmente del centro. Y, en 2014, de nuevo se intenta visibilizar y dar protagonismo a los barrios con aplicaciones *smartphones,* como *Storywalker* que rescata sucesos de Usera en forma de ficción teatral sonora.[44] Se trata de viejas historias que implican al vecindario. Dicha obra ha sido compuesta por la fábrica de creación teatral Kubik Fabrik ubicada en el barrio y coproducida por Teatro Español. Es otra manera de descubrir la ciudad a través de historias de esos lugares, la memoria oral y no solo la historia oficial de sus monumentos.

El tramo último de este recorrido por la ribera del Manzanares a su paso por Madrid se encuentra entre el puente de la Princesa[45] y el Parque Lineal del Manzanares. El puente y pa-

---

[41] Mangada, Eduardo. «Madrid rescata su río. Parque del Manzanares: un modelo de intervención», *Arquitectura Viva* 136, Madrid, 2011, p. 31.

[42] En el Matadero se celebran exposiciones, teatro, música, ferias como Estampa, *Entrefotos* en la Casa del reloj, espacios para el arte joven, etc.

[43] Europa Press. «Madrid Río: 50 madrileños anónimos decoran los puentes que unen Arganzuela y Usera», *El Cultural* (9 de septiembre de 2010). Disponible en: http://www.elmundo.es/elmundo/2010/09/08/madrid/1283945399.html [Consulta: 09/10/2011].

[44] Fanjul, Sergio C. «Historias de Usera: Una aplicación para móviles rescata sucesos del barrio en forma de ficción teatral sonora», *El País* (20 de mayo de 2014). Disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/20/madrid/1400607346_822990.html [Consulta: 1/09/2014].

[45] Antes que puente fue vado, llamado Sta. Catalina, construyéndose el puente de la Princesa en 1901 en hierro e inaugurado en 1909 por Alfonso XIII.

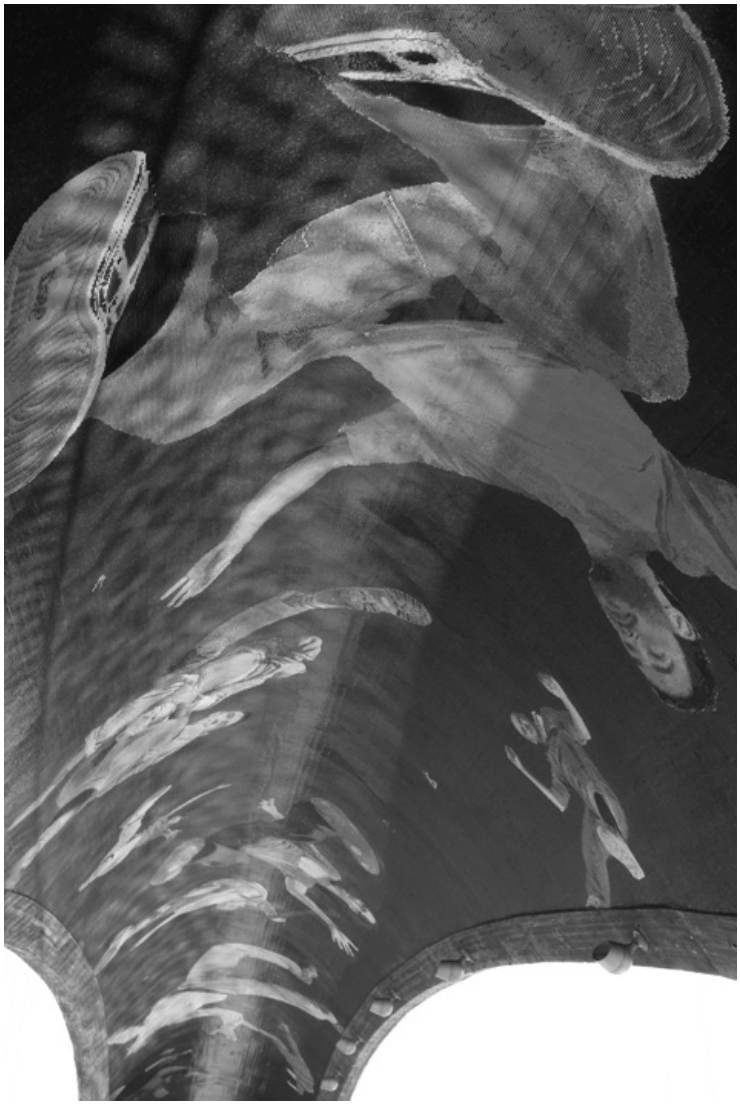


Fig. 6. *Madrid Río: puente del invernadero con decoración de mosaicos de vidrio reciclado de Daniel Canogar*. Foto de Antonio Sánchez Díaz, 3 de agosto de 2011.

sarela de la Princesa unen la plaza de Legazpi y Matadero (Arganzuela) con la glorieta de Cádiz (Usera). Destruido el primer puente de la Princesa es sustituido por otro de hormigón en 1929, obra del ingeniero de caminos Alberto Laffón y Soto.[46] Consta de 3 bóvedas parabólicas y 18 m de ancho. En el 2006 este último fue derribado, dentro de las obras de Madrid Río, y remplazado por una plataforma de hormigón con dos puntos de apoyo.

Finalmente, una pasarela da acceso al Parque Lineal del Manzanares situado a lo largo de la ribera en el Madrid Sur (Usera). Desde la pasarela se puede descubrir la parte de la M-30 sin soterrar, que queda al aire libre y varias vistas al parque. Desde el nudo sur de dicha vía

[46] Laffón Soto, Alberto. «Proyecto de nuevo puente de la Princesa, sobre el río Manzanares, de Madrid», *Revista de Obras Públicas* (1 de enero de 1929), tomo I, n.º 2516, pp. 1-2.



Fig. 7. *Madrid Río: escultura de Ariadna o la dama del Manzanares de Manolo Valdés y vista desde la Atalaya*. Foto de Antonio Sánchez Díaz, 3 de agosto de 2011.

hasta la localidad de Rivas Vaciamadrid se distinguen en mapa los tres tramos del Parque.[47] El primero se inauguró en abril de 2003, obra del taller de Ricardo Bofill que lo inició a finales 2000. Carteles informativos señalan, entre varias normas cívicas, los lugares más importantes a recorrer en su interior: Plaza Verde, Paseo de los Sentidos, Pérgola, La Atalaya, Área de los Deportes, La Pradera, Parque del Belvedere.

Desde la llamada Atalaya, una antigua montaña de escombros, se levanta una enorme escultura de 13 m de alto del artista Manolo Valdés (1942): *Ariadna o Dama del Manzanares* (2003) (Fig. 7). Realizada en bronce y acero, es una alegoría del Manzanares y un símbolo de la relación de la ciudad con su río, por eso está orientada al norte.[48] Puede divisarse desde la M-30 en su nudo sur, y desde dentro del parque se revela paulatinamente al paseante en la subida por el camino lateral. Una vez en la cima vistas panorámicas nos descubren la ciudad en todas las direcciones, hacia el noreste el parque Tierno Galván (Arganzuela), el parque de Entrevías (Puente Vallecas), hacia el sur el barrio de San Fermín (Usera), y entre otras vistas la cercana explanada que comunica la Atalaya con el cercano Cerro Coyote o Montaña Forestal. A esta se accede en espiral y en su cumbre se localizan grandes piezas en hierro en dispo-

[47] Web del Parque Lineal del Manzanares. Disponible en: http://www.parquelineal.es/introduccion [Consulta: 10/09/2011].

[48] Díaz, Arturo. «La Dama del sur mira al Norte», *El País Digital* (20 de agosto de 2007). Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/08/20/madrid/1187609063_850215.html [Consulta: 10/09/2011].

sición circular a manera de plaza. Desde el cerro se atisban asimismo vistas generales de la ciudad, el resto del parque y la Caja Mágica con su zona de aparcamientos, un complejo deportivo polivalente proyecto adjudicado a Dominique Perrault en 2002. En su conjunto «[...] Más allá de sus implicaciones culturales el Manzanares debe ser contemplado desde una perspectiva histórica que permite entenderlo como manifestación de las relaciones contemporáneas entre imagen y estructura».[49]

Epílogo

Con el lema «Madrid sin barreras» el Ayuntamiento impulsó este gran proyecto del Manzanares, que invita a ser recorrido a pie a través de los ya indicados tramos de su ribera. A la práctica de actividades deportivas, lúdicas, profesionales y culturales que propicia esta zona, se suma otro objetivo esencial: conocer, valorar y cuidar el patrimonio —del pasado y del presente—, incluso el festivo y popular, por parte de los ciudadanos. Madrid Río no solo se transforma en lugar para el esparcimiento sino que contribuye al conocimiento y a la formación artística y cultural. Se puede acceder a la información en la web del Ayuntamiento: folleto y mapa descargable en pdf,[50] puede ubicarse mediante planos generales, guías y observaciones puntuales a lo largo del recorrido de la ribera.

Al reactivar viejos espacios se ofrece otro renovado en el que se intenta enlazar parques que se encontraban independientes, paisajes en la ciudad que permite el acto de andar, el paseo, la reflexión, como ha ilustrado la literatura, la filosofía y el arte de la modernidad, «Pronto caminarán más. Salir andando de Madrid».[51] El nuevo perfil de Madrid por la zona del Manzanares es espacio urbano artístico en el que han colaborado muchos especialistas. Mejora ambiental se aúna a redención social y aglutina a gentes de distintos barrios. La ciudad nunca es estática, se articula, se extiende, cambia de aspecto, se transforma. La imagen urbana se va fraguando con el tiempo y existen determinados edificios, monumentos o proyectos que marcan el signo de la ciudad, y en los comienzos del XXI es el Madrid Río. Pero en la necesaria renovación urbana también juegan las tendencias ideológicas y políticas o las modas de cada época. Sin embargo el objeto principal no debiera perderse: hacer la ciudad más habitable, más transitable para el bienestar ciudadano, además de preservar y hacer partícipe a los habitantes sobre el patrimonio (natural, monumental y etnológico) de la zona.

---

[49] Martín Blas, 2014, p. 9.

[50] Folleto en pdf (Madrid Río). Disponible en: http://www.esmadrid.com/madridrio/html/madrid-rio-home-es.html [Consulta: 01/07/2011].

[51] Burgos, Francisco; Garrido, Ginés y Porras, Fernando. *Paisajes en la ciudad: Madrid Río: geografía, infraestructura y espacio público,* Madrid, Turner, 2014, p. 92.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

INDUSTRIA Y MECENAZGO ARTÍSTICO EN EL SIGLO XX. CONSIDERACIONES SOBRE LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO DE LA PERFUMERÍA GAL (MADRID)

Ángeles Layuno Rosas
Universidad de Alcalá

Introducción[1]

El desarrollo industrial del siglo xx está ligado a nombres de la talla de Henry Ford en Estados Unidos, Emile y Walter Rathenau en Alemania, o Adriano Olivetti en Italia, quienes generaron no solamente una influyente política de organización científica del trabajo, sino también una «cultura» industrial con múltiples dimensiones y aportaciones: ideológicas, sociológicas, urbanísticas, territoriales, arquitectónicas, artísticas y publicitarias, que constituyen hoy los fondos de archivos de empresa, museos y bienes inmuebles patrimoniales del siglo xx. En España, escasean ejemplos de la trascendencia de los comentados, susceptibles de crear un modelo integral de «kultur» industrial, sin embargo, existen algunas empresas cuya trayectoria sobresale en la generación de una producción arquitectónica y artística de calidad asociada a su actividad productiva. Es el caso de la Perfumería Gal, una de las grandes empresas que contribuyeron a potenciar y a prestigiar el tejido industrial madrileño a lo largo de todo el siglo xx. Su historia, además de materializar las concepciones artísticas, arquitectónicas y técnicas que presidieron las construcciones industriales en nuestro país, posee un apreciable in-

[1] Este trabajo está vinculado a los proyecto de investigación «Arquitectura y paisaje urbano de la industria en la periferia de Madrid (1940-2014): metodología para el estudio de los procesos diacrónicos de implantación-construcción-imagen, obsolescencia y conservación patrimonial. El caso de Alcalá de Henares» (Ref. CCG2014/EXP-037). Convocatoria para la creación y consolidación de grupos de investigación 2014. Universidad de Alcalá. Y al proyecto «Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los Barrios Artísticos» (Ref. HAR2012-38899-C02-02). MINECO Convocatoria 2012. Plan Nacional I+D+i. Subprograma de Proyectos de Investigación Fundamental No Orientada.

terés como exponente de la evolución de los criterios relativos a la protección del patrimonio industrial.

Dos grandes fábricas jalonan su trayectoria desde 1915, primeramente la construcción de una monumental fábrica en Moncloa proyectada por el arquitecto Amós Salvador Carreras, y posteriormente, el complejo fabril que le dio la imagen de modernidad en los años cincuenta del siglo xx, situada en el área de expansión industrial de Alcalá de Henares. Ambas funcionaron como instrumento de promoción de ventas, pero además, la Gal, se había rodeado de una imagen de marca a través del despliegue de un eficiente aparato propagandístico y publicitario encaminado a fomentar su prestigio y proyección nacional e internacional.

La investigación presentada se acota al ámbito de la arquitectura y el urbanismo, pero sin olvidar la labor de las artes gráficas asociadas, básicamente en el período comprendido entre 1915 y 1965, año en que se produce el derribo de la fábrica Gal de Moncloa.

La industria en Madrid en las primeras décadas del siglo xx

La localización espacial de la industria madrileña en los siglos xviii y xix se caracterizó por su dispersión en la trama urbana y por la yuxtaposición con otras funciones, dictándose a causa de ello ordenanzas de regulación de los usos potencialmente insalubres y molestos dirigidas a la localización de ciertas industrias y actividades.

En 1930 se publicaba en la revista *Arquitectura* el texto de la conferencia pronunciada por el arquitecto Manuel Martínez Ángel en el Museo Municipal de Madrid en febrero del mismo año con el título *El desarrollo urbano de Madrid y el problema de la localización industrial,* en el que el autor afirma que «una característica es la gran diversidad de la industria madrileña propia de un núcleo de consumo pero la insignificancia de la mayor parte de sus numerosos talleres y fábricas...».[2] Martínez Ángel revisa la evolución histórica y situación de la industria en la capital, vinculando su estudio al volumen *Información sobre la ciudad* (1929), que sirvió de base al Concurso Internacional de Anteproyectos convocado por el Ayuntamiento para la Urbanización y la Extensión de Madrid.[3]

A su vez, el texto constituye una de las primeras reflexiones conscientes sobre la relación entre localización industrial y transformación urbana de la ciudad de Madrid, problema que consideramos prioritario en nuestra investigación. Las teorías de la zonificación que ya estaban fijadas en el Anteproyecto de Ensanche de Madrid de Carlos María de Castro, donde se establecía claramente la vocación industrial de Embajadores y puente de Toledo, reaparecen desde el comienzo del siglo en los sucesivos proyectos de reforma y extensión de la ciudad, desde el Proyecto de extensión general de Madrid encargado al arquitecto e ingeniero militar Pedro Núñez Granés (1909-1910), hasta el Plan Besteiro o Plan Regional de Madrid (1939), pasando

---

[2] Martínez Ángel, Manuel. «El desarrollo urbano de Madrid y el problema de la localización industrial», en *Arquitectura*. Sociedad Central de Arquitectos, n.º 131, 1930, p. 55

[3] *Madrid. Información sobre la Ciudad* (1929), estudio previo que sirvió de base al Concurso Internacional de Anteproyectos convocado por el Ayuntamiento para la Urbanización y la Extensión de Madrid. Ayuntamiento de Madrid: *Información sobre la Ciudad. Año 1929. Memoria*. *Cfr.* la reedición crítica de AA.VV., *Memoria. Información sobre la ciudad. Año 1929,* Madrid, Museo Municipal, 2005.

por el Plan Zuazo-Jansen de 1929.[4] En estos documentos se siente, por un lado, la necesidad de una regulación legislativa en la implantación de la industria a fin de establecer las consiguientes restricciones sobre ciertas industrias insalubres, peligrosas, e incómodas; y por otro lado, la necesidad de impulsar la industria como símbolo de progreso de la nación.

No obstante, y a pesar de su dispersión, en las primeras décadas del siglo xx se puede hablar de una concentración espacial de la industria en el Sureste de la ciudad, entre las estaciones de Atocha y Delicias, y el río Manzanares (sector de Legazpi); Tetuán y el sector de López de Hoyos, respondiendo a motivos de menor precio del suelo, a la presencia del ferrocarril «y a exigencias legales en cuanto a la ubicación de ciertas industrias de carácter insalubre, peligrosas o simplemente incómodas para el vecindario».[5] Si bien, no será hasta la etapa de despegue industrial de Madrid con el Plan General de Ordenación Urbana de Madrid de 1941 (aprobado en 1944) o Plan Bidagor, cuando se delimiten zonas de localización industrial preferente,[6] y Madrid se convierta en un centro industrial de cierta relevancia.

La primera fábrica de la Perfumería Gal en Moncloa

Fundada el 25 de junio de 1901 por el empresario iruñés Salvador Echeandía Gal (1867-1949), quien había viajado a Francia, Suiza y Alemania estudiando ideas y procedimientos para completar su formación en este campo, la Perfumería Gal fue una de las grandes empresas que contribuyeron a potenciar y a prestigiar el tejido industrial madrileño a lo largo de todo el siglo xx. La firma Gal estaba dedicada a la producción de productos de perfumería y droguería: jabones principalmente, pero también colonias, lociones, pasta de dientes, jabón para lavar la ropa, entre otros. El negocio había comenzado en 1898 en una tienda en la calle Arenal, donde se fabricaba el célebre «Petróleo Gal», pero el auge en las ventas determinó su traslado a una pequeña fábrica en la calle Ferraz, constituyéndose con otros capitales el 25 de junio de 1901 la Sociedad Anónima Gal, formada por Salvador Echeandía, y como socios capitalistas, por Lesmes Sainz de Vicuña, Rafael Picavea, y Celestino Vallet.

Salvador Echeandía fue un emprendedor que puso toda su fortuna personal a disposición de su empresa con el objetivo de elaborar productos competitivos con los mercados extranjeros en precio y calidad. Prueba de ello es la alusión en numerosos documentos a su postura de radical patriotismo, preocupándose por desmitificar la asociación entre producto de calidad y producto extranjero, como se aprecia en las editoriales que aparecen en la revista de la empre-

---

[4] *Cfr.* AA.VV. *Madrid, urbanismo y gestión municipal 1920-1940,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Urbanismo, 1984.

[5] Martínez Ángel, Manuel. «El desarrollo urbano de Madrid y el problema de la localización industrial», en *Arquitectura*. Sociedad Central de Arquitectos, *op. cit.,* p. 55. En la segunda década del siglo xx, momento en que se construyó la primera fábrica Gal, el distrito de Arganzuela y la Ronda de Atocha despuntaban con un claro protagonismo en la concentración industrial, agrupándose un considerable número de industrias diversas, desde bienes de consumo a metalúrgicas y fundiciones, con almacenes y talleres en la zona sur al amparo del ferrocarril y de las conducciones eléctricas y de gas.

[6] *Cfr.* «Plan de creación de núcleos satélites para la edificación de vivienda modesta», en *Revista Gran Madrid,* n.º 11, año 1950. «Plan General de Ordenación Urbana de Madrid. Transportes y poblados satélites», en *Gran Madrid,* año 20, 1952. Sambricio, Carlos. *Plan Bidagor 1941-1946: plan general de ordenación de Madrid,* Comunidad de Madrid, Nerea, 2003.

sa, *Pompas de Jabón*. La afirmación de esta «españolidad» se materializará tanto en la imagen arquitectónica de su fábrica en Moncloa como en el estilo de buena parte de las ilustraciones gráficas publicitarias, pero también en el carácter de sus productos más significativos, como el jabón Heno de Pravia, publicitado por su «esencia local» en un artículo de *Pompas de Jabón,* donde se afirma que «Los españoles que compran productos españoles contribuyen al engrandecimiento de la patria porque dejan su dinero en su país».[7] De hecho, los productos Gal gozaron de una progresiva aceptación en los mercados españoles, contribuyendo al triunfo de la industria española en el ramo de la perfumería, y ocupando el cuarto o quinto lugar entre las fábricas del mundo por su volumen de ventas.

Este progreso de la empresa fue el detonante de la construcción desde 1913 de una monumental fábrica en la zona de Moncloa, proyectada por el arquitecto Amós Salvador Carreras en el borde del ensanche urbano, en un solar adyacente a la Cárcel Modelo, comenzando las obras en 1913. El complejo se inauguraba el 1 de abril de 1915 en el paseo de San Bernardino 10, hoy plaza de Moncloa-Isaac Peral, siendo premiado por el Ayuntamiento de Madrid en su sesión de día 2 de febrero de 1917 a propuesta del Jurado para *la concesión de premios a las casas mejor construidas* al considerar la fábrica «en extremo digna de recompensa no solo por su concepto artístico sino por lo bien atendidas que se hallan las diversas funciones que en dicha finca industrial se realizan y los desarrollos que en concepto de higiene del establecimiento la prestan sus condiciones».[8]

No es este el lugar para analizar la figura del arquitecto Amós Salvador Carreras (1879-1963), pero sí de apuntar que fue uno de los nombres más influyentes de la arquitectura madrileña del primer tercio del siglo xx, apareciendo su figura vinculada a diversas organizaciones y actividades políticas, económicas y culturales de la época. Fue además vicepresidente de la Sociedad Central de Arquitectos de 1910 a 1911 y presidente entre 1913 y 1917, años en que proyecta y ejecuta la fábrica Gal.[9]

Amós Salvador obtuvo el título de arquitecto en 1902, recibiendo una formación claramente académica y conservadora en la Escuela de Arquitectura de Madrid, no obstante su trayectoria experimenta una interesante evolución lingüística a lo largo de las tres primeras décadas del siglo, comenzando con el sezessionismo de la *Wagnerschule* hacia su adscripción a la línea de la llamada «arquitectura nacional», sin duda influido por Vicente Lampérez.[10] Con motivo de la Exposición Regional de Valencia de 1909, Amós Salvador participó en el debate entre la adopción de un estilo de raíz nacional o europeísta, confesando sus preferencias por el estilo castizo y nacional frente a los gustos franceses importados, posicionamiento que se reafirma en 1912 en el V Congreso Internacional de Turismo de Madrid, donde se aprobaría una conclusión sobre el espíritu nacionalista y regionalista como fuentes que debían inspirar la arquitectura española, presentada por los arquitectos Luis Bellido, Vicente Lampérez, Leonardo

---

[7] «Patriotismo», *Pompas de Jabón*. Órgano de la Perfumería Gal, Madrid, septiembre de 1927, p. 33.

[8] Jurado para *la concesión de premios a las casas mejor construidas* Dictamen del Jurado. Ayuntamiento de Madrid. 26 de enero de 1917. Archivo de la Villa de Madrid. Negociado de Obras. Legajo 20-72-7.

[9] No son numerosas las publicaciones sobre la figura o la obra de Amós Salvador. Se recomienda por la fusión biográfica y profesional Reguero, Víctor del. *Amós Salvador Carreras,* León, Asociación de Amigos del Valle de Laciana, 2011.

[10] *Cfr.* Flores, Carlos, *Arquitectura Española Contemporánea,* vol. I., Madrid, Aguilar, 1989 (2.ª edición), pp. 83-108.

Rucabado y Amós Salvador,[11] a pesar de la corriente de pensamiento modernizador que progresivamente se abría paso de la mano de arquitectos como Leopoldo Torres Balbás, quien clamaba por una arquitectura que debía abandonar el sentido decorativo del pasado.

No obstante, si una primera lectura crítica adscribe la solución estilística de la Gal a esta línea de pensamiento, por otro lado, Amós Salvador plantea ya una clara voluntad de renovación a partir de la tradición constructiva y arquitectónica del país, en este caso basada en un material constructivo como el ladrillo, hasta culminar en una obra sincrética donde depura las reminiscencias de la tradición. Su obra posterior, en los años veinte se acercaría al protorracionalismo de la Generación del 25.[12] De hecho, Carlos Flores en su pionera *Arquitectura Española Contemporánea* incluye la fábrica Gal no en el capítulo de los monumentalismos historicistas sino en el dedicado a las bases frustradas de la renovación a partir del ladrillo y el hormigón.[13]

Amós Salvador, a través de los contactos proporcionados por su padre, Amós Salvador Rodrigañez, quien había ocupado varios cargos políticos y ministerios, además de la Presidencia de la Compañía Arrendataria de Tabacos,[14] conseguiría los primeros encargos en la capital, que se centraron en la reforma y ampliación de la Tabacalera tras el incendio que sufrió en 1905, lo que le familiarizaría sin duda con los problemas intrínsecos a la arquitectura industrial.

La fábrica de Perfumería Gal fue la obra más ambiciosa y divulgada de Amós Salvador, y su encargo se produjo también a través de contactos familiares con la familia propietaria de la firma. El conjunto, ubicado en el paseo de San Bernardino (Isaac Peral) con esquina a Fernández de los Ríos y con vistas al parque del Oeste ocupaba una gran parcela de aproximadamente 11 300 m^2, siendo la superficie edificada de 7724,43 m^2. El conjunto, que destacó por la esmerada programación general y distribución de cada departamento de manera racional, aisladamente y en relación con los demás, se construyó en varias fases entre 1913 y 1922 y estaba integrado por edificaciones de diversa volumetría y tratamiento exterior, destacando el bloque de administración de cinco plantas con fachada al paseo de San Bernardino, en el que se ubicaban los depósitos de materiales, laboratorios, oficinas, archivo de la sociedad, despacho y vivienda del gerente. En segundo lugar, se extendían las naves dedicadas a los talleres, almacenes, casa de calderas, en suma, al ciclo productivo, con fachada a la calle Fernández de los Ríos con vuelta a Hilarión Eslava.

Las naves de la fábrica constaban de un espacio de gran superficie para la elaboración de jabones, otras dos naves de dos pisos cada una, para maquinaria, almacenes, talleres de empaquetado y fabricación de cajas de cartón, y una nave baja para frasquería. El patio de maniobras tenía acceso por puertas monumentales abiertas en el muro de cerramiento del solar por las dos calles de San Bernardino y Fernández de los Ríos. El remate del edificio en azoteas o terrazas fue un aspecto destacable por las vistas que se obtenían desde el edificio de administración. El carácter autónomo de las edificaciones y su distribución permitían la obtención de una correcta ventilación e iluminación directa, así como entradas independientes a cada bloque, lo

---

[11] Recogido por Reguero, Víctor. *Amós Salvador Carreras, op. cit.,* 190-191.

[12] *Cfr.* «Obras del arquitecto Amós Salvador», en *Arquitectura,* n.º 110, junio de 1928, pp. 191-198.

[13] Flores, Carlos, *Arquitectura Española Contemporánea,* vol. I, p. 111.

[14] *Cfr.* Bermejo, Francisco, *Amós Salvador y su tiempo: exposición conmemorativa del Centenario de la instalación de la Fábrica de Tabacos en Logroño,* Logroño, Ochoa, 1990.

que, junto al rigor higiénico con que se establecieron todos los servicios de evacuación y saneamiento, convirtieron a la fábrica en un modelo de salubridad.[15]

Como era habitual en la época, la simbiosis entre tradición (estilística) y modernidad (técnico-constructiva) afectaba de pleno a las construcciones industriales. El estilo neo-mudéjar ecléctico de su exterior (con gabletes, almenas, tracerías, placas esmaltadas...), empleado con connotaciones nacionalistas y castizas, contribuía a fortalecer la artisticidad y dignidad del edificio con claros fines publicitarios, especialmente el bloque de administración, a través de sus variados aparejos de ladrillo combinados con cajones de mampostería concertada sobre zócalo de piedra granítica; todo ello conjugado con elementos ornamentales de revestimiento de cerámica y mosaico,[16] estilo que la empresa apoyaba a pesar de su lenguaje, como «una *obra actual,* del día».[17] (Fig.1)

Las premisas anteriores se condensan en las instancias de solicitud dirigidas al Ayuntamiento de Madrid con el fin de que el edificio fuera incluido en el concurso anteriormente mencionado, incluso fuera de plazo, tanto por Amós Salvador como por el propio Salvador Echeandía, aludiendo a que la «fábrica representa un esfuerzo en pro del ornato de la Corte en lo que a edificios industriales se refiere, y un intento de adaptación a las necesidades modernas de un estilo arquitectónico y constructivo localmente típico».[18] A su vez, en el informe de la Comisión Permanente que había de juzgar la obra se aludía a uno de los principios de la arquitectura historicista y académica del siglo anterior, el carácter de los edificios, afirmando que «El aspecto exterior no puede ser más agradable, no solo por la buena orientación arquitectónica de sus elementos, sino por su decoración y color, sin perder el carácter industrial, vestido por las galas del Arte»,[19] y reconociendo en el arquitecto autor del proyecto «un paladín de la renovación de la Arquitectura española en las distintas regiones de la Nación, por medio de los estilos locales», en palabras del Jurado. Todo lo expuesto revela la valoración por parámetros académicos de las construcciones industriales de cierta jerarquía en la trama urbana, y a pesar que la concesión del premio estuvo guiada por el valor de la construcción y las condiciones higiénicas.

La arquitectura de las fábricas no permaneció ajena al debate estilístico y al debate entre arte y técnica planteados en el siglo XIX. Aunque determinados lenguajes fueron más apropiados para las tipologías industriales, en la práctica se trataba de enmascarar con fines de ennoblecimiento y prestigio las cualidades excesivamente técnicas y funcionales de los interiores industriales. La arquitectura culta ofrecía la plusvalía de publicidad que los industriales querían mostrar a sus potenciales clientes, a pesar del desarrollo de una corriente imparable basada en

---

[15] Entre 1918 y 1921 se llevó a cabo una ampliación de la fábrica, parcelándose y cercándose el solar en el ángulo formado por las calles Hilarión Eslava/Fernández de los Ríos, momento en que se construyeron los edificios destinados a almacén de primeras materias y productos elaborados, levantado en el patio de maniobras y servicio de la fábrica; y el pabellón de dos plantas destinado a fábrica de jabones, con su casa de calderas hacia la calle Fernández de los Ríos, un taller de reparaciones, y la vivienda del jabonero, quedando la fábrica colocada en el ángulo que forman las calles Fernández de los Ríos e Hilarión Eslava. *Cfr.* Amós Salvador, *Proyecto de ampliación de la fábrica de la Perfumería de la Sociedad en Comandita «E. Gal»*. Memoria. 1918. Archivo de la Villa de Madrid. Legajo 22-177-15.

[16] REGUERO, Víctor del. *Amós Salvador Carreras, op. cit,* pp. 189-209.

[17] «Los progresos de la industria nacional», en *Mundo Gráfico,* 30 de junio de 1915, pp. 20-22.

[18] Expediente instruido a instancia de D. Salvador Echeandía Gal y D. Amós Salvador Carreras solicitando al Ayuntamiento de Madrid un premio para el edificio construido para la «Casa Gal» en el paseo de San Bernardino, 10. 14 de diciembre de 1916. Archivo de la Villa de Madrid. Legajo 20-72-7.

[19] Archivo de la Villa de Madrid. 15 de enero de 1917. Legajo 20-72-7.

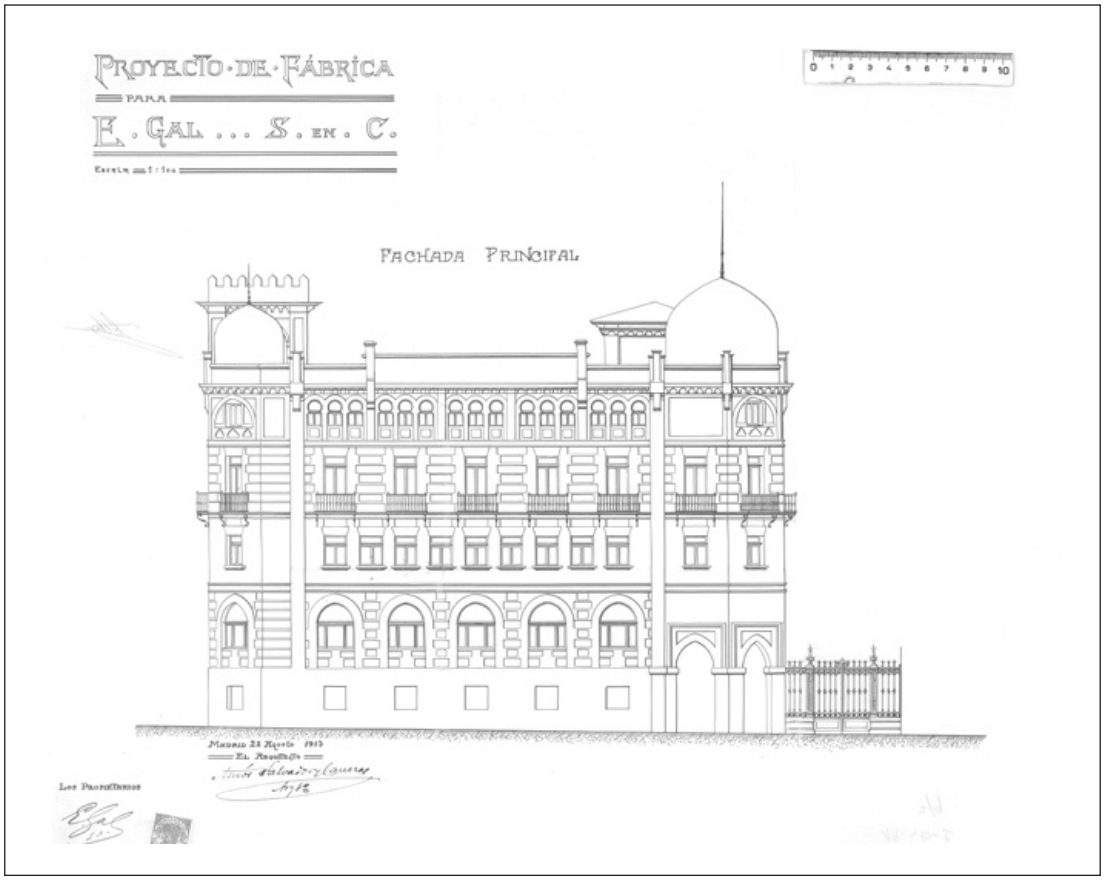


Fig. 1. Proyecto de Fábrica de Echeandía Gal, Madrid. Fachada del edificio de administración. Arquitecto Amós Salvador Carreras, 1913 (Archivo de la Villa de Madrid, leg. 19-410-1).

la exhibición de las nuevas técnicas y materiales, que se había iniciado en el siglo XIX con las fábricas de pisos de estructura de hierro y fábrica de ladrillo, hasta llegar a los logros con el hormigón armado y el acero en las primeras décadas del siglo XX, como respuesta a una necesidad de adecuar el ambiente espacial de los espacios de trabajo a una mayor racionalidad de los métodos y procesos productivos, y al mismo tiempo al confort y la higiene del espacio de trabajo.

La imagen que la fábrica Gal debía ofrecer hacia el paisaje urbano como símbolo del prestigio de la empresa requería un tratamiento especial, reafirmado por la presencia de elementos decorativos y arquitectónicos como la torre levantada en el ángulo Noreste de la casa de oficinas, en que se emplean azulejos entre arquerías de ladrillo; el mirador en el chaflán, y las balaustradas de las terrazas, a lo que se sumaba la construcción de la idea de *temenos* de la industria, con la cerca y el aspecto monumental del recinto. Esta atención al revestimiento así como el lenguaje empleado obliga a plantearnos la influencia, por un lado, de una tradición de anónima construcción en ladrillo con elementos decorativos eclécticos y más o menos simplificados de origen medieval (incluido el mudéjar), y por otro lado, de la arquitectura de las monumentales fábricas del modernismo catalán en este ejemplo, probablemente fruto del in-

terés y de la aproximación crítica que realiza Amós Salvador a la obra de Antonio Gaudí en estos años,[20] lo que también demuestra el evidente ascendente en la obra de la Gal, de la premiada fábrica Casarramona del arquitecto Josep Puig i Cadafalch ambos iconos simbólicos de la presencia de la burguesía industrial en el marco urbano.

El empleo del ladrillo en el edificio Gal posee una vertiente técnica destacable por la racionalidad de su uso como material constructivo principal en muros, pilares y forjados (combinándolo en estos últimos con vigas de hierro laminado),[21] ampliando la línea de la renovadora arquitectura de ladrillos adscrita a determinadas tipologías de edificios que se había desarrollado en la arquitectura industrial madrileña desde la segunda mitad del siglo XIX, y cuyos ejemplos más destacados fueron en Madrid la fábrica de Cervezas El Águila, obra de Eugenio Jiménez Correa (1900 y 1914), y el Matadero Municipal y Mercado de Ganado (1908-1928), obra de Luis Bellido y Eugenio Ribera, introductor del hormigón armado en Madrid.

Como afirma Javier Hernando, «una buena parte de la arquitectura industrial estará constituida paradójicamente por tecnología artesanal, y más en concreto por el ladrillo asociado al hierro»,[22] debido a la facilidad y rapidez de construcción, su flexibilidad, bajo coste, prefabricación, de hecho, el ladrillo en el siglo tardaría en ser sustituido completamente por el acero y el hormigón, pues se había convertido en los siglos XIX y XX en un material sumamente apto para llevar a cabo la racionalización de los procesos proyectuales, incluso manteniendo la constante del estilo como era el caso de tantos edificios industriales.

Paralelamente, en el marco internacional, las ideas de Ford centradas en la economía del espacio interior de la fábrica en función de los procesos y ciclos productivos, subordinando a este principio el resto de elementos, incluido el diseño exterior, fueron recogidas en el texto de Moritz Kahn *The Design and Construction of Industrial Building* (1917), quien afirmaba que las fábricas «deberían parecer a lo que son "Fábricas y nada más"». Estas teorías llegarían enseguida a Europa influyendo a toda una generación de edificios industriales, no obstante, frente a las austeras fábricas norteamericanas, las fábricas modernas europeas iban a revestirse en las primeras décadas del siglo de una plusvalía estética que las elevaría a la condición de hitos de la historia de la arquitectura de la modernidad, especialmente en Alemania, en que la influencia ideológica de Herman Muthesius fomentó la vinculación de arquitectos a potentes firmas empresariales. Los empresarios expresarán su prestigio a través de edificios funcionales con la plusvalía de un buen diseño arquitectónico y el arquitecto cobrará cada vez más protagonismo en el diseño de fábricas y edificios industriales. El programa del Deutscher Werkbund así lo atestigua en su anhelo de dignificación del diseño industrial, a lo que contribuirán arquitectos como Behrens o el propio Gropius.

Por otro lado, la arquitectura industrial española y madrileña del momento, si bien no discurrió al margen de los adelantos técnicos de la industria, permaneció ajena a estos debates

---

[20] *Cfr.* Es destacable la valoración crítica que Amós Salvador realiza de la obra de Gaudí, «En recuerdo de Gaudí», en *Arquitectura,* n.º 93, enero 1927, pp. 10-18.

[21] En el interior destaca el empleo racionalista de la construcción de ladrillo y albañilería tradicional. En todos estos proyectos se recogen los sistemas constructivos consistentes en una estructuras de muros de fábrica de ladrillo recocho sentado con mortero de cemento, forjados de vigas y viguetas de hierro laminado con perfiles en T o de doble T, apoyados en pilares de fábrica de ladrillo, forjándose los espacios con bovedillas de ladrillo/rasilla, bóvedas y terraza, pavimento de hormigón hidráulico y tendido de cemento y acera del mismo material, tabiquerías y embaldosados hidráulicos.

[22] HERNANDO, Javier. *Arquitectura industrial en España 1770-1900,* Madrid, Cátedra, 1989, p. 359.

que condujeron a la canonización historiográfica del edificio industrial moderno, el cual hundía sus raíces en la re-presentación de la génesis de la modernidad en las obras de ingeniería y de la industria, divulgado entre otros por el crítico Adolf Behne en su obra *La construcción funcional moderna* (1923).[23]

Esta ralentización formal que la arquitectura industrial española demostraba era planteada precisamente el mismo año de la inauguración de la Gal por el arquitecto Teodoro de Anasagasti, en un artículo publicado en la revista *La Construcción Moderna* con el título «El arte en las construcciones industriales», donde presentaba ejemplos de arquitectura industrial construidos en Alemania, entre ellos la mítica fábrica de turbinas AEG de Berlín de Peter Behrens (1908-1909). Anasagasti, que utilizó las cuestiones más epidérmicas del debate, fruto de la inexistencia de una cultura industrial superadora del beneficio y la estética asociada, entendía que la presencia en la ciudad de los complejos fabriles determinaba necesariamente su «carácter» estilístico, al tiempo que contraponía la asimilación de la belleza del maquinismo en Europa con los prejuicios existentes en el contexto de la cultura arquitectónica española, sumida aún en historicismos académicos, resucitando de este modo un viejo debate entre arte y técnica como términos discordantes, que como se ha visto tiene su correlato en los edificios construidos por entonces.[24]

Por lo demás, la fábrica Gal recibió muy buena crítica en la prensa del momento por la racionalidad que mostraba en sus circulaciones, en sus sistemas de iluminación y ventilación, calefacción y otros detalles, hasta el punto de afirmarse «se ha logrado levantar una fábrica modelo que no tiene parecido con ninguna otra dentro de este ramo de la industria y que puede sostener dignamente una rigurosa comparación con los mejores establecimientos industriales del extranjero».[25]

La divulgación de la arquitectura y la imagen publicitaria

Independientemente de situarse dentro o fuera del debate lingüístico de la modernidad, las fábricas, además de ser funcionales como primera premisa, se convertían en la primera tarjeta de presentación de la empresa. Este deseo conllevará en muchos casos a la disociación del tratamiento entre estructura y envolvente, y a la jerarquización entre las diversas partes del

---

[23] Demostrando la pluralidad lingüística pero dentro del rechazo del historicismo, que adoptaban las fábricas europeas. Behne, Adolf. *La Construcción funcional moderna* (edición a cargo de J. A. Sanz Esquide), Barcelona, Ediciones del Serbal, Demarcación de Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1994. El texto de Behne recogía también las teorías y construcciones norteamericanas vinculadas a la influencia de Henry Ford no solo en el diseño arquitectónico de las fábricas modélicas americanas sino también en la moderna arquitectura europea: «Los rincones oscuros, que invitan a toda inmundicia. Se pintan de blanco. Donde no hay limpieza, no hay moral. Disculpamos tan poco la negligencia en la conservación de la limpieza como la negligencia en la producción», materializadas en las fábricas de pisos de hormigón armado que la Ford Motor Company construyó en Highland Park, Detroit, obra de Albert Kahn, pionero en la construcción de fábricas flexibles de pisos en hormigón armado e iluminación natural abundante.

[24] Anasagasti, Teodoro de. «El arte en las construcciones industriales», *La Construcción Moderna,* Madrid, 15 de junio de 1915, n.º 11, año XIII, pp. 166-169. *Cfr.* Layuno Rosas, Ángeles. «Paisajes urbanos de la industria: Apropiaciones estéticas y conservación patrimonial», en *Arte y Ciudad. Revista de Investigación,* UCM, n.º 3 (extraordinario), junio 2013, pp. 641- 678.

[25] *La Esfera,* 3 de marzo de 1917.

conjunto, dando un mayor énfasis a los espacios representativos como bloques administrativos o de oficinas.

La Sociedad Gal se encargó de llevar a cabo la divulgación de su edificio en varios medios de prensa y revistas especializadas, mostrando tanto su estética y su impacto en la ciudad como los aspectos técnicos y funcionales del proyecto, en concreto, los espacios que albergaban las diversas fases de producción. Entre estos reportajes ilustrados cabe destacar «Los progresos de la industria nacional», publicado en el Semanario *Mundo Gráfico,* soporte habitual de la publicidad de Gal,[26] y el titulado «Nuestra fábrica», aparecido en el primer número de enero de 1927 de la revista *Pompas de Jabón,*[27] órgano difusor de los proyectos, productos y resultados de la empresa, que exhibía además en su cabecera la icónica imagen de su fábrica.

Tanto *Mundo Gráfico* como *Pompas de Jabón,* así como las fotografías divulgadas en la revista especializada *La Construcción Moderna,*[28] (Fig. 2) constituyen fuentes documentales esenciales y casi únicas, si exceptuamos las fotografías de los efectos de los bombardeos de la guerra civil y algún catálogo de empresa, para conocer aspectos de su arquitectura y maquinaria en las primeras décadas de su actividad.

Las fotografías incluidas en estos artículos son claramente promocionales, destacando el énfasis otorgado a los diferentes espacios del ciclo productivo, presididos por la higiene y la sanidad, ya que era un lema que debía afectar de manera integral a todo producto, edificio o persona que trabajaba en la fábrica. En el artículo de *Mundo Gráfico* se recorre y explica de manera transparente todo el proceso de producción del jabón, desde la elaboración de la pasta de jabón en las calderas, hasta su conversión en bloques listos para ser refinados, perfumados y troquelados en pastillas, que posteriormente serían empaquetadas o envueltas por personal femenino. Las fotografías muestran un ambiente laboral en que aparecen trabajadores en amplias y espaciosas naves destinadas a la producción del jabón, si bien la mecanización y la división de tareas por sexos era un aspecto a considerar en el ciclo del trabajo (Fig. 3).

La presentación, focalizada en la relación espacio-máquinas-trabajador en cada una de las secciones: calderas, talleres de empaquetado, máquinas, oficinas, talleres gráficos, laboratorio,[29] cumplía otra de las herramientas ideológicas de la empresa, que fue la divulgación de una avanzada política laboral en cuanto a pagas, bonificaciones, jornadas de trabajo, vacaciones,

---

[26] «Los progresos de la industria nacional», en *Mundo Gráfico, op. cit.*

[27] *Pompas de Jabón,* 1, vol. I, enero 1927, pp. 3-7. La revista *Pompas de Jabón,* publicada entre enero de 1927 y diciembre de 1928, constituye uno de los primeros casos de prensa publicitaria en España. Su contenido era heterogéneo, desde información sobre el calendario, y zodíaco, editoriales referidas a la política de ventas y la publicidad de la empresa, artículos sobre escaparatismo, artículos de corte didáctico sobre elaboración de la pasta de papel, la linotipia, la fabricación del vidrio, el tocado en la historia, viñetas de humor, presentados con un lenguaje accesible para todos los públicos, así como consejos sobre medicina e higiene, frases y pensamientos célebres, etc. No faltaba una dimensión lúdica basada en cuentos cortos de escritores como Andersen, Guy de Maupassant, Washington Irvin, E. Allan Poe, Oscar Wilde, todos ilustrados con viñetas. Parte de estos contenidos estaban dirigidos al público femenino que era el sector de público al que Gal buscaba atraer fundamentalmente.

[28] *Cfr.* «Edificio de la Sociedad Gal situado en el Paseo de san Bernardino n.º 10», en *La Construcción Moderna,* n.º 4, Madrid, febrero de 1917, pp. 39-41.

[29] Al frente del cual estuvo Eusebio Echeandía, hermano del director, quien fue el primer español en doctorarse en química en la Universidad de Berlín.



Fig. 2. Fotografía de diversos aspectos del exterior de la Fábrica Gal de Moncloa, reproducidos en la revista *La Construcción Moderna*, 4, 1917.

derechos sanitarios y laborales. El uso de la clínica, del servicio farmacéutico y los baños de manera gratuita fueron aspectos publicitados, de modo que buscando una dimensión más humanizada del ámbito laboral, la fotografía podía convertir en idílico y sublime el mundo del trabajo, disipando cualquier brote de conflicto laboral, de hecho existente.

En la primera mitad del siglo, Gal consiguió situarse en un puesto privilegiado en el mercado, con un incremento progresivo de ventas y una internacionalización de sus productos, que culminó con la apertura de una tienda en Londres y con la creación en 1929 de una sucursal



Fig. 3. Trabajadoras en la sección de empaquetado de la fábrica Gal de Moncloa. (Fondo Antonio Puig, S. A.)

en Buenos Aires con fabricación y distribución propia.[30] En el cénit de su expansión internacional, este triunfalismo se recoge en un documento corporativo de máximo interés, el catálogo editado en 1951 con motivo del cincuentenario de su fundación,[31] un documento excepcional que contribuye a crear la imagen corporativa de la empresa. En el libro-catálogo, que tiene el carácter de un gran acto de propaganda de empresa y de transmisión de su ideología e imagen, en el momento de su nombramiento como Empresa Ejemplar por Decreto de 18 de julio de 1951, se plantea la conciencia de que se está construyendo «un fragmento de la historia industrial de España», gracias a la fidelidad de clientes y obreros. La maquetación e impresión absolutamente cuidada hasta en sus más mínimos detalles fue producida en los talleres publicitarios de la empresa, Veritas, S.A, y sigue el género de álbumes de autorepresentación de empresa, profusamente ilustrados, y presentados como compendio de los éxitos de la empresa fundamentalmente en términos de beneficios (Fig. 4). Sin embargo, también existe una exigencia de ofrecer un rostro innovador y moderno en algunos gráficos y fotomontajes, mostrándose la progresión creciente de sus ventas y la colonización de los mercados extranjeros a través de un eficaz marketing.

El documento, junto a los artículos y reportajes incluidos en la prensa y revistas ya citados, es una fuente fundamental para conocer los diversos aspectos de la fábrica de Moncloa, a través de la inserción de fotografías históricas, que enfatizan de nuevo la innovación de las máquinas, los diversos ámbitos de trabajo, y la fábrica como escenario de solemnes visitas oficiales. Y es que desde el siglo XIX se había hecho habitual ofrecer visitas a las fábricas a todas las personas interesadas, para atraer clientes o empleados, visitas que fueron cumplidamente divulgadas por la propia empresa en sus revistas y catálogos, siendo la más emblemática la de los propios reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia, debido a su condición de proveedora de la Casa Real como reflejan los papeles de carta en cuyo membrete figuraba este lema. Dentro de este exhaustivo repaso histórico, resulta significativo que el arquitecto autor del proyecto, Amós Salvador sea silenciado en esta publicación conmemorativa, sin duda por tratarse de un represaliado, sancionado y exiliado del franquismo, por su compromiso político con el gobierno republicano de Manuel Azaña.[32]

La imagen de marca no solo plantea respuestas arquitectónicas. Muchas empresas desarrollaron una importante labor de patrocinio empresarial de las artes y de la arquitectura. La imagen de la fábrica como objeto publicitario podía transmitirse en etiquetas, membretes de papel, o productos comerciales, como ha estudiado Gillian Darley.[33] En estos años la empresa Gal se embarcó en la construcción de una imagen de modernidad «moderada» dotándose de un eficiente aparato propagandístico y publicitario encaminado a fomentar su prestigio y pro-

---

[30] Para más información sobre la fábrica de Argentina *Cfr.* «Gal, en el extranjero», en *Pompas de Jabón,* año II, n.º 24, diciembre de 1928, pp. 4-6. Gal había llevado a cabo otras fusiones y abierto otras filiales como Lorebat, ubicada en Irún, lugar natal de Salvador Echeandía, con el objeto de instalar una fábrica de aceites vegetales para molturación de semillas oleaginosas. En 1930 la perfumería Floralia, S.A. fue incorporada a la empresa, y en 1928 se constituye otra filial, Veritas, S.A., la cual, en 1947 estableció talleres gráficos donde se realizaron los trabajos publicitarios de la Gal.

[31] Perfumería Gal S. A. Madrid. *Memoria del Cincuentenario de su Fundación 1901-1951,* Madrid, Talleres Gráficos Veritas, S.A., 1951.

[32] Amós Salvador fue Ministro de Gobernación entre el 19 de febrero y el 10 de mayo de 1936. Tras su exilio en Francia y Venezuela, regresó a España en 1950, falleciendo en 1963.

[33] Darley, Gillian. *La fábrica como arquitectura,* Reverté, Madrid, 2010, pp. 160-177.

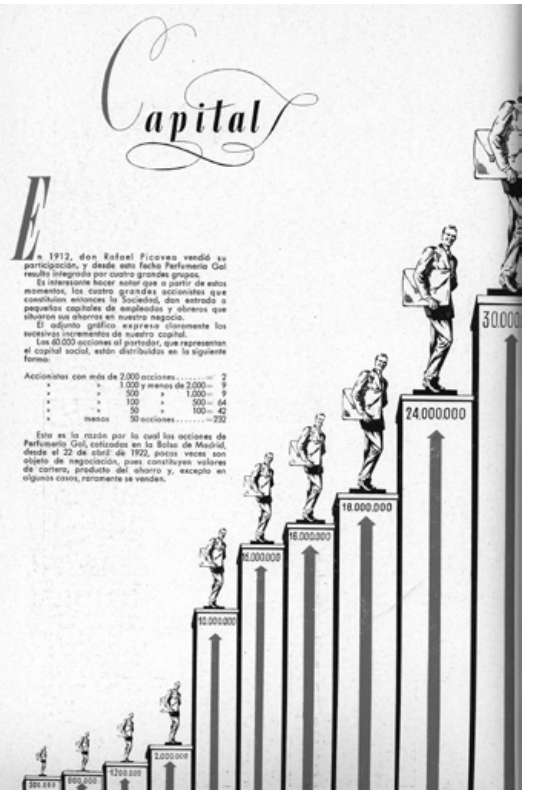


Fig. 4. Gráfico de los beneficios de capital de la empresa Gal obtenidos desde el inicio del siglo hasta 1951, Perfumería Gal, S. A., Madrid, *Memoria del Cincuentenario de su Fundación 1901-1951*, Talleres Gráficos Veritas, S.A., Madrid, 1951.

yección nacional e internacional a través de una producción gráfica de gran calidad artística y experimental materializada en el diseño de envoltorios, carteles, etiquetas de productos y anuncios, debidos desde 1917 a 1951 al dibujante Federico Ribas, director artístico de Veritas, S.A., agencia de publicidad filial de la empresa y que diseñó sus campañas de publicidad, en las que colaboraron prestigiosos dibujantes y artistas de su tiempo como Rafael de Penagos, Salvador Bartolozzi, entre otros. Algunos de los artículos aparecidos en *Pompas de Jabón* así como en la serie *El arte de vender,*[34] editada por Veritas, revelan una auténtica profesionalización de la publicidad por parte de la empresa, desmenuzándose las intenciones y las técnicas empleadas para llegar a los diversos segmentos del público, y realizando grandes inversiones para hacer notar su presencia en los medios de prensa y comunicación.

Los anuncios, que se conciben y ejecutan con arreglo al periódico o medio al que se destinan, al sector y clase de lectores, se apoyan en la simbiosis entre elementos artísticos, literarios y técnicos, en la «fusión» entre texto e imagen y en la evocación de efectos agradables asociados a la actividad cotidiana de determinadas clase sociales, sobre todo en la esfera de los perfumes femeninos (Fig. 5).

[34] Destaca la voluntad de desentrañar los mecanismos de una campaña publicitaria en la serie *El Arte de Vender*. Veritas, Madrid, 1958, dedicada a la difusión de la pasta dental Dens, muy necesaria sobre todo entre el público infantil, contando con la colaboración de expertos fotógrafos como Antonio Aumente en este caso. Gal se apoyaba en sus cauces de comunicación habituales para divulgar no solo los productos sino también las técnicas profesionales de su publicidad, *Cfr.* «Nuestra publicidad», en *Pompas de Jabón,* 1, vol. I. 1927, pp. 35-38.



Fig. 5. Portada de la revista *Pompas de Jabón,* n.º 8 junio de 1928 (Fondo Antonio Puig, S. A.).

Como comenta Henri Lefèbvre en su influyente obra *La producción del espacio* (1974), al referirse al carácter del espacio sensible, uno de los signos de la vida moderna es la erradicación de los malos olores y de los olores naturales, y, por tanto, el desarrollo de la industria de los detergentes y los jabones que implican la extinción de todos los olores y aromas naturales: «la producción industrial, que a menudo huele mal, produce perfumes; los querrían *significantes,* y las palabras, los discursos publicitarios, les adjuntan significados: mujer, frescura, naturaleza..., el *glamour*».[35]

Al hilo de este comentario, es preciso subrayar el carácter innovador de la producción de Gal, pues el uso de jabones, y sobre todo de jabones perfumados, así como de otros productos de aseo cotidiano (jabones de uso común, colonias, lociones, dentífricos), no era una costumbre extendida en todas las capas sociales ni en todos los rincones de la geografía española, contribuyendo la Sociedad Gal a la implantación de estos hábitos gracias a las campañas de publicidad y educativas emprendidas a gran escala. Estas campañas fueron asociadas a la expansión de la firma por todo el mundo, popularizando el uso de dentífricos hasta en los medios rurales más alejados de las grandes poblaciones.

Gran parte de este fondo de notable valor artístico y patrimonial, tras ser expuesto temporalmente en la que fue la última sede de la fábrica Gal en Alcalá de Henares, antes de ser ab-

[35] Lefèbvre, Henri. *La producción del espacio,* Madrid: Capitán Swing, 2013, p. 243.

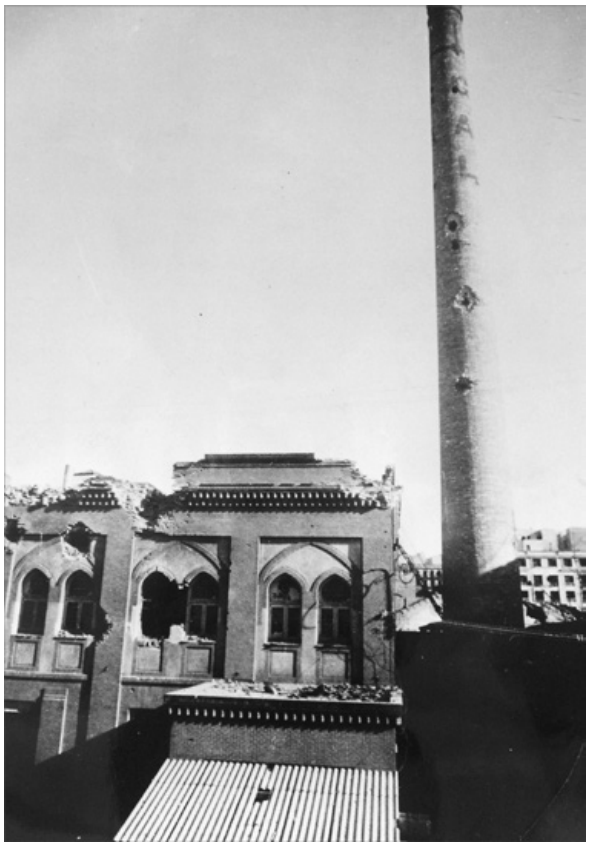


Fig. 6. Desperfectos causados en la fábrica Gal de Moncloa durante la Guerra Civil. Diciembre de 1936. (Estudio fotográfico Alfonso Hispánico Cóntax. AGA. Alcalá de Henares). Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares. Foto de Atienza, Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda.

sorbida por el grupo catalán de perfumería Puig, se encuentra en la actualidad archivado y en proceso de catalogación y digitalización por parte de la empresa.

Destrucción-Reconstrucción-Destrucción

La fábrica Gal de Moncloa experimentó serios desperfectos durante la Guerra Civil por su posición en primera línea de fuego en el frente de Moncloa (Fig. 6). Parcialmente destruida por los bombardeos, los almacenes saqueados y la maquinaria desmontada, una vez acabada la guerra, a partir de 1940, la fábrica fue reconstruida y restaurada «en estilo» por el arquitecto Antonio de Mesa,[36] con gran esfuerzo por parte de la empresa que tuvo que superar las trabas burocráticas interpuestas por la administración franquista.

Como consta en la documentación relativa al expediente de reconstrucción, existieron serias presiones a la empresa para promover su traslado, unidas a las advertencias de expropiación derivadas de los acuerdos tomados por la Junta de Reconstrucción y por el propio Ayuntamiento relativos a la ya inminente gran transformación urbanística de esta zona y al

[36] Antonio de Mesa, *Proyecto de reconstrucción de la fábrica* Gal. Calle Isaac Peral, 6. Madrid, junio de 1939. Archivo de la Villa de Madrid, Legajos 6-247-23 y 6-247-24.

proyectado cambio en los usos del suelo.[37] Una zona, que una vez eliminadas las ruinas de la vecina Cárcel Modelo y otras preexistencias, cambiaría su aspecto a través de las fachadas heroicas del Ministerio del Aire, el Arco de Triunfo y otras edificaciones que reflejan el episodio autárquico más genuino, que definirían un eje triunfal de entrada a la ciudad concebido como telón de fondo para ocultar la realidad social y urbana del Madrid «reconquistado a los rojos».[38]

La fábrica así se ocultaría durante décadas tras las fachadas de orden monumental y simbólico de grandiosos edificios oficiales, que no eliminaron sin embargo uno de los aspectos de los impactos urbanos inmateriales ligados a la industria, como los efectos ambientales y las percepciones del espacio urbano por los grupos sociales de trabajadores y visitantes. En este caso, la fábrica con su presencia determinó un espacio marcado por la presencia femenina de las trabajadoras y los aromas contrapuestos que circundaban el edificio, generando un marco social cargado de estímulos sensoriales.

El crecimiento urbano de Madrid en los años sesenta, la presión de la urbanización residencial, el consiguiente riesgo y molestias para la población vecina, junto a la creciente obsolescencia de las instalaciones, determina que la empresa decida la venta de sus solares.[39] Todo ello coincidió con la activación del Plan de Ordenación Urbana del Área Metropolitana de Madrid desde 1963, el cual reforzará la zonificación de la industria en el este y el sur metropolitano, dando lugar a lo que hoy se conoce como el Corredor del Henares. Este factor fue determinante para la venta de los solares por parte de la empresa, obteniendo sustanciosas plusvalías con las que hacer frente a un nuevo y moderno conjunto fabril en el municipio de Alcalá de Henares.[40]

En 1965 el complejo era demolido, con excepción de un pequeño fragmento en la intersección de las calles Isaac Peral y Fernández de los Ríos ocupado actualmente por una residencia

---

[37] Muñoz Monasterio, Manuel. *Informe referente a la fábrica de la empresa Perfumería* Gal. 3 de julio de 1939. Archivo de la Villa de Madrid. Legajo 6-247-24.

[38] Díaz Nosty, Bernardo. «Madrid Imperial», en *Madrid: cuarenta años de desarrollo urbano 1940-1980,* Ayuntamiento de Madrid, 1981, pp. 23-36.

[39] Este acontecimiento fruto de la política urbanística sin embargo no estuvo exento de responsabilidad por parte de la propia empresa, pues esta, en el año 1959 había aportado el solar a la sociedad «Inmobiliaria Gal. S.A.», formada por la unión de las sociedades Perfumería Gal, S.A., Perfumería Floralia, S.A, y Productos Químicos Lorebat, S.A que especuló con sus propios terrenos obteniendo así sustanciosas plusvalías a costa de las antiguas instalaciones, con el objetivo de acceder a suelo más barato y extenso para ampliar sus instalaciones en la nueva localización. A la perfumería Gal como ejemplo de patrimonio industrial desaparecido le ha dedicado un epígrafe Carlos Pardo Abad en «El patrimonio industrial urbano de Madrid», en *Urbano,* Universidad de Bío Bío, Chile, n.º 15, mayo 2007, vol. 10, pp. 53-63. Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19801509 [Consulta: 7/03/2015].

[40] El Plan de Ordenación Urbana del Área Metropolitana de Madrid de 1961 (aprobado en 1963), fomentó el traslado de las industrias en la proximidad de zonas habitacionales susceptibles de generar consecuencias nocivas para la población. El Plan reforzará la zonificación de la industria en el este y el sur metropolitano, dando lugar a lo que hoy se conoce como el Corredor del Henares, un eje de antiguos asentamientos agrícolas ahora convertidos en núcleos industriales y suburbanos a lo largo del eje del ferrocarril Madrid-Barcelona y a lo largo de la carretera de igual destino. *Cfr.* Arias Goytre. *Estrategia territorial. Corredor del Henares,* Consejería de Política Territorial, Comunidad de Madrid, 1990. *Cfr.* Layuno Rosas, Ángeles. «Fábricas modernas y paisajes de la industria en la periferia de Madrid. Del desarrollismo a la recuperación patrimonial», Miguel Ángel Álvarez Areces (ed.), *Paisajes culturales. Patrimonio industrial y Desarrollo Regional.* Los Ojos de la Memoria, 13, Gijón, CICEES, 2012, pp. 359-366.



Fig. 7. Vista aérea de Moncloa anterior a la Guerra Civil con la cárcel Modelo en primer término y la fábrica Gal detrás.



Fig. 8. Vista aérea actual de la plaza de Moncloa. (Foto de María Ángeles Layuno).

de estudiantes, revelando tal maniobra la desprotección y escasa sensibilización existente en esta etapa hacia el patrimonio industrial desde el punto de vista legislativo, institucional, académico, social, y por supuesto, corporativo (Figs. 7 y 8).

Este y otros derribos indiscriminados de significativos inmuebles industriales de Madrid en estos años, ligados a operaciones de remodelación, rectificación y ensanche de trazados viarios llevadas a cabo para favorecer el tráfico rodado y el esponjamiento del tejido, provocaron en el año 1971 un debate crítico en la propia sede del Colegio de Arquitectos de Madrid, entre los partidarios de la «modernización» urbana a toda costa (Antonio Lamela), y aquellos otros que defendían los edificios neomudéjares, «última víctima de la piqueta madrileña» (Chueca Goitia).[41]

La imagen aérea que muestra el gran solar dejado por el derribo de la Gal es un reflejo perfecto del concepto de vacío urbano industrial que Carlos Pardo Abad ha asociado a la transformación urbana como consecuencia de la obsolescencia industrial, materializada en solares producto de los derribos y posteriores reconstrucciones que afectan a zonas que generalmente ocupaban una posición periférica pero que con el tiempo se han convertido en áreas de centra-

[41] *Cfr.* Lamela Martínez, Antonio. «El neomudéjar. Las torres de Colón y su ambiente», y Chueca Goitia, Fernando. «El neomudéjar, última víctima de la piqueta madrileña», en Antonio Lamela Martínez, *El neomudéjar madrileño: ciclo de conferencias,* Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1971.

lidad urbana que ocasionan la problemática habitual de expulsión de la industria hacia posiciones más periféricas previamente determinadas. Una baja en el sistema cuyos efectos conllevarán la modificación radical del paisaje urbano.[42]

Este proceder evidencia la metamorfosis congénita cuya fuerza se impone en los terrenos de uso industrial evidenciando la inmensa fragilidad de los bienes que contienen. El desolador vacío dejado por la Gal fue ocupado por el macro complejo residencial y comercial *Galaxia* (1969-1972), obra del estudio Lamela.

Conclusiones. Transitoriedad, transformación, conservación

Los cambios en el paisaje urbano madrileño han estado asociados al desmantelamiento de las antiguas industrias ubicadas en zonas cuyos solares urbanos han sido objeto de especulación inmobiliaria o fenómenos de terciarización, sin dejar huella de la memoria histórica.

En relación a ello, un hecho que no puede pasar inadvertido es la escasez de patrimonio conservado perteneciente a la industria del siglo XIX y de la primera mitad del XX, explicable por dos factores básicos: el primero, la inexistencia de una masiva industrialización de la capital y su área metropolitana hasta la segunda mitad del siglo XX, coincidiendo con las medidas de planificación urbanística y de impulso industrial del régimen franquista (Plan Bidagor y constitución del Instituto Nacional de Industria, Planes de Desarrollo Económico, política de polos de descongestión industrial.

A este aspecto cuantitativo hay que sumar, en segundo lugar, la más absoluta desprotección urbanística y patrimonial hacia los tejidos y los bienes industriales, lo que ha generado derribos sistemáticos y cambios en el paisaje urbano, no solo en la época franquista sino también en la etapa democrática, desapareciendo de este modo elementos que desde el punto de vista cualitativo merecieron ser conservados o rehabilitados.

Desde la década de los años sesenta, con continuidad en la etapa democrática, el modelo especulativo de crecimiento urbano y la escasa sensibilización hacia los bienes inmuebles del patrimonio industrial han provocado y están provocando la pérdida de importantes fragmentos urbanos, edificios y bienes muebles de gran significación por su valor intrínseco y por ser piezas clave de la historia social, económica, arquitectónica y urbana de la ciudad.

El paisaje industrial como espacio en que se reflejan o perviven los ciclos histórico-económicos de una sociedad con sus elementos tangibles se ha borrado completamente de muchos fragmentos de la trama urbana madrileña sin dejar testimonios o rastros de los procesos, eliminando de la memoria colectiva un trozo de espacio social, cuya única vía de recuperación es la investigación teórica.

Paradójicamente en el caso de Gal, una empresa que ha ejercido un notable mecenazgo artístico a lo largo de su trayectoria y un gran empeño en fomentar una arquitectura de calidad que prestigiara su imagen, ha demostrado una gran inconstancia en su mantenimiento, siendo en la actualidad este patrimonio industrial, un legado en parte destruido y en parte minusvalorado o desconocido, que reclama recuperación y puesta en valor.

---

[42] Pardo Abad, Carlos. *Vaciado industrial y nuevo paisaje urbano en Madrid. Antiguas fábricas y renovación de la ciudad,* Madrid, La Librería, 2004.

Por todo ello, surgen las siguientes reflexiones finales:

El estudio metodológico del patrimonio industrial desde el punto de vista de la disciplina arquitectónica y del patrimonio arquitectónico debe basarse obligatoriamente en un enfoque transversal, dejando de lado la autosuficiencia disciplinar y la fragmentación del conocimiento como modelo académico tradicional.

Este modelo metodológico debería necesariamente salir de la utopía y convertirse en un recurso operativo que alimente cualquier plan o proyecto de actuación futuro. Debería a su vez estar apoyado no solo en los restos construidos sino en el conjunto documental formado por los archivos de empresa, donde hallar catálogos e informes, archivos fotográficos, o producción publicitaria, en la relación entre edificación y elementos muebles-máquinas, y por supuesto, en los edificios e instalaciones fabriles, así como en las huellas de su impronta urbana y territorial. Debería ser permeable e infundir conciencia de la sociedad como co-autora de la valoración y la protección.

La recuperación del patrimonio industrial de la Perfumería Gal y por extensión del patrimonio industrial madrileño, aún ampliamente desconocido, no solo requiere un debate sobre los criterios de planificación urbanística e intervención arquitectónica tendentes a la refuncionalización de sus inmuebles o estructuras, sino que también está demandando un notable esfuerzo de investigación histórica coadyuvante a la sensibilización social, política y corporativa, al apoyo de la reconstrucción —aunque sea virtual— de las industrias perdidas, abriendo nuevas vías de investigación y al mismo tiempo de actuación en el patrimonio aún subsistente.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

¿QUÉ FUE DE LAS *USINES* RENAULT EN BOULOGNE-BILLANCOURT? RESTOS DE UNA DESMEMORIA EN LA TRANSFORMACIÓN URBANA DE LA PROLONGACIÓN OESTE DE PARÍS

M.ª del Pilar Aumente Rivas
Universidad Complutense de Madrid

Introducción:[1] Billancourt

El suroeste de París está configurado por el meandro que el Sena delinea en su lento progreso hacia la desembocadura. La llanura que se extiende a lo largo de ese meandro perteneció durante siglos a una granja donada en 1150 a la abadía de San Victor des Press por el Caballero Ansold de Chailly; esa finca, sobre la que cruzaba el antiguo camino de París a Versalles, se fue ampliando con el tiempo e irá incluyendo las islas vecinas (la de Saint Germain y la de Sèvres que se conocerá más tarde como Île Seguin). Es en esa plana llamada de Billancourt, dependiente de Auteuil hasta la reorganización territorial propiciada por Haussmann (1860), en la que se la vincula a Boulogne (con la que se integrará en 1925), en donde, a partir de 1825, se procederá a instalar una población residencial destinada a la pequeña burguesía, denominada Hameau Fleuri. En efecto, el Baron de Gourcuff, constituyó la Société Gourcuff et Cie que compra las más de 50 hectáreas de dominio de la ferme de Billancourt, que comprendía una casa señorial con patio, jardín y una avenida de tilos que daba acceso al Sena, construcciones para vivienda de granjero, granja, cuadras, patios y dependencias, gran vaquería, habitaciones para los vaqueros, granero, tierras laborables, viñas y pastos. A continuación, amplía la finca comprando terrenos vecinos, de tal manera que con la totalidad del terreno adquirido afronta una operación de urbanismo de importancia con vistas a establecer un barrio residencial. Se diseña la parcelación y se establece una zona de irradiación urbanística que

[1] Este trabajo se vincula al proyecto de investigación «Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los Barrios Artísticos» (Ref. HAR2012-38899-C02-02). MINECO Convocatoria 2012, Plan Nacional I+D+i, Subprograma de Proyectos de Investigación Fundamental No Orientada.

parte del espacio que se denominó Gran Place, que más tarde recibirá los nombres de Place Nationale y Place Jules Guesde. La estructura de irradiación se repite en el entorno del espacio de lo que hoy conocemos como place Bir-Hakeim, o de la Media Luna, en donde construye a sus expensas una nueva iglesia ayudando con ello a la socialización del *hameau*. En esos terrenos y en la cercana isla, denominada con el tiempo Ile Seguin, se situarán las futuras *usines* Renault (Fig. 1).

Los inicios de Renault

En un principio, las primeras parcelas de la finca de Gourcouff se venden bien y a personajes conocidos, entre ellos, el alcalde Collas, un notario (Heyrault) y el marqués de Castéja, entre otros. La urbanización tardó en completarse durante los siguientes decenios. La familia Renault, proveniente de Saumur (Maine et Loire), y dedicada al comercio de tejidos y botones, aunque residentes en París, adquirió allí, en la vía llamada del Cours, —actual avenida de Emile Zola—, una parcela para hacerse con una segunda residencia,[2] en donde nació Marcel Renault en 1874 y donde unos años después fallecería el padre de Louis Renault (1893), el patriarca de los empresarios del automóvil, y donde el menor de los Renault convirtió una pequeña cabaña, instalada en el jardín de la propiedad, en taller experimental que le permitió modificar un motor de triciclo De Dion-Bouton al que le añade una cuarta rueda, un sistema de transmisión y una caja de cambios de 3 velocidades, con la 3.ª en directa (sistema inventado por Louis) y una marcha atrás, componiendo así, en 1898, un «cuadriciclo», su primera *voiturette,*[3] capaz de alcanzar 50 km por hora. Su caja de cambios con una velocidad directa, tuvo tal éxito que, a partir de ella, se forjará el imperio Renault. Los 12 primeros encargos surgen rápidamente y lanzan su carrera. En 1899 se constituye la empresa Renault Frères, radicada en la finca familiar de Billancourt y establecida por sus hermanos, de la que no forma parte Louis, al que, sin embargo, otorgan un buen sueldo y dejan el disfrute de las ganancias de su patente sobre la caja de cambios.

Para promocionar la marcha de la empresa, al mismo tiempo que para servir de experiencias de prueba, los coches preparados por Renault compiten en carreras de coches en las que consiguen grandes premios y galardones, al tiempo que mejoran el prestigio de la firma; pero no será hasta 1902 cuando Louis Renault presenta el primer coche con motor Renault (24 cv, 4 cilindros), —al tiempo que patenta el primer sistema turbo—, en el mismo año en que la carrera París-Viena da el reconocimiento internacional a Marcel Renault como gran piloto.

---

[2] Los Renault poseerán en Billancourt no solo la segunda vivienda familiar, sino que invirtieron en otros terrenos, que en su caso llegarán a vender en momentos de necesidad de capital. Documentación de acto de venta. *Bulletin Municipale* en FRIDENSON, P. *Histoire des usines Renault. 1. Naisance de la grande enterprise 1898-1939,* París, editions du Seuil, 1998, p. 46.

[3] La única vinculación de la familia con el mundo del automóvil había sido la suscripción en 1897, por parte de la madre de los hermanos Renault, de una acción de las 410 iniciales vendidas —a más de 10000 francos cada una— de la Sociedad Anónima de Antiguos Establecimientos Panhard et Levassor, empresa en la que quiso ingresar Louis y en la que se le rechazó por no ver en él el perfil de un aprendiz. FRIDENSON, 1998, p. 45.



Fig. 1. La *usine* Renault en 2004 en Île Seguin, reproducido en Luna04 at fr.wikipedia — http://www.rootsaka.com/gallery/laseine/Imaged02.

La expansión en Billancourt

Entre 1900 y 1904 se construyen los ateliers A, B, y C en las esquinas del Cours, la rue du Cours y de la de Gustave Sandoz. Costear el desarrollo de estos talleres supuso vender terrenos de Billancourt e incluso en 1904 la fábrica de botones familiar, que había sido la fuente de ingresos que hasta ese momento les había respaldado. El esfuerzo mereció la pena: si la marca se situaba en 1900 en el 3,7% de la producción nacional de automóviles —siendo Panhard la que detentaba el 10%, Peugeot el 11%, de Dion Bouton y Darraq, cada uno de ellos, el 20%— en 1908 Renault estaba situado en el 14%, Peugeot el 11% y Panhard el 4%.[4]

Durante esos años la empresa se beneficia de una notable transformación. En 1900 no se fabricaba en Billancourt la totalidad de los coches; los talleres no tenían la capacidad para hacerlo. Se dependía de las inversiones, por un lado, y por otro de la superficie obtenida para poder montar nuevos talleres que complementasen la fabricación; en torno a la mitad de los locales de la fábrica que se contabilizan en 1908, se adquirieron con posterioridad a 1905.[5]

La fragmentación de la *usine* en la ampliación de los primeros tiempos venía dada de las oportunidades para adquirir, en propiedad o en alquiler, las parcelas, a veces cercanas, pero en muchas otras ocasiones en localizaciones muy dispersas. Solo a lo largo del tiempo, y gracias a una gran constancia, se consiguió trabar el conglomerado de la gran fábrica de Billancourt. La lucha fue titánica, el proceso supuso un continuo trabajo de construcción, demolición, reconstrucción, ampliación, modificación y mejora, en una estrategia que tenía como base la reinversión de beneficios «nous avons été amenés à faire des modifications constantes et des

[4] Suele hacerse la comparación con el posicionamiento de Ford en el mercado estadounidense donde se situaba en el mismo año en el 16%, hechas todas las salvedades en las características de cada uno de los mercados. Fridenson, 1998, p. 49. Pero también teniendo en cuenta que el segmento de producción en el mercado francés se va dirigiendo fundamentalmente a los coches populares y se va abandonando el interés por los grandes turismos y coches de lujo o alta gama.

[5] Fridenson, 1998, p. 51.



Fig. 2. Portada de los talleres de la fábrica de la artillería 1917, construcción en ladrillo característico de las *usines* de Billancourt hasta esas fechas. Elementos de jerarquización en la embocadura de la puerta de influencia clasicista, julio 2014. Foto Pilar Aumente.

démolitions en vue de constructions nouvelles soit plus petites, soit sur plusiers étages, soit pour refaire des fondations».[6] La necesidad de espacios para trabajar hacía que tuviera que construirse sobre los nuevos solares a base de cobertizos sustentados en madera para un primer momento y sustituidos pronto por construcciones más estables; pero la mayor adquisición se hace a partir del estallido de la guerra de 1914. Las necesidades bélicas precipitaron y propiciaron, a su vez, la expansión. Entre otras construcciones se necesitaba establecer un gran taller para artillería, se debía fabricar obuses, y así mismo, era preciso un pabellón para aviones (Fig. 2).

Necesitaba poder fabricar sus propias máquinas para producir, y a su vez, los productos finales, es decir, no depender de que las herramientas, —las máquinas útiles para fabricar los productos encargados— fueran de otra empresa. Esa fue siempre la meta de Louis Renault; tendió a ir completando todas las etapas de producción de sus productos, para no tener que depender de otras fábricas constructoras de piezas o accesorios. Su objetivo fue la fabricación integral, constituir la fábrica global. Así, se añadió la usine «O» —dedicada a la construcción de aviones—, a una lista de grandes *ateliers* que eran denominados por letras en orden alfabético; otro *atelier* importante que se incorpora en esa época es el de las forjas: «avant la guerre nous n'avions pas d'atelier de forjas, nous n'avions pas d'aciérie, nous n'avions pas

[6] Fridenson, 1998, p. 100.

d'ateliers d'emboutissage, nous n'avions pas de fonderies de fonte et de bronze, en conséquence nous étions obligés d'acheter à l'extérieur toutes les marchandises correspondant à ces ateliers».[7]

El proceso de industrialización de Île Seguin

Entre 1919 y 1926 se desarrolla el periodo de compra de los terrenos de Île Seguin, que en realidad durará hasta después de la II Guerra Mundial, pues no será hasta 1945 cuando se consiga la totalidad de la misma. En un primer momento, la adquisición de la isla se planteaba con una doble finalidad, combinando objetivos de ampliación industrial y de esparcimiento social para los trabajadores de Renault, finalmente, el primero absorberá totalmente, hasta hacerlo desaparecer, a este último.

La isla había conservado hasta entonces su carácter campestre.[8] Se encontraban en pie algunas construcciones de carácter popular, como el del pequeño pabellón del Tiro a Pichón y las construcciones a las que estaba adosada, que comprendían tres piezas y una planta superior. En otra de las cuatro fincas (la propiedad Sarreste), se encontraban cuatro construcciones, un abrigo de jardín, dos casas bajas, y otra con una planta. En la finca del conde de Lambert (la más grande, configurada por una reunión de parcelas) se ubicaban distintas construcciones diseminadas. En la finca Gallice, un terreno colmado de árboles frutales y arbustos, existía una mansión de dos pisos altos un pabellón-bodega y un gran chalet en madera. De la misma manera que Renault consiguió sortear las prohibiciones de apropiarse de los espacios públicos del Trapèze, —cubriendo las calles y después transvasándolas como propiedad a sus *usines,* sobre todo durante la I Gran Guerra—, igualmente consiguió sortear las de construir en determinadas zonas de la isla, argumentando la importancia de su industria para el empleo y las finanzas públicas.

Tras una serie de operaciones, primero de alquiler y posteriormente de venta, la isla terminó siendo prácticamente de la SAUR, la compañía de Louis Renault, y a finales de 1929, la Île se pone en servicio, incluso antes de estar terminados los primeros edificios, y antes de estar terminada la instalación de la cadena de montaje.[9] Finalmente estará dispuesta en la nave de 220 metros de longitud por 20 metros de ancho que se instala desde los primeros momentos en la isla.

Durante los años veinte Louis Renault tuvo la vista puesta en Estados Unidos[10] que fue su referencia tanto para las instalaciones como para la organización del trabajo, pues estaba convencido de que debía diseñar una nueva forma de fabricar automóviles. Allí viajó en diversas ocasiones desde 1911, siendo el viaje de 1928, del que se conserva documentación precisa, el más interesante, quizá, de cuantos hizo para preparar las instalaciones de la isla. Él viajaba con

---

[7] Archives Renault, B. G., note du 26 août 1920, en Fridenson, 1998, p. 101.

[8] Sobre este tema se puede consultar: Aumente Rivas, P. «De Montparnasse a Île Seguin. Del pasado al futuro a través de dos barrios artísticos parisinos», *Arte y Ciudad Revista de investigación,* n.º extraordinario, 3 (I) junio de 2013, pp. 587-608.

[9] Loubet, J. L. Île *Seguin. Des Renault et des hommes,* Boulogne-Billancourt, ETAI, 2005 (2.ª), p. 64.

[10] Su intención era estudiar muy de cerca a Ford y sus formas de trabajo, pero también el funcionamiento de la General Motors y otros grandes industriales del automóvil.

un equipo especializado, entre los que se encontraba Louis Jannine, el ingeniero que debía preparar el diseño de las nuevas *usines* y que era conocedor de las características de la industria americana.[11] En sus informes Jannine se interesa fuertemente en las estructuras de las construcciones fabriles y en la gran maquinaria maestra, además de por otros aspectos. En la documentación por él elaborada se aprecia la insistencia en la organización de espacios, lo que supone revisar la forma de los edificios, la disposición general de los ateliers y los planos esquemáticos; aparte de otras referencias de orden organizativo. Otros viajes y otros equipos viajaron también a Estados Unidos, para estudiar también a otros pequeños industriales más dimensionados con la propia industria Renault.

Habida cuenta de toda la información reunida y teniendo en cuenta las características de la propia sede, una isla, se determina que la construcción de elementos de conexión viaria era fundamental, de ahí que se construyera el puente que vinculó Billancourt con la isla, el «Pont Daydé», en el que ya había pensado Louis Renault desde hacía mucho tiempo.

Un segundo puente, el «Pont Siebert», de características constructivas diferentes que el primero, que fue iniciado en 1930 (aunque la idea fue lanzada en 1926) y que unió la isla con Meudon, hacia donde se ampliaban las *usines* desde 1926 en que la SAUR compró nueve parcelas en la carretera de Vaugirard y que después se fue ampliando hasta llegar a tener allí, en 1936, dos fábricas en plena actividad. Desde 1936 una vía férrea de recorrido en el interior del conjunto de las fábricas Renault atravesaba también ambos puentes enlazando con la red pública de trenes.

Tras el nivelado de la totalidad del terreno de la isla, y el reforzamiento de los cimientos de los nuevos edificios que descienden hasta los 10 metros de profundidad,[12] comienzan las obras en los dos núcleos que se abordan en primer lugar: la explanada que habría de quedar entre los dos puentes y la central eléctrica de la pointe avant, la punta cercana al pont de Sévrès. En un primer momento, se hace un reciclado de edificios en el entorno de la parcela Gallice, en seguida (1929) se comienzan a construir los edificios n.º 3 y n.º 6; el edificio 3 en carpintería metálica con el eje central hiperelevado y cerrado en altura a doble vertiente escasamente peraltada; se preveía destinado a operaciones de montaje, acogiendo varias cadenas. Por su parte, el edificio 6 contenía varias plantas, cuatro más planta a nivel de calle y un sobreelevado en los módulos de los extremos con una planta más; fue construido en hormigón y destinado a la construcción y el pintado de las carrocerías. Ambos edificios se situaron sobre una plataforma, en el eje con la grande usine de Billancourt y junto al puente Daydé. En esa misma plataforma situaron el edificio n.º 5 dedicado al esmaltado y las operaciones de acabado de pintura. El edificio 8 coronado de chimeneas; inmediatamente cercanas, al edificio se ubican las calles cubiertas que se dedican a la circulación de productos. A lo largo de 1933-34 las construcciones, que se han ido extendiendo, se rematan con el piñón rodeado de árboles de la pointe amont, el cual termina convirtiéndose en estandarte de la firma, al incorporar gráfica-

[11] Loubet, 2005, p. 62.

[12] Parece ser que, según indican determinados estudios geotécnicos (aludidos por Philippe Rober), los terrenos fueron aislados en el interior de contornos de doble pared rellenos de cascotes y escombros para elevarlos sobre el nivel del río y darles consistencia, a comienzos de la década de los veinte del pasado siglo (1920), puesto que, en origen, los terrenos eran tierras de cultivo inundables por el río. Por otro lado, la cimentación histórica, a través de troncos de árbol incorruptibles, y las sucesivas inyecciones de cemento hicieron necesario tener que cimentar, en las nuevas construcciones de la época a más de 30 metros.

mente el nombre de la empresa con finalidad publicitaria, igual que ocurría con el frente de la pointe avant que también servía de reclamo. Ambas constituían parte sustancial de la identidad icónica de la marca.

Bajo el piñón y recorriendo los contornos de la isla corría una pista de pruebas a poca altura sobre el nivel de las aguas, que constituye un zócalo sobre el que el piso alto de los edificios 23 y 25 se proyectaba en balcón corrido del lado de Billancurt y aparecía en aspecto cerrado del lado de Meudon. Por otro lado, en la pointe avant el problema de la conexión entre la central eléctrica y el resto de la isla por el problema de la parcela Gallice, que seguía siendo de propiedad particular, se solventaba con la utilización de una pasarela aérea que permitía la comunicación de personas y materiales.[13] En esos años la isla ya estaba construida en toda su extensión salvo en ese terreno que permanecía intocable. También es en esas fechas cuando se comienza a cubrir el espacio de intersección entre los dos puentes configurándose lo que se conocerá como l'Esplanade que con el tiempo se convertirá en el lugar de reunión de los obreros y punto fuerte de sus reivindicaciones.

En «tierra firme», en Billancourt, se proseguía con actividad arquitectónica. Por esos años se realizó la portada del recinto de la *usine* comunicando con la Place National; portada emblemática del conjunto fabril desde los momentos en que la expansión de los ateliers alcanzaron la plaza de la misma denominación, lo que se sitúa en el entorno del año 1919 (en momentos anteriores existían ya ateliers en la zona inmediata. En el plano de 1914 se advierten construcciones en la calle lateral, pero es en el plano de 1919 donde se observa que la adhesión de terreno alcanza el límite de la plaza). En los años treinta, posiblemente en las mismas fechas y por el mismo diseñador que el del piñon de pointe amont y el de la embocadura del pont Daydé de Île Seguin, se instala el frontón de la Puesta de la plaza Jules Guesde.[14]

Este fue un escenario habitual y privilegiado de las intensas manifestaciones, huelgas y reivindicaciones, tanto sociales como políticas que se siguieron en las *usines* (1936, 1947, 1968, 1972, 1973, 1975...) y muchas otras actividades reivindicativas que se formalizaron y visualizaron en ese lugar de referencia para la lucha obrera. Al mismo tiempo la plaza a la que da la fachada de la fábrica era nudo de relaciones sociales y humanas para los obreros de las *usines;* el entorno estaba plagado de cafés y lugares de reunión, foyers de empleados y lugares de ocio donde, dependiendo de la filiación política o geográfica de origen, pasaban las horas de asueto los trabajadores de Renault.

Los bombardeos de los aliados durante los años 42 y 43, destinados a parar la producción de la fábrica —que había adaptado su organización productiva a la industria de guerra y, aceptó después surtir de material bélico a los alemanes—, consiguieron dejarla fuera de servicio, no destruirla, en el cuarto intento del 43. Al finalizar la guerra, tras la nacionalización, sin pago de indemnización, por colaboracionismo, la Régie solicitó la reconstrucción del centro de la isla, verdaderamente dañado. Las puntas no habían sido tocadas, y por tanto, el esfuerzo culminó en un conjunto fabril que aprovechó para reconvertirse en un complejo adaptado a la producción masiva y que dejó atrás la fase de producción en gran serie. Se dió un paso más en la democratización del automóvil.

---

[13] Los bombardeos de 1942 la dejaron destrozada. A partir del 45 con la adquisición de la parcela dejaría de tener sentido.

[14] Recuerda el toque Laprade de la embocadura al final del pont Daydé.

La fortaleza obrera

La puesta a punto de las *usines* no se limitaba a los elementos de construcción, que se actualizan ciertamente, sino que también suponen una modernización de los equipamientos que apuestan por un futuro de éxito; según Pierre Lefaucheux algunas de las instalaciones son de las mejores de Francia en aquellos momentos.[15] Se consigue colmatar la isla tras la compra de la finca Gallice después del fallecimiento del titular y del propio Louis Renault. La central eléctrica se amplía y se moderniza según la propuesta del arquitecto Albert Laprade que diseña los edificios para el nuevo solar adquirido; crea una banda de hormigón entorno a la isla y define las aperturas de las ventanas en pequeños cuadrados, dando el carácter físico-visual del conjunto. El envoltorio es nuevo, salvo en algún pequeño lienzo de fachada antigua. Este nuevo gran complejo industrial absorbe miles de puestos de trabajo y sus éxitos exigen más rendimientos y más espacio, y esto último es imposible, de ahí la paulatina densificación y la sobrecarga del sitio que se congestiona en altura. La gran cantidad de trabajadores será controlada por el comité de empresa. Un primer periodo se corresponde con un acuerdo tácito entre los trabajadores y la Régie, que solicitado por Lefoucheux en los momentos de la Liberación, se mantendrá; ese compromiso durará hasta los acontecimientos de 1947 y sobre todo a las protestas del 52, en las que la Place Nationale es el lugar de reivindicación por excelencia. A finales de los cincuenta (1959) se crean dos *usines,* la Fonderie et Mécanique en Billancourt (UFMB) y la de Carrosserie et Montage. En los años sesenta en Île Seguin seguirán las transformaciones de menor calado, pero que harán evolucionar la imagen que ayuda a afirmar su aspecto de gran paquebote.

Durante los años setenta las modificaciones y ampliaciones se hacen en altura, el edificio 6 se ve incrementado con el sexto piso, desde 1967, y la colmatación se densifica aún más. Los años ochenta, con las transformaciones que exigían las circunstancias del mercado americano, con el que Renault se había implicado de forma importante, y la aparición de la industria japonesa en el mercado europeo, etc., pondrán en tela de juicio la fuerza y adecuación de la sede de Billancourt e Île Seguin.

La superación de la (no) política de alojamiento de Renault: la Residencia Le Parc de Meudon-La-Foret

Louis Renault no realizó nunca una política de alojamiento para los obreros de sus fábricas. Es cierto que se interesó en varias ocasiones por las *cités jardins,* pero no se materializó nunca un proyecto en ese sentido.

Tras la muerte del fundador, con la organización de la Régie, la orientación sobre este tema varía y aunque se detecta una gran sensibilización, la Régie Renault, debido a razones financieras, no podía hacerse cargo de la construcción directa de alojamientos. Billancourt tenía un gran déficit de alojamientos, por lo que se aplicaba la «carte des 45 minutes» es decir, propiciar

[15] «Les instalations de peinture et les chaînes de montage sont pourvues de tous les perfectionnements de la technique moderne. La fonderie et la forge de Billancourt, comme les ateliers d'emboutissage de Seguin, comptent parmi les plus belles installations de France». LEFAUCHEUX. *Rapport annuelle de gestión de la RNUR,* 1945, p. 15, en LOUBET, 2005, p. 77.

una cierta descentralización por la que se localizaban alojamientos en el marco de un radio de acción del tiempo máximo de 45 minutos del lugar de alojamiento al acceso a la fábrica; lo cual no mejorará la situación deficitaria de Billancourt.

La dirección de la Régie no era partidaria de soluciones provisionales (instalación de barracas, *cités* de tránsito, etc.), por eso apuesta por alojamientos estables, aunque eso supusiera reducir el número de favorecidos. Durante los años cincuenta la Régie impulsó la construcción de 2 inmuebles (Av. Victor Hugo y Av. Général Leclerc), lo que permitió realojar a familias expulsadas y en diferente edificio, a personal cualificado. Por otra parte la situación de gran parte de los emigrados argelinos que trabajaban en las *usines* Renault, resultaba de tal emergencia que la dirección financió la creación de *foyers* que, si bien presentan innegables condiciones de confort para la época, eran a todas luces insuficientes.[16] A mediados de los cincuenta, en plena crisis del alojamiento, la Régie lanzó una encuesta sobre las condiciones del alojamiento de su personal. Uno de los graves problemas, la superpoblación, que fue muy notorio en Billancourt se reveló como una de las más importantes deficiencias detectadas, junto a la insalubridad; por ejemplo, el 50% del personal de la fábrica, con independencia de la categoría profesional, vivía en alojamientos superpoblados. La falta de compromiso público, la falta de éxito en la operación de descentralización de Flins, ubicación a la que se ofreció la posibilidad de traslado y que no fue aceptada más que por 250 personas de un total de 2500 a las que se les hizo la propuesta. A finales de los cincuenta La Régie cambia su actitud respecto a la política de alojamiento; la causa fundamental es que a partir de entonces el partenaire para la financiación de las operaciones de alojamiento será La Caisse des dépôts et Consignations, lo que le permitirá afrontar retos financieros de importancia. Actuará por medio del mecanismo de la «reserva»; no obstante, a partir de 1957, año en que la Régie se dota de una sección inmobiliaria, la SIRNUR, se aborda la construcción directa, por lo que Renault se convierte en propietario de 700 alojamientos del programa urbanístico que se desarrolla en zona próxima a las *usines* en los límites sur del bosque de Meudon.

Denominada por el arquitecto Fernand Pouillon, su diseñador, como Meudon-La-Foret, surgirá en el inicio de los años sesenta,[17] la Résidence Le Parc, un *grand ensamble* de carácter privado, promovido por los inversores Renault y las Galeries Le Printemps, y situado en el límite sur de la Fôret de Meudon. La Regie Renault, más sensible, o más presionada sindicalmente, al problema del alojamiento obrero, de lo que lo habían sido las empresas Renault anteriores al fin de la II guerra mundial, suscribió más de 700 apartamentos amparados por el 1% patronal (ley de 9 de agosto de 1953). Este cuerpo de viviendas sería gestionadas para alquiler a los obreros especializados de la fábrica de Billancourt. Estos alojamientos así como los adscritos a los magazines *Printemps* se elegirían salpicados, sin formar grupo, para evitar la segregación y conseguir mejor el objetivo de la mixtificación social, algo buscado tanto por el arquitecto como por los promotores y las empresas participantes. Este conjunto residencial,

---

[16] Costa-Lascoux, J. *Renault sur Seine. Hommes et lieux de mémoires de l'industrie automobile,* París, La Découverte, 2007, pp. 194-195.

[17] Desde que en 1956 Pouillon ve, por primera vez, la zona, al sur de Meudon e inmediata al gran bosque, el arquitecto, forja en su mente un proyecto de gran conjunto arquitectónico y urbanístico que inicia sus trabajos en 1960 terminando de materializarlos a finales de 1962, al finalizar las obras de los últimos equipamientos y los arreglos exteriores. Los edificios ya habían sido terminados antes e incluso habían venido siendo habitados al acabar cada fase de construcción, desde 1961 pese a las deficiencias de equipamientos y servicios.

paralelo en tiempo y concepción, al ensemble de Point de Jour de Billancourt, aunque de mayor envergadura, fue para Pouillon, la plasmación de sus ideales arquitectónico-urbanísticos.

En el primer proyecto, presentado ante el comisario de Construcción y Urbanismo de la Región Parisina (1857), al tiempo que el de Point de Jour, Pouillon estructura el conjunto en dos ejes perpendiculares, de los cuales el del desarrollo norte-sur es una larga vía verde bordeada de edificios, que proponía continuar su desarrollo penetrando, ya libre de construcciones, hasta internarse en el bosque bordeando un canal abierto en perspectiva sobre el castillo de Meudon. En la maqueta que se realiza para este primer proyecto se aprecia la investigación que el arquitecto realiza en torno a las perspectivas en diagonal y el juego de los espacios comunes exteriores, en un conjunto urbano de unas dimensiones como pocos arquitectos pudieron experimentar en aquellas fechas.[18] Los edificios se preveían exactamente proporcionados y presentados en cuidada disposición, los equipamientos estaban previstos y la organización jerarquizada de las vías había sido detalladamente estudiada. No obstante, la propuesta de Meudon, por considerar su ubicación muy cercana al aeródromo privado de Villacoublay, no se aprueba.[19]

El 24 de abril de 1959, se crea la Sociedad Civil Inmobiliaria (SCI) de Meudon-La-Fôret y el mismo día la SCI recompra a Pouillon la opción de las 42 hectáreas que figuraba a su nombre, por el mismo precio al que se le concedieron, sin comisión ninguna.[20] Tras estos preparativos, Pouillon elabora un nuevo proyecto más reducido en tamaño, que es considerado algo menos personal desde el punto de vista formal, pero en el que conserva algunas de las características definitorias del conjunto, como es el eje verde norte-sur. Algunas de las disposiciones que aparecen en este proyecto llegarán a realizarse después; otras quedarán sin plasmarse, como por ejemplo el *ruisseau* con lagos e islotes, previsto en la segunda sección del conjunto. Sí se llevaron a cabo, en cambio, las introducciones puntuales de arquitectura de tipo rural, al estilo tradicional de Hauts de Seine, en las que se instalaron los comercios y servicios previstos, para establecer un anclaje con la historia y el *genus loci,* a lo que se pretendía que ayudara la preparación de un entorno acuático y campestre.

La realización final del total de alojamientos previstos quedará repartida en 3500 alojamientos económicos y familiares, 500 alojamientos de tipo prima a 600 F. 500 alojamientos en alquiler y 500 alojamientos para la OPHLM de Meudon, a la que finalmente se le cede el terreno para que proceda, por su parte a la construcción.

El 21 de octubre de 1959 se obtiene el primer permiso de construcción para la primera fase de construcción, anexado a veinticinco duras condiciones, no muy comunes en la época. A

---

[18] De este proyecto de 1957, no realizado, se conservan solo los clichés del fotógrafo Delleuse (Archives Nationales 528APII/1).

[19] Sin cejar en el intento une sus esfuerzos a la colaboración de Jacques Chevalier, antiguo maire de Argel, para el que Pouillon había trabajado en la construcción de varias ciudades nouvelles en aquel país, en los primeros años cincuenta, quien una vez separado de su cargo se había instalado en Francia. Con él (1959) prepara el acta de compra de terrenos y le nombra presidente del Bureau d'Études, constituida por Pouillon y la Société Civile d'Études Techniques, Immeubles et Constructions en Béton Armé (SETICBA). Se obtiene finalmente un acuerdo con el Prefecto de Seine-et-Oise para la construcción de 5000 alojamientos para la OPHLM de Meudon con equipamientos públicos incluidos.

[20] «Ce que est rarement la pratique dans les milieux de la promotion immobilière et qui conditionnera en grande partie le bon marché des appartements futurs». Guillón P. (2011) Fernand Pouillon à Meudon-La_ Forêt, 31.

señalar, entre otras, la ventilación de secaderos y de cavas, escaleras aéreas en determinados edificios, control sonoro a 45 decibelios ayudándose de muros insonorizantes, entre alojamientos, conductos de humos en norma, ascensores de 5 a seis personas, alimentación eléctrica enterrada, antenas de radio y televisión, conservación de al menos un árbol por cada 200 m^2, prohibición de aspectos publicitarios, delimitaciones privativas de terrenos, etc.

El 4 de mayo de 1960 comienzan las obras bajo la dirección de Fernand Pouillon, que había sido nombrado arquitecto de toda la operación. Los trabajos se desarrollaron con una planificación perfecta y una precisión técnica inigualable. Los materiales, el hormigón armado y la piedra son tratados con racionalidad y eficacia. Rechazando la prefabricación absoluta, sin embargo se hizo uso de un planteamiento afín: poniendo en práctica el sistema de corte industrial que había inventado Paul Marcerau, es decir aplicando las máquinas de corte industrial de acero adaptándolas para el corte de la piedra, en una etapa en la que aún se hacía habitualmente a mano. De esta manera, cortadas las piedras en las canteras de Fontvieille, por ese sistema industrial, los precios se abaratan lo que genera un beneficio social. Por otro lado, la calidad del hormigón que él decide elaborar en el propio tajo, colabora a elevar la bondad de la obra. Desde el punto de vista estético, la reiteración de las tipologías, de las masas y de los volúmenes que podrían percibirse desde la claridad y la serenidad, pero también desde la monotonía, se ve contrarrestada con los juegos cromáticos que aportan los diferentes tipos de toldos y la variedad de colores de los mismos en las fachadas, en los que se preveía la elección del alojado, de entre las opciones seleccionadas que se le ofrecían.

Los servicios y los equipamientos se fueron incorporando, la central térmica de carbón, el teléfono, más tarde, después de acabar las obras la iglesia, o el tercer grupo escolar (1963). Así pues, el proyecto, pese a las vicisitudes, fue cumpliendo ordenadamente los plazos y finalmente fue un éxito, a pesar de que Pouillon no pudo mantenerse como arquitecto hasta el final de las obras. No obstante, para la Renault ciertos equipamientos que correspondían a la actuación pública tardaban demasiado en llegar y esto provocó la crítica de la Régie[21] que en su momento había cedido partes a la municipalidad de Meudon a este efecto.[22] Será solo a partir de 1976 cuando se regularice la situación gracias a los HLM de la Régie en la rue de Billancourt, la rue de Pont de Sèvres y el Boulevard Jean-Jaurès.

El proyecto Billancourt 2000 y el Batiment 57 Metal

Junto a Jean Nouvel, Thom Mayne, Christian de Portzamparc, Jacques Herzog y Pierre de Meuron, Dominique Perrault, Claude Parent, Rudy Ricciottio y otras 135 personalidades

[21] Costa-Lascaux, 2007, p. 199.

[22] Por otro lado se siguió la política de dispersión obrera, de tal modo la asignación general de alojamientos se hizo en distintos communes siguiendo el recorrido de algún medio de transporte que vinculara fácilmente al trabajador con las *usines,* en aquellos años se hizo en relación con la línea férrea Montparnasse-Versailles: Fontenay le Fleuri, Trappes, La Verrière... de tal manera, y teniendo en cuenta que algunos municipios se negaron a recibir en sus territorios contingentes de trabajadores, el alojamiento obrero fue penetrando y contribuyendo a generar una banlieue cada vez más alejada. La dificultad administrativa y socioeconómica de la reagrupación familiar hizo que los procesos se alargaran durante años y se mantuvieran los alojamientos en hôtels meublés que solian presentar altos niveles de degradación y en foyers situados en el entorno de la place Nationale (rue du dôme, rue de Meudon y rue Nationale), donde se ubicaban también los lugares de reunión e interacción de los trabajadores.

pidieron a Frédéric Mitterrand, ministro de Cultura que se conservara el edificio del Servicio de Comunicaciones de Renault (Centro de exposiciones y conferencias), el edificio conocido como 57 Metal o Square. Com. En 2010 el edificio fue comprado por un fondo de inversión británico, con el objetivo de realizar una operación inmobiliaria, de la que no era partidario el ayuntamiento. Al vender, Renault suscribió un contrato que habría de expirar en 2013; desde ese momento, el edificio quedaría disponible, por lo que resultaba importante la declaración de edificio considerado como patrimonio, para lo que se establecieron contactos con la Direction Régionale des affaires culturelles para gestionarlo. Finalmente fue acogido por un año en un lanzamiento o inicio de procedimiento de expediente de clasificación, una situación que se vendió públicamente como equiparable al amparo de la propia clasificación de monumento histórico; durante ese periodo no podría hacerse ninguna modificación en el edificio sin permiso del Ministerio de Cultura y Comunicación. No obstante esto no llevó a nada definitivo, con lo cual la Agencia Europa Capital solicitó en septiembre de 2013 el permiso de demolición. Por dos veces el alcalde de Boulogne Billancourt ha tenido que lanzar un arreté municipal para parar el derribo, sin embargo, cada vez que esto ha sucedido, el tribunal Administrativo de Cergy-Pontoise ha sentenciado contra la decisión del alcalde.

El edificio, construido por Claude Vasconi, arquitecto del Forum de les Halles, —una destacada figura de la arquitectura industrial—, y finalizado en 1984, fue más tarde intervenido por el estudio de arquitectos Jacob et Mac Farlane (2001), a petición de Renault y con el placet de Vasconi.

El 57 Metal es el único testimonio del proyecto Billancourt 2000, propuesta de renovación arquitectónico-urbanística de la totalidad del sector urbano ocupado por las *usines* de la Regie Renault. Fue la propia dirección de la empresa la que solicitó a Vasconi el diseño de la nueva ciudad industrial que redefiniría lo que, precisamente en los inicios de los años ochenta, comenzó a denominarse en este ámbito «Le Trapèze». Se había pensado antes en otros arquitectos: Foster, Pei... Vasconi trabajó en el diseño y desarrollo de la propuesta desde 1981 hasta el 84. La finalidad era bascular el área de Le Trapèze desde la orientación industrial hacia el sector terciario y hacia métodos de sectores de la carrocería y de la mecánica. El 57 metal como taller de trabajo existía ya como lugar de desengrasaje de piezas de metal, pero estaba mal situado en el centro del Trapèze con la construcción del nuevo edificio se le sitúa en zona de mejor comunicación, con acceso al Sena. El edificio tuvo dos inauguraciones una en Billancourt y otra durante la presentación del nuevo modelo Espace en el Petit Palais en 1984. Sus actividades eran bastante contaminantes, lo que ha pesado para el reciclaje posterior del edificio, que ha necesitado de fuerte maniobras de limpieza.

La cultura como elemento de renovación urbana en lo que fue «Ciudad Renault» en Billancourt

El Pont de Sèvres, Le Trapèze e Île Seguin, tres de los grandes sectores urbanos del territorio Renault de Billancourt está sometida a una intensa transformación. Le Trapèze e Ile Seguin están experimentando una total reconversión de zona industrial a sede terciaria, mientras el *quartier* Pont de Sèvres muda de piel y se actualiza.

Pont de Sèvres es un *quartier* que tuvo su momento de auge en los años setenta, cuando acogió los grandes conjuntos de viviendas para trabajadores de la Renault, —entre otros la cité

du Pont de Sèvres, hoy bastante degradada— que se beneficiaban de la cercanía al contiguo quartier de Le Trapèze, sede de las industrias Renault. En esa misma década el quartier vio elevarse grandes torres. En los últimos años (2007) Dominique Perrault ganó el concurso para la rehabilitación de los altos edificios del Pont de Sèvres, pero en 2012 rediseñó su propuesta con la pretensión de incrementar en un tercio la capacidad actual de las torres (3 de las cuales habrán de alcanzar los 100 metros de altura) para ganar espacio dedicado a oficinas y dotarlas de una nueva doble epidermis de efecto poliédrico con enormes ventanales alternados con fragmentos de fachada metálica —de aspecto plateado— que han de colaborar en la justificación de la redenominación de las torres del Pont de Sèvres como City Lights. A ello se añade la propuesta de crear un zócalo-hall que enlace a su vez las tres núcleos de torres otorgándole un estatus más unificado y le permita incluir servicios que actualicen el conjunto del que cada conglomerado de torres se entiende como un «a modo de» trébol gigante que a su vez quedaría enlazado con los otros dos. Se pretende que las obras estén finalizadas para el tercer trimestre de 2015 (en noviembre de 2013 se ha puesto la primera piedra de las obras de renovación), y que los inmuebles adquieran la personalidad visual que permita al sector ser un punto de referencia en la entrada a la villa a través del eje de la avenida del General Leclerc.

Es destacable, de entre las intervenciones en el quartier Pont de Sèvres, la renovación de los edificios elevados en la zona en la década de los años setenta, época en que la construcción en dalle (plataformas artificiales de hormigón que permiten crear espacios en subterráneos de varios pisos y enlazar en superficie con edificios de gran desarrollo en altura). En este caso, la cité de Pont de Sevrès creada para dar alojamiento a trabajadores de Renault es un conjunto (edificios Ardennes, Vosgues, Aravis) HLM que planteaba mayor problemática y estaba necesitado de una actualización de los inmuebles, a niveles de confort y seguridad. Por su parte, el conjunto Tridente se corresponde a un nivel social de mayor rango y las Torres General Electric hoy rebautizadas Cityligt son edificios de oficinas.

Otro de los objetivos a cumplir en la amplia intervención planteada ha sido reordenar la zona del Forum núcleo de negocios que necesitaba conectar directamente con la avenida del General Leclerc y con la zona del nuevo parque abierto en el Trapèze.

La creación de una gran pasarela, para mejorar la comunicación peatonal del corazón del área de Le Trapèze con la gran arteria y punto de intercambio comunicacional del Pont de Sèvres, es otra de las intervenciones la Pasarela Constant Lemaître, que ha conectado de forma directa la zona del intercambiador situada en la cabeza del Pont de Sèvres, con el parque del Haut Forum, volando por encima de la rue du Vieux Pont de Sevrès, hasta finalizar en El Cours d'Île Seguin. La obra de hormigón armado del arquitecto Christian Devillers desembarca la circulación peatonal, o especializada en servicio y socorro, a la altura —sobrepasado— del edificio singular realizado por Nouvel: la Torre Horizons, para abocar a la avenida del General Leclerc. Se introduce así un eje peatonal que comunica la avenida del General Leclerc con el nuevo quartier reorganizado en lo que fueron las fábricas de Renault y que además se entiende como beneficio incalculable para conducir y agilizar los flujos de comunicación hacia los intercambiadores de líneas de autobús y metro de Pont de Sèvres que ponen en contacto con la banlieue más cercana, pero también con París.

Más de 1250 alojamientos sociales HLM (Habitations à bon Marché) ILN (Inmuebles à Loyer Moderé) del OPAC de Parísse se han visto afectados para su puesta al día, implantando fachadas térmicas, mejora o sustitución de fontanería, electricidad solerías húmedas o en malas condiciones etc. y, añadido a todo ello, la vegetalización de las terrazas de cierre en altu-

ra.[23] Hay que añadir la reordenación de los *passages* comerciales y la introducción, en el Forum, de zonas verdes. Los pasajes afectados son los Aquitania para su renovación, así como los pasajes del Vieux Pont de Sèvres que se reconfiguran completamente y asimismo, la ordenación del pie de la Torre Horizons.[24] El PLU, plan de ordenación urbana de toda la Villa modificado posteriormente en varias ocasiones,[25] ha tenido muy en cuenta que Le Trapèze es la zona más amplia de ordenación susceptible de suministrar a la villa un parque muy abundante de nuevos inmuebles, por ello ha buscado equilibrar el porcentaje de suelo construido dedicado a vivienda y a oficinas o actividades comerciales y relacionadas con estas, para cubrir un objetivo común a toda la Villa: crear un entorno activo, en el que se ponderen las funciones de forma armónica, otorgando un peso importante al carácter residencial lo que en la actualidad exige una interacción permanente con la naturaleza, para lo cual se considera imprescindible una importante dotación de espacios verdes en formato de jardines y paseos; se genera así un continuum en el que se juega a distintas escalas con zonas plantadas y otras de aspecto natural que puedan ser prolongadas hasta el centro de las manzanas construidas.[26] El tercer sector, Île Seguin habrá de acoger el polo cultural estrella del oeste del Gran Paris.

Por su parte, la renovación de Île Seguin ha sido un proceso largo y complejo. La importancia fabril de la sede irá decayendo en la década de los ochenta y finalmente se vio abocada a cerrar ante el auge y los mayores rendimientos demostrados de otras filiales en la propia Francia y en el extranjero. A partir de ese momento, la polémica fue la transformación de toda aquella inmensa área fabril en un proyecto urbano. ¿De qué tipo y en qué condiciones? Tras un largo impasse, se opta definitivamente por la transformación cultural de esa enorme área de la ciudad.[27] En 1998, el sindicato mixto de Val de Seine y el grupo Renault lanzan en conjunto una consulta a tres equipos de arquitectos-urbanistas: Buffi, Chemetoff junto a Huidobro y Bruno Fortier y se comienza así un nuevo periodo de revisiones y propuestas que afectan tanto a la Isla como al meandro, casi hasta el centro de la Villa de Boulogne Billancourt.

---

[23] Amenagement du quartier du Pont de Sèvres, pág. 19, disponible en: http://www.boulognebillancourt.com/cms/images/pdf/ ProjetsUrbains/Concertation/pres_290507.pdf.

[24] En la actualidad, se encuentran en estado avanzado, las obras del primer sector de transformación de Le Trapèze (Trapèze Oeste) y se está trabajando en la penetración Trapèze Este, transformando este ámbito de área fabril orientada a la industria pesada, en barrio de negocios en general, especializado en el desarrollo de las últimas tecnologías de la comunicación, así como en hábitat de alta residencia.

[25] Aprobación del PLU de Boulogne Billancourt 8 abril 2004, 1.ª modificación 7 julio 2005. Última modificación (4.ª), aceptada 22 marzo 2012.

[26] Para conseguir zonas abiertas se adopta el modelo de edificación concentrada a lo largo de los espacios públicos mayores dejando espacios libres abiertos y aéreos que aligeren el conjunto; se adopta también el modelo parisino, de pasajes, calles peatonales interiores y enlaces con espacios públicos. Todo ello en función de cumplir un mandato específico del proyecto en el que insistiendo en el respeto a las características del lugar, se insta al entrecruzamiento de espacios naturales y urbanos que a su vez permitan la renovación y animación de las riberas del río (Disponible en: http://www.boulognebillancourt.com/previous/PLU/src/03_Piece3.Projet_amenagement_developpement_durable/partie4.pdf, pag. 44).

[27] Sobre el desarrollo histórico del debate sobre el futuro de la isla resulta de gran interés la consulta del texto de Anne Sophie Coppin, *L'Île Seguin Demain. Histoires, architectures, cultures,* París, Beaux arts editions, 2010. Se puede consultar también Aumente, Pilar. «De Montparnasse a Île Seguin. Del pasado al futuro a través de dos barrios artísticos parisinos», *Arte y Ciudad Revista de investigación* 2013 (junio) (n.º 3) (I) Extraordinario, pp. 587-608.

Françoit Pinault, muy bien relacionado con Jacques Chirac, estimó conveniente el lugar para la exhibición a nivel internacional de su colección de arte. Se convoca a 6 equipos de arquitectos y François Perrault elige el proyecto de Tadao Ando.

Teniendo en cuenta la prevista presencia de la Fundación de arte contemporáneo, se necesitaba dar coherencia al resto de los espacios de la Isla, de esta manera emerge, en 2002, la idea de la creación de una Cité de las Artes y de las Ciencias (lo que supone en algún aspecto la recogida de algún aspecto de propuestas previas. La cité se diseña como un polo de cultura y de ocio en el que se integran comercios y servicios, en la zona científica los aspectos formativos y empresariales, con posibilidad de albergar grandes escuelas y espacios dedicados a las nuevas tecnologías.[28]

La lentitud administrativa, la indefinición en el ámbito de las decisiones políticas, le llevó a renunciar al proyecto,[29] ya muy maduro, elaborado por Tadao Ando y que posterior mente no tuvo problemas para implantar en Venecia.

Tras muchas oscilaciones, finalmente, durante el 2010, se firmó un acuerdo con la empresa Natural Le Coultre[30] dirigido por Yves Bouvier que encargó a Jean Nouvel un proyecto para el Portal de Artes plásticas. En 2011, aún en periodo Sarkozy, se confió la concepción y gestión del proyecto cultural R4 a la empresa Nelly Wenger[31] y Asociados, que cuenta con amplia experiencia en gestoría cultural, y se encomendó el mandato arquitectónico preliminar del R4 a los Ateliers de Jean Nouvel que se habían dado a conocer nacional e internacionalmente en 2012, a través de ferias y encuentros de Arte a alto nivel (Art Basel, FIAC).

Una vez elegido, en marzo de 2013, el proyecto, de entre los tres propuestos, considerado más adecuado: el n.º 2, tuvo lugar el depósito del permiso de construcción en la Mairie de Boulogne Billancourt.

En el proyecto aprobado se contempla igualmente la presencia del complejo R4 que se plantea como objetivo la pretensión de reagrupar, bajo una forma nueva y en una única sede, a los actores del mundo del arte en toda su diversidad, con el propósito de ofrecerles un marco propicio para la emulación y la creación, así como a la transmisión del arte a la sociedad al poner en relación a artistas, marchantes de arte, coleccionistas y comisarios de exposición.

Nelly Wenger ha insistido en su deseo de crear un nuevo Montparnasse, el Montparnasse del siglo XXI, es decir en implantar un barrio artístico con todos los elementos y recursos estudiados, calculados y previstos:

> L'ambition de Nelly Wenger est de créer «le Montparnasse du 21e siècle», un lieu qui attirerait les artistes comme un aimant, où régnerait une «effervescence intellectuelle et artistique permanente, partagée avec le grand public». Le programme prévoit des ateliers d'artistes en rési-

---

[28] Coppin, A.S., 2010, p. 98.

[29] El 10 de mayo de 2005 Le Monde publica un artículo de François Pinault titulado «L'Île Seguin, je renonce», disponible en: http://www.lemonde.fr/idees/article/2005/05/09/ile-seguin-je-renonce-par-francois-pinault_647464_3232.html. «Aussi face à la situation bloquée de l'Île Seguin, et au contrario devant l'accueil que m'ont réservé d'autres villes, j'ai décidé de ne pas baisser les bras...Contrairement au regretté projet pour l'île Seguin, enlisé dans les incertitudes, les longueurs, et les pesanteurs».

[30] Empresa especializada en logística y transporte de obras de arte.

[31] Antigua directora de Nestlé Suisse y de Expo02 http://www.nellywengerassociates.com/fr [Consulta 7/7/2013] y http://www.nellywengerassociates.com/uploads/presse/LeTemps_03.03.2011.pdf [Consulta 7/7/2013].

> dence, une grande halle d'exposition (1200 m², 9 m sous plafond), 20 à 30 galeries d'art dotées de surfaces d'exposition mutualisées, trois salles de vente aux enchères, un amphithéâtre de 300 places et des réserves d'art ouvertes au public.[32]

Se prevé que el R4 interactúe con el resto de entidades e instituciones que han de asentarse en la isla y que se lleguen a crear red con las que existen en el territorio cercano, fortaleciendo de esta manera, los lazos del patrimonio, sea arquitectónico o cultural en cualquiera de sus variantes.

El proyecto «La Vallée de la Culture»[33] elaborado a partir de una iniciativa política, abre la experiencia al territorio enfocándolo hacia el planteamiento del distrito, que en este caso, y enlazado con la puesta en marcha y desarrollo del proyecto del Grand Paris toma dimensiones departamentales.[34] En 2014 se ha aprobado definitivamente (consolidado con las enmiendas aceptadas) la ley del Grand Paris que da marco legal al proyecto de carácter urbano, social y económico que busca dar unidad a París y a su aglomeración, estructurando esa nueva realidad a través de un desarrollo económico durable solidario y creador de empleos tendiendo a reducir los desequilibrios sociales. Para conseguir la real unidad entre Paris y su primera corona (La petite couronne) y el acercamiento de la segunda, se proyecta la articulación de un sistema de transporte público (el llamado «supermetro» *Grand Paris Express* cuyo recorrido y variantes está previsto que vertebre la Banlieue).

Ahora bien, esta red de transporte se vincula a contratos de desarrollo territorial sustentados por el Estado, los communes y sus agrupamientos, y sujetos a los principios del código de urbanismo. Y se mantiene especial atención hacia los temas relacionados con el alojamiento, los transportes, los equipamientos comerciales el desarrollo económico deportivo y cultural y un compromiso en materia de economía social, y solidaria, en materia espacios naturales, agrícolas y forestales, y los paisajes y recursos naturales.

Se reconoce a Île Seguin como centro y corazón del eje en el recorrido fuera de la Ville de París, pero el enlace con las riberas del valle cultural de la Seine que en la capital ha hecho ya el recorrido ya desde la Biblioteca F. Mitterrand, El Grand Palais etc., y continúa, ya fuera de los límites de la ciudad, por la vía de la Île Saint Germain, donde se encuentra un gran parque de esculturas, entre las que destaca la obra la «Tour aux Figures de Dubuffet» (1988) Desde Île Saint Germain se salta a Île Seguin y al Trapèze, es decir, a Boulogne-Billancourt, o se pasa a la Vallée aux Loups en Meudon, donde se encuentra un patrimonio natural muy notable, junto a hitos evocadores de la memoria cultural literaria (Maison de Chateaubrian); hacia la ribera derecha del Sena, nos encontramos con el quartier renovado por una gran operación immobiliaria, que le ha dejado convertido en un hábitat de alta tecnología... Hacia el norte se prevée visibilizar más intensamente los valores patrimoniales contenidos en el «Museo de los Años Treinta». Se pretende vincular también la estación de la desaparecida línea Puteaux Issy les Moulineaux creada con ocasión de la Exposición Universal de 1898 (hoy se mantiene

---

[32] *Le Journal du Dimanche,* 18 décembre 2011. Disponible en: http://www.lejdd.fr/Culture/Beaux-Arts/Actualite/Le-futur-pole-d-art-contemporain-baptise-R4-ouvrira-en-2015-a-Boulogne-Billancourt.-441443. De la misma manera se expresa N. Wenger en declaraciones recogidas en Le Monde | 27.11.2012 http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/27/ile-seguin-de-jolies-tours-de-magie_1796503_3246.html..

[33] Impulsado desde 2008 por Patrick Devedjian.

[34] El Departamento des Hauts du Seine ha cumplido en 2014 cincuenta años de existencia.

en la proximidad la parada Pont de Sèvres de la línea del Tramway 2. La estación servía a la comunicación de la cercana manufactura de Sèvres, hoy día Ciudad de la Cerámica (complejo fabril y Museo Nacional de Sèvres) potenciada gracias a la buena relación con el arte contemporáneo que la inspira en la actualidad; su ubicación habrá de favorecer la vinculación con el nudo de arte contemporáneo que ha de instalarse en la próxima Île Seguin.

Y para el descanso, el ocio y el deporte la recuperación paisajística y funcional de la Île Monsier, avanzada hacia el Sena desde los límites del parque del Dominio Nacional de Saint Cloud. Del gran parque quedan algunos restos, y también de la grandeza de su castillo, en los jardines (gran cascada, grupos escultóricos...) y por supuesto en las plantaciones; hoy día acoge también actividades artísticas efímeras de buen nivel.

Cruzando el río, una intervención mayor está comenzando a ser realizada en los jardines departamentales Albert Kahn. El proyecto contempla la actualización de instalaciones para Les Archives du Monde y para el confort de la visita al museo así como para el cuidado del resto de las colecciones. El arquitecto japonés Kengo Kuma lleva adelante la renovación. Más al norte, el dominio Rothschild con su palacio neoLuis XIV de mediados del siglo XIX tuvo también su capricho japonés en los jardines muy modificados. Otro lugar que se contempla enfatizar y que ya ha concretado su renovación, es el Chateau Buchillot (siglo XVIII) que tras su actualización acoge para su exhibición permanente la colección del escultor Paul Belmondo.

El parque departamental de Sceaux, con sus jardines diseñados por Le Nôtre y su museo con los fondos documentales de la región Île de France, es también marco idóneo para eventos de arte público actual, al que se une la Défense, que se ha incluido ya en el circuito productivo artístico-cultural de la Vallée de la Culture.

Las huellas de Renault. El patrimonio industrial rescatado para la historia en Boulogne Billancourt

La Villa de Boulogne Billancourt, oídas las asociaciones ciudadanas, decidió en su Consejo de 8 de abril de 2004 mantener, a través de la salvaguarda de algunos restos de lo que fue el conjunto de ateliers y fábricas de Renault, memoria de lo que fue aquel conjunto fabril. Por ello incluyó en el nuevo Plan de Urbanismo (PLU) la relación de inmuebles y construcciones de carácter ingenieril así como otros elementos que se consideraron de interés por su funcionalidad o significación, y establecer, en consecuencia unas medidas de protección y un régimen adaptado, para la mayoría de ellos con carácter definitivo y, en algún caso, con reservas a ser posteriormente ratificado su valor. En 2005, por ejemplo, la villa y la SAEM aún dudaban si conservar la fachada total del edificio denominado de la artillería, por la finalidad a la que respondía en el momento de su creación en el entorno de la I Guerra Mundial, finalmente se desestimó la conservación del muro en su total perímetro y se decidió conservar exclusivamente el arco de entrada y los inicios laterales. De igual modo, se decidió mantener, introduciendolo en el proyecto de la nueva Île Seguin, el dibujo del muro de contorno que el arquitecto Laprade otorgó a la isla dándole un carácter y personalidad visual, que se convirtió en un factor identitario, y simbolo patrimonial.

En el *rapport* de presentatión se alude a la elaboración de un Atlas Patrimonial que ha permitido identificar los inmuebles que se consideran dignos de poner en valor y en el Projet d'aménagement et de développement durable.



Fig. 3. Restos de la pointe amont con el piñón de los años treinta y el zócalo del complejo fabril conservado, julio 2014, hoy destruído. Foto Pilar Aumente.

Edificios de referencia que se regirán por un régimen especial: El Batiment X (1922-1975), el pont Daydé, la verja *jardin du coq,* el taller de Louis Renault, la *porte* Jules Guesde. Edificios patrimoniales: por las características de su construcción o la elegancia de su diseño: Frontón de la pointe amont de Île Seguin, portal de entrada de Île Seguin, portal / frontón del edificio de artillería. Añadido a ello, se prevé conservar el zócalo y crear una fachada envolvente a lo largo de todo el contorno de la isla. Más tarde se lograría salvar el 57 Metal (Fig. 3).

Conocida esta resolución y las circunstancias añadidas, surge la cuestión insoslayable: con estos elementos físicos conservados ¿es suficiente para mantener la memoria del sitio? El debate debe hacernos reflexionar elevando a nivel general: ¿estamos actuando en positivo para mantener a futuro la memoria del pasado reciente?, y en cuanto a un aspecto más concreto, ¿lo estamos consiguiendo respecto al pasado reciente industrial?

En Boulogne-Billancourt las sociedades Ametis y Atris elaboraron en 2005 un dossier con propuestas para el mantenimiento de la memoris de Renault, tanto en sus aspectos empresariales y humanos como de innovación tecnológica siempre perseguida a lo largo de la vida de la firma. Las dos agrupaciones insisten en la necesidad de crear un centro de la memoria industrial en la isla y en la importancia de la conservación de los archivos, la memoria a través del documento gráfico o del objeto significativo. En este sentido habría que mencionar la importancia de las fotografías y documentos visuales, de cuya importancia fueron muy conscientes en Renault (Doisneau, Kollar, René Jacques, encargados de contribuir a la memoria del esplendor de Renault, o Hubert Fauthomme, autorizado por la empresa a ser memoria de su

desaparición). Las *usines* de Billancourt fueron atractivas para el objetivo de la cámara ya fuera la del fotógrafo o la del cineasta (Cecile de Cugis entre otros).

Muchos otros creadores visuales y audiovisuales las hicieron protagonistas; en la actualidad, son los especializados en animación digital los que a través de la serie francesa Code Lyoko,[35] más se han fijado en la que una fábrica abandonada (Renault Île Seguin contiene un escaner que permite la conexión o el enlace con Lyoko a los jóvenes salvadores del mundo). La fábrica y otros lugares reconocibles de Billancourt configuran el mundo de Lyoko, una forma de mantener la memoria visual y hacerla familiar a las futuras generaciones. Nuevas maneras de hacer la transferencia del conocimiento deleitando, en un ámbito urbano que se renueva también a través de la nueva industria, en este caso el audiovisual digital en sus distintos formatos.

Lento, pero imparable, el proceso de sustitución del sector industrial por el cultural, avanza imparable, pero de ello es preciso dejar las trazas que permitan reconocer la historia del lugar, lo que explicará el porqué de determinadas interacciones, y por otro lado, ayudará a la mejor comprensión del lugar, y de lo que allí percibamos y asumamos como vivencia. Sin olvidar, que la mejor comprensión de un fenómeno colabora al confort de la experiencia y eso, al final, redunda en lo que para ciertos enfoques es prioritario: la mejora de los ingresos, los beneficios económicos, la revitalización urbana a través de la cultura, para lo cual, el patrimonio recuperado es fundamental.

[35] Serie animada de televisión francesa producida por Jérôme Mouscadet y emitida por France 3, Canal J., Francia 4. En Belgica La Deux, en España Clan y otras muchas televisiones en el resto del mundo: Japón, Canadá, Estados Unidos, etc.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

LA MEMORIA DE LA INDUSTRIA Y SU INCLUSIÓN EN LA CIUDAD POSMODERNA[1]

M.ª Pilar Biel Ibáñez
Universidad de Zaragoza

Introducción: patrimonio industrial conservación y preservación

El patrimonio industrial se ha consolidado como parte del patrimonio cultural a partir de la segunda mitad del siglo xx. Esta inclusión, que coincide con la ampliación del concepto de patrimonio, se acrecienta en la década de los noventa y se consolida a partir de la primera del xxi. Es más, algunos estudios demuestran que este patrimonio arraiga con más fuerza[2] en la ciudadanía que otro tipo de bienes culturales con una tradición más amplia, como por ejemplo el patrimonio arqueológico. Los industriales son unos bienes vinculados con las actividades humanas, están próximos en el tiempo y además su presencia, en un número importante de casos, es monumental. Todo ello, sin duda, explica su rápida patrimonialización por parte de la sociedad. Este proceso ha supuesto la protección[3] de algunos destacados elementos industriales y su conservación mediante la puesta en marcha de museos industriales.[4] No obstante, la situación más común a la que estos bienes han sido sometidos es a la de su refuncionaliza-

[1] Investigación realizada en el marco del proyecto de investigación: «Museos y barrios artísticos: arte público, artistas e instituciones» (Ref. HAR 2012-38899-C02-0), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y desarrollado en la Universidad de Zaragoza y del cual es investigador principal: Jesús Pedro Lorente Lorente.

[2] Castillo Ruiz, José. «Concepto y conocimiento del patrimonio histórico», en AA.VV. *Conocimiento y percepción del patrimonio histórico en la sociedad española,* Madrid, Fundación Caja de Madrid, 2012, p. 50.

[3] Biel Ibáñez, M.ª Pilar. «La catalogación, la protección y la conservación del patrimonio industrial», en M.ª Pilar Biel Ibáñez y Gerardo Cueto Alonso (coord.), *100 Elementos del Patrimonio Industrial en España,* Madrid, Institución de Patrimonio Cultural de España-TICCIH España, 2011, pp. 66-73.

[4] Homobono Martínez, José Ignacio. «El patrimonio industrial y sus activaciones: turismo, museos, ecomuseos y reutilización», *Kobie* (serie antropología cultural), n.º 12, Bilbao, Diputación Foral Bikaia, 2006/2007, pp. 5-33; Cañizares Ruiz, M.ª del Carmen. «Patrimonio, parques mineros y turismo en España», *Cuadernos de Turismo,* n.º 27, Murcia, Universidad de Murcia, 2011, pp. 133-153.

ción y monumentalización en el seno de las funciones propias de la ciudad posindustrial al ser considerados como parte de la herencia de la modernidad.

En estos procesos de refuncionalización, el patrimonio industrial ha sido contenedor de equipamientos socioculturales de los barrios, fundamentalmente obreros y olvidados de las políticas sociales de los ayuntamientos franquistas. Con la reconversión industrial iniciada en los años ochenta del siglo xx, muchas fábricas quedaron abandonadas y lejos de ser derribadas, parte de sus edificios se reintegraron en los nuevos diseños urbanos. Este proceso es espacialmente significativo en Cataluña, tanto en Barcelona (Can Fabra, Can Felipa, entre otras) como en ciudades más pequeñas, pero altamente industriales, como Terrasa (Vapor Gran, Fábrica Marcet, entre otras).[5]

Ya en la década de los noventa, proliferaron los proyectos de museos o centros de arte contemporáneos instalados en fábricas desocupadas. En estas intervenciones se aunaba la situación estratégica del bien industrial en la ciudad con el encargo de intervención a un arquitecto estrella capaz de generar una nueva identidad urbana.[6] El Depósito Elevado del Canal de Isabel II (Madrid, 1986), la Fundación Tapies (Barcelona, 1990), el Centro de Arte El Tanque (Santa Cruz de Tenerife, 1998), CaixaForum Barcelona (2002) y Madrid (2008), La Conservera (Ceutí, Murcia, 2009) son, entre otros, ejemplos de este acomodo de contenidos artísticos en contenedores industriales.

Simultáneamente, otro número nada despreciable de bienes industriales se convierten en contenedores de actividades de consumo de tiempo libre, de ocio, de entretenimiento o de cultura en general. De esta forma el patrimonio industrial queda adsorbido por el modelo cultural que expresa los valores del estado neoliberal identificados con el consumismo. La ciudad posindustrial[7] fomenta el individualismo y modela un ciudadano/consumidor compulsivo fuertemente influenciado por la publicidad. Se concibe a sí misma como un objeto de consumo y se convierte en marca (p.e. Barcelona) como si de un producto más se tratara.[8] Ya no es solo el lugar donde se intercambian las mercancías sino que además ella misma se transforma en un producto para ser comprada/consumida.[9] La Alhondiga (Bilbao, 2010) es, posiblemente, la mejor síntesis de esta refuncionalizacuión del patrimonio industrial al servicio de la cultura del consumo. En sus nuevas edificaciones, ocultas por los viejos muros levantados por Ricardo Bastida entre 1905-1909, se acomodan una sala de exposiciones, una biblioteca, un gimnasio con piscina y una sala de cine además de diversos locales dedicados a la restauración. Un espacio definido por su diseñador Philippe Starck como un *lugar libre,* «donde la gente va a

---

[5] Pont i Montaner, Ferran y Llordés i Llordes, Teresa. *Espais recobrats. Els nous usos del patrimoni industrial catalá,* Terrasa, mNACTEC, 2014.

[6] Layuno Rosas, M.ª Ángeles. *Museos de arte contemporáneo en España. Del Palacio de las Artes a la arquitectura como arte,* Gijón, Trea, 2004; Hernández Martínez, Ascensión. «Patrimonio industrial y arte contemporáneo: una nueva geografía cultural», en A*ctas de la Primeras Jornadas de Patrimonio Industrial y de la Obra Pública,* Sevilla, Fundación Patrimonio Industrial de Andalucía, 2012, pp. 1-10 (edición digital); Hernández Martínez, Ascensión. «El patrimonio industrial, un legado del siglo xix: su recuperación para usos culturales», en Teresa Sauret (ed.), *El siglo XIX a reflexión y debate,* Málaga, Universidad de Málaga, 2013, pp. 238-289.

[7] Muñoz, Francesc. *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales,* Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

[8] Balibrea, Mari Paz. «La marca y el pasado: estrategias de lucha por el espacio social en la Barcelona Posindustrial», *Producto50, yproductions* ed., Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007, pp. 20-36.

[9] Muñiz Martínez, Norberto y Cervantes Blanco, Miguel. «Marketing de ciudades y «place branding», *Pecunica: revista de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales,* n.º extra 1.2010, p. 142.

conocerse, besarse y sentir. Un espacio formidable, lleno de energía y entusiasmo».[10] En definitiva, un escenario concebido para fascinar al ciudadano/consumidor y ayudarle a disfrutar de su tiempo de ocio/consumo.

No obstante, este modelo se puede considerar como la versión más refinada de los centros comerciales, calificados como «las catedrales del consumo».[11] Estos, que tienen como antecedentes las galerías cubiertas (segunda mitad del siglo XIX) y los grandes almacenes (primeras décadas del siglo XX) tienen su origen en Estados Unidos vinculados con el crecimiento de las áreas residenciales suburbanas. El primer centro comercial levantado en Estados Unidos fue el Southdale Centre en Edina (1956). Mientras, en Europa este modelo de consumo se generaliza más tardíamente, en los años ochenta del siglo XX. Como ponen de manifiesto los estudios[12] realizados en torno a estos espacios de compra, los centros comerciales son lugares en los que se lleva a cabo el ritual del consumo entendido este como la construcción de la identidad de los individuos y su interacción con sus semejantes.

En los últimos cuarenta años los centros comerciales han conquistado el tejido urbano de las ciudades presentando tanto una ubicación periférica, como es habitual, como central. En estos últimos casos, algunos centros comerciales han colonizado viejos edificios situados estratégicamente en la ciudad consolidada como sucede con el programas de estaciones comerciales puesto en marcha por Renfe (en la actualidad Adif).

El patrimonio industrial y la cultural del consumo. El programa de las estaciones comerciales y la estación Príncipe Pío

La estación ferroviaria como tipología arquitectónica se desarrolla en el siglo XIX. Este siglo es, sin duda, el, del ferrocarril. A través de la literatura, la pintura o de la fotografía, el ferrocarril se presenta como emblema del poder mecánico; se identifica con la prosperidad y promueve cambios en los modos de vida.[13] La retórica que se utiliza para hablar o calificar las obras ferroviarias rozan lo sublime tecnológico y es habitual calificarlo como colosal, brioso, ciclópeo o gigantesco. En esta mitomanía ferroviaria, la estación es uno de los elementos más destacados. Son consideradas como las iglesias modernas de la religión del siglo o como los nuevos palacios de la industria. Expresan, mejor que cualquier otra construcción industrial, los valores de la burguesía progresista. En sus fachadas se formula la confianza de los ingenieros en el futuro tecnológico y el sentimentalismo de los arquitectos por la historia. Asimismo, la estación implica la conquista de la ciudad al levantarse en las futuras zonas de expansión

---

[10] «Al sol de la Alhóndiga», *El viajero Bilbao,* 26-02-2011, p. 3.

[11] RITZER, George. *Enchanting a disenchanted world: revolutionizing the means of consumption,* California, Pine Forge Press, 2005; DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo,* Valencia, Pre-Textos, 2008.

[12] ALONSO, Luis Enrique. «Los grandes centros comerciales y el consumidor postmoderno», en *Distribución y Consumo,* n.º 48, Madrid, Mercansa, 1999, pp. 27-30; ESCUDERO GÓMEZ, Luis Alfonso. *Los centros comerciales. Espacios postmodernos de ocio y consumo,* Ciudad Real, Universidad de Castilla La Mancha, 2008; RODRÍGUEZ-VIGIL REGUERA, José María. «Espacios de consumo de la Postmodernidad. La arquitectura comercial en Oviedo», en *Liño Revista Anual de Historia del Arte,* n.º 18, Oviedo, Universidad, 2012, pp. 131-145.

[13] LITVAK, Lily. *El tiempo de los trenes: El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918),* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.

de la misma, pero también, de lo rural con sus pequeñas estaciones símbolo de los nuevos tiempos.

Esta euforia con la que se vive el ferrocarril en el siglo XIX se marchita conforme se avanza en el siglo XX.[14] En los dos primeros tercios de este siglo tan apenas se construyen nuevos trazados y las condiciones de explotación de los que están en servicio son escasamente modernizadas y mejoradas. De tal forma que, cuando España entra a formar parte de la Unión Europea (1986), el ferrocarril se caracteriza por su baja utilización, por presentar pérdidas en su explotación, por recibir escasas inversiones y por prestar un servicio deficiente. Esta serie de circunstancias, lo convierten en un sistema de transporte residual y casi testimonial. Con la incorporación de España a las instituciones europeas se inicia una etapa de inversión en infraestructuras. De esta manera, se opta por el desarrollo de una red de vías rápidas de gran capacidad que en la década de los noventa y la primera del siglo XXI se complementa con la implementación de la alta velocidad ferroviaria.[15] El primer tramo que se construye en España es el de Madrid-Sevilla coincidiendo con la celebración de la Exposición Internacional de 1992, celebrada en la ciudad de Sevilla. Y desde ese momento hasta el año 2010 los tramos completos de Alta Velocidad en funcionamiento suman[16] 1563 km.

El cierre y desmantelamiento de algunas líneas históricas, la renovación de otras así como la apuesta por la alta velocidad en detrimento del transporte convencional han supuesto el abandono, y en algunos casos, el derribo de estaciones y líneas históricas. No obstante, el conjunto del patrimonio ferroviario histórico que todavía se mantiene es responsabilidad de Adif (Administrador de Infraestructuras Ferroviarias), entidad pública empresarial dependiente del Ministerio de Fomento. Este organismo es el encargado, a través de la Dirección General de Servicios al Cliente y Patrimonio (Dirección de Patrimonio y Urbanismo) de la gestión de su importante patrimonio histórico. Este patrimonio abarca tanto bienes inmuebles como muebles y todo tipo de documentación escrita y gráfica de un indudable interés para la historia ferroviaria en España.

Dentro de su estrategia de puesta en valor de sus bienes inmuebles[17] (al mismo tiempo que trata de rentabilizar estos espacios) Adif ha diseñado un programa de actuación para situar espacios comerciales en las estaciones (en uso y desuso) que le permitan rentabilizar tanto el edificio como la operación urbana que implica su construcción o su rehabilitación. Estos proyectos son desarrollados por Necsa (Nuevos Espacios Comerciales S.A.) o Nefsa (Nuevas Estaciones de Ferrocarril, S.A.) sociedades participadas por Adif (Administrador de Infraestructuras Ferroviarias) y Riofisa.[18] Dentro de estas sociedades, Riofisa tiene la misión de gestionar el desarrollo del proyecto, su comercialización, su construcción y la explotación de las estaciones mientras que Adif gestiona su explotación ferroviaria.

---

[14] SERRANO MARTÍNEZ, José M.ª; GARCÍA MARÍN Ramón y GIL GUIRADO, Salvador. «La política de transporte ferroviario en España. Los corredores de alta velocidad: sus potenciales y limitaciones», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales,* [en línea], Barcelona, Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2010, vol. XIV, n.º 331 (20). Disponible en: http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-331/sn-331-20.htm [Consulta: 15/01/2014].

[15] SERRANO MARTÍNEZ, 2010, p. 4.

[16] SERRANO MARTÍNEZ, 2010, p. 6.

[17] Véase http://www.adif.es/es_ES/ocio_y_cultura/ocio_y_cultura.shtml [Consulta: 15/01/2014].

[18] VAHÍ SERRANO, Amalia. *La perspectiva territorial y urbana de los grandes equipamientos comerciales en Andalucía,* Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Universidad de Sevilla, 2007, p. 49.

Este modelo de negocio comercial localizado en una infraestructura ferroviaria se ha plasmado en los proyectos de las estaciones de Plaza de Armas, en Sevilla, en Málaga, en la de Príncipe Pío de Madrid y en Barcelona-Sants y está en marcha en otras ciudades españolas como A Coruña, Vigo, Alicante, Albacete, Cartagena, Miranda de Ebro, Valladolid, Zamora, Lleida, Logroño, Huelva, Jaén, Cáceres, Gijón y Valencia.

El motivo para reconvertir la estación histórica en una «estación comercial» es el valor añadido que posee, ya que son auténticos «hitos urbanos en la configuración de las ciudades, tanto por el marcado relieve que imprime su presencia como por las notables y singulares aportaciones arquitectónicas que embellecen los espacios que ocupan».[19]

La «cultura del consumo» que nos rodea convierte la rutina de comprar en una actividad de ocio: pasar el día en un centro comercial es un entretenimiento, especialmente si ofrece una experiencia total.

Un ejemplo de este proceso de reconversión de estación ferroviaria a «estación comercial» es el caso de la estación de Cercanías e intercambiador de Príncipe Pío y centro comercial y de ocio.

La historia de la estación del Norte o Príncipe Pío

La estación Príncipe Pío es cabecera de la línea[20] de Madrid a Irún construida por la Compañía Caminos de Hierro del Norte de España. Las obras de la línea se inician en marzo de 1856 y, las de la estación, en febrero de 1859. Esta se emplaza en la Montaña del Príncipe Pío. En 1861 se abrió al tráfico el tramo Madrid-El Escorial y en 1879 la línea cubre todo el trayecto hasta Irún.

Tras la construcción de un edificio provisional, las obras de la nueva estación, según el proyecto de 1876, comenzaron en 1879 y concluyeron en 1882, sin haber completado la totalidad de lo proyectado.[21] Este documento contemplaba levantar una estación destinada a viajeros organizada en torno a dos edificaciones situadas en paralelo a las vías; un segundo conjunto edilicio destinado a mercancías y un tercero a servicio de material y tracción, donde se localizaba el depósito de máquinas y los talleres accesorios.

El proyecto se inició con la construcción de la parte destinada a los viajeros. En el proyecto inicial estaba previsto que la salida y la llegada de pasajeros se ordenara en torno a dos edificios independientes unidos por una gran armadura metálica de 40 m de largo para albergar cinco vías y dos grandes andenes de salida y llegada. La construcción de esta estación se inició con la edificación del edificio de llegada de viajeros. Este consta de un único cuerpo dispues-

---

[19] Véase http://www.riofisa.com/track-record/estaciones-comerciales.aspx?page=2 [Consulta: 15/01/2014].

[20] González Yanci, M.ª Pilar. «El impacto del ferrocarril en la configuración urbana de Madrid. 150 años de historia del ferrocarril». Disponible en: http://www.docutren.com/HistoriaFerroviaria/Aranjuez2001/pdf/05.pdf [Consulta: 15/01/2014]; Fernández Gil, Antonio. «Una mirada «histórica» hacia el futuro de las principales terminales ferroviarias de Madrid», *Revista de Obras Públicas: Órgano profesional de los ingenieros de caminos, canales y puertos,* n.º 158, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2011, pp. 47-60; Aguilar Civera, Inmaculada. *La estación del Ferrocarril. Puerta de la Ciudad,* 2 vols. Valencia, Generalitat Valenciana, 1988.

[21] Aguilar, 1988.

to longitudinalmente a los andenes. Así permaneció hasta que en el año 1928[22] se levantó el segundo edifico en disposición frontal con acceso al paseo de San Vicente y destinado a salida de viajeros, tras un largo proceso en el que se renunció a la construcción de un edificio paralelo.[23] Después de la Guerra Civil y con la creación de RENFE desapareció la compañía de *Caminos de Hierro del Norte de España* y se inició una nueva etapa en la gestión de la estación. Se mantuvo su dedicación de estación preferentemente de viajeros aunque comenzó su decadencia al abrirse la estación de Chamartín (1967) y, como consecuencia de ello, reorganizarse el tráfico de viajeros. Esta situación supuso una lenta y continuada merma de viajeros y tráfico para Príncipe Pío que concluyó en marzo de 1976[24] cuando salió el último tren de largo recorrido y se clausuró esta estación.[25] Desde ese año, solo quedó el tren diario de cercanías de Madrid a Pinar de las Rozas[26] y desde 1979 de forma provisional albergó el tráfico ferroviario con destino en Galicia.

Se pensaron varios destinos para esta estación como convertirla en un gran museo de la ciencia. Entre 1993-1994 estuvo completamente cerrada y se inició el proceso para transformarla en el gran intercambiador de transporte de metro, cercanías y líneas periféricas de autobuses. Este proyecto (1995-1999) implicó profundas modificaciones en la estación al tener que horadarla bajo las marquesinas para acoger las nuevas vías de metro (6 y 10), modificar la playa de vías para adecuar las instalaciones al servicio de cercanías y ampliar la capacidad de la circunvalación ferroviaria que en estos años fue reformada, soterrada e integrada en la ciudad según lo proyectado en la intervención urbana conocida como *Pasillo Verde Ferroviario*.[27] Esta actuación permitió que el servicio de cercanías pasara por Príncipe Pío camino de la estación de Atocha. La nueva estación de cercanías levantada para ello se inauguró en 1995 y se conoce como estación Príncipe Pío.

Posteriormente, y según lo previsto en el *Plan de Intercambiadores 2004-2007* impulsado por la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de la capital, se acometió la construcción de un nuevo intercambiador aunque esta vez subterráneo para acoger los autobuses interurbanos que daban servicio en la carretera A-5, eliminándolos de la superficie y mejorando la conectividad de este sistema con el metro. Este nuevo intercambiador se organiza en dos niveles, con dársenas para los autobuses dispuestas en torno a un área central de espera. Mientras que el acceso de los usuarios se realiza a través dos pabellones ubicados sobre el patio actual de la estación. Se inauguró en mayo de 2007 y se sitúa bajo el paseo de la Florida.[28]

---

[22] García Pavón, F. «Una tarde en la ex estación del norte», *Blanco y Negro* (21 de enero de 1977), p. 42.

[23] Navascués Palacio, Pedro. «Las estaciones y la arquitectura de hierro en Madrid», en AA.VV., *Las estaciones ferroviarias de Madrid,* Madrid, COAM, 1980, pp. 41-102.

[24] Navascués, 1980, p. 43.

[25] «Adiós, vieja estación del Norte», *ABC* (04 de marzo de 1976), p. 07.

[26] *ABC* (04 de marzo de 1976), p. 07.

[27] García Santos, Alfonso. «Actuaciones urbanístico ferroviarias: el pasillo verde ferroviario de Madrid», Disponible en: http://www.docutren.com/HistoriaFerroviaria/Alicante1998/pdf/76.pdf [Consulta: 15/01/2014]. Contreras, Mercedes. «La apertura del túnel del Pasillo Verde», *ABC,* 28-06-1996, p. 64; Romero, José Manuel y Jiménez Barca, Antonio. «Dos obeliscos de 30 metros rematan el Pasillo Verde Ferroviario», *El País* (07 de mayo de 1996), p. 5.

[28] AA.VV. *Plan de Intercambiadores. Madrid,* Madrid, Comunidad de Madrid, Consorcio de Transportes y Ayuntamiento, 2009, pp. 366-397; Contreras, Mercedes. «Los intercambiadores de Príncipe Pío, Conde de Casal y Plaza Elíptica unirán 62 líneas de autobús», *ABC* (05 de octubre de 2004), p. 34-35.

Esta remodelación del transporte urbano y ferroviario supuso que el entorno urbano cambiara radicalmente. Se eliminaron todas las instalación ferroviarias existentes entre la línea de circunvalación de Príncipe Pío y Atocha, esto permitió liberar terreno para convertirlos en urbanizables con espacios dotacionales, verdes y residenciales, en una reconversión urbana ligada al Pasillo Verde Ferroviario. Estos terrenos liberados fueron ocupados por viviendas (actuales manzanas entre el paseo de la Florida y la calle Mozart). Mientras, los dos edificios de pasajeros quedaron abandonados hasta que en el año 2000 se inicia la reconversión del edificio más antiguo en centro comercial que sería completado con un edificio de nueva planta que ocupaba la zona de playas desmantelada. El conjunto se inaugurara en octubre de 2004, quedando sin resolver el uso del edificio de 1928, tras varios fallidos intentos de reconvertirlo en teatro.[29]

Análisis de los edificios

El edificio actual de la estación ya se perfila en un anteproyecto de 1873 donde quedan fijadas sus líneas generales. Se trata de un edificio con una longitud de 155 metros y una luz de cubierta de 40 metros. No obstante, los proyectos que se redactaron fueron varios hasta la aprobación del definitivo por Real Orden de 3 de junio de 1879[30]. Este, firmado por el ingeniero jefe de vías y obras Biarez, el arquitecto francés Ouliac y Eugenio Grasset, planteaba un edificio de llegadas formado por planta baja y primera, con un pabellón central de salida con una mansarda. Sus alzados se caracterizan por los huecos en arco en la planta baja y adintelados en la alta. Ambas están separadas horizontalmente por una línea que marca la altura del forjado, mientras que verticalmente unas cadenetas de piedra aseguran y perfilan la trabazón del pabellón central y los cuerpos laterales.

La armadura de hierro, cuyo material vino de Francia y Bélgica, fue diseñada por el ingeniero francés Mercier que firmó el proyecto en 1881. Presenta 40 metros de luz que se salvan con cuchillos atirantados combinando los sistemas Poleçeau y De Dion. La cubierta lleva chapa ondulada ciega, con cristal y los dos frentes menores se cierran con dos faldones de gran sencillez.

Por su parte, el proceso de diseño y construcción del edificio de salida de viajeros se prolongó en el tiempo, hasta que finalmente se construyó en 1933.[31]

La compañía tuvo que renunciar a la ejecución del proyecto aprobado en 1879 donde se preveía un edificio paralelo al descrito, al localizarse en los terrenos en los que iba a levantarse la casa de bombas que suministraba agua a la ciudad. Además, las necesidades de la propia estación habían cambiado a principios del siglo XX por lo que ya no era aconsejable mantener las características del edificio proyectado en 1879. Así, se inició un largo periplo en el que se sucedieron diseños hasta que en 1926 la compañía fue autorizada para construir un edificio de

---

[29] Aguilera, J y Segura, E. «Vía libre para la construcción del teatro de la estación de Príncipe Pío, el mayor de España», *ABC* (29 de marzo de 2000), pp. 96 y 97; Medialdea, Sara. «Una multinacional explotará el Teatro Príncipe Pío, tras vencer el acuerdo con Banderas», *ABC* (03 de agosto de 2002), pp. 36-37; Bravo, Julio. «El teatro de Príncipe Pío, una realidad», *ABC* (10 de febrero de 2005), p. 46; Muñoz Rojas, Ritama. «El futuro teatro de la estación de Príncipe Pío supera el último trámite municipal», *El País* (20 de enero de 1999); Europa Press. «De estación a espacio cultural», *El País* (1 de febrero de 2007).

[30] Navascués, 1980, pp. 85-102.

[31] Navascués, 1980, pp. 85-102.

cabecera destinado a salidas, con lo que se modificaba la función inicial del antiguo edificio de salida que ahora sería de llegadas. La obra nueva se ejecutó entre 1926 y 1933 y forma una L montada en parte con el viejo edificio. Este proyecto definitivo es obra del ingeniero Cerceller y presenta una estructura de hormigón armado. Se trata de un edificio de carácter horizontal, que acoge el gran vestíbulo, flanqueado por dos torres, donde se disponen la zona de dirección (izquierda) y la fonda (derecha). Desde el punto de vista estético se caracteriza por un gusto por el historicismo clasicista combinado con decoración deco en aquellos elementos interiores, como el bar, que tienen una menor carga simbólica.

Desde la Orden de 4 de junio de 1977, de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia, la estación de Príncipe Pío, situada en el paseo del Rey n.º 30, tiene incoado expediente de declaración de conjunto histórico-artístico, en la categoría de Monumento, a favor de estos dos edificios con sus correspondientes entornos.[32]

Análisis del proyecto de intervención

Tras el cierre de la estación, RENFE redacta el proyecto de rehabilitación integral de la antigua estación que es llevado a cabo entre los años 1999 y 2004 por el estudio de Arquitectura y Urbanismo Fernández del Amo[33] en colaboración con la empresa de ingeniería IDOM, dentro del marco que define el *Plan Especial de Protección* de esta estación y de sus espacios anejos. La redacción de este plan especial se encarga a este mismo estudio de arquitectura en febrero de 1999. En el mismo se propone una ordenación que tiene como finalidad la integración en una solución global de todas las propuestas provenientes de los planeamientos dispersos. Se trata de articularlos y aunarlos para la construcción de un centro comercial y de ocio. Ese mismo año, este documento fue aprobado y en él se dedicaba el edificio de llegada (el más antiguo) y el espacio bajo la marquesina a centro comercial mientras que el edificio de salida (el más nuevo) se destinaba a teatro.[34]

El promotor de toda la obra es la empresa Príncipe Pío Gestión S. A. constituida por Renfe y Riofisa y el equipo de arquitectos que redacta y lleva a cabo el proyecto de centro comercial es Rafael Fernández del Amo, Manuel Pina Herranz, y Rafael Molina Rodeo.[35] Este centro comercial se inaugura el 22 de octubre de 2004, cuenta con 36.000 m^2 y con más de un centenar de locales de todo tipo.[36]

---

[32] *Boletín Oficial del Estado* (08 de julio de 1977).

[33] Véase http://fernandezdelamo.com/about/1975-2011/urbanismo/plan-especial-de-ordenacion-principe-pio-madrid/ Del Plan Especial [Consulta: 15/01/2014] y http://fernandezdelamo.com/about/1975-2011/dotacional/centro-comercial-recreativo-principe-pio/Centro Comercial Recreativo Príncipe Pío. Madrid. [Consulta: 15/01/2014].

[34] Aguilera, J y Segura, E. «Vía libre para la construcción del teatro de la Estación de Príncipe Pío, el mayor de España», *ABC* (29 de marzo de 2000), p. 96 y 97; Muñoz Rojas, Ritama. «La estación del Norte acogerá el teatro más grande de la ciudad», *El País* (19 de noviembre de 1997); Muñoz Rojas, Ritama. «El futuro teatro de la estación de Príncipe Pío supera el último trámite municipal», *El País* (20 de enero de 1999).

[35] Véase http://issuu.com/irynashandra/docs/proyecto_restauracion_principe_pio/34 [Consulta: 15/01/2014].

[36] Rivas, Rosa. «La estación de Príncipe Pío renca como centro comercial», *El País* (22 de octubre de 2004).

Medialdea, Sara. «Del tren al *Shopping*», *ABC* (06 de octubre de 2004), p. 43.



Fig. 1. Centro comercial y de ocio Príncipe Pío, 2014. Foto de Carlos Colás.

El complejo comercial y de ocio se compone de tres piezas que se articulan y aúnan generando un gran edificio: el edificio histórico**,** el espacio bajo la marquesina**,** y el edificio de nueva planta. Estas tres piezas tienen continuidad en las cuatro plantas bajo rasante: una de ellas con dedicación comercial, planta baja y la entreplanta, y las otras tres a aparcamiento (Fig. 1).

La intervención en cada uno de los espacios históricos estuvo condicionada por sus diferentes características constructivas y estéticas además de por su estado de conservación. Así, el edificio histórico fue sometido a una rehabilitación integral. De tal forma que se procedió a la limpieza de todos los elementos de distribución interior, muebles e instalaciones dejando los elementos estructurales metálicos y forjados a cara vista. Se procedió a demoliciones parciales que afectaron a forjados, cubierta, muros de carga y tabiquería. Se restituyó la cubrición de teja y pizarra de la cubierta en su estado original siguiendo la documentación histórica, en la que se indicaba que se optó por una solución de teja plana, y se mantuvo la estructura original que presentaba un buen estado de conservación. Finalmente, se rehabilitaron los paramentos exteriores mediante la reconstrucción de las molduras de cornisas, jambas, dinteles e impostas. Las fábricas ciegas se revocaron con mortero de cal del color y la textura más favorable a la idea final de aquellos que existieron en el pasado[37] (Figs. 2 y 3).

Por lo que respecta al espacio situado bajo la marquesina metálica, se procedió a la rehabilitación de esta. Se desmontaron todos los elementos de cubrición para proceder a su limpie-

[37] Véase http://fernandezdelamo.com/about/1975-2011/dotacional/centro-comercial-recreativo-principepio [Consulta: 15/01/2014].



Fig. 2. Vista de la zona del intercambiador, 2014. Foto de Carlos Colás.



Fig. 3. Detalle de una de las columnas metálicas recuperadas, 2014. Foto de Carlos Colás.

za mediante chorro de arena. Se reconstruyeron los acabados de hueco y opaco mediante unos nuevos acristalamientos y panes de sándwich sobre la estructura. Se procedió a colocar un nuevo cerramiento de vidrio en aquellas zonas en las que no existía para conseguir una adecuada climatización del espacio. Y, finalmente, se procedió a la construcción de muros pantalla de los cuatro sótanos y el vaciado del terreno por excavación de bataches[38] (Figs. 4 y 5).

La intervención en las partes históricas se completó con la construcción de un edificio de nueva planta. Este respeta las condiciones de altura máxima de la edificación preexistente. Se caracteriza por presentar un hall de entrada semicircular que sirve de espacio de tránsito entre la pieza histórica y la nueva. Esta es un contenedor de espacios de ocio y espectáculos recreativos formado por un conjunto de minicines en planta alta y de usos comerciales y ocio que da continuidad al centro comercial de la estación en sus plantas baja y bajo rasante (Fig. 6).

En el año 2005, esta intervención recibió el premio especial del jurado al mejor proyecto inmobiliario del mundo y premio al mejor centro comercial dentro del marco de los premios Mipim.[39]

---

[38] Véase http://fernandezdelamo.com/about/1975-2011/dotacional/centro-comercial-recreativo-principe-pio [Consulta: 15/01/2014].

[39] Caballero, C. «El centro comercial Príncipe Pío gana el Oscar inmobiliario», *CincoDías* (15 de marzo de 2005).



Fig. 4. Vista interior de la zona de restauración del centro comercial, 2014. Foto de Carlos Colás.



Fig. 5. Detalles de las nuevas instalaciones del centro comercial localizadas en uno de los laterales, 2014. Foto de Carlos Colás.



Fig. 6. Rotonda que sirve de enlace entre la zona histórica y el edificio de nueva construcción en el centro comercial, 2014. Foto de Carlos Colás.

En cuanto a la intervención en el otro edificio, el de salida de pasajeros, y su transformación en teatro, en el momento actual no se ha convertido en una realidad aunque estaba previsto desde el inicio del proyecto, tal y como se contemplaba en el plan especial ya citado. Inicialmente, Riofrisa adjudicó a la empresa Pigmalión la construcción del teatro que además de este uso también acogía otros servicios como bar- restaurante, sala de conferencias y de exposiciones teniendo la explotación de todo el complejo por un periodo de 50 años.[40] Posteriormente, su transformación y gestión pasó a manos de la Sociedad General de Autores de España en colaboración con Pigmalión y Antonio Banderas; y en el año 2002, Riofrisa cedió la gestión del teatro a la Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE).[41] El resultado de todos estos vaivenes es que, en estos momentos, la estación de salida sigue vacía, dedicada esporádicamente a escenario de películas a la espera de poder alquilarlo para todo tipo de eventos, acciones publicitarias y promocionales.[42]

El Plan Especial de Protección de Príncipe Pío justificaba la dedicación de este edificio a teatro ante la carencia de este tipo de infraestructuras que sufría la ciudad, especialmente las vinculadas con la representación de grandes obras musicales como las generadas en Londres o Nueva York y la necesidad de situar a Madrid a la altura de otras grandes ciudades europeas. Se buscaba levantar un teatro «destinado a la gente de a pie»[43] alejado del modelo elitista y aristocrático del Teatro Real. No obstante, el conjunto tenía un carácter monumental, tal y como se indicaba en el expediente de incoación, con un fuerte arraigo en el paisaje urbano de la zona (los jardines del Campo del Moro). Por ello, cualquier intervención que se plantease en el mismo debía respetar el valor histórico y arquitectónico de la edificación. Así, la fachada, su aspecto exterior evitando que sobresalgan elementos, la escalera imperial y el techo eran las partes a respetar en cualquier propuesta de reconversión de esta estación en teatro.[44]

Así y teniendo como punto de partida este marco general, tres han sido los anteproyectos redactados para convertir el edificio de salidas en un teatro dedicado al género del musical desde que Riofrisa se hizo cargo del conjunto. El primer de ellos fue promovido por la productora Pigmalión dirigida por Luis Ramírez y en el mismo, tal y como se indicaba en el Plan Especial, se respetaba la envolvente del edificio, las fachadas y la línea de techo. El cuerpo central del edificio se transformaba de un gran salón en un espacio dividió en cinco plantas: en la baja se ubicaba el foso de la orquesta y los accesos para conectarla con el patio de butacas. A continuación, en la entreplanta se localizaba el vestíbulo central del teatro con el patio de butacas. En la planta primera se situaba el acceso principal al teatro y el primer anfiteatro y finalmente, en la segunda planta, el segundo de los anfiteatros. Por otro lado, en los torreones

---

[40] Muñoz Rojas, Ritama. «Firmado el acuerdo para crear un teatro en Príncipe Pío», *El País* (20 de junio de 1998).

[41] Torres, Rosana. «La adjudicación del teatro Príncipe Pío a una empresa americana abra una agria polémica», *El País* (13 de agosto de 2002).

[42] Pérez Lanzac, Carmen. «Del abandono a sede de festejos chics», *El País* (18 de octubre de 2012); Sánchez, Ester. «Adif pone en alquiler la estación de Príncipe Pío por 150 000 euros al año», *El País* (10 de diciembre de 2013).

[43] Bravo, Julio. «Vía libre parala construcción del teatro de la estación de Príncipe Pío, el mayor de España», *ABC* (29 de marzo de 2000), p. 97

[44] Muñoz Rojas, Ritama. «El futuro teatro de la estación de Príncipe Pío supera el último trámite municipal», *El País* (20 de enero de 1999).

que flanqueaban este gran espacio central, se localizaban los accesos de entrada, los camerinos y las oficinas.

El segundo proyecto se redactó en el momento que la Sociedad General de Autores entró a formar parte de la empresa concesionaria de su explotación, junto al actor Antonio Banderas. En esta ocasión, el proyecto lo firmaba el arquitecto Antón García Abril.[45] Este propone una caja negra, que ocupaba la totalidad del cuerpo central del edificio, dotada de las últimas tecnologías y provista de un graderío abatible. De tal forma que, se generaba un espacio polifuncional que se adaptaba a todo tipo de espectáculos: desde obras convencionales a propuestas más novedosas como las del Cirque du Solei o de la Fura dels Baus, además de Chill out de Djs o cine digital. Mientras, los torreones se destinaban a salas de ensayo y camerinos, de grabación, y sendos restaurantes en sus remates cupulados.

Estos dos anteproyectos no fueron finalmente aprobados ya que, según los dictámenes de las Comisiones de Patrimonio, no se ajustaban a los requerimientos expresados en Plan Especial Urbano aprobado por el ayuntamiento para Príncipe Pío. Para los responsables de Patrimonio municipales, ambos casos rebasaban la edificabilidad permitida a lo que se añadía en el segundo caso una propuesta de usos diferente a la inicialmente aprobada ya que contemplaba todo tipo de actividades musicales y no solo para teatro musical que era lo aprobado inicialmente.[46]

Así las cosas, tal y como ya se ha indicado, Riofrisa anuló el contrato firmado con la SGAE y en el 2005, Bart van Schriek, director internacional de Stage Holding (nuevo responsable del teatro tras adquirir esta productora teatral el cien por cien de las acciones de la sociedad que compartía con la mexicana CIE) presentó el nuevo proyecto diseñado por los arquitectos Gonzalo de Cabanillas, Antonio Galán Font y Cesidio del Río Mayor.[47]

En este proyecto, el escenario del teatro se sitúa en el torreón de levante y debajo del mismo la caja escénica que desciende hasta los nueve metros de profundidad, para acoger los montajes más exigentes desde el punto de vista técnico. Además, el vestíbulo del teatro estaba previsto exhibir una colección de arte contemporáneo. En la fachada de la cuesta de San Vicente se encontraba la entrada aunque también tenía acceso por el centro comercial. En definitiva, en este caso se trataba de adaptar el viejo edificio a un nuevo concepto del espectáculo y del entretenimiento. La idea era imitar la actividad de los teatros que Stage Holding tenía en Alemania y Holanda.[48]

Ninguno de los tres proyectos analizados se ha llevado a cabo. Finalmente, el edificio de salidas sigue vacio a la espera de un nuevo concesionario (Fig. 7).

Tras este análisis, en el que se han analizado tanto los proyectos de intervención ejecutados como aquellos que tan solo se han propuesto, se puede concluir que los valores del patrimonio industrial, en este caso vinculado al sector ferroviario, quedan reducidos a los arquitectónicos, despreciando otros consustanciales a este tipo de patrimonio como los técnicos o los relacionados con la cultura de la producción y del trabajo.

---

[45] Medialdea, Sara. «La SGAE llevará a los tribunales su derecho a hacer el teatro Príncipe Pío» *ABC* (14 de agosto de 2002), p. 34.

[46] Medialdea, Sara. «Una multinacional explotará el teatro Príncipe Pío, tras vencer el acuerdo con Banderas», *ABC* (03 de agosto de 2002), p. 36.

[47] Véase http://www.wena-china.cn/cms/2012/0044-es/?lang=es [Consulta: 15/01/2014].

[48] Bravo, Julio. «El teatro Príncipe Pío, una realidad», *ABC* (10 de febrero de 2005), p. 46.



Fig. 7. Situación en la que se encuentra el edificio de salidas sin un proyecto en la actualidad, 2014. Foto de Carlos Colás.

Conclusión: ¿Es un modelo de intervención válido para la transmisión de la memoria de la industria?

El programa que Adif desarrolla en algunas de sus estaciones históricas bajo el lema de Estaciones Comerciales está motivado por la rentabilidad económica y el prestigio como empresa que de la conservación de sus bienes históricos pueden obtener.

La estación Príncipe Pío reúne una serie de circunstancias que la hacen especialmente rentable como centro comercial. Así, está cerca del Madrid histórico, a 100 metros del Palacio Real y del Campo del Moro, a 10 minutos de la puerta del Sol y al otro lado de la ronda de circunvalación M-30 se localiza la Casa de Campo. Además, por este espacio urbano y por el intercambiador un elevado número de personas se desplaza cada día dispuesta a comprar. A todo esto se añade las propias características del espacio ferroviario un gran hall que puede ser distribuido y compartimentado en función de las necesidades, sin ningún tipo de impedimentos.

Pero, el ocio que ofrece basado en el consumo (marcas, franquicias) se combina con la cultura. Esta viene propiciada tanto por el propio edificio como por el teatro que se quiere abrir. Así, por un lado, todo el entramado de ocio se localiza en una estructura histórica, protegida por sus valores patrimoniales. Por otro, el teatro siempre se ha entendido como un elemento propio de las élites. En ambos casos se busca el prestigio que ambos otorgan a aquellos que se interesan por ella. Sin embargo, el centro comercial y de ocio Príncipe Pío trata de huir de la



Fig. 8. Lema del centro comercial, 2014.
Foto de Carlos Colás.

alta cultura y por ello, opta por un modelo de teatro más popular, el del género musical. Todo ello queda condensado en el lema del propio centro comercial «Algo más que un edificio histórico» (Fig. 8).

En última instancia, Adif, como promotora de este modelo de negocio y de esta intervención que supone la conservación de una de las estaciones más emblemáticas de la ciudad de Madrid, proyecta una imagen de empresa con valores intangibles que refuerzan su perfil más social al invertir en la transmisión y conservación de su amplio patrimonio histórico y favorecer el desarrollo y promoción del teatro. Este no es un caso aislado sino que responde a una estrategia seguida por otras empresas, como por ejemplo la Caixa, para acentuar su prestigio frente a la sociedad invirtiendo en cultura y atenuar otras estrategias, como la rentabilidad, peor vistas por el conjunto de la sociedad.

En este proceso, en el que se combina prestigio empresarial con rentabilidad económica, el patrimonio industrial se pone al servicio de una estrategia que va más allá de su recuperación como parte del patrimonio cultural y en la que sus valores, aquellos que lo caracterizan y lo singularizan quedan relegados a un segundo plano. En su recuperación, los criterios de intervención se centran en su materialidad despreciando otros valores también arquitectónicos como pueden ser la relación entre el edificio y su función. Se reducen a un tratamiento capilar que en la mayoría de los casos implica recuperar los materiales, los tonos, las texturas propios del original. Un edificio prístino que se vacía y donde se introduce una nueva estructura. En ningún caso, se busca una narración histórica, tecnológica, e inmaterial completa.

Y este acomodo, en un número elevado de casos, y en la estación Príncipe Pío en concreto, se realiza sobre un edificio en el que la protección legal de la que disfruta no ha sido límite ni obstáculo para impedir su vaciamiento y la amputación de parte de sus elementos. Estos criterios de intervención no se cuestionan y la pertinencia de su uso no se somete a una crítica, aunque los edificios sobre los que se interviene pertenecen a la herencia cultural de la sociedad. En definitiva, el patrimonio industrial está sometido a una banalización propia de la sociedad posindustrial que lleva a la ciudadanía a perder la conciencia de la importancia de la cultura de la producción y del trabajo, una etapa clave sin la cual habría sido imposible llegar hasta la situación actual.

II

LOS PROTAGONISTAS Y LOS PROMOTORES

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

EL FICHERO DE ARTE ANTIGUO DE 1931, FONDO FOTOGRÁFICO E INSTRUMENTO ADMINISTRATIVO PARA EL ESTUDIO Y PROTECCIÓN DEL ARTE[1]

Miguel Cabañas Bravo
Instituto de Historia, CCHS, CSIC

En 1931, durante los primeros meses de andadura del pionero Gobierno Provisional de la II República española, se creó el Fichero de Arte Antiguo (FAA) en el seno del Centro del Estudios Históricos (CEH) de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), lo que se hizo a instancias del nuevo responsable de la Dirección General de Bellas Artes (DGBA), el destacado historiador del arte y aficionado fotógrafo Ricardo de Orueta (Málaga 1868-Madrid 1939), que venía realizando en dicho centro una relevante labor en ambos aspectos.

Desde la creación en 1910 del CEH se había implementado en su seno, como veremos, un nuevo instrumento de estudio y conocimiento del patrimonio artístico apoyado en la fotografía y sus nuevos usos profesionales. Lo pusieron en marcha, para facilitar los estudios histórico-artísticos y primando los temas de sus propios trabajos y proyectos, sus investigadores de historia del arte y arqueología, quienes, mediante la compra de diferentes series y colecciones fotográficas, los encargos a fotógrafos y establecimientos especializados, las donaciones y aportes profesionales y sus mismas campañas fotográficas, fueron conformando y clasificando un importante fondo o archivo fotográfico especializado.

Con la llegada de la II República en 1931 y el impulso de la DGBA, esta herramienta no tardó en recibir mayor definición y nuevas funciones, como dejó claro la citada creación del FAA, cuya formación deliberadamente le fue encargada a las secciones de Arte y Arqueología del CEH. Con ello no solo se pretendió aprovechar el fondo fotográfico previo, que le sirvió de base y con el que se fundió, sino también la alta competencia y profesionalidad de los miembros

[1] Trabajo vinculado a los proyectos del P.N. de I+D+i «Tras la República: Redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931» (Ref. HAR2011-25864) y «50 Años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)» (Ref. HAR2014-53871-P), que contará con otra versión en la revista *Arbor*.

de estas secciones. Pero, además, al nuevo FAA se le añadió explícitamente una nueva y fundamental finalidad administrativa: la de colaborar a poner fin, catalogando el patrimonio histórico-artístico español, al continuado expolio que este venía sufriendo desde hacía décadas.

La subsiguiente guerra civil, aunque frenó la continuidad de la labor del FAA y afectó considerablemente a sus miembros y colaboradores, también les integró y buscó inspiración en sus recursos profesionales y administrativos para la defensa del patrimonio. Luego, acabado el conflicto bélico y fundado en 1939 el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), que heredó las funciones, instalaciones y centros de la JAE, se creó en su seno el Instituto Diego Velázquez, a partir de las previas secciones de Arte y Arqueología del CEH. El FAA, incluso sin variar de nombre, también pasó a formar parte del nuevo Instituto. Así, este archivo e instrumento de conocimiento histórico-artístico, aunque incorporó las nuevas orientaciones y temas de interés que se fueron sucediendo con el nuevo régimen, en esencia mantuvo su carácter tanto de recurso profesional histórico-artístico como de apoyo administrativo respecto al patrimonio. Y, a pesar de las diferentes denominaciones y la perdida progresiva de la segunda función en los últimos lustros del franquismo, en definitiva siguió un desarrollo paralelo al del citado Instituto del CSIC y la adscripción de sus recursos.

La trayectoria de este archivo fotográfico especializado en el estudio y protección del arte, que acabamos de describir ahora a grandes trazos, consecuentemente se fue construyendo desde 1910 a la vez que la misma profesión histórico-artística y estuvo llena de orientaciones y circunstancias que definieron su razón de ser, su labor, sus objetivos y su propia eficacia. Por ello mismo, de forma introductoria, nos disponemos a atender a su estudio encuadrándolo en tres grandes periodos, que son también tramos muy definitorios de la historia española y de sus estudios y miras histórico-artísticas: el anterior a la II República, el período republicano y bélico y el de la postguerra y dictadura franquista, que ya trataremos de forma epilogal.

El avance del instrumento antes de 1931

El nacimiento en 1910 del citado archivo fotográfico, convertido en 1931 en FAA, venía acompañado de un loable esfuerzo por el estudio y protección de nuestro patrimonio artístico y monumental, iniciado una década antes con la vasta empresa de confección de un *Catálogo Monumental de España* por provincias. Esta iniciativa, que casi siguió a la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (MIPBA), cuya actuación se reforzó en 1915 con la aparición en su seno de la DGBA, había partido de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y su director, Juan Facundo Riaño, materializándose —a instancias del nuevo MIPBA— en el Real Decreto de 1 de junio de 1900 (*Gaceta* de 2-VI), por el que se encargó de su confección por provincias, empezando por la de Ávila, al joven investigador granadino Manuel Gómez-Moreno.[2] Aunque la empresa, que se alargaría hasta comienzos de los años sesenta entre grandes discontinuidades, diferentes orientaciones y desiguales profesionalidades, finalmente resultaría un fracaso y no llegaría a servir adecuadamente a su fin.[3]

---

[2] López-Yarto, Amelia. *El Catálogo Monumental de España,* Madrid, CSIC, 2010 y López-Yarto, A. *et al.* (coord.). *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión,* Madrid, MECD, 2012.

[3] Gaya Nuño, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España,* Madrid, IEE, 1975, p. 218,

La medida, por el lado administrativo, tenía dos fines esenciales. De una parte, la protección del patrimonio artístico español, sustantiva y aceleradamente puesto en riesgo a causa del expolio, la destrucción o el abandono, favorecido por la incidencia sobre los bienes eclesiásticos de las leyes desamortizadoras de Mendizábal de 1835-1836, ya que aparejaron una enorme transferencia al exterior de objetos y bienes artísticos y complejos peligros y destinos para otros tantos. De otra, se quería poner freno a la creciente venta de este patrimonio a los grandes coleccionistas extranjeros, especialmente norteamericanos, entre quienes desde inicios del siglo XX había prosperado una singular revalorización del arte antiguo español.[4]

Del lado contrario, como aliados en la defensa de este patrimonio, también hay que contar con el desarrollo de la fotografía desde su aparición en 1838 y su aplicación a la historia del arte y la arqueología, que vino acompañada de la instalación en las grandes ciudades del país de diferentes fotógrafos —Furió, Clifford, Laurent, Lladó, Sagarra, etc.— y casas comerciales —Hauser y Manet, Casa Laurent, Moreno, Lladó, etc.— que se especializaron en fijar el recuerdo de grandes objetos, edificios y conjuntos histórico-artísticos; a lo que siguieron, desde comienzos de siglo, progresivos avances técnicos que, con la sustitución de las placas de cristal por el celuloide, la aparición de las cámaras de bolsillo, etc., fueron popularizando y haciendo más asequible el equipamiento fotográfico.[5] Y a ello se suma el propio avance en la normativa legal desde la pionera *Instrucción sobre el modo de recoger y conservar los monumentos* que dio Carlos IV en 1802. Le siguió en el siglo XIX, con carácter más preventivo, la creación —mediante las Reales Órdenes Circulares de 2 de abril y 13 de junio de 1844 (*Gaceta* de 14-IV y 21-VI)— de las bienintencionadas Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos.[6] Aunque se progresaría más durante las tres primeras décadas del XX; en las que, unido a la labor propiciada por la citada creación del MIPBA en 1900 y la DGBA en 1915, se dieron nuevos e importantes pasos normativos —pese a perder mucha eficacia por sorteables— para reforzar la protección del patrimonio, como fueron el Real Decreto Ley de 9 de agosto de 1926, que definió y reguló en torno al Tesoro Artístico Nacional (TAN) —término entonces más usual— los bienes muebles e inmuebles que correspondía tutelar al Estado y sus declaraciones de monumentos nacionales, a la vez que creó —para inventariarlo y salvaguardarlo— una Junta de Patronato del TAN presidida por el director general de Bellas Artes, y el Real Decreto de 26 de julio de 1929, que reorganizó los servicios del TAN dividiendo a

---

[4] Merino de Cáceres, José Miguel y Martínez Ruiz, M.ª José. *La destrucción del patrimonio artístico español*. W. R. *Hearst: «El gran acaparador»,* Madrid, Cátedra, 2012; Socías, Immaculada y Gkozgkou, Dimitra. *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte,* Gijón, Trea, 2012; Martínez Ruiz, M.ª José. «Orueta y su actuación frente a la pérdida del patrimonio», en María Bolaños y Miguel Cabañas (dirs.). *En el frente del arte. Ricardo de Orueta, 1868-1939,* Madrid, AC/E, 2014, pp. 135-163.

[5] Hernández Núñez, Juan Carlos, y López-Yarto, Amelia. «El Fichero de Arte Antiguo y la Fototeca del Departamento de Arte Diego Velázquez del Centro de Estudios Históricos (CSIC)», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico,* n.º 22, Sevilla, marzo 1998, p. 110; Argerich, Isabel. «El Fichero Fotográfico de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid y sus autores», en Isabel Argerich y Judith Ara (eds.). *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil,* Madrid, IPHE-Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 125-126; González Reyero, Susana. *La fotografía en la arqueología española,* Madrid, Real Academia de la Historia-UAM, 2007, pp. 224-225.

[6] López-Yarto, 2010, pp. 9-11; Muñoz Cosme, Alfonso. «Catálogos e inventarios del Patrimonio en España», en A. López-Yarto *et al*. (coord.), 2012, pp. 16-23.

España en seis zonas de protección presididas por seis arquitectos-conservadores dependientes de dicha Junta.[7]

Todos estos avances también propiciaron que, en ese primer tercio de siglo XX, tanto en el sector público como en el privado, prosperaran archivos fotográficos específicos enfocados a diferentes aspectos del patrimonio histórico-artístico español. En Madrid fue el caso de la aparición, con el inicio de los años diez, del archivo fotográfico del CEH que comentaremos; pero también, desde lo privado, del Archivo de Arte Español o Archivo Moreno (iniciado por Mariano Moreno en 1893 y continuado por si hijo Vicente desde 1923) o el poco posterior Archivo de Arte Lladó.[8] También en la Universidad de Sevilla, tras ocupar en 1907 la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes Francisco Murillo Herrera, fue poniéndose en pie desde 1910 un Gabinete Fotográfico y luego Laboratorio de Arte, del que empezó a hablarse con propiedad en 1919, adquiriendo cierta presencia académica y pública durante el lustro organizativo que precedió a la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.[9] Al igual que en Barcelona, donde se fue conformando el Repertorio Iconográfico de Arte Español del Museu Nacional d'Art de Catalunya con ocasión de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 y su muestra subsidiaria «El Arte en España», precisamente encargada a Manuel Gómez-Moreno, quien aportó muchas de las imágenes junto al fotoperiodista Josep María Sagarra y al fotógrafo Luis Lladó.[10] Sin embargo, el archivo fotográfico que resultaría más trascendente y significativo para la administración y sus fines protectores del patrimonio, aunando el estudio e inventariado riguroso y científico, sin duda fue el primero citado, que comenzó a conformarse en el seno del CEH a partir de su fundación en 1910 y en el que terminarían confluyendo, de una forma u otra, muchos de los progresos e iniciativas que hemos ido apuntando hasta ahora.

En efecto, en 1907 se había fundado la JAE y, en marzo de tres años después, a su amparo surgió el CEH, enfocado hacia dos amplios núcleos de investigación: historia-arte y lengua-literatura. Echó a andar organizado en siete secciones, que tenían un director responsable y una marcada orientación hacia el estudio de lo medieval, perfil entonces identificado con los orígenes de las esencias patrias. La Sección 2.ª del CEH, por tanto, fue dedicada al Arte Medieval Español y liderada por el erudito granadino Manuel Gómez-Moreno. En enero de 1913, no obstante, se complementó con la creación de una Sección 8.ª, denominada de Arte Escultórico y Pictórico de España en la Baja Edad Media y el Renacimiento, dirigida por el valenciano

---

[7] Esteban-Chapapría, Julián. *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939),* Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, p. 93 y «The Conservation of Spain's Architectural Heritage: A Balance of Three Crucial Decades, 1929-1958», *Future Anterior,* vol. 5, n.º 2, 2008, pp. 34-52, y Fernández García, Javier. «La regulación y la gestión del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República (1931-1939)», *e-rph. Revista Electrónica de Patrimonio Histórico* (Granada), n.º 1, dic. 2007, pp. 1-45.

[8] *Catálogo de la exposición organizada por el «Archivo de Arte Lladó» en el Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales,* Madrid, Gráficas Villarroca, s.f. [1929-1930].

[9] Petit, Carlos. «Francisco Murillo Herrera (1878-1951). De la Cátedra al Laboratorio», *Laboratorio de Arte* (Sevilla), n.º 26, 2014, pp. 333-348. Méndez, Luis. «La ciencia del arte y la fotografía. Francisco Murillo Herrera y la Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla», en B. Navarrete Prieto (dir.). *Arte antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929,* Sevilla, Ayto. de Sevilla-ICAS, 2014, pp. 33-65.

[10] Martorell, Jeroni. «El repertori iconogràfic de l'Exposició de Barcelona», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 12-08-1930, p. 5. Cornet, Alicia y Blesa, Pilar. «El Repertori Iconogràfic del MNAC: evolució i tractaments arxivístics», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya,* n.º 5, Barcelona, 2001, pp. 161-168.

Elías Tormo. Desde 1914, con todo, ambas ya habían delineado su temática y metodología y se las conocía, respectivamente, como secciones de Arqueología y Arte.[11]

El CEH, con todo, desde su nacimiento en 1910 hasta el final como tal del organismo en 1939, hubo de cambiar de sedes y readaptar sus secciones y estudios. Tres fueron los sucesivos emplazamientos madrileños del CEH, los cuales en general también coincidieron con tres décadas y tres diferentes etapas en la labor y trayectoria de las secciones de Arqueología y Arte. La primera de ellas se desarrolló en unos locales del Palacio de Bibliotecas y Museos, junto a la Biblioteca Nacional y el Archivo Histórico, hasta 1919. En esta fecha el CEH se reestructuró y redujo sus secciones a cinco, entre ellas las dirigidas por Gómez-Moreno y Tormo, implicando también su traslado a un hotelito en la calle Almagro 26. La última etapa se inició con un nuevo traslado, iniciado a finales de 1930 y consumado a principios de 1931, que situó al CEH en el antiguo edificio del Palacio del Hielo, adonde permaneció durante la nueva década hasta que sus investigadores comenzaron a dispersarse como motivo de la guerra.[12] Las propias *Memorias* de los cursos-bienios 1910-1911 a 1933-1934 realizadas y publicadas por la JAE,[13] por otro lado, resultan hoy fuente de detallada información no solo de la labor de las diferentes secciones del CEH, sino también sobre el destacado impulso que dieron las de Arte y Arqueología a la actividad fotográfica y la paralela conformación de un archivo especializado, por lo que constituyen un gran apoyo para trazar su desarrollo.

Así, ya desde los inicios de esta primera década y etapa del CEH, verdaderamente experimental y constituyente, se emprende la confección de una importante colección fotográfica, alimentada por compras, las diversas empresas investigadoras de sus miembros, la realización expresa de excursiones de trabajo y cartillas excursionistas o las diferentes conferencias, cursos y exposiciones. De hecho, las citadas *Memorias,* que en los cursos el 1912-1913 y 1914-1915 ya consignan partidas de gasto específico dedicado a la instalación de los laboratorios de fotografía y fonética, también irán anotando lo empleado en la compra de material fotográfico o las citadas excursiones. Gómez-Moreno, primero en llegar y buen conocedor del medio fotográfico —ya que lo venía utilizando desde los albores del siglo para sus *Catálogos Monumentales*—, fue también su primer impulsor, fomentando su uso profesional entre sus discípulos. Asunto en el que pronto contó como especial aliado con Ricardo de Orueta, reciente abogado y gran aficionado a la fotografía, llegado al CEH en 1910 con afán de aprender sobre la investigación histórico-artística y que, tras ponerse al frente DGBA en 1931, acrecentaría el propio cometido de este archivo fotográfico.[14] Desde 1918, además, también se contó con el fotógra-

---

[11] Sobre ellas: Cabañas Bravo, Miguel. «La historia del arte en el Centro de Estudios Históricos de la JAE», en Miguel Ángel Puig-Samper (ed.). *Tiempos de investigación. JAE-CSIC, cien años de ciencia en España,* Madrid, CSIC, 2007a, pp. 143-153 y Cabañas Bravo, Miguel. «La investigación en historia del arte en el Centro de Estudios Históricos de la JAE», en J. M. Sánchez Ron y J. García-Velasco (eds.). *100 JAE. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su centenario,* vol. 2, Madrid, Fundación F. Giner de los Ríos-Residencia de Estudiantes, 2010a, pp. 181-193.

[12] Sobre estas sedes: López Sánchez, José M.ª. *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos, 1910-1936,* Madrid, Marcial Pons-CSIC, 2006, pp. 61-64 y 100-101.

[13] En diferentes volúmenes de título *Memoria correspondiente a los años...,* se refieren a los tramos 1910-1911, 1912-1913, 1914-1915, 1916-1917, 1918-1919, 1920-1921, 1922-1924, 1924-1926, 1926-1928, 1928-1930, 1931-1932 y 1933-1934 y fueron publicadas por la JAE, respectivamente, en 1912, 1914, 1916, 1918, 1920, 1922, 1925, 1927, 1929, 1930, 1933 y 1935.

[14] Cabañas Bravo, Miguel. «Ricardo de Orueta y la Dirección General de Bellas Artes durante la II República y la guerra civil», en M. Cabañas, A. López-Yarto y W. Rincón (coords.). *Arte en tiempos de gue-*

fo e historiador del arte catalán Manuel Herrera Ges, colaborador de la Sección de Arte y que, hasta 1925, se ocupó directamente de la catalogación del fondo fotográfico.

Del arranque, además, nos habla la propia *Memoria* de 1910-1911, que todavía no contempla la sección de Tormo. Se indica en ella que, tras instalarse el CEH en los citados locales del Palacio de Bibliotecas y Museos, se había comenzado a «organizar gabinetes especiales de trabajo», entre los que se hallaba el de las colecciones fotográficas, teniéndose también «en formación un pequeño taller auxiliar de fotografía», que permitía revelar placas procedentes de las excursiones realizadas al efecto. Igualmente, la sección había ayudado en 1910 a organizar la «Exposición Arqueológica de Roma», para la que se había obtenido y prestado «una gran colección de fotografías, en su mayor parte inéditas». La *Memoria* de 1912-1913 también refiere nuevos aportes de fotografías, ya de ambas secciones. Por parte de la de Arqueología son procedentes del Institut d'Estudis Catalans para el trabajo sobre las iglesias mozárabes de Gómez-Moreno, de José Moreno Villa sobre códices miniados prerrománicos y por compra para estudiar la decoración geométrica musulmana; por parte de la nueva sección de Arte se comentaba estar formando, para sus estudios, «una aún modesta colección de fotografías», adquiridas a las casas Lacoste, Moreno, Mas, etc., el encargo expreso de la reproducción de las Tablas de Jacomart al fotógrafo valenciano Enrique Cardona y la reproducción por el mismo Orueta, «buen conocedor de la fotografía de esculturas», de todas las obras de Pedro de Mena y el inicio de lo mismo para sus estudios de escultura sepulcral.

Seguidamente, las de 1914-1915 y 1916-1917, informan también de las nuevas adquisiciones, los trabajos que se seguían y excursiones realizadas para obtener fotografías. Así, la Sección de Arqueología, en el primer curso, había conseguido una «gran serie de fotografías de dibujos españoles, escogidos en los fondos de la Biblioteca Nacional, Museo del Prado, Academia de San Fernando y Colección del Sr. Bereute», ampliados en el curso siguiente con nuevo material gráfico procedente de Alcalá, el Archivo Histórico Nacional, las colecciones de dibujos de la Biblioteca Real y el Instituto Jovellanos de Gijón. También había continuado el trabajo de Moreno Villa sobre las minituras, se había adquirido nuevo material fotográfico de arte geométrico musulman procedente de Sevilla, Alcalá y Jaén y, para iniciar el estudio del renacimiento castellano, se había traído gran material fotográfico de las excursiones realizadas a Valladolid, Medina del Campo, Sigüenza, Cogolludo, Guadalajara, Mondéjar, Alcalá de Henares y Granada. Mientras, en la Sección de Arte, se había continuado el trabajo fotográfico y recolector de Orueta respecto a la escultura sepulcral castellana y se había iniciado la colaboración con Gómez-Moreno para formar la colección fotográfica de dibujos de artistas españoles; así como, en el primero de los cursos, la colección fotografía había sido incrementada con fondos importantes: «poseyendo ya casi completa la información gráfica de Burgos, Tarragona, Gerona, Catedral y Museo de Sevilla, El Escorial, Exposición histórico-europea y otros fondos de menor importancia». Un acervo que, en el curso siguiente, incrementó la sección «con muy completas series de Palencia, Santiago de Compostela, Exposición de arte retrospectivo de

---

rra, Madrid, CSIC, 2009b, pp. 481-498; Cabañas Bravo, M. «Ricardo de Orueta, guardián del arte español. Perfil de un trascendente investigador y gestor político del patrimonio artístico», en M. Bolaños y M. Cabañas Bravo (dirs.), 2014, pp. 21-77; Ibáñez, Raquel; Sánchez Luque, María y Villalón, Rosa. «Ricardo Orueta y su legado en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC», en *Quintas Jornadas de Archivo y Memoria: Extraordinarios y fuera de serie: formación, conservación y gestión de archivos personales,* Madrid, CSIC, 2011, pp. 1-14.

Zaragoza, Exposición de pintores españoles de Londres, Cataluña, Navarra, etc.». Al cabo del período, por tanto, respecto al fondo fotográfico, las dos secciones no solo trabajaban armónica y complementariamente enfocadas hacia el pasado histórico-artístico español y sus vínculos, sino que también habían implementado e intentaban completar un útil sistema de clasificación basado en los estilos, los géneros y temáticas artísticas y la división territorial española y extranjera.

El bienio 1918-1919, con todo, resultaría algo más complejo, pero también fue momento de recuentos, puesto que en abril de 1919 tuvo lugar el aludido traslado del CEH a calle Almagro, originándose también la segunda etapa citada, ahora de definición y consolidación. Hubo en ella tanto una clara afirmación de sus profesionales, varios de los cuales también se afianzaron en la vida universitaria y académica, como una manifiesta continuidad con el trabajo iniciado, prosiguiéndose los cursos, las excursiones, las exposiciones y los empeños de calado (los catálogos, repertorios de fuentes, etc.), y a ello se unió desde 1925 un nuevo órgano de expresión de ambas secciones: la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología,* fundada y dirigida por Gómez-Moreno y Tormo y que tuvo un verdadero efecto potenciador y dinamizador de sus investigaciones, convirtiéndose también en nueva fuente de incremento de los fondos fotográficos.

La *Memoria* de 1918-1919, así, da cuenta tanto de la prosecución de viejos trabajos como del inicio de otros en ambas secciones; como en la de Arqueología, que seguirá agregando las fotografías obtenidas por Moreno Villa en Francia, Inglaterra e Italia de códices prerrománicos (pese a la suspensión del trabajo por enfermedad), pero comenzará luego un repertorio de bronces ibéricos. Mientras, la de Arte, posiblemente gracias al inventario que impulsara la mudanza de sede, hará cierto balance y ofrecerá información y datos concretos sobre la orientación, los ingresos y el número de fotografías de la colección:

> No fueron estos últimos años —se dirá— los más a propósito para la adquisición de libros extranjeros, por ello se tendió particularmente al aumento de la colección de fotografías antes nada copiosa; contamos hoy con unas seis mil quinientas, número considerable, dado lo que desgraciadamente suelen ser las colecciones de fotografías en España. No se ha adquirido ninguna fotografía de arte extranjero, capítulo que no puede olvidarse en lo sucesivo; de las series ingresadas últimamente han de citarse: las muy numerosas de Ávila, Granada, Gerona, El Escorial y Madrid, hechas en su mayoría bajo la dirección del señor Tormo para el magno «Inventario gráfico de España» que el Institut d'Estudis Catalans elabora para la futura Exposición de Industrias Eléctricas que ha de celebrarse en Barcelona. Las fotografías se ordenan y catalogan sistemáticamente por el señor [Manuel] Herrera Gés.

Este pequeño balance, que fijaba en unas 6500 las fotos existentes, también posibilitó el recuento del siguiente bienio, anotando la Sección de Arte en la *Memoria* de 1920-1921 unas 7500 catalogadas de mano de Herrera Gés, lo que también hace pensar en un crecimiento similar del fondo, que rondaría de media poco más de mil fotografías por bienio. Del mismo modo sabemos que, entre 1922 y julio de 1924, se siguió aumentando el fondo fotográfico en la nueva sede mediante la ampliación de los trabajos y las investigaciones de los nuevos colaboradores, caso de las obtenidas en la Sección de Arqueología por el arquitecto Pablo Gutiérrez sobre la iglesia goda de San Fructuoso de Montelios o por Orueta sobre marfiles españoles del siglo XI. Y a ello se fueron añadiendo las obtenidas por Gómez Moreno, Leopoldo Torres Balbás o Diego Angulo, mediante excursiones a Guadalajara, Lupiana, Tendilla, Valladolid, Tole-

do, Salamanca, Palencia y otros lugares, con objeto de seguir estudiando los principios del Renacimiento en Castilla. Sin embargo, pocos datos más se registrarán ya sobre el crecimiento de la colección fotográfica en las dos siguientes *Memorias,* que abarcan de julio de 1924 a julio de 1928; en buena parte debido a la fundación en 1925 de la citada revista, que tanto absorberá la labor de Herrera Gés (que pasará a administrarla hasta su marcha de Madrid en 1929) como canalizará mucho del trabajo y acopio de imágenes de los otros miembros de ambas secciones, esfuerzos enfocados a publicarse en ella.

El tramo de julio de 1928 a septiembre de 1930, al que se refiere la siguiente *Memoria,* correspondió ya al último bienio transcurrido en la sede de la calle Almagro, dado que a finales de 1930 comenzó a adaptarse el Palacio del Hielo, donde el CEH se instaló a principios de 1931. Las secciones de Arte y Arqueología experimentaron entonces notables cambios, derivados tanto del aumento de la asignación como de las elevadas responsabilidades políticas que asumieron sus directores; dado que, en febrero de 1930, con el Gobierno de Dámaso Berenguer, Tormo fue nombrado ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, designando ese mismo mes a Gómez-Moreno director general de Bellas Artes, cargos que ambos mantuvieron hasta febrero de 1931. Y tales cambios, sin duda, también acabaron afectando al fondo fotográfico, que no tardó en afrontar una nueva mudanza.

Así, las mismas cuentas de 1929-1930 de la JAE, que registraron un considerable aumento del presupuesto y el gasto del CEH, asimilaron el espacio y colección fotográfica a otros de sus laboratorios, como el de Fonética instalado en 1929, dedicándose en 1930 una amplia partida del CEH (14 999,04 pesetas) a «fotografías, trabajos fotográficos y libros para el Laboratorio de Arte y Arqueología». Lo que también vino antecedido de la organización por Gómez-Moreno de la citada muestra «El Arte en España» en el marco de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, cuyo material fotográfico terminaría por integrarse en el fondo del CEH. Por otro lado, posiblemente debido a la influencia desde sus cargos de Tormo y Gómez-Moreno, también apareció el Real Decreto de 15 de mayo de 1930 (*Gaceta* de 16-V), que retomó la empresa de los *Catálogos Monumentales* (reactivada en febrero de 1922 creando una Comisión Revisora que, en octubre de 1929, declaró unos inaprovechables y otros necesitados de rehacerse colectivamente por especialistas) y encomendó los trabajos y dirección «al Laboratorio o Instituto de Historia del Arte y Arqueología de la Universidad de Madrid», que podría «solicitar la colaboración de otros Laboratorios universitarios de Historia del Arte y de Arqueología o los similares del Centro de Estudios Históricos». Aunque, dado que solo existía este tipo de laboratorio en la Universidad de Sevilla y nada parecido en la Universidad de Madrid, se ha pesando en una confusión en el farragoso Decreto,[15] que realmente se referiría al Laboratorio de Arte y Arqueología que se preparaba en la nueva sede del CEH.

Y todas estas actuaciones sugieren, en cualquier caso, que hacia 1930 ya se estaba produciendo un trasvase de la vieja empresa académica y administrativa de catalogado del patrimonio, nacida en 1900, a la más rigurosa que suponía el trabajo de las secciones del CEH, donde los *Catálogos Monumentales* ya se custodiaban en 1931. Por otro lado, estos indicativos cambios reformadores también muestran el aumento de la sensibilidad administrativa por la protección e inventariado riguroso del patrimonio histórico-artístico, lo que hallaría mayor afianzamiento y efectividad con la llegada del nuevo régimen republicano y la creación en el

[15] López-Yarto, 2010, p. 66

ámbito del CEH del que ya no se denominará Laboratorio de Arte y Arqueología, sino Fichero de Arte Antiguo.

El Fichero de Arte Antiguo y el nuevo uso añadido con la II República

Poco antes de la llegada de la II República en abril de 1931, el CEH ya se había instalado en el Palacio del Hielo, donde comenzó su tercera y última etapa. Etapa de verdadero esplendor, dado que siguió mejorando el impulso económico y político y el crédito profesional (se duplicó el presupuesto y aumentaron los colaboradores, las publicaciones y los encargos administrativos); incluso, en las secciones de Arte y Arqueología, al previo empuje dado desde sus cargos por Tormo y Gómez-Moreno, sucedería el de Ricardo de Orueta.

En efecto, el historiador del arte malagueño fue nombrado director general de Bellas Artes por Decreto del 23 de abril de 1931 (*Gaceta* de 24-IV), prácticamente sucediendo a su maestro Gómez-Moreno. Así, apoyado por cuatro ministros institucionistas de izquierda (Marcelino Domingo, Fernando de los Ríos y los hermanos Francisco y Domingo Barnés), Orueta fue quien, con sus dos mandatos (hasta finales de diciembre de 1933 en el primero y entre febrero y septiembre de 1936 en el segundo), más largamente ocupó este cargo con el nuevo régimen. El nombramiento evidenciaba la progresiva acreditación en la Administración de los profesionales del CEH —también fueron confirmados como arquitectos-conservadores de zona Torres Balbás, Pablo Gutiérrez o Francisco Íñiguez—, además del aumento de la concienciación en ella de la necesidad de estudiar, inventariar y conservar el patrimonio histórico-artístico, lo cual llamaría a esas secciones del CEH a jugar un gran papel en el período republicano.

Por otro lado, Orueta, veterano republicano y vehemente defensor del patrimonio histórico-artístico como académico de Bellas Artes de San Fernando desde 1924, llegó a la DGBA con el firme propósito de frenar su expolio, viéndose urgido también a encarar dos nuevos retos sobrevenidos tras establecerse el nuevo régimen: los desmanes y desenfrenos sufridos por el patrimonio el 11 y 12 de mayo de 1931 a manos de una población descontrolada y deseosa de reformas anticlericales (que sumó entre Málaga y Madrid más de treinta edificios religiosos incendiados y alcanzó también, con mucha menos fuerza, a las provincias de Valencia, Alicante, Sevilla, Granada, Córdoba, Cádiz y Murcia) y, sobre todo, la alarma que generó la llegada del nuevo régimen entre el clero y la nobleza, que aumentó significativamente el expolio derivado de la continuada venta de sus bienes; lo que abordó con prioridad y contundencia desde el inicio de su gestión.[16]

Así, para evitar los expolios y amparar el patrimonio, entre mayo y julio de 1931, Orueta impulsó varios decretos tendentes a tomar medidas urgentes. Entre ellos estuvo el Decreto de

[16] Véanse los trabajos de Cabañas Bravo, Miguel. «La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta», *Archivo Español de Arte* (Madrid), n.º 326, abril-junio 2009a, pp. 169-193; «La II República Española ante la salvaguarda del patrimonio artístico y la guerra civil», en Arturo Colorado (comisario). *Arte salvado. 70 aniversario del salvamento del patrimonio español y de la intervención internacional,* Madrid, SECC, 2010b, pp. 28-37; «La labor de salvaguarda del patrimonio artístico-cultural de los directores generales de Bellas Artes Ricardo de Orueta y Josep Renau», en Arturo Colorado (ed.). *Patrimonio, guerra civil y posguerra. Congreso Internacional,* Madrid, UCM, 2010c, pp. 31-49; y «Ricardo de Orueta, guardián...», 2014, pp. 21-77.

22 de mayo (*Gaceta* de 23 y 26-V), que reguló la enajenación de inmuebles y objetos artísticos, históricos o arqueológicos, sometiendo las ventas a la previa autorización del MIPBA —los objetos muebles— y el preceptivo informe de la DGBA —los inmuebles—; el Decreto de 27 de mayo (*Gaceta* de 28-V), que, con intención de evitar la pérdida o deterioro de obras de arte, facultó a la DGBA a iniciar el proceso de su incautación y depósito en los museos provinciales o nacionales para las que estuvieran en peligro, y, en especial, el Decreto de 3 de junio (*Gaceta* de 4-VI), que fue el más demostrativo de la trascendente línea tutelar emprendida por el Estado, dado que de una tacada, entre 760 y 850 —dependiendo del desglose— monumentos y conjuntos arquitectónicos y arqueológicos (incluidos todos los palacios y jardines que habían formado parte del Patrimonio de la Corona) fueron declarados Monumentos Histórico-Artísticos pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional. Abultadísima declaración que incluía catedrales, basílicas, iglesias, monasterios, conventos, mezquitas, torres, castillos, palacios, jardines, lonjas, ayuntamientos, hospitales, colegios, murallas, puentes, despoblados, cuevas, panteones, necrópolis, yacimientos, etc., y que no tenía precedentes de tanto alcance, puesto que la totalidad de las declaraciones desde que estas comenzaran en 1844 solo era de 325, según Sánchez Cantón, y no incluían todas las provincias, como ocurriría a partir de ahora. Finalmente, como complemento, por el Decreto de 3 de julio (*Gaceta* de 4-VII), debido —según su preámbulo— a haberse «exacerbado el prurito de exportar obras de arte» (lo que contribuía a «la baja circunstancial de nuestra moneda, los temores injustificados de índole política, y hasta se usa como subterfugio para burlar la prohibición de salida de capitales»), se prohibió temporalmente —hasta que el Gobierno presentara y aprobaran las Cortes «un proyecto de Ley que ponga a salvo de codicias y desidias el patrimonio artístico nacional»— la venta al extranjero de objetos artísticos, arqueológicos o históricos y se obligó, en las ventas entre particulares dentro de España, a informar al gobernador civil de la ciudad y este a la DGBA.

Aparte de que el Decreto pronto recibiera aclaraciones y diera pie a una nueva Ley,[17] el conjunto de la normativa provocó persistentes protestas de la Iglesia y la aristocracia que, a la vez que se publicaba la última norma, obligaron al ministro Marcelino Domingo a dirigirse a prensa el 4 de julio para comentarle, en alusión a la normativa que autorizaba al Gobierno a intervenir para salvaguardar la riqueza artística nacional, su pretensión, por conducto de la DGBA, de «encomendar al Centro de Estudios Históricos la formación de un catálogo, lo más detallado posible, que pueda demostrar la sangría suelta que ha tenido el tesoro artístico nacional desde la desamortización a nuestros días». A la vez que, allí mismo, para que la utilizaran hasta la realización del catálogo por el CEH, el ministro proporcionó a los periodistas un largo listado de «la riqueza artística nacional que, procedente de la Iglesia, figura expuesta en los museos extranjeros». Relación reproducida por la prensa y en la que se enumeraban muchas obras sacadas de España y expuestas en muy diferentes museos y colecciones sitos en Londres, Richmond, París, Amberes, Berlín, Leningrado, Nueva York, Chicago, Boston, Filadelfia, Worcester o Montreal, además de variadas adquisiciones y ventas realizadas en Madrid, Barcelona,

[17] La Orden del MIPBA de 11 de julio aclaró que los bienes inexportables serían los de precio superior a 50 000 pesetas y la Ley de 10 de diciembre (*Gaceta* de 12-XII-1931) reguló la enajenación de este tipo de bienes muebles e inmuebles (que solo afectaría a los de antigüedad mayor a cien años), estableció el derecho de tanteo a favor del Estado y actualizó la vigencia de la ley desamortizadora, que impedía a la Iglesia ser propietaria de sus bienes.

Valencia, Sarrión y Cretas (Teruel), Baeza, Jaén, Burguillos (Toledo), Burgos, Santiago, Ávila, Valladolid, Calahorra, Tenerife, Sigüenza o Malagón (Ciudad Real).[18]

Estaba claro que pronto entraría en juego la profesionalidad, respecto al estudio del patrimonio artístico, del CEH, de donde procedía el mismo Orueta. Y, en efecto, por el Decreto de 13 de julio (*Gaceta* de 14-VII-1931) se creó el Fichero de Arte Antiguo en el CEH, buscándose la «colaboración regular y constante» de sus secciones de Arte y Arqueología con la DGBA, dado que —como indicaba el preámbulo del Decreto— les acreditaba sobradamente «su Biblioteca especializada, su colección de varios millares de fotografías, el custodiarse allí los *Catálogos Monumentales,* la competencia de quienes trabajan en dichas secciones, la continuidad de una labor de veinte años». Así, a través de sus nueve artículos, la norma expresamente encomendaba a las citadas secciones la formación de este FAA, que se ocuparía de dos cuestiones fundamentales: la elaboración del «inventario de las obras de arte existentes en el territorio nacional, anteriores a 1850» (Art. 1.º) y de la formación de otro «Fichero especial de las obras de arte de importancia destruidas o exportadas desde 1875 hasta el día» (Art. 4.º).[19] El resto del articulado remarcaba las diferentes funciones de apoyo, compaginadas con la DGBA: autorizaba a esta a pedir a las secciones informes «acerca de cualquier monumento u objeto artístico anterior a 1850» (Art. 2.º), que serían preceptivos en expedientes «sobre destrucción o ruina, venta indebida o exportación clandestina de monumentos u objetos artísticos en el que no figuren fotografías y datos suficientes para identificarlo o para tener idea exacta de su importancia» (Art. 3.º), y disponía que se enviaran a estas secciones los datos oportunos del Catastro y un cuestionario, redactado por la DGBA, que cursaría la Dirección General de Primera Enseñanza a todos los maestros de España sobre el patrimonio local (Art. 5.º). También autorizaba a dichas secciones a dedicar parte de sus recursos a formar los catálogos de nuevos museos o de las exposiciones de arte antiguo y a redactar estudios monográficos, «bien suministrando fotografías de sus ficheros o pagando la ejecución de obras nuevas o facilitando medios de estudio, como viajes, libros, etcétera» (Art. 6.º); les encomendaba a ambas, que actualmente custodiaban el *Catálogo Monumental,* que lo fueran completando y poniendo al día los acabados «con miras a su publicación» y a «los efectos del presente Decreto» (Art. 7.º); destina un funcionario administrativo del MIPBA para que prestara sus servicios en dichas secciones del CEH (Art. 8.º) y, finalmente, preveía el cauce económico para sufragar los gastos de fotografías, libros y viajes (Art. 9.º).

Orueta mismo fue quien dirigió luego el FAA, aunque, mientras le absorbieron los quehaceres de la DGBA, puso al frente de la oficina montada a su compañero de Sección Francisco Javier Sánchez Cantón. Fue una empresa, no obstante, a la que el malagueño concedió máxima importancia y a la que siempre estuvo atento, solicitando incluso puntuales cooperaciones de amigos y paisanos de fuera, como Alberto Jiménez Fraud (respecto a los aspectos legales) o Juan Temboury (sobre el arte malagueño perdido), mostrándose orgulloso de ella ante la Aca-

[18] «El ministro de Instrucción Pública habla de la desaparición de obras artísticas, entregando una nota de las desaparecidas», *ABC* Sevilla (4 de julio de 1931), p. 22.

[19] Se añadía también sobre el procedimiento: «Cada ficha constará de una fotografía del monumento u objeto y de cuantos datos sobre el vendedor, intermediarios, precio o precios sucesivamente alcanzados, circunstancias de la destrucción o de la enajenación, etc., además del resumen histórico y de la clasificación. Este Fichero se publicará por artes, por regiones, a expensas del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y la publicación estará a cargo de las Secciones de Arte y Arqueología del Centro de Estudios Históricos.»

demia de San Fernando.[20] Internamente, para cumplir los objetivos que le encomendó el Decreto de 13 de julio, la labor más importante del FAA provino de la colaboración de los propios miembros de las citadas secciones del CEH, quienes se volcaron sobre la empresa de inventariado del patrimonio histórico-artístico.

De hecho, en julio de 1932, un año después de la misma creación del FAA, al que se dotó de línea propia de publicaciones dentro del CEH, esta ya había lanzado el primer volumen de su pionero y trascendente inventario *Monumentos españoles. Catálogo de los declarados Nacionales, Arquitectónicos e Histórico-Artísticos,* dirigido por Sánchez Cantón.[21] Importante catálogo en dos volúmenes, por orden alfabético de provincias (de Álava a Jaén en el primero y de León a Zaragoza en el segundo), en cuyo preliminar el pontevedrés ya se ufanaba de haberse acometido «una empresa nacional e internacional, ya que España se adelanta a los demás países al realizar en pocos meses uno de los deseos votados por la Conferencia de Expertos en la conservación de los monumentos arquitectónicos, reunida en Atenas por la Sociedad de Naciones en octubre de 1931». Sánchez Cantón, representante de España en aquella Conferencia, también ofrecía aquí varios datos, en especial sobre la procedencia oficial del encargo (impulsado por Orueta con la creación del FAA, refrendado por el ministro Marcelino Domingo y dotado de presupuesto en 1932 por su sucesor, Fernando de los Ríos), los motivos de su rápida publicación (que decía derivar de la urgencia con la que salió el citado Decreto de 3 de junio de 1931, que había triplicado el número de monumentos declarados del TAN, por lo que ahora se corregía en lo posible esa lista «hasta hoy oficial»), la base y nuevo aporte del trabajo (se partía de la amplia relación de monumentos declarados histórico-artísticos en este Decreto, aunque se habían recogido los de las tres categorías que existían hasta entonces: Nacionales, Arquitectónico-Artísticos e Histórico-Artísticos) y los profesionales que habían colaborado en «la redacción de las papeletas y en el acopio de las ilustraciones»: los directores de las secciones de Arte y Arqueología, Tormo y Gómez Moreno, y sus miembros Juan Cabré, Emilio Camps, Jesús Domínguez Bordona, Antonio García Bellido, Pablo Gutiérrez Moreno, Félix Hernández, Francisco Íñiguez, Enrique Lafuente Ferrari, Emilio Moya, Joaquín Navascués, Enrique Romero de Torres, Julio Martínez Santa Olalla, Julián Sanz Martínez, Leopoldo Torres Balbás y él mismo.

El catálogo *Monumentos españoles,* pronto agotado y reimpreso —incluso con la continuidad que luego veremos a comienzos de los años cincuenta—, desde su salida despertó un gran interés, del que se hizo eco la prensa. Esta lo presentó como primer brillante resultado del «Fichero de Arte Antiguo proyectado y dirigido por don Ricardo de Orueta», el cual —describía un cronista— «hasta la fecha se halla encerrado en seis muebles de múltiples casilleros, repletos de miles de fotografías con los datos de época, estilo, autor, sitio, etc., al respaldo. Análogo repertorio al formado para la Exposición Internacional de Barcelona». El cronista, a la vez, entrevistaba sobre la actividad del FAA y el reciente catálogo a Sánchez Cantón, quien destacaba su misión de doble índole: administrativa y de conocimiento y aprecio de la riqueza monumental del país, y se permitía cerrar la crónica solicitando un aumento del crédito a las

---

[20] Véanse las cartas de Orueta a Temboury de 22-VIII-1931 y 4-IX-1931; así como a Manuel Zabala de 9-VII-1932. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (ACCHS), Fondo Ricardo de Orueta (FRO), Cajas 1153/1051 y 1055 y 1151-1/331.

[21] Sánchez Cantón, F. J. (dir.). *Monumentos españoles. Catálogo de los declarados Nacionales, Arquitectónico e Histórico-Artísticos* (2 vols.), Madrid, CEH-FAA, 1932.

Cortes, pues «pocas veces —argüía— se ha gastado mejor el dinero del Estado».[22] Del mismo modo, también fue entrevistado Orueta sobre este catálogo, al que consideró «obra de compendio de nuestro tesoro artístico», con la que la República daba un primer paso práctico para divulgar la riqueza artística del país y que significaba «un esfuerzo notable, siendo España la única nación que tiene publicada una obra de esta índole».[23] Y, en efecto, como también había subrayado Sánchez Cantón, España se había adelantado al resto de los países en aplicar las recomendaciones de la Sociedad de Naciones respecto a la conservación de monumentos; lo que también quedaría vinculado a la intensificación de las relaciones que, entre septiembre de 1931 y diciembre de 1933, llevó a cabo Orueta desde la DGBA con dos de sus organismos (el Institut International de Coopération Intellectuelle y su Office International des Musées) y que se plasmó en colaboraciones en su revista *Mouseion* y en el envío de delegaciones a congresos internacionales, como los de París y la Conferencia Internacional de Atenas en octubre de 1931 (adonde se envió a López Otero, Torres Balbás, Emilio Moya, Juan de Arrate y Sánchez Cantón) o el Congreso Internacional de expertos celebrado en París en noviembre de 1933, al que acudió Orueta.[24]

Además de estos resultados del FAA y de su internacionalización, sabemos sobre este –por las descripciones que se hicieron en estos primeros años de la joven República– que entonces lo componían seis muebles casilleros con miles de fotografías, que contenían precisa información en la que se seguía el modelo creado por Gómez Moreno en su repertorio para la Exposición Internacional de Barcelona. Por otro lado, de su actividad cotidiana también nos hablan las *Memorias* de la JAE, que en el bienio 1931-1932 refieren las subvenciones recibidas por las secciones de Arqueología y Arte, con las que el FAA se había convertido en el CEH en una especie de subsección vinculada a ellas, reflejando también sus cuentas la prosperidad alcanzada en la adquisición de material fotográfico y en sus publicaciones. Orueta se había encargado de dirigir el FAA, auxiliado por Sánchez Cantón y los becarios Manuel Ballesteros y María Victoria González Mateos. El trabajo principal de ese tiempo había consistido en completar la ordenación de los fondos fotográficos existentes y la adición de los adquiridos, iniciándose pronto la elaboración de los dos volúmenes de *Monumentos españoles,* impresos en junio y agosto de 1932, y dedicando luego el resto de los recursos a la publicación de una guía museística de Valencia de Tormo, la elaboración de otras publicaciones catalogadoras de miniaturas, custodias y ostensorios y exvotos náuticos y utensilios navales y el aumento de los fondos fotográficos. La actividad de ambas secciones, con todo, prácticamente había estado absorbida —como se anotaba en la de Arqueología— por la confección del citado catálogo, que había obligado a revisar los fondos fotográficos anteriores y a incrementarlos intensamente, trabajo en el que había intervenido estrechamente Gómez-Moreno y Joaquín Navascués (incorporado en marzo de 1931, procedente del Museo Arqueológico Nacional). No obstante, otras actuaciones, también habían permitido incrementar el fondo fotográfico, como en el caso de la excursión universitaria a la zona francesa y española de Marruecos, realizada en la primavera de 1932 por Gómez-Moreno, Camps y Navascués, que aumentó el de arte de esas regiones.

---

[22] Vegué y Goldoni, Ángel. «El Fichero de Arte Antiguo. El catálogo de los monumentos españoles», *La Voz,* Madrid, 1-VIII-1932, p. 10.

[23] Vega, Joaquín de la. «Una interviú con el director general de Bellas Artes», *RTE. Revista Española de Turismo* (Madrid), n.º 1, 5-XI-1932, pp. 2-3.

[24] Cabañas Bravo, 2014, pp. 49-50.

El FAA, con todo, como refleja su propia línea de publicaciones, donde más vitalidad mostró hasta la llegada de la guerra civil fue en el aspecto divulgativo del patrimonio monumental y museístico y en el fomento de la actividad catalogadora y clasificatoria desarrollada en las secciones de Arte y Arqueología del CEH, lo que también resultaba de gran utilidad para la Administración, como incluso apuntaba en 1935 la descripción de esta colección en el catálogo de publicaciones de la JAE.[25] Así, las obras de esta colección se concretaron en libritos de pequeño formato (16 × 11 cm), ampliamente ilustrados y casi todos encuadernados en tela, entre los que fueron pioneros los trascendentes tomitos citados de *Monumentos españoles*. Casi a la vez y acorde con lo dispuesto en el artículo sexto del Decreto fundacional del FAA, ese año la colección también publicó a Tormo los dos fascículos del catálogo-guía *Valencia: Los Museos,*[26] cuyo material procedía del mismo FAA.[27] Otros trabajos en ejecución, a los que ya aludía la citada *Memoria* de 1931-1932, también aparecieron en los años siguientes. Fue el caso, en 1933, del inventario de obras miniadas, en colecciones públicas y privadas, recogido en los dos tomos de *Manuscritos con pinturas,* de Jesús Domínguez Bordona.[28] Ese mismo año, con textos de Sánchez Cantón y muy ilustrado, también apareció el catálogo-guía *El Museo Nacional de Escultura,* dedicado al magno espacio habilitado para la escultura en el antiguo Colegio de San Gregorio de Valladolid, que había sido una de las grandes empresas museísticas promovidas por Orueta, como se indicaba en su texto y en otros similares de su compañero.[29] Es así como, en la nueva *Memoria* de la JAE de 1933-1934, última en publicarse, no solo hallaron atento comentario —como trabajos impulsados desde el FAA— estas obras y sus autores, sino también otros que seguían en ejecución. Es el caso del inventariado de custodias y objetos religiosos que preparaba Julián Sanz Martínez, cuyos dos volúmenes se pesaban sacar en la primavera de 1935, siendo incluso anunciados con el título *Orfebrería española. Custodias* en el citado catálogo de publicaciones de la JAE. Pero su salida se retrasó y tuvo mala fortuna con la llegada de la guerra, que también afectó al citado investigador del FAA, quien en 1936 hubo de exiliarse en Francia, dejando su obra y material de trabajo al albur de las circunstancias.[30]

Mejor suerte corrieron, en cambio, otros trabajos impulsados por el FAA que su colección pudo publicar antes del estallido bélico. Así, en 1935, publicó *La Casa de Lope de Vega,* con introducción de Ramón Menéndez Pidal y textos de Pedro Muguruza, Sánchez Cantón y Julio Cavestany,[31] obra elaborada en colaboración con otras secciones del CEH, que se situaba en la

---

[25] *Publicaciones de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. 1935. Catálogo,* Madrid, JAEIC, 1935, pp. 30-31.

[26] Tormo, Elías. *Valencia: Los Museos. Guías. Catálogo* (2 vols.), Madrid. CEH-FAA, 1932.

[27] Vegué y Goldoni, 1932, p. 10.

[28] Domínguez Bordona, J.. *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*. (2 vols), Madrid, CEH-FAA, 1933.

[29] [Sánchez Cantón, F. J.]. «Explicación», *El Museo Nacional de Escultura. Valladolid,* Madrid, CEH-FAA, 1933a, pp. 7-9; Sánchez Cantón, F. J. «El Museo Nacional de Escultura de Valladolid». *Residencia,* n.º 3, mayo 1933b, pp. 75-102; Cabañas Bravo, 2014, pp. 50-52.

[30] Julián Sanz había comenzado a trabajar en el FAA en 1932, centrando su trabajo en la elaboración de un catálogo de custodias, ostensorios y objetos religiosos, sobre lo que recopiló gran documentación. El trabajo que iba a publicar y el resto del material en forma de fichas, fotografías, dibujos, etc., quedaron en el CEH y pasaron desde 1940 al Instituto Diego Velázquez del CSIC, siguiendo la evolución de este hasta integrarse y conservarse hoy descritas sus 21 cajas en el ACCHS (ATN/CCA/01-21).

[31] *La Casa de Lope de Vega* (introducción de R. Menéndez Pidal, textos de P. Muguruza, F. J. Sánchez Cantón y J. Cavestany), Madrid, CEH-FAA, 1935.

línea republicana de apoyo y divulgación del patrimonio a través de los museos. Con ella se perseguía poner en valor la casa del siglo XVII en la que viviera el dramaturgo madrileño, dependiente desde 1931 de la Real Academia Española e inaugurada como museo —tras restauración por Muguruza— en 1935. Finalmente, en 1936 —y posiblemente con el apoyo que representó en febrero que Orueta fuera repuesto al frente de DGBA—, el FAA logró publicar otro libro anunciado: *Los hallazgos griegos de España,* de Antonio García Bellido,[32] quien había trabajado en el mismo a las órdenes de Orueta, aprendiendo —como se ha hecho notar— no solo a depurar la ilustración para este repertorio visual de obra griega, sino sobre todo a sistematizar la catalogación y asumir «el acuerdo sobre unas normas clasificatorias cuyo influjo posiblemente se refleje en la taxonomía arqueológica de más de una generación».[33]

Las publicaciones focalizaron mucho del trabajo del FAA, pero además de ello también sabemos por las *Memorias* del aumento de su fondo fotográfico por otros medios y protagonistas. Así, en la del bienio 1933-1934, que también reflejará el aumento del presupuesto del CEH, la Sección de Arqueología informaba de numerosas excursiones realizadas por sus miembros para reunir fotografías «con destino a los fondos del Fichero Artístico y a las publicaciones inmediatas»; para lo cual también «el fotógrafo señor Moreno efectuó varios recorridos por León, Silos, Burgos, Frómista, San Martín de Elines, Jaca, Granada, etc.» Además, el nuevo apartado que la *Memoria* dedicaba ahora a la subsección del FAA, no solo detallará sus notorios progresos con las referidas publicaciones, sino también que, durante los cursos 1932-1933 y 1933-1934, se había «proseguido la adquisición de fotografías y su clasificación, haciéndose campañas sistemáticas por los fotógrafos Moreno, de Madrid, y Más, de Barcelona, en Jaca, en Palencia, en Granada, en Málaga, en Burgos y en Toledo, dirigidas y subvencionadas por el Fichero». Y en sus trabajos, dirigidos por Orueta, fundamentalmente habían colaborado Julián Sanz, Pedro Martul, María Victoria González Mateos, María Tobio, Rafael Láinez y Antonio García Bellido.

Durante esos mismos años, por otra parte, el malagueño no dejó de apoyar los estudios y labores de los investigadores vinculados al FAA, como por ejemplo reflejan sus solicitudes de apoyo, en junio de 1933, a los gobernadores civiles de Pontevedra (Ángel del Castillo) o Santander (Ignacio Campoamor).[34] A la vez, entre 1932 y 1933, Orueta también posibilitó al Museo Arqueológico Nacional la formación de un laboratorio de fotografía y la dotación de una plaza de fotógrafo en plantilla, que ganó en 1932 Aurelio Pérez Rioja;[35] laboratorio y fotógrafo que, tras el estallido de la guerra, jugarían un gran papel en la documentación gráfica de la defensa del patrimonio histórico-artístico. No obstante, sobre la preservación de esta riqueza, la labor del malagueño en estos años resultaría mucho más trascendente en sus aportaciones en el terreno legislativo, de las que sobresalió su impulsó a la decisiva Ley del Tesoro Artístico aprobada en mayo de 1933, en la que también se tuvo en cuenta al FAA.

Esta norma tutelar y preservadora del patrimonio histórico-artístico, cuya vigencia hasta 1985 nos da idea de su trascendencia, con todo, venía precedida de otra de base más amplia, en cuya elaboración también había colaborado estrechamente Orueta y que culminaba la nor-

---

[32] García Bellido, A.. *Los hallazgos griegos de España,* Madrid, CEH-FAA, 1936.

[33] González Reyero, 2007, p. 224

[34] Cartas entre Orueta y Castillo de 2 y 9-VI-1933 y de Orueta a Campoamor de 5-VI-1933 (ACCHS, FRO, ATN/ORU/0010/0374-0376 y ATN/ORU/0012/0455-0456).

[35] Argerich, 2003, p. 127.

mativa previa abriendo una amplia línea administrativa de acción y compromiso. Es decir, se trató del novedoso y avanzado artículo 45 de la nueva Constitución, promulgada el 9 de diciembre de 1931, que establecía: «Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye el tesoro cultural de la Nación, y estará bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa.» Pero además, el mismo artículo, declaraba que el Estado «organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación» y «protegerá los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico o histórico». Este básico artículo, que —como se ha dicho— pronto se convirtió «en el nuevo paradigma del constitucionalismo cultural y que se irradiaría al mundo entero»,[36] además de declarar al patrimonio histórico-artístico como bien de todos, también emplazaba al Estado a cumplir un papel tutelar y a organizar su registro, por lo que de inmediato se comenzó a preparar la citada Ley de 1933 y se potenciaron funciones como las que ya desarrollaba el FAA dirigido por Orueta.

Aunque su tramitación fue muy lenta,[37] esta Ley venían a regular múltiples materias, entre las que nos interesa destacar no solo lo relativo al contenido y noción de «patrimonio histórico-artístico nacional» (reservado a los inmuebles y objetos artísticos con más de un siglo de antigüedad), sino también la organización administrativa para su defensa, que fundamentalmente quedaría articulada en torno a la DGBA, apoyada por la Junta Superior del Tesoro Artístico que ahora se creaba (con sus Delegaciones Locales, la Inspección General de Monumentos y varios organismos consultivos: Academias, Facultades, Escuelas Superiores, Patronatos de Museos, el FAA, etc.), el procedimiento de declaración monumental, el régimen jurídico de los bienes protegidos (intransferibles sin autorización cuando pertenecieran a las administraciones o la Iglesia y con diferentes limitaciones para su exportación o venta) y las reglas de formación de un inventario del patrimonio histórico-artístico nacional. Así, el papel reservado al FAA por esta Ley se extendió a tres grandes aspectos: el consultivo, el corporativo-ejecutivo y el colaborador en el inventariado del patrimonio.

En efecto, en el primer aspecto el FAA pasaba a ser un destacado organismo consultivo e informativo, junto a las academias de la Historia y Bellas Artes, la Junta Superior del Tesoro Artístico, la Facultad de Filosofía y Letras, los patronatos de los museos del Prado y el Arqueológico, etc. (Art. 6). La Ley también creaba la citada Junta Superior del Tesoro Artístico (JSTA), constituida por un representante del Fichero, además de los de las academias de la Historia y Bellas Artes, el director general de Aduanas y otros miembros designados o elegidos por el MIPBA de relevantes museos e instituciones académicas (Art. 7). En cuanto a los inmuebles y las declaraciones monumentales, se fijaba la ayuda de diferentes arquitectos, que «con el auxilio del Fichero de Arte Antiguo» formarían un «Censo de los edificios en peligro de destrucción» (Art. 22). También se instaba a todos los municipios españoles no solo a conservar óptimamente su patrimonio histórico-artístico, sino también a enviar para ello al FAA, en el plazo de seis meses, informes detallados elaborados por las corporaciones civiles y eclesiásticas, canalizados a través del delegado provincial (Arts. 36 y 67). Finalmente, las tareas

[36] Prieto, Jesús. «Un ilustrado patriota del patrimonio», en M. Bolaños y M. Cabañas (dirs.), 2014, p. 10.

[37] El previo proyecto de ley fue autorizado a presentarse ante las Cortes por Decreto de 12-III-1932 (*Gaceta* de 4-IV-1932), pero la misma Ley no fue decretada y sancionada hasta el 13 de mayo de 1933, publicándose unos días después (*Gaceta* de 25-V-1933).

de inventariado concedían aún mayor relieve al FAA, puesto que la Ley apremiaba a «la formación de un Inventario del Patrimonio histórico-artístico» y señalaba como «base para lograrlo» al FAA y los *Catálogos Monumentales* (Art. 66); instrumentos de base que contarían, por un lado, con los citados informes de las corporaciones y entidades municipales, que debían remitirse ilustrados «con fotografías, dibujos, etc.» y acompañados de ser posible de catálogos, guías, estudios, etc. (Arts. 67 y 69), y, por otro, con el apoyo de la JSTA, que recibiría los informes y se ocuparía de la revisión y publicación de los *Catálogos Monumentales* (Arts. 70 y 71). Paralelamente, al FAA le correspondía suministrar a dicha Junta cuantos informes y elementos poseyera, «en especial a lo que atañe al Inventario y a los Catálogos» (Art. 72).

Con todo, la entrada en vigor de esta importante Ley sufrió un gran retraso, puesto que precisaba para hacerse efectiva de la publicación de su Reglamento de Aplicación, que no llegó hasta casi tres años después. Y es que, en septiembre de 1933, el Gobierno pasó a los radical-cedistas presididos por Alejandro Lerroux, que iniciaron una etapa conservadora menos concienciada y activa sobre la salvaguarda del patrimonio, durante la cual incluso se llegó a suprimir la DGBA en septiembre de 1935. Orueta, con todo, se mantuvo en el cargo hasta que presentó su dimisión el 26 de diciembre de 1933 (*Gaceta* de 27-XII); lo que ya anunció unos días antes en una entrevista del *Heraldo de Madrid,* que también aprovechó para hacer balance de su gestión como primer director general de Bellas Artes republicano. Citó entonces ordenadamente los logros que más le satisfacían, comenzando por la Ley del Tesoro Artístico, patrocinada por el Gobierno a iniciativa suya, y el FAA, que decía responder al deseo de catalogación de todos los países y en lo que España iba por delante en Europa. Se extendió mucho en comentar estos y otros logros, pero nos interesa destacar la importancia que concedía al FAA y su vocación catalogadora, sobre lo que expresaba su inspiración en la vieja iniciativa de Juan Facundo Riaño y los *Catálogos Monumentales.* Además, comentaba el malagueño sobre el proceder que, los datos del FAA, eran recogidos utilizando «las fichas que obligatoriamente me envían diversas personas, como maestros nacionales, curas, funcionarios del Estado, etc.», que luego se comprobaban y registraban, conteniendo a veces datos insospechados. Asimismo subrayaba que el uso del FAA era público y que, incluso para popularizarlo más, se habían realizado sus últimas publicaciones, línea que se pretendía continuar.[38]

A pesar de dejar su cargo en la DGBA, Orueta siguió dirigiendo el FAA, que mantuvo una brillante labor. El malagueño incluso fomentó que este, como preveía la citada Ley de 1933, estrechara sus vínculos en la defensa del patrimonio con la JSTA, importante órgano de gestión y mediación también creado por esta norma, del que Orueta fue nombrado presidente el 23 de enero de 1934 a propuesta unánime de la misma y de conformidad con el Consejo de Ministros (*Gaceta* de 26-I-1934). Puesto en el que se mantuvo hasta avanzado junio de 1936, momento en el que, regresado al frente de la DGBA, Orueta creyó oportuno dimitir y que lo reemplazara su maestro Manuel Gómez-Moreno.[39] Pero lo cierto es que, a pesar de las grandes atribu-

[38] «El director general de Bellas Artes va a dimitir», *Heraldo de Madrid* (13 de noviembre de 1933), pp. 16 y 2

[39] La dimisión y nombramiento de uno y otro se recogieron en sendos decretos de 19-VI-1936 (*Gaceta,* 21 de junio de 1936). Desde mayo de 1936 fue secretario interventor de la JSTA José Carreño España, quien convocó sus diferentes reuniones (celebradas en el Museo Arqueológico el 17 de junio y el 4 y 6 de julio) y levantó sus actas. La de 17 de junio recogió la dimisión de Orueta por motivos morales de incompatibilidad de cargos y la elección de Gómez-Moreno asentando que solo atendería a criterios profesionales y no políticos (ACCHS, FRO, Caja 1154/939, 941-945, 948-949).

ciones tutelares de la JSTA y su labor de enlace con el FAA, el órgano apenas pudo avanzar en su propia configuración y nombramientos, puesto que, al igual que la Ley de 1933 que la creara, precisaba del Reglamento de Aplicación para poner en marcha su actividad. Hubo que esperar, por tanto, a los gobiernos de izquierda que accedieron al poder con la victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936. El nuevo Gobierno presidido por Manuel Azaña repuso entonces a Marcelino Domingo en el MIPBA y, dos respectivos decretos del 24 de febrero (*Gaceta* de 25-II-1936), restablecieron tanto la DGBA como a Ricardo de Orueta al frente de ella, procurándose que, en materia de defensa del patrimonio histórico-artístico, estas instituciones y sus titulares siguieran fomentando la misma línea de actuación emprendida en el bienio reformador.

Fue en esta vía continuista en la que el malagueño pudo volver a impulsar el citado Reglamento de Aplicación de la Ley de 1933, que aprobaba el Decreto de 16 de abril de 1936 (*Gaceta* de 17-IV). Este importante Reglamento, al que el mismo Orueta consideró su empeño más complementario y trascendente de su nuevo mandato,[40] regulaba múltiples funciones de la JSTA y sus juntas delegadas, los monumentos histórico-artísticos, las excavaciones arqueológicas, los museos, los objetos muebles y el inventario del patrimonio artístico y la difusión artístico-cultural. Pero la norma no solo hizo efectivas las prerrogativas y funciones que otorgaba al FAA la Ley de 1933, sino que también redondeó algunos de sus aspectos y cometidos, con los que reforzó el papel directivo y de enlace de la JSTA a través de su Sección 5.º (Catálogos e inventarios). Así, la JSTA se convertía ya en la verdadera responsable de confeccionar un inventario del patrimonio histórico-artístico, a la vez que recibía los cometidos tanto de enlazar con los custodios de los *Catálogos Monumentales* (es decir el FAA del CEH y el Laboratorio de Arte y Arqueología de la Universidad Central, de extraña existencia), como de elaborar en el plazo de un año un plan a seguir para la formación y publicación de los mismos (Art. 84).

El estallido de la guerra civil en el mes de julio, empero, no solo iba a truncar buena parte de estas expectativas, sino que también hizo prioritarias otras necesidades inmediatas de protección del patrimonio. A Orueta, que nuevamente le correspondería hacer frente a ellas, la sublevación militar le sorprendió en Sevilla, aunque no tardó en ponerse al frente de sus responsabilidades en Madrid. A su vuelta fue muy duro con los compañeros y subordinados que habían abandonado el trabajo, como fue el caso de Francisco Abbad Ríos, encargado del FAA del CEH. El joven historiador del arte aragonés se había marchado a su pueblo de Huesca sin esperar a su regreso de Sevilla ni consultarle, aunque de haberlo hecho —como le respondía a su carta de 19 de julio desde Benabarre— «le hubiera aconsejado, dados los acontecimientos que ya comenzaban a entreverse y el antecedente de su antigua inscripción política, que no se marchara por el momento»; puesto que ahora se veía abocado a dar orden al habilitado del CEH de retenerle la paga y a recomendarle que, cuando volviera, «se traiga un certificado del Frente Popular de esa [localidad], para que pueda recibirle otra vez en el Fichero».[41] Curiosamente luego veremos que Abbad Ríos volvería a ser el encargado del FAA entre 1940 y 1953.

Pero la guerra no solo conmocionó el normal funcionamiento del FAA y su personal, sino también el de la JSTA y otros órganos e instituciones vinculados a la defensa del patrimonio. A Orueta, nuevamente como en 1931, le tocó hacer frente a su protección y al peligro que suponía

[40] Carta de Orueta a Juan Temboury de 23-IV-1936 (ACCHS, FRO, Caja 1242/229-230).

[41] Carta de Orueta de 20-VIII-1936 en respuesta a la previa de Abbad Ríos de 19-VII-1936 desde Benabarre (ACCHS, FRO, Caja 1154/499 y 500).

la inicial e incontrolada quema de edificios religiosos e incautación de residencias aristocráticas. De modo que, con los decretos de 4 y 5 de agosto (*Gaceta* de 5 y 6-VIII-1936), inició la depuración del personal desafecto a la República en la DGBA, en los Patronatos de los Museos, en la JSTA y en la Junta Facultativa del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y su Consejo Asesor y adaptó sus estructuras a las nuevas condiciones. Pero, sobre todo, con carácter de emergencia, por un Decreto de 23 de julio (*Gaceta* de 25-VII-1936), promovió la creación en Madrid de una primera y duradera Junta de intervención para defensa del patrimonio, sin más rótulo y principalmente compuesta por aliancistas (Carlos Montilla Escudero, pronto nombrado su presidente, y los vocales Juan de la Encina, Manuel Sánchez Arcas, Luis Quintanilla, Arturo Serrano Plaja, Emiliano Barral y José Bergamín). A esta Junta, que debía estar en relación inmediata con la DGBA, se la capacitaba para intervenir «con amplias facultades cuantos objetos de arte o históricos y científicos se encuentren en los palacios ocupados, adoptando aquellas medidas que considere necesarias a su mejor conservación e instalación y trasladándolas provisionalmente, si así lo estimare, a los Museos, Archivos o Bibliotecas del Estado». Pero a la semana, al demostrar la práctica su insuficiencia, impulsó el nuevo Decreto de 1 de agosto (*Gaceta* de 2-VIII), que ya la denominó Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico (JIPTA), amplió sus miembros (cinco vocales más y el secretario técnico de Política Artística José López Rey) y definió mejor sus cargos, al tiempo que ofreció mayor precisión sobre las funciones de incautación y conservación realizables en nombre del Estado y le asignó recursos para su funcionamiento. Ello permitió a este órgano de protección del patrimonio, que pronto habilitó su sede en el convento de las Descalzas, estableció depósitos y comenzó a recibir obra, dotarse de una infraestructura, una normativa de actuación y una serie de grupos de trabajo que, organizados en comisiones, iniciaron una prudente actuación de salvaguarda.

La nueva JIPTA creada por Orueta en momentos tan excepcionales, que tenía por objeto resolver mediante la incautación y el depósito preventivo los apremiantes problemas de defensa y protección del patrimonio, sin duda tenía inspiración en la previa JSTA. La Ley de 1933 y el Reglamento de 1936, que la habían creado y puesto en funcionamiento, ya contemplaban el recurso mismo a la incautación y actuaciones semejantes confiadas a sus Juntas Delegadas o Locales; sin embargo, tras la creación de la JIPTA, la suerte que corrieron tanto la JSTA, que apenas había echado a andar tres meses antes, como el FAA, de más largo recorrido, fue diferente. Un Decreto dado el 4 de agosto (*Gaceta* de 5-VIII-1936), dejó en suspenso su actividad, cesó en sus cargos a todos sus miembros y puso la atención de las urgencias en manos del director general de Bellas Artes y los arquitectos de zona, que asumirían todas las facultades de la JSTA extinguida. Al FAA, en cambio, su amplia vertiente académica le serviría de refugio para no desaparecer, aunque a costa de rebajar el apoyo administrativo y limitarse a desarrollar una tarea más lenta y erudita, que le situaron en un segundo plano. A ello, por un lado, también contribuyó la dimisión de Orueta como director general de Bellas Artes, aceptada por el nuevo ministro Jesús Hernández en Decreto de 9 de septiembre (*Gaceta* de 10-IX-1936), que fue seguida de su evacuación a Valencia al iniciarse diciembre junto a otros intelectuales;[42]

[42] Orueta formó parte de la segunda expedición de intelectuales que traslado desde Madrid a Valencia el Quinto Regimiento el 1 de diciembre de 1936, también integrada por Ángel Llorca, Justa Freire, José Capuz, Victorio Macho, José Gutiérrez Solana, Pedro Carrascó, Bartolomé Pérez Casas, José López Mezquita, Aurelio Arteta, Ricardo Gutiérrez Abascal, Alberto Chalmeta, Cristóbal Ruiz, José Ramón Zaragoza y Juan José Domenchina. El mismo Orueta, en nombre de los evacuados, ofreció el discurso de contestación a las palabras

por otro, le influyó la instalación del Ministerio de Propaganda, tras su creación el 4 de noviembre de 1936, en la misma sede del FAA y el CEH de la calle Duque de Medinaceli 4-8, donde incluso, tras la marcha del Gobierno y el Ministerio a Valencia en diciembre, seguiría alojada su Delegación de Propaganda y Prensa, al frente de la que quedó José Carreño España, anterior secretario de Orueta.[43]

No obstante, lo que adquirió ahora mayor importancia fue el laboratorio de fotografía impulsado por Orueta en el Museo Arqueológico Nacional y su fotógrafo de plantilla, Aurelio Pérez Rioja. Y es que, la marcha del Gobierno y la DGBA a Valencia en noviembre, pronto conllevó la reorganización allí de la JIPTA[44] y el nacimiento en Madrid de una Junta Delegada (con dependencia, como otras, de la central valenciana), para la cual el laboratorio y fotógrafo fueron esenciales para documentar la esforzada tarea de protección y evacuación del patrimonio histórico-artístico que tuvo por delante. Cuestión, además, en la que esta Junta Delegada madrileña contó con la participación de varios miembros de las secciones de Arte y Arqueología del CEH, como fue el caso de Gómez-Moreno (último presidente de la JSTA) y de Diego Angulo, encargados de la elección de lo susceptible de ser fotografiado y la catalogación de las esculturas y pinturas incautadas, o de Natividad Gómez-Moreno, dedicada al archivo de imágenes de los bienes muebles; además de otros colaboradores y fotógrafos que también venían colaborando con el CEH y su FAA, como Enrique Lafuente Ferrari (catalogador ahora de los dibujos y grabados), Pablo Gutiérrez Moreno (centrado en los muebles), Felipa Niño, María Elena Gómez-Moreno, Cayetano Mergelina o el fotógrafo Vicente Moreno.[45] De esta forma, aunque las urgentes necesidades de protección del patrimonio frenaron durante la guerra la continuad de la labor administrativa que cumplía el FAA, condicionaron su orientación y afectaron considerablemente a sus profesionales, también precisaron del ejemplo de su labor y de la integración de sus investigadores y ello ayudó a avanzar en la catalogación, documentación y nuevos inventariados emprendidos por las diversas Juntas de Incautación y Protección articuladas.

La evolución y nuevos usos del instrumento tras la guerra civil

Acabado el conflicto bélico, a finales de 1939 se fundó el CSIC, heredero de la JAE y de sus centros, entre ellos el CEH y sus secciones de Arte y Arqueología, que desde febrero de 1940 pasaron a conformar el nuevo Instituto Diego Velázquez, al que también quedó vinculado el FAA, que comenzó su nueva andadura con un fondo aproximado de unas 30 000 fotografías.[46]

---

de bienvenida del ministro Hernández (Aznar Soler, Manuel. «La Casa de la Cultura de València», en M. Aznar Soler (ed.). *València capital cultural de la República (1936-1937),* Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2007, pp. 131-154.

[43] Cabañas Bravo, Miguel. *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra,* Madrid, Ministerio de Cultura, 2007c, pp. 95-104.

[44] En febrero de 1937 pasó a formar parte, con el Fichero Artístico, del nuevo Consejo Central de Archivos Bibliotecas y Tesoro Artístico y, en abril, se reformuló dependiendo de él como Junta Central de Incautación y Protección del Tesoro Artístico (Decreto-ley y Órdenes, respectivamente, de 12-II-1937 y 5-IV-1937. *Gaceta* de 17-II y 19-IV).

[45] Argerich, 2003, p. 127-145; Álvarez Lopera, José. «La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil», en I. Argerich y J. Ara (eds.), 2003, pp. 27-61.

[46] Cabañas Bravo, Miguel. «La historia del arte en el Instituto Diego Velázquez del CSIC entre 1939 y 1975», en M. A. Puig-Samper (ed.), 2007b, pp. 333-345.

Sería muy extenso —y no nos lo permite ya el espacio— trazar aquí con detalle su nuevo desarrollo, aunque si podemos resumir sus líneas generales. Hay que señalar, en este sentido, que durante el nuevo y largo régimen sobrevenido tras la guerra, el FAA, a pesar de las diferentes denominaciones recibidas (también se le llamó Fichero Artístico Nacional, simplemente Fichero Artístico o, más adelante, Fichero o Archivo Fotográfico o Fototeca del Instituto Diego Velázquez) y de los cambios administrativos y orientativos que experimentó, siempre continuó adscrito al citado Instituto del CSIC y no varió demasiado en sus funciones, incluidas las de apoyo a la Administración, que con el tiempo fueron perdiendo fuerza. Ello en buena parte se debió al mantenimiento de una trascendente norma republicana en materia de protección del patrimonio: la Ley del Tesoro Artístico de 1933, que como dijimos no sería derogada hasta 1985, fecha en la que la sustituyó la Ley del Patrimonio Histórico Español (Ley 16/1985, de 25 de junio); pero también fue determinante la continuidad que siguió habiendo en el centro en muchos aspectos organizativos y funcionales e, incluso, en el personal y varias de sus líneas y labores investigadoras y catalogadoras. Así, en el Instituto Diego Velázquez, que siguió organizándose en secciones con un jefe al frente (la mayoría procedentes o con previos vínculos al anterior CEH) y estuvo dirigido, hasta la reestructuración de 1985,[47] por Juan Contreras, marqués de Lozoya (1940-1952), Diego Angulo (1953-1971), Enrique Marco Dorta (1971-1980) y Elisa Bermejo (1980-1985), el FAA continuó mantenido cierta continuidad en su personal y orientación, ya que en 1940 fue nombrado jefe del mismo Francisco Abbad Ríos, a quien ya vimos como encargado del mismo a la órdenes de Orueta y que ahora permanecería en este cargo hasta 1953, fecha en la que obtuvo por oposición —tras más de una década de difíciles intentos— la cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Oviedo.[48] Pero el aragonés no sería el único en ocuparse del FAA, ya que en paralelo y seguidamente también fueron encargadas del mismo Olimpia Mélida (1944-1954), María del Carmen Gómez Moreno (1952-1953) o Elisa Bermejo (1953-1960).

La dirección de Abbad Ríos del FAA, por otro lado, refleja bien la asociación que continuó manteniendo este archivo fotográfico con la antigua empresa de inventariado de los *Catálogos Monumentales,* misión que ahora le fue encomendada a este Instituto del CSIC en 1940. Así, el mismo aragonés realizó desde el FAA la compleja redacción del *Catálogo Monumental de Zaragoza,* del que fue autor y que le publicó dicho Instituto en 1957,[49] sin que fuera el único gestionado desde allí, ya que, aparte de los frustrados, el Velázquez también publicó en 1942 el de Huesca, de Ricardo del Arco, en 1959 el de Toledo, del conde de Cedillo, o en 1976 el primer tomo (dirigido por José María Azcárate) del de Madrid, de Francisco Rodríguez Marín.[50]

---

[47] Esta reestructuración lo convirtió en Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, adscrito al ahora recreado CEH del CSIC, que en 1999 fue rebautizó como Instituto de Historia.

[48] Pallol Trigueros, Rubén. «La Historia, la Historia del Arte, la Paleografía y la geografía en la Universidad nacionalcatólica», en L. E. Otero Carvajal (dir.). *La Universidad nacionalcatólica. La reacción antimoderna,* Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2014, pp. 535-683.

[49] Abbad Ríos, Francisco. *Catálogo Monumental de España. Zaragoza.* (2 vols.). Madrid, CSIC / Instituto Diego Velázquez, 1957; López-Yarto, 2010, pp. 76-86; Rincón García, Wifredo. «Los Catálogos Monumentales de Aragón: tres provincias, tres realidades», en A. López-Yarto *et al.* (coord.), 2012, pp. 152-177.

[50] López-Yarto, 2010, pp. 73-102.

Igualmente, en cuanto a la persistencia de este tipo de cometidos catalogadores vinculados al encargo administrativo, hay que recordar la publicación entre 1953 y 1954 de la segunda edición del catálogo *Monumentos españoles,* en versión revisada y ampliada por José María Azcárate, que siguió manteniendo miméticamente las características de la anterior edición, tanto en las formas de colaboración como en las de elaboración y publicación. Así, esta segunda edición, ahora en tres volúmenes y apenas con una ligera variación en el subtítulo (por el único tipo de declaración subsistente entonces), también fue subvencionada por la nueva DGBA y todavía fue publicada en la colección «Fichero de Arte Antiguo», mostrando que este órgano heredado del CEH aún permanecía en vigor. El mismo Azcárate,[51] además, también recordó en el prólogo que, la primera edición, se realizó en 1932 por iniciativa de Orueta y que, en lo nuevo recogido, se seguían los mismos esquemas que en la predecesora; agradeciendo la nueva colaboración y revisiones de Manuel Gómez-Moreno, Torres Balbás, Antonio García Bellido, Jesús Hernández Perera y Diego Angulo. Con todo, lo cierto es que, estas empresas de viejo cuño, fueron perdiendo fuelle a lo largo de los años cincuenta y, la creación en 1961 del Servicio Nacional de Información Artística y Arqueológica, que sustituyó a anticuados proyectos como el de los Catálogos Monumentales, también influyó en la progresiva perdida de sentido de tal aspecto en el cometido del antiguo FAA, que fue reorientándose a intereses más exclusivos de los profesionales de la historia y el arte.

El FAA, no obstante, desde que volvió a ponerse en marcha en 1940 también actuó como receptor y custodio de muy diferentes fondos fotográficos, en cuya naturaleza y características apenas podemos detenernos. Cabe aludir, como muestra, al ingreso de algunos fondos generados en función del devenir del patrimonio artístico durante la guerra y su desenlace, como fue el caso en 1943 del llamado Archivo Fotográfico de Recuperación o en 1944 del Fondo Fotográfico Lladó, procedentes ambos de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. También, en febrero de 1944, por decisión conjunta de los ministerios del Aire y Educación Nacional, se creó en el Velázquez la sección de Fotografía Aérea, que estuvo dirigida sucesivamente por los coroneles Juan Rodríguez y Pascual Ortuño. Hubo en 1945 trueques con organismos científicos portugueses, que aportaron centenares de fotografías de arte luso, o en 1949 regalos como los de Walter W. S. Cook de la New York University; mientras se siguió un plan de adquisiciones a archivos privados (Mas, Gudiol, Mora, etc.), de gestiones entre particulares y de donaciones al cabo de los trabajos vinculados al Instituto, que, en general, produjeron un gran aumento del fondo fotográfico, del que ya se ha dado cuenta en otros lugares.[52] Estos aportes, junto a lo heredado y las cada vez más profesionales funciones atribuidas al conjunto de fondos fotográficos, en suma siguieron ya los avatares del Instituto Diego Velázquez y su Archivo Fotográfico dentro del CSIC; hasta que, en 2007, se produjo su integración entre las nuevas orientaciones de los institutos y biblioteca que, desde esa fecha, conforman el actual Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, donde hoy se custodia este legado, que sin duda también constituye una valiosa fuente para los estudios historiográficos interesados en el pasado reciente del arte y del patrimonio y sus mismas formas de conocimiento, investigación y conservación.

---

[51] Azcárate, J. M.. «Prólogo», en *Monumentos españoles. Catálogo de los declarados Histórico-Artísticos.* (3 vols. I: 1953; II y III: 1954), Madrid, CSIC-Instituto Diego Velázquez-FAA, I, 1953, pp. 7-11.

[52] Cabañas Bravo, 2007b, pp. 340-341.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

FOTOGRAFÍAS PARA EL ESTUDIO DE LA ORFEBRERÍA EN HISPANOAMÉRICA EN LOS LEGADOS DE ANGULO Y MARCO DORTA AL CSIC[1]

Amelia López-Yarto Elizalde
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

Diego Angulo Íñiguez fue uno de los más importantes especialistas en pintura española de los siglos xvi y xvii. Pero en su larga vida profesional también publicó artículos y libros sobre otras materias. Su tesis doctoral, defendida en la Universidad Central en 1922 y publicada en 1925, versó sobre platería sevillana.[2] Fue el primero que estudió de manera científica y metódica la plata de una provincia española.

Una vez terminada la tesis, la mayor parte de los doctores siguen, al menos durante unos años, la línea de investigación con la que consiguieron el doctorado, aunque hay algunos que inician otras líneas alternando su estudio con la primitiva. Otros se dedican siempre a la especialidad de su tesis desde distintos puntos de vista. Y otros la olvidaban al iniciar otras líneas y las publicaciones sobre la primera se convierten en muy escasas y esporádicas.

Este último fue el caso de Diego Angulo. Él vivió en una época en que estaba todo por hacer. En 1920 se licenció en Filosofía y Letras en la universidad de Sevilla. Murió en 1986. Estos 66 años los empleó en enseñar e investigar sin descanso abriendo numerosos caminos, alguno de los cuales los recorrió él mismo, otros los hemos seguido sus discípulos. Desde 1924 empieza a publicar artículos sobre Pintura Española de los siglos xvi y xvii, que será la materia a la que dedicará la mayor parte de sus trabajos.

Pero las circunstancias de la vida le van a obligar a iniciar otra línea de investigación a la que se dedicará unos años alternando con la Pintura. En 1927, en un clima americanista que

[1] Esta publicación forma parte del proyecto de investigación «Imágenes del Nuevo Mundo: el Patrimonio Artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, Ref. HAR2011-27352).

[2] Angulo Íñiguez, Diego. *La orfebrería en Sevilla,* Sevilla, Tip. M. Carmona, 1925.

se forma en la preparación de la *Exposición Iberoamericana* que tendrá lugar en 1929 en Sevilla, se crea una cátedra de Arte Colonial en la universidad de esta ciudad con un carácter muy especial: no era obligatoria y no había clases a lo largo de todo el curso, sino ciclos de conferencias.

No fue un éxito y esta cátedra tan especial se convirtió en otra ya igualada de pleno derecho con las demás y con carácter obligatorio en 1930. En la Real Orden se dice que la primera provisión será por concurso de méritos entre catedráticos numerarios de Teoría de Literatura y Bellas Artes de universidad. El primer catedrático será Diego Angulo.

Angulo, siguiendo las enseñanzas de su maestro Francisco Murillo, consideraba que era absolutamente imprescindible viajar para conocer directamente el Arte Colonial en Hispanoamérica, proveyéndose, al mismo tiempo, de nuevo material de estudio. Por otro lado, la misma R.O. de creación de la cátedra ya había previsto que sería necesario que el catedrático titular viajara a América por lo que autorizaba que se pudiera impartir toda la asignatura en seis meses para que los otros seis se pudieran pasar en América. Lo que no decía la ley es quién pagaría el viaje. Mientras conseguía financiación, Angulo empezó a investigar en el Archivo de Indias donde encontró numerosa documentación que publicaría en la década de los treinta. Después de algunas vicisitudes, la Junta de Relaciones Culturales concedió una beca a Angulo en 1933 gracias a la cual y al apoyo de la Junta de Ampliación de Estudios, permaneció seis meses en México a lo largo de los cuales el profesor recorrió la República entera y trajo a su vuelta numerosos libros y un caudal de fotografías verdaderamente impresionante.[3]

Después de la guerra civil española, y cuando ya era catedrático de Historia General del Arte en Madrid, se le presentó la ocasión de publicar, gracias a la iniciativa del editor Salvat, la monumental *Historia del Arte Hispanoamericano.* Angulo no tenía problema con México gracias a su viaje, pero desconocía el resto de América y recorrerla entera con la minuciosidad que a él le gustaba hubiera requerido mucho tiempo. Por ello, buscó la colaboración de su discípulo Enrique Marco Dorta que se ocuparía de America del Sur y del arquitecto argentino Mario Buschiazo que lo haría del cono Sur. Angulo, por su parte, redactaría la parte correspondiente a América Central y las Antillas. De nuevo volvió al Continente en 1946, y de nuevo con una beca de la Junta de Relaciones Culturales. También en esta ocasión trajo numerosas fotografías de todos los Estados que visitó.

Al revisar las fotos del legado de Angulo, llama poderosamente la atención el que, en su viaje a México, prácticamente no hiciera ni comprara ninguna fotografía de piezas de plata. Ignoramos cual fue la causa de esta indiferencia. En México estaba surgiendo en esos años el interés por el Arte Colonial y es posible que los estudiosos mejicanos no la conocieran, no la valoraran todavía, cosa que, por otra parte, también ocurría en España. No olvidemos que las publicaciones eran esporádicas y al calor de las distintas exposiciones que hubo en España entre 1898 y 1929 y que, desde la tesis doctoral de Angulo en 1922, no se hizo otra hasta la de

---

[3] Para un relato más pormenorizado de la creación de la cátedra y del viaje de Angulo a México, véase: López-Yarto Elizalde, Amelia. «Diego Angulo Íñiguez y sus aportaciones al estudio del arte hispanoamericano. Su legado fotográfico al CSIC», en Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García, *Las redes hispanas del arte desde 1900,* CSIC, Madrid, 2014, pp. 241-249 y en López-Yarto Elizalde, Amelia. «La plata hispanoamericana en el legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al "Instituto Diego Velázquez", del CSIC», en Jesús Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013,* Murcia, Universidad de Murcia, 2013, pp. 265-275. En ellos figuran los años, números y páginas de la *Gaceta de Madrid,* en la que se fueron publicando las Reales Órdenes.

Hernández Perera de Canarias, en 1951. También es posible que, ante el valor material de las piezas, estuvieran muy guardadas y no era fácil verlas.

Sin embargo, en su segundo viaje sí mostró un enorme interés por la platería de Centroamérica y las Antillas y trajo un buen número de fotografías de casi todos los países. Los mejor representados son Guatemala, con 134 fotografías, y Cuba con un número algo menor, seguidos de lejos por El Salvador con 42, y un número menor de Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Puerto Rico y República Dominicana. De Sudamérica hay algunas de varios lugares de Colombia en las que consta que fueron donadas por Enrique Marco Dorta y de Perú, Ecuador y Bolivia.

Estas fotografías dieron lugar a varias publicaciones. Una de contenido general sobre las características de estilo y las principales obras de las catedrales de Santo Domingo (República Dominicana), San Juan de Puerto Rico, La Habana y Santiago de Cuba,[4] y tres sobre Guatemala. En una catalogó una pieza del Victoria and Albert Museum de Londres cuya marca habían sido incapaces de identificar los conservadores del Museo. En ella, además, describe y dibuja las marcas que había encontrado y reconocido de Guatemala y San Salvador.[5] La segunda estaba dedicada a los frontales que tanto le llamaron la atención.[6] Pero un estudio más pormenorizado se hizo esperar, pues no lo publicó hasta 1966. Es un artículo corto ya que se trata de una comunicación en un congreso. Pero en él sintetiza a la perfección, como es frecuente en sus trabajos, todos los aspectos de la platería guatemalteca, su importancia, características principales, técnicas y piezas principales.[7]

Cronológicamente abarcan desde el siglo XVI al XIX, pero con predominio absoluto del barroco del siglo XVIII. La tipología es de iglesia y muy variada abarcando todos los objetos litúrgicos y de adorno de altares. A Angulo le llamó poderosamente la atención y así lo subraya en sus publicaciones, el número tan elevado de frontales que encontró, especialmente en Guatemala, Nicaragua y Honduras, y, en menor medida, atriles y sagrarios.

El material legado por Angulo es de una riqueza extraordinaria. La mayor parte de la colección no ha sido estudiada aquí en España ni se ha tenido en cuenta si se ha publicado en sus países respectivos. Angulo, aunque cita bastantes piezas en sus publicaciones, reproduce muy pocas, probablemente por problemas editoriales. Así pues es un material inédito en su mayoría. Es cierto que no contamos con datos tan importantes como las medidas ni las marcas. Angulo tuvo que traer de América numerosos apuntes sobre todo lo que vio. Al menos conocía las marcas de Guatemala y El Salvador y, con toda probabilidad, también conocería las del resto de los países. Era su manera de trabajar, ir tomando nota de todo y, con más razón lo haría en América. Pero, desgraciadamente, hasta el momento no he encontrado esta documentación, aunque sigo buscando porque Angulo rara vez tiraba un papel. Aunque hay cartas que le enviaron desde el continente americano, en algunos lotes consta el donante y algún otro detalle,

---

[4] ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *El Gótico y el Renacimiento en las Antillas,* Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla, 1947.

[5] ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Orfebrería de Guatemala en el Museo Victoria y Alberto de Londres», *Archivo Español de Arte* n.º 92 (1950), pp. 351-353.

[6] ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Frontales de plata en Guatemala y Caracas», *Arte en América y Filipinas,* Sevilla, 1936, pp. 166-167.

[7] ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Orfebrería religiosa en Guatemala», en *XXXVI Congreso de Americanistas,* vol. 4, Sevilla, Editorial Católica Española, 1966, pp. 287-292. Está ilustrado con 19 fotografías de la colección.

no hay más documentación con las fotos. Quizá pueda haber algo en la Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Oviedo, a donde fue enviada su biblioteca particular y parece ser que carpetas con documentos o en el Cedodal (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana) en Buenos Aires, donde también guardan documentación de Angulo.

De todas formas, sí se puede hacer un análisis tipológico sumamente interesante en comparación con el de las piezas españolas, así como de los motivos decorativos, que, como en la arquitectura, son una fusión de los importados de España con otros puramente americanos. También se puede comparar las piezas de los distintos países para ver qué tienen en común entre ellos. Y sería bueno poder saber si, después de los malos tiempos por los que ha pasado esta zona de América, se conservan todas las piezas, si están en sus lugares originales y su estado de conservación. Esto será más fácil cuando todas las imágenes puedan ser consultadas en Internet. Mientras tanto están a disposición de los investigadores en la Biblioteca del Centro de Ciencias Sociales y Humanidades Tomás Navarro Tomás, del CSIC.

De momento podemos hacer una aproximación a la plata americana a través de todas estas fotos. En la antigua Capitanía de Guatemala hubo talleres de magníficos plateros, especialmente en la primitiva capital, conocida hoy simplemente como Antigua, que proveyeron de plata a todo el territorio. En el legado de Angulo hay fotografías de piezas de la catedral de Quetzaltenango, iglesias de Totonicapán, San Cristóbal, Cobán, Patzicia, Huehuetenango, Sololá, San Francisco el Alto, Santuario de Esquipulas y de la catedral, iglesias de la Merced y San Francisco y el Palacio Arzobispal de Guatemala, la actual capital, unas 134 fotografías de alrededor de 120 piezas de carácter religioso y variada tipología y la mayoría de ellas de gran calidad, sobre todo las de la catedral y La Merced de Guatemala. Como ya se ha dicho, destacan por su número los frontales, ya que hay en todas las iglesias y en algunas más de uno. Son todos del siglo XVIII, pero no tienen la misma categoría. Frente a algunos de excelente factura, hay otros de carácter más popular. Todos están cubiertos por una variada y rica decoración, casi con «horror vacui». En unos predominan los motivos vegetales de muy buena factura, rocallas bastante planas, figuras geométricas y unas curiosas veneras de gallones flameantes. Estos mismos gallones, a veces forman círculos. En el centro suele haber tres figuras entre las que predominan la Virgen o su anagrama coronado por corona imperial en el centro y santos a ambos lados. Algunos de estos frontales están encuadrados por pequeñas figuras que componen escenas del Evangelio o de santos (Fig. 1). Destacan por su tamaño, el de la iglesia de Patzicia que tiene hasta cinco figuras en el centro, y el de la catedral de Guatemala.

También destacan por su número los cálices ya que es frecuente, lo mismo que en las iglesias españolas, que haya varios en cada parroquia. Los más antiguos datan del siglo XVI y el más moderno es uno neoclásico de finales del XVIII o principios del XIX. En los más antiguos hay un grupo que mezcla la base lobulada, con nudos y copas de características más modernos. Es el caso del cáliz de la catedral de Quetzaltenango o varios de la Basílica-Santuario de Esquipulas. El de la iglesia de Patzicia es plenamente renacentista y en España habría que fecharlo en la década de los cuarenta. En el pie tiene medias esferas con la parte superior rehundida que recuerdan a los «granos de café» que el platero conquense Francisco Becerril hacía por esas fechas.[8] Pero la mayoría son del siglo XVIII con formas muy diversas, algunas de las cuales y su decoración, recuerdan a los cordobeses contemporáneos.

[8] Por ejemplo en el cáliz que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. *Francisco Becerril,* Madrid, CSIC, 1991, pp. 31-32.

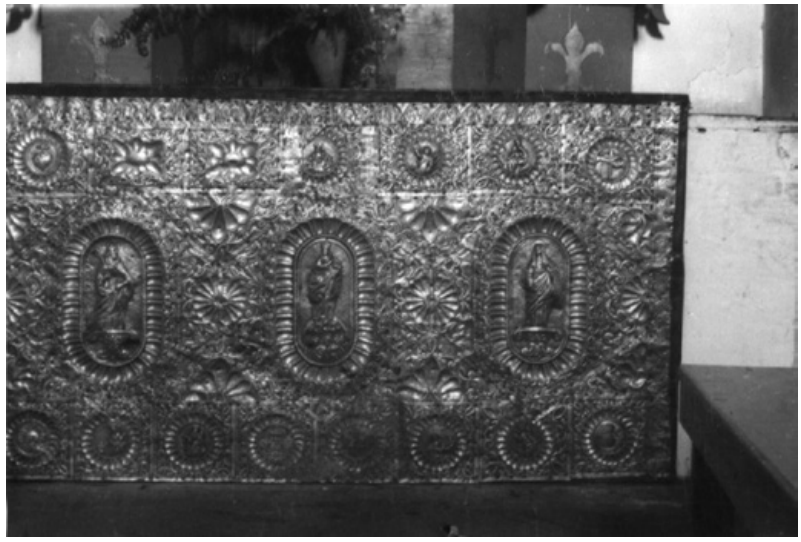


Fig. 1. Frontal de la Concepción, iglesia de Totonicapán (Guatemala). Sig. AH-3593 (CCHS-CSIC).

Aunque en número mucho menor, son también muy importantes los atriles por la riqueza de su decoración (Fig. 2). No faltan, aunque sean muchos menos, candeleros, copones, cruces procesionales (varias del siglo XVI), custodias de tipología muy variada, guiones, cajas hostiarias, sagrarios y coronas. Cabe destacar la presencia de alguna obra de filigrana.



Fig. 2. Atril, iglesia de Esquipulas (Guatemala). Sig. AH-3625 (CCHS, CSIC).

De Honduras hay 21 fotos de 18 piezas que entonces se encontraban en la catedral de Tegucigalpa y en la catedral e iglesia de la Merced de Comayagua. También son mayoría las que se pueden fechar en el siglo XVIII. Entre ellas hay seis frontales de formato y decoración muy similares a las de Guatemala. De las demás cabe señalar un cáliz de finales de la década de los cuarenta del XVI en la catedral de Tegucigalpa que presenta un gran parecido con el de Patzicia en Guatemala (Fig. 3). Como en este último caso solo tenemos un detalle, sospechamos que pueda tratarse del mismo, que esté mal rotulado. Además dos atriles y sagrarios del siglo XVIII.

De El Salvador hay 41 fotografías con piezas de las iglesias de Panchimalco, Santo Domingo y San Francisco de San Miguel, Mejicanos, Sonsonate, Chalchuapa, San Vicente, Santiago Nonualco, San Sebastián, Santa Tecla, así como de la catedral, Santo Domingo, San Jacinto, y la Merced de San Salvador. Entre ellas cabe destacar, por su originalidad, un dosel con una pequeña peana para usarse como expositor. Está en la parroquia de San Miguel en San Salvador (Fig. 4). Hay otro aparentemente más pequeño y colgado en una pared en la iglesia de San Francisco el Alto, en Guatemala.

En Nicaragua recogió las de Masaya, catedral de León, Rivas y El Viejo en 21 fotografías. También siguen modelos que hemos visto en Guatemala. Una vez más destaca la calidad de los frontales y, tipológicamente, un ánfora para los óleos.

Las de Cuba son 73, aunque el número de piezas es muy superior pues en muchas de las fotos hay varias. Proceden de La Habana —la catedral, Santa Clara, Santa María del Rosario y Remedios— y de la catedral de Santiago de Cuba. Hay varias fotografías en las que no consta el lugar de origen.



Fig. 3. Cáliz, catedral de Tegucigalpa (Honduras). Sig. AH-3716 (CCHS, CSIC).



Fig. 4. Dosel, parroquia de San Miguel, San Salvador (El Salvador). Sig. AH-3737 (CCHS, CSIC).



Fig. 5. Frontal de altar, catedral de Santiago de Cuba (Cuba). Sig. AH-4464.02 (CCHS, CSIC).

La tipología es más variada que en Guatemala, pues, además de las piezas litúrgicas ya mencionadas, incluyen, por ejemplo, portapaces, adornos de altar, bandejas, vinajeras, jarros con su palangana y palmatorias. Como en todos los lugares hay numerosos cálices, copones, custodias y atriles. Curiosamente solo hay fotografías de dos frontales de altar, uno muy sencillo de la iglesia del convento de Santa Clara de La Habana y otro, espléndido, de la catedral de Santiago de Cuba (Figs. 5 y 6), ambos del siglo XVIII. Son muy pocas las cruces parroquiales, pero en Santa Clara hay una de muy buena factura del siglo XVI. Son especialmente importantes los dos manifestadores de filigrana de la catedral de La Habana que dio a conocer Angulo en 1947.



Fig. 6. Frontal de altar, catedral de Santiago de Cuba (Cuba), detalle. Sig. AH-4464.01 (CCHS, CSIC).

Destacan por su curiosidad una pequeña iglesia con paredes fingiendo piedras y a la que no faltan las puertas y una espadaña con sus campanas, todo ello con profusión de rocalla. También es muy original otra pieza con forma de portapaz con una profunda hornacina que cobija un copón. A través de la fotografía no es posible deducir su tamaño. Ambas pertenecían a la iglesia de Santa María del Rosario de La Habana.

Aunque desconocemos cuando fueron hechas y por quién, hay algunas de América del Sur. Las 13 de Colombia, —Popayan, Cali, Antioquía— fueron donación de Enrique Marco Dorta como consta en el reverso. Es posible que también sean de esta procedencia las 3 de Puno en Perú, las 4 de Bolivia —Carabuco y Tiahuanaco— y las 6 de Quito —conventos de Santo Domingo, la Concepción, el Carmen y San Francisco—.

Esta es una aproximación a las posibilidades que ofrece desde España el estudio de la platería colonial hispanoamericana.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

AMÉRICA LATINA EN EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE MARIO JOSÉ BUSCHIAZZO (CEDODAL, BUENOS AIRES)[1]

María de los Ángeles Fernández Valle
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla
Universidad de Talca, Chile

El arquitecto e historiador Mario José Buschiazzo (Buenos Aires, 1902-Adrogué, 1970) es uno de los investigadores más importantes de la historia del arte y la arquitectura colonial en América Latina. Dentro de la historiografía americana conforma la segunda generación de investigadores en Sudamérica —en Argentina la primera estuvo integrada por Martín Noel y Ángel Guido— en el momento en que estaban iniciándose los estudios coloniales en España de la mano de Diego Angulo Íñiguez y Enrique Marco Dorta. Fruto de los estrechos lazos entre estos investigadores se hizo efectivo el extraordinario proyecto de publicar los tres volúmenes de la obra *Historia del Arte Hispanoamericano,* editada por Salvat en 1945, 1950 y 1956.

La mirada integradora que tuvo Mario J. Buschiazzo por el patrimonio artístico y cultural queda manifiesta, más allá de sus propios estudios, en el archivo fotográfico configurado durante sus viajes. Fueron años en los que se estableció una amplia red académica a lo largo de todo el continente americano, de cuya colaboración adquirió imágenes de destacados fotógrafos, colegas latinoamericanos e instituciones estatales. Estos repertorios de fotografías fueron un material indispensable y valioso para ilustrar numerosas publicaciones y, lo que fue todavía más importante, permitió conocer y difundir el patrimonio artístico hispanoamericano con un

[1] Este estudio forma parte del proyecto de investigación «Patrimonio Artístico de América del Sur. Archivos de Diego Angulo Íñiguez, Enrique Marco Dorta y Mario J. Buschiazzo» desarrollado por el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL) de Buenos Aires. Agradecemos al Banco Santander su ayuda en la concesión de una beca en la convocatoria «Becas Iberoamérica. Jóvenes Profesores e Investigadores de Santander Universidades» del año 2014, para catalogar y digitalizar parte de los fondos del archivo. La investigación contó con la supervisión de los directores Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales, a quienes les agradezco muy especialmente sus valiosas aportaciones, generosidad y ayuda durante todo el proceso.

enfoque global, además de abrir nuevas líneas de investigación. Se trataba de estudios que necesitaban de ilustraciones para presentar los bienes inmuebles y muebles, bajo un exhaustivo análisis de las fuentes documentales conservadas en los archivos. Su excelente formación como arquitecto e historiador del arte y su compromiso en la salvaguarda del pasado histórico resultó determinante para la adecuada valoración de los bienes culturales y del contexto histórico en el que emergieron las propias obras arquitectónicas y artísticas.

El archivo fotográfico de Mario J. Buschiazzo localizado en el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL) de Buenos Aires,[2] bajo la dirección de Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales, se compone de más de 4000 fotografías y un considerable número de postales que registran el patrimonio arquitectónico y artístico de todos los países de América Latina y los Estados Unidos; estas últimas presentes en su publicación *De la cabaña al rascacielos* en 1945.[3]

Su amplia mirada e interés por las obras edilicias de distintos tiempos históricos marcan los fondos gráficos que se conservan en su archivo. Se localizan imágenes tanto de los hitos monumentales virreinales como de otros tiempos tales como la república y la modernidad latinoamericana, alcanzando también mayores dimensiones al dejar testimonio de espacios rurales alejados de las grandes metrópolis. Asimismo es destacable el gran valor documental del archivo por encontrase instantáneas de edificios desaparecidos o bien intervenidos durante el siglo XX. De esta manera, las fotografías conforman un importante legado para la historia de la arquitectura y del arte hispanoamericano, así como para el análisis de su devenir temporal, con la fortuna de conservar un archivo de gran calidad a nivel patrimonial.

En el estudio se mostrará la importancia que tuvo este corpus fotográfico en las obras del maestro argentino, la dimensión cuantitativa de los países representados y la dimensión humana a través de los envíos de imágenes por investigadores en el momento en que comenzaba a gestarse una importante red académica a ambos lados del Atlántico y que de alguna manera ayudaron a los trabajos del destacado Mario J. Buschiazzo.

Reconociendo la obra de Mario J. Buschiazzo

Tras su fallecimiento en 1970 fueron diversos los investigadores que se preocuparon por recordar al maestro argentino y consagrar la magnitud de los estudios que había desarrollado a lo largo de su carrera académica. En 1972 José de Mesa y Teresa Gisbert reunieron dos trabajos de las misiones jesuíticas de Buschiazzo con la finalidad de homenajear al investigador a través de un monográfico con obra sobre el tema de las Misiones.[4] Años después, en 1988 el

[2] En la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina se conservan los negativos de las fotografías realizadas por el investigador Mario J. Buschiazzo y en el CEDODAL de Buenos Aires se localizan las copias en papel y las fotografías obtenidas de numerosas instituciones americanas, investigadores y reconocidos fotógrafos. El archivo de Mario J. Buschiazzo se identifica con la siguiente referencia: CEDODAL. MJB, número de catalogación.

[3] BUSCHIAZZO, Mario J. *De la cabaña al rascacielos,* Buenos Aires, Emecé, 1945.

[4] Prólogo de José de Mesa y Teresa Gisbert como homenaje póstumo a la obra del investigador argentino, véase: BUSCHIAZZO, Mario J. *Arquitectura en las misiones de mojos y chiquitos,* La Paz, Universidad Boliviana, Universidad Mayor de San Andrés, División de Extensión Universitaria, Instituto de Estudios Bolivianos, 1972. En este monográfico se publican dos estudios de BUSCHIAZZO: «La arquitectura en madera de las

investigador Daniel Schávelzon presenta la trayectoria del maestro, destacando los logros que había conseguido en diversos centros e instituciones, su participación en reconstrucciones de edificios históricos y el impacto que habían tenido sus estudios en las nuevas generaciones.[5] En 1996-1997, en el número 31-32 de la revista *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones «Estéticas Mario J. Buschiazzo»,* que inauguraba la segunda temporada de la revista tras más de una década sin editarse, se hizo un espléndido homenaje a la vida de este investigador; siendo varios los autores que quisieron ensalzar la obra y la figura de Buschiazzo. Posteriormente, el arquitecto e historiador Ramón Gutiérrez hizo un nuevo homenaje con motivo de haberse cumplido un centenario de su nacimiento.[6]

Desde los años cuarenta del siglo pasado encontramos múltiples reseñas, referencias y otro tipo de alusiones a los estudios de Mario J. Buschiazzo. Diego Angulo Íñiguez, Enrique Marco Dorta, José de Mesa, Teresa Gisbert y Manuel Toussaint, entre otros muchos nombres, estuvieron presentes a lo largo de su trayectoria y siguieron sus publicaciones en diferentes ciudades americanas y europeas, como se comprueba en las citas realizadas a su producción científica.

Manuel Toussaint dedicó el prólogo de una de las obras capitales del investigador argentino, nos referimos a *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana,* publicada en Buenos Aires en 1944, con elogiosas palabras al «Benjamín del grupo, Mario J. Buschiazzo», tal como deja constancia el autor mexicano. Palabras que enfatizan la investigación desarrollada por nuestro autor y la capacidad científica que iba adquiriendo la disciplina, a la vez que se posicionaba la fotografía como un instrumento indispensable para sus estudios:

> La técnica de Buschiazzo en sus trabajos de crítica histórico-artística me parece la única adecuada y correcta, el ideal para cualquier trabajador que desea producir una obra seria y duradera. El es un técnico, un arquitecto que levanta sus planos y dibuja sus alzados. Sabe fotografiar lo más valioso para su estudio, pero no desdeña nunca, como tantos otros que se dicen historiadores de arte y que toman una actitud de olímpica ignorancia, el aparato histórico y erudito, sin el cual todas las observancias que se hagan, todas las teorías que se construyan descansan sobre la arena movediza, sin cimientos.[7]

Cinco años después, Diego Angulo Íñiguez también expuso la importante labor que estaba realizando Buschiazzo en cuanto al conocimiento del arte colonial, subrayando la calidad de la

---

misiones del Paraguay, Chiquitos, Mojos y Maynas», *Latin American Art and The Baroque Period in Europe,* Tomo III, Princeton, 1963, que reúne los estudios presentados en el XX Congreso Internacional de Historia del Arte; «La arquitectura de las misiones de Mojos y Chiquitos», *Südamerika,* n.º 3, año IV, noviembre-diciembre, 1953.

[5] Schávelzon, Daniel. «Bio-bibliografía de Mario Buschiazzo», *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos,* n.º 141, julio de 1988, Buenos Aires, pp. 24-29. Este estudio se reproduce también en el IAAI: Schávelzon, Daniel. «Mario J. Buschiazzo», Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Disponible en: http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=57 [Consulta: 15/11/2014].

[6] Gutiérrez, Ramón. «Mario José Buschiazzo, una dimensión americana», *Revista arquitextos,* año 3, 2003. Disponible en: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.032/712 [Consulta 12/12/2014]. Un año después apareció su biografía en la obra dirigida por Ramón Gutiérrez: *Historiografía Iberoamericana. Arte y ciudad (xvi-xviii),* Buenos Aires, CEDODAL, 2004, p. 80.

[7] Prólogo de Manuel Toussaint en la obra: Buschiazzo, Mario J. *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano americana,* Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda, 1944, p. 11.

obra *Bibliografía de Arte colonial argentino,* pionera en América como acentúa el investigador español «es, en suma, esta bibliografía un modelo excelente que debería despertar pronto imitadores en los otros países americanos».[8] También será este historiador del arte quien elogie los proyectos efectuados por Buschiazzo en cuanto a la fundación y dirección del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Diego Angulo en la *Crónica* dedicada al Instituto refleja algunos de los objetivos planteados en la ordenanza del nuevo centro, los cuales tuvieron como prioridad investigar sobre las manifestaciones artísticas americanas y en especial las del país, además de editar publicaciones, mantener vinculación con otros institutos similares del continente y España, formar una biblioteca y un «archivo fotográfico para canje y venta»,[9] fin este último que nos habla de la importancia que empezaba a tener el material gráfico en los diversos centros de investigación. Este corpus fue indispensable para analizar las obras artísticas en relación a los documentos hallados en archivos americanos y españoles, para después ver la luz en series dedicadas al arte hispanoamericano, tales como los monográficos publicados en la colección *Documentos de Arte Argentino,* auspiciados por la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Buschiazzo contribuyó con los textos de varios volúmenes, obras que contenían magníficas ilustraciones tomadas por el fotógrafo de la Academia Hans Mann y reproducidas por Luis Heber.[10]

Las relaciones académicas entre Angulo, Marco y Buschiazzo se fueron reforzando con el tiempo hasta alcanzar uno de los proyectos más ambiciosos de la época, investigar sobre las obras artísticas de todo el continente americano en distintos momentos históricos, si bien debemos destacar la labor desarrollada previamente por Buschiazzo y otros investigadores argentinos. Finalmente, la obra se publicó en tres volúmenes por la editorial Salvat. No obstante, Angulo expuso el importante papel que tuvo Buschiazzo en magna obra: «Hace años, con la importante colaboración de Marco Dorta y de nuestro llorado compañero argentino Buschiazzo, publicamos una *Historia del Arte Hispano Americano*».[11]

La fotografía como fuente documental

En la actualidad tenemos múltiples vías de acceso a fondos fotográficos de distintos países, siendo también numerosos los recursos que disponemos para su utilización, gracias a las posibilidades que nos ofrece la web 2.0 en cuanto al conocimiento de información, documenta-

---

[8] Angulo Íñiguez, Diego. «Bibliografía de Arte colonial argentino. Buenos Aires, 1947. Instituto de Arte Americano de la Universidad de Buenos Aires. 150 págs», *Archivo Español de Arte,* 22 (88), 1949, p. 361. Poco tiempo después, el investigador Francisco Abbad Ríos hizo un comentario similar, referente a las dificultades que existían en la época para conseguir estudios, véase: Abbad Ríos, Francisco. «Buschiazzo, Mario J.: *Bibliografía del arte colonial argentino*», *Revista de Indias,* n.º 10, 1950, pp. 890-891.

[9] Angulo Íñiguez, Diego. «El Instituto de Arte Americano de la Universidad de Buenos Aires», *Archivo Español de Arte,* 22 (88), 1949, p. 373.

[10] Mario J. Buschiazzo publicó en la colección Documentos de Arte Argentino las siguientes obras: *Por los valles de Catamarca.* Cuaderno VII (1942), *La estancia jesuítica de Santa Catalina.* Cuaderno IX (1940), *La estancia jesuítica de Jesús María.* Cuaderno X (1940), *La Catedral de Córdoba.* Cuaderno XI (1941), *La iglesia de la Compañía de Córdoba.* Cuaderno XII (1942) *y La Iglesia del Pilar.* Cuaderno XXI (1945).

[11] Angulo Íñiguez, Diego. «Marco Dorta, Enrique: *Arte en América y Filipinas,* Madrid, Ars Hispaniae. Plus Ultrs, 1973, 452 págs. 655 figs», *Archivo Español de Arte,* 47 (187), 1974, p. 343.

ción gráfica y a los medios para acceder a las mismas a través de catálogos y plataformas de patrimonio artístico on-line. Sin embargo, esta realidad se aleja enormemente de lo vivido por los investigadores de gran parte del siglo XX, quienes enfrentaron mayores dificultades, tanto en la obtención de material fotográfico —recursos tecnológicos y operativos— para el registro de edificios y obras artísticas como en la materialización de los propios viajes a las antiguas ciudades virreinales. Por todo ello, es que nos parece también incalculable el valor que adquieren estos archivos como fuente artística y documental de un tiempo.

El acervo fotográfico de Buschiazzo muestra los largos recorridos que hizo el autor, su preocupación por definir y seleccionar exhaustivamente la toma de su cámara para captar aquellas imágenes más significativas y útiles para su estudio y posterior publicación. Asimismo, también se preocupó por obtener documentos gráficos de los fotógrafos más reputados y de las instituciones culturales o gubernamentales que le pudiesen proveer este material tan preciado, sin olvidar la importante aportación de otros investigadores que trabajaron en los mismos sitios, como queda manifiesto en las publicaciones y en el dorso de numerosas fotografías de su archivo.

Estas imágenes fueron, sin duda, una fuente capital en sus estudios. En algunos casos, Buschiazzo daría a conocer lugares y obras americanas hasta entonces desconocidas por gran parte de la sociedad e incluso por el entorno académico. Fotografías que poco a poco irían ilustrando sus obras, cada vez con mayor calidad, paralelamente a los cambios que se iban operando en la reproducción de las imágenes.

En las reseñas, prólogos y comentarios son constantes las alusiones al valor de lo fotográfico, información que no nos parece casual sino que, por el contrario, nos habla también de la mentalidad de la época y del aprecio que tuvieron hacia estos registros gráficos, considerados como una fuente documental relevante para las investigaciones.

Manuel Toussaint, en el prólogo de la edición citada de 1944, elogia el trabajo del autor y el desarrollo que había adquirido la documentación gráfica en el país: «En la misma Argentina las publicaciones acerca del tal tema han alcanzado un grado de importancia que la coloca en uno de los primeros puestos. Monografías perfectamente ilustradas con lujo de detalles y de informaciones gráficas que no se encuentran en las de otros países».[12] Nuevamente, Diego Angulo Íñiguez en la misma línea expresa el valor que alcanzaban las fotografías; un ejemplo lo encontramos en la reseña bibliográfica que hizo a las publicaciones emprendidas por la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina, series denominadas *Documentos de Arte Argentino, Documentos de Arte Colonial Sudamericano y Monografías,* donde expuso «Todos los cuadernos constan de un estudio preliminar, con traducción inglesa y francesa, y una espléndida colección de reproducciones».[13] Este investigador también dejó constancia de su aprecio hacia las fotografías que estaba publicando Buschiazzo en Buenos Aires, concretamente en la obra *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica,* con una reseña que destacaba la visión de conjunto realizada por el autor argentino y en cuanto a las imágenes expresaba: «Las ilustraciones, aunque no muy numerosas, son grandes y reproducen los monumentos capitales».[14]

---

[12] Prólogo de Manuel Toussaint en la obra de Buschiazzo, 1944, p. 11.

[13] Angulo Íñiguez, Diego. «*Documentos del Arte argentino*. Buenos Aires, 1940-1948. Academia Nacional de Bellas Artes», *Archivo Español de Arte,* 17 (64), 1944, p. 287.

[14] Angulo Íñiguez, Diego. «Buschiazzo (Mario): *Historia de la arquitectura colonial en América*. Buenos Aires, Emece; 169 págs. Con fotograbados», *Archivo Español de Arte,* 35 (140), 1962, p. 336.

Exposiciones fotográficas

Desde finales de los años treinta del siglo pasado, el investigador Mario J. Buschiazzo ilustró numerosos estudios dedicados al arte colonial, a la vez que iba realizando importantes exposiciones fotográficas en las ciudades de Buenos Aires y Montevideo. En 1939 expuso en el Cabildo de Buenos Aires una muestra fotográfica con 128 imágenes sobre el patrimonio artístico de Argentina, celebración que dio lugar a la publicación titulada *Exposición de planos y fotografías de Monumentos Históricos,* bajo el patrocinio de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares Históricos de Argentina, editado por Guillermo Kraft Ltda. En este estudio se descubren capítulos dedicados a las obras arquitectónicas de la capital federal de Buenos Aires y a las provincias de Buenos Aires, Corrientes, Córdoba, Salta, Santa Fe, Jujuy, Misiones, Entre Ríos, además de incluir un capítulo específico sobre la destrucción de los monumentos (Fig. 1). También se encuentra un apartado titulado «Maquettes» referente a la maqueta del Cabildo de Buenos Aires que recreaba el estado de la obra en 1810, realizada por el escultor Hans E. Jorgensen con los dibujos de Buschiazzo —en este capítulo se presenta también el anteproyecto de restauración— y un último capítulo sobre el propio Cabildo de Buenos Aires con información de la restauración ejecutada por Buschiazzo para algunas de salas.[15] En el índice de ilustraciones se identifican las fotografías efectuadas por Buschiazzo, las cuales suman un total de quince respecto a las veinte que se muestran en el catálogo, las cinco restantes pertenecían al archivo del Ministerio de Obras Públicas, a la Sociedad Fotográfica Argentina y al fotógrafo Enrique Moody. Sin embargo, como mencionamos con anterioridad, la muestra expositiva se compuso con un total de 128 fotografías, cifra relevante para el momento en que nos encontramos.

Esta amplia muestra gráfica se expuso con el objetivo de revalorizar la restauración recién finalizada por el arquitecto argentino y mostrar las fotografías antiguas conservadas del edificio, entre otras obras del país. Buschiazzo inicia la exposición con una imagen del Cabildo y la Pirámide, reproducida de un daguerrotipo de 1852, a la cual identifica como la más antigua y por ello le asigna un alto valor como documento gráfico. En el archivo del arquitecto conservado en el CEDODAL encontramos numerosas fotografías del Cabildo en sus diversas fases constructivas, perfectamente registradas y organizadas para su estudio e investigación.[16] A estas imágenes se suman numerosas fotografías del patrimonio histórico conservado en ese momento en las provincias argentinas, en antítesis a los bienes inmuebles que habían desaparecido «por incuria o desconocimiento del valor que encierran como elementos formadores de la nacionalidad y de la educación artística. La Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares Históricos procura restaurar y conservar el acervo histórico y artístico argentino, evitando así que se repitan los ejemplos que nos muestran los planos y fotografías de esta sección», como expresa el autor.[17] La figura de Buschiazzo fue determinante en esta exposición tanto por el contenido de las obras seleccionadas como por el uso de sus propias fotografías. Al respecto, se plantea en el catálogo:

---

[15] Buschiazzo, Mario J. *Exposición de planos y fotografías de monumentos históricos,* Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda, 1939.

[16] MJB 15-01-04 y otras imágenes en la sección 15.

[17] Buschiazzo, 1939, p. 35.



Fig. 1. Antigua aduana, Buenos Aires (demolida). Foto de Sociedad Fotográfica Argentina, CEDODAL. MJB 16-02-05.

> Salvo expresa indicación en sentido contrario, todas las fotografías de esta exposición han sido tomadas por el Arquitecto Mario J. Buschiazzo, técnico de la Dirección General de Arquitectura, adscripto a la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, autor de los distintos planos de relevamiento, el anteproyecto de reconstrucción del Cabildo que ilustra la maquette respectiva, y las obras de restauración ya terminadas.[18]

Un año después, en la ciudad rioplatense de Montevideo se celebró el V Congreso Panamericano de Arquitectos, espacio académico donde el investigador y arquitecto argentino hizo una nueva exposición fotográfica. En este caso la muestra abarcó la arquitectura colonial de todo el continente americano, partiendo geográficamente desde la isla de Santo Domingo hasta alcanzar su país de origen, conjunto de obras que se exhibieron a través de los veinte países representados. Nuevamente se destacaba el protagonismo de lo fotográfico como recurso ineludible para difundir los aspectos históricos y arquitectónicos más relevantes de los países latinoamericanos. Las imágenes expuestas en Montevideo dieron origen a un catálogo razonado cuatrilingüe en español, francés, inglés y portugués, compuesto por una pequeña selección de fotografías respecto a las 140 que albergó la exposición, obra premiada con medalla de oro como refiere el investigador Alberto de Paula.[19] Buschiazzo utilizó las reproducciones de su

[18] Buschiazzo, 1939, p. 49.

[19] Paula, Alberto de. «Mario J. Buschiazzo y el Instituto de Arte Americano», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas «Mario Buschiazzo»,* n.º 31-32, 1996-1997, s. p. Disponible en: http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/anales/Anales_31_32.pdf [Consulta: 15/11/2014].

propio archivo, si bien especificó que las fotografías correspondientes a Bolivia, Uruguay y Argentina fueron tomadas directamente por él.[20]

En el catálogo observamos como en fecha tan temprana ya disponía de reproducciones de instituciones, colegas y de algunos de los fotógrafos más demandados en la época tales como Severin (Guatemala), Avilán y su amigo Möller (Caracas), Chambi (Cuzco) y la Sociedad Fotográfica Argentina (Buenos Aires), además de incluir sus propias fotografías de Potosí, Sucre, Córdoba, Salta y Buenos Aires. Subrayamos el valor artístico de la escultura de San Pedro de Alcántara (Fig. 2) localizada en la iglesia del Pilar, imagen que según el investigador podría hacerse ejecutado en la escuela de Roldán frente a la atribución que venía dándose al artista granadino Alonso Cano. De cualquier modo, establece la magnitud de la obra: «Lo cierto es que, de Alonso Cano, de Roldán, o no sabemos de quien, esta escultura cuenta entre las más estupendas de toda la América, y es, sin discusión posible, la mejor de las obras de arte que nos han llegado de los tiempos coloniales». Este comentario y su interés por todas las artes, aunque sus trabajos tratan fundamentalmente sobre la arquitectura, nos hablan de su gran capacidad para apreciar la magnitud del pasado histórico.

Su mirada de conjunto estuvo en fuerte conexión con las fuentes primarias de los distintos archivos americanos y españoles[21] con la finalidad de crear una historia del arte y de la arquitectura con base científica que sirviese para la salvaguarda del patrimonio. Es significativo y a su vez sorprendente observar el amplio conocimiento que tenía de los estudios que se estaban desarrollando y del estado constructivo de las edificaciones coloniales en aquellos mismos años. En este sentido, su texto más allá de mostrar la historia y vida de la arquitectura tenía el claro objetivo de generar conciencia social en beneficio de la salvaguarda del patrimonio en contraposición a las corrientes que no habían sabido apreciar las obras creadas en tiempos de la monarquía hispánica. No obstante, Buschiazzo plantea su mirada en el catálogo de 1940:

> Es cabalmente lo que está aconteciendo en estos últimos años con respecto a la obra cultural de España en América. Hasta no hace mucho pesaba sobre nuestro pasado colonial una leyenda vergonzosa, que felizmente tiende día a día a esclarecerse. La proximidad de los acontecimientos de nuestra independencia había caldeado los espíritus y ocasionado resquemores, que se tradujeron en apreciaciones erróneas. Por fortuna, de unos años a esta parte se ha iniciado un movimiento de reivindicación nacido en la propia América, que con amplio sentido de crítica sana busca revisar las falsedades que pesaban sobre la labor constructiva de España, e intenta devolverle el mérito que tuvo en su acción fecunda y civilizadora, reparando la injusticia cometida.[22]

Para ello, fue un actor crítico con las demoliciones generadas años atrás y que seguían originándose en su propio tiempo, motivo por el que a través de las exhibiciones fotográficas

---

[20] Buschiazzo, Mario J. *La arquitectura Colonial en Hispano América. Catálogo razonado de la selección fotográfica presentada a la exposición de Arquitectura y Urbanismo, anexa al V.º Congreso Panamericano de Arquitectos, celebrado en Montevideo del 4 al 9 de marzo de 1940,* Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 1940.

[21] Son constantes las referencias a documentos consultados en el Archivo General de Indias e incluso se incluye información del Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En cuanto a los archivos americanos son numerosísimas las fuentes, citándose archivos nacionales, cabildos y bibliotecas nacionales, entre otros fondos, además de las relaciones impresas de la propia época.

[22] Buschiazzo, 1940, s. p. Presentación del catálogo.



Fig. 2. San Pedro de Alcántara, iglesia del Pilar, Buenos Aires. Foto de Mario J. Buschiazzo, CEDODAL. MJB 16-05-09.

reivindicaba la historia de las obras artísticas y alertaba sobre la necesidad de conservar el patrimonio colonial. Son numerosos los casos que incluye en su estudio referentes a las demoliciones, por ejemplo el ocurrido en el hospital e iglesia de San Nicolás en Santo Domingo, donde relata: «Este monumento, a pesar de su alto valor histórico, fue demolido el año pasado»[23] o en el templo de Santo Domingo en Bogotá, del cual plantea «El templo y convento de Santo Domingo fue utilizado desde fines del siglo pasado como edificio de correos, hasta que en 1939 se lo demolió, pese a las protestas de periódicos y entidades culturales que se opusieron a tan bárbaro atentado»,[24] crítica que extiende a otras obras destruidas como las casas típicas salteñas o los cabildos coloniales.[25] No sería la única publicación en la que se interesó por mostrar los espacios desaparecidos, otro caso lo encontramos en la instantánea tomada en el interior de la iglesia de San Ignacio en Chiquitos.[26] También observamos su compromiso por la protección del patrimonio en la obra *Argentina: Monumentos Históricos y Arqueológicos,*[27] publicada por el Instituto Panamericano de Geografía e Historia, donde se reproducen íntegramente 72 fotografías del autor argentino. Retomando la exposición de 1940, el investigador también nos da información sobre las obras desaparecidas por otro tipo de inclemencias como el incendio ocurrido un año antes en la iglesia de San Francisco Acatepec[28] o los acontecidos en Paraguay.

---

[23] Buschiazzo, 1940, s. p. Fotografía n.º 1 del catálogo.

[24] Buschiazzo, 1940, s. p. Fotografía n.º 42.

[25] Buschiazzo, 1940, s. p. Fotografías n.º 132 y 133.

[26] CEDODAL. MJB 01-03-37. Reproducida en la obra: Buschiazzo, 1972, p. 52.

[27] Buschiazzo, Mario J. *Argentina: Monumentos Históricos y Arqueológicos,* México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1959.

[28] Buschiazzo, 1940, s. p. El investigador informa en la ficha dedicada a Santa María Tonanzintla, fotografía n.º 20.

No debemos dejar de lado sus planteamientos en cuanto a las restauraciones, siendo algunos muy elogiosos como el efectuado al arquitecto Luis Bay y Sevilla por su intervención en la catedral y plaza de La Habana en 1938,[29] o por el contrario despreciadas como manifestó respecto de las reformas realizadas en el templo de la Merced de Lima, que según el autor: «Esta fotografía tiene un alto valor documental, pues nos muestra el templo antes de ser lamentablemente modificado, no hace muchos años». Para el claustro de San Agustín de la misma ciudad nos dice «también esta fotografía es anterior a unas bárbaras obras de reforma que debió sufrir el templo, restándole gran parte de su mérito».[30] Por consiguiente, queda clara su posición y opinión de los espacios intervenidos, con el objeto de reivindicar una protección adecuada para aquellas obras del pasado que habían sobrevivido a situaciones malversas. Otro aspecto a destacar es la rápida respuesta y proximidad temporal con las intervenciones realizadas, información que le llegaba de primera mano por la red de contactos que ya empezaba a dar sus frutos en América. En sus estudios no deja de citar a los investigadores que se dedicaban al arte colonial, donde nombres como Manuel Toussaint, Diego Angulo Íñiguez y sus amigos José Gabriel Navarro y Juan Giuria están presentes en su obra, entre otros con mayor o menor reconocimiento en esos años.

Fotografías del arte hispanoamericano

Estas exposiciones abrirían el camino para desarrollar uno de los estudios que le consagraría como investigador. Nos referimos a su obra *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana,* publicada por la Editorial Guillermo Kraft en 1944,[31] donde se reproducen fotografías de gran calidad, como expuso en el prólogo Manuel Toussaint. En esta magna obra, Mario J. Buschiazzo analizó las obras capitales de varias ciudades virreinales de Sudamérica y de los países de Guatemala Antigua, Panamá, Santo Domingo y las misiones de California y Texas. Para este proyecto, seleccionó imágenes de los mejores fotógrafos de la época e incluyó algunas reproducciones de la Dirección de Monumentos Coloniales de México. Para Santo Domingo se ilustraron varias imágenes del fotógrafo G. Mañon: un ejemplo lo encontramos en la catedral;[32] para el capítulo dedicado a las capillas abiertas se tomó como imagen representativa la capilla abierta de Tlahuelilpan,[33] así como también la del convento de Actopan,[34] ambas cedidas por la Dirección de Monumentos Coloniales de México; las imágenes reproducidas en el capítulo Antigua Guatemala son el ayuntamiento,[35] la iglesia de la Merced[36] y la Casa de Mendoza y Venegas,[37] realizadas por el fotógrafo K. Severin; Colombia estuvo representada a través del templo de San Francisco de Popayán por el fotógrafo M. D. Ross,[38] el palacio de la

[29] Buschiazzo, 1940, s. p. Fotografía n.º 6.
[30] Buschiazzo, 1940, s. p. Fotografías n.º 58 y 59.
[31] Buschiazzo, 1944, pp. 9-11.
[32] CEDODAL. MJB 21-05-01.
[33] CEDODAL. MJB 24-02-11.
[34] CEDODAL. MJB 24-07-01.
[35] CEDODAL. MJB 23-04-18.
[36] CEDODAL. MJB 23-01-35 y MJB 23-01-36.
[37] CEDODAL. MJB 23-04-12.
[38] CEDODAL. MJB 06-03-09.



Fig. 3. Palacio de la Inquisición, Cartagena de Indias. Foto: Mario J. Buschiazzo. CEDODAL. MJB 06-02-04.

Inquisición en Cartagena de Indias por Buschiazzo (Fig. 3)[39] y la casa de los Guevara en Tunja por el fotógrafo J. M. Suárez;[40] Venezuela con la casa de los Arcaya en Coro[41] y la casa de las ventanas de hierro,[42] ambas fotografías probablemente de Carlos Möller, por la tipografía que encontramos en el dorso de la imagen, pese a que no estén identificadas específicamente en la publicación, además de la catedral de Caracas por el propio Möller, como se específica en la edición;[43] Cuzco se ilustra con varias fotografías de M. Chambi; mientras que en Lima se incorpora la imagen del Palacio Torre Tagle,[44] realizada por Buschiazzo, además del interior de la iglesia de Santo Domingo de M. González Salazar,[45] entre otras ilustraciones del mismo fotógrafo; en el capítulo de Arequipa se incluye la iglesia de San Agustín y la de Yanahuara[46] por el fotógrafo M. Mancilla; para Ecuador se reprodujeron tres imágenes de Quito, concreta-

[39] CEDODAL. MJB 06-02-04.
[40] CEDODAL. MJB 07-05-05.
[41] CEDODAL. MJB 09-05-13.
[42] CEDODAL. MJB 09-05-15.
[43] CEDODAL. MJB 08-02-04.
[44] CEDODAL. MJB 03-01-13.
[45] CEDODAL. MJB 03-01-42.
[46] CEDODAL. MJB 04-02-23.

mente el exterior de la iglesia de San Francisco,[47] la fachada de la iglesia de la compañía[48] y el claustro de San Agustín,[49] todas ellas del fotógrafo Laso. El investigador dedica tres capítulos a Bolivia, donde reproduce el palacio de los Villaverde en la Paz,[50] la espadaña de la compañía por el fotógrafo J. Piérola o el segundo patio de la Casa de la Moneda en Potosí de H. Kirschhoff,[51] entre otras fotografías de este último, mientras que la fachada principal de la Casa de la Moneda es una toma de Buschiazzo,[52] así como la casa del corregimiento (antigua de los Pacheco) en Potosí.[53] Las ilustraciones de los capítulos dedicados a las misiones de California y Texas quizás podrían ser del propio Buschiazzo; en Panamá tenemos el altar lateral de la iglesia de San Francisco de Veragüas,[54] quizás del mismo, junto a las ilustraciones de la iglesia de la Merced de la Panamá Nueva y las ruinas de la catedral de Panamá la Vieja del fotógrafo C. Endara.[55]

Recientemente se ha publicado una edición facsímil por los investigadores Ramón Gutiérrez y Fernando Vela Cossío, ejemplar que incluye el texto referido y el capítulo titulado «La arquitectura en Chile durante los siglos XVI, XVII y XVIII», publicado en el tercer tomo de la obra *Historia del Arte Hispanoamericano* en 1956.[56]

Algunos de los textos incluidos en esta obra, editada en 1944, ya se habían publicado años atrás por Buschiazzo, concretamente nos referimos a los siguientes estudios: *La arquitectura colonial del Cuzco* (1936), *Las «Capillas abiertas» para indios* (1939), *Impresiones sobre Bolivia* (1939), *Arquitectura Colonial Venezolana* (1940), *Los Monumentos Coloniales de Santo Domingo* (1940), publicado en la obra de 1944 con el título de «Santo Domingo» y el estudio *La Arquitectura Colonial en Colombia* (1940) se incorporó con la denominación «Colombia» en la citada edición, en esta última observamos pequeñas variantes respecto al texto original, al excluir la parte correspondiente a Tunja, puesto que el autor hizo el capítulo específico «Tunja» en el citado volumen, y para finalizar simplemente conectar el estudio *Panamá la Vieja* (1937) con el capítulo «Panamá» de la obra de 1944, Los trabajos publicados por Mario J. Buschiazzo en la revista *Lasso* le aportaron un amplio conocimiento sobre las obras arquitectónicas de distintas épocas y territorios, circunstancia que le serviría para afrontar el reto de publicar una obra de conjunto sobre el patrimonio hispanoamericano. El propio Buschiazzo lo plantea: «Falta la visión de conjunto para lograr la verdadera perspectiva histórica».[57]

En cuanto a la fotografía, frente a las grandes dimensiones de las ilustraciones de la obra editada por Kraft nos encontramos con pequeño o medio formato en las imágenes reproducidas en los citados estudios, pero esto no impide que destaquemos el elevado número de imágenes

---

[47] CEDODAL. MJB 10-03-13.
[48] CEDODAL. MJB 10-03-23.
[49] CEDODAL. MJB 10-03-28.
[50] CEDODAL. MJB 02-02-07.
[51] CEDODAL. MJB 01-04-12.
[52] CEDODAL. MJB 02-01-04.
[53] CEDODAL. MJB 01-05-44.
[54] CEDODAL. MJB 22-04-06.
[55] CEDODAL. MJB 22-05-02.
[56] Edición facsímil: BUSCHIAZZO, Mario J. *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana,* Madrid,Kalam, 2014. En la publicación se incluyen los siguientes textos: «Mario Buschiazzo y la dimensión continental» por Ramón Gutiérrez, pp. 9-13; «Nota sobre esta edición» por Fernando Vela Cossío, pp. 273-275.
[57] BUSCHIAZZO, 1940, s. p. Presentación del catálogo.



Fig. 4. Templo de Actopan, México. Foto: Mario J. Buschiazzo. CEDODAL. MJB 24-04-09.

que se incluyeron en los trabajos publicados en la revista *Lasso* desde 1936 hasta 1940. En algunos casos observamos como el investigador argentino reutilizaba las fotografías que identificaban mejor los bienes patrimoniales, según el aspecto que quisiese destacar de la obra. Por ejemplo, esto lo encontramos en la ilustración del palacio de la Inquisición en Cartagena de Indias (Fig. 3) utilizada en sus dos obras de 1940[58] y 1944,[59] o bien en la imagen de la catedral de Santo Domingo en el estudio de la revista *Lasso* de 1940[60] y en la obra de 1944.[61]

Este estudio dio paso a la nueva publicación *Historia del Arquitectura Colonial en Iberoamérica*[62] donde reproduce algunas de las fotografías mencionadas. En Santo Domingo se ilustra el demolido hospital de San Nicolás de Bari o el Palacio de Diego Colón, este último antes de la restauración que se había efectuado en los años cuarenta; la Catedral de Santiago de Cuba antes de su reforma y la vista del templo de Actopan (Fig. 4),[63] recortada levemente en la parte superior como observamos en la fotografía original y con anotaciones al dorso de la misma reflejando la fecha de 1961 y la indicación de la publicación Emecé.

---

[58] CEDODAL. MJB 06-02-04. Ilustración publicada en sus obras: Buschiazzo, 1939, s.p.

[59] Buschiazzo, 1944, s. p.

[60] Buschiazzo, 1940, p. 661.

[61] Buschiazzo, 1944, s. p.

[62] Buschiazzo, Mario J. *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica,* Buenos Aires, Emecé, 1961.

[63] CEDODAL. MJB 24-04-09.

Finalmente es relevante destacar la aportación que hizo Buschiazzo en dos de los tres volúmenes publicados en la obra *Historia del arte hispanoamericano,* cometida en colaboración con Diego Angulo Íñiguez y Enrique Marco Dorta. Su trabajo se centró en analizar las fuentes y seleccionar los repertorios fotográficos de los capítulos dedicados a Chile (Fig. 5), Argentina, Paraguay, las misiones jesuíticas y Brasil.[64] Al final del tomo III encontramos la referencia exacta a las fotografías del autor argentino que ilustraron sus propios textos e incluso el de sus compañeros, como sucede con las imágenes ingresadas en la sección dedicada a Bolivia. En total son 53 documentos gráficos —exactamente el corpus se compone por 50 fotografías y 3 planos realizados por Buschiazzo— del exterior e interior de distintas obras arquitectónicas ubicadas en la Paz, Cochabamba, Potosí y Sucre (Bolivia), Santiago de Chile (Chile), Buenos Aires, Santa Fe, Salta y numerosas imágenes de Córdoba (Argentina) y por último se ilustraron las tomas que realizó en Yaguarón, Capiatá y Piribebuy (Paraguay).

Red latinoamericana

La red académica que generó a lo largo del continente americano queda patente en su propio archivo. En los reversos de las fotografías encontramos información específica de las obras hispanoamericanas, nombre de la obra y ubicación, fecha de la toma de la imagen, comentarios en cuanto a los estudios que se habían realizado, además del nombre del investigador, fotógrafo o institución que le había cedido la ilustración. A continuación mostramos por países las referencias que se localizan en las fotografías:

Santo Domingo, Puerto Rico y Trinidad: Mañón, Castillo, Fernández, Dorta, Aybar, Library of Congress y Universidad de Buenos Aires.

Cuba: Rafael B. Santa Coloma, O. de la Torre, Secretaria de Obras Públicas de Cuba y American Photo Studios.

México: Manuel Toussint, Moyssen, Wethey, D. M.C., Hugo Brehme, S. Toscano, Osuna, A. Espejo, Mantel, José Bolaños, Agustín Jiménez, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaria de Educación Pública - Departamento de Monumentos Coloniales y la Sección Foto cinematográfica República Oriental del Uruguay.

América Central: Kelemen, Kurt Severin y Eichenberger.

Panamá: C. Endara, Kurt Severin, Rozo, Sección Foto cinematográfica de la República Oriental del Uruguay.

Venezuela: Möller, Avilán, Hoguera, Carlos Suárez, el Taller fotográfico de los Estados Unidos de Venezuela y la Sección Foto cinematográfica República Oriental del Uruguay.

---

[64] Mario J. Buschiazzo publicó en el tomo II el capítulo VII titulado «La arquitectura de los siglos XVI y XVII en el Brasil»y en el volumen III los siguientes capítulos: XIII, «La arquitectura en Chile durante los siglos XVI, XVII y XVIII»; XIV, «La arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la Argentina»; XV, «La arquitectura de los siglos XVII y XVIII en el Paraguay»; XVI, «La arquitectura de las misiones del Paraguay, Moxos y Chiquitos»; XVII, «La arquitectura del siglo XVII en el litoral atlántico del Brasil» y XVIII, «La arquitectura del siglo XVIII en Minas Gerais», véase: ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del arte hispanoamericano,* Barcelona, Salvat, 1950 y 1956. En el primer volumen, publicado en 1945, no participó Buschiazzo.



Fig. 5. Casa de la familia Toro y Zambrano, Santiago de Chile. Foto: Mario J. Buschiazzo. CEDODAL. MJB 19-02-09.

Colombia: Germán Téllez, Santiago Sebastián, M. Ross, J.M Gómez, Ponce, Lafont, J. M. Suárez, Foto Imperio Cartagena, Universidad Nacional. Museo de Arte Colonial, Ministerio de Instrucción Pública y Sección Foto cinematográfica de la República Oriental del Uruguay.

Ecuador: fotógrafo Laso, se localizan varias caligrafías por definir, es probable que algunas de las fotografías fueran cedidas por José Gabriel Navarro.

Perú: Alfredo Benavides, Enrique Marco Dorta, Harth Terre, Jesús Velarde, M. González Salazar, H.C. Peirano, Mar Medina, Martín Chambi, Allerek, Avilés, Guillén, Hnos Vargas, M. Mancilla y Fotografía Mundial Cajamarca.

Bolivia: H. E. Wethey, José de Mesa, Teresa Gisbert, Weiss, Luis Asevey, Alfredo González, Hans Ertl, P. Molina, Abela U.M.S.A, Gismondi, M. Mancilla, J. Piérola, H. Kirschhoff, J. Zevallos, Mantel, Paul Findt, Oficina Municipal, Turismo e Informaciones de la Paz y de Obras Públicas y Privadas de Buenos Aires.

Chile: Alfredo Benavides, Arestizabal, Heffer, Leblanc y Oasa Peña.

Paraguay: J. Giuria y la Sección Foto cinematográfica República Oriental del Uruguay.

Brasil: Eris Hess, Kazys Vosylius, Neuhof, Marcel Gautherot, Kurt Severin, Horacio Miranda, Wessel, J. Giuria, Schultz, Ministerio da Educacao-DPHAN y la Sección Foto cinematográfica República Oriental del Uruguay.

Uruguay: Antonio Casaschi, Garmendia, Jaeger, Estudio Tristán Narvaja y la Sección Foto cinematográfica República Oriental del Uruguay.

Argentina: Gómez, Werner Schumacher, Thorlichen, Willy Lang, Carlos Cabrera Pauli, Casa Amuchastegui de Córdoba, Archivo General de la Nación de Buenos Aires, la Academia Nacional de Bellas Artes, Dirección Autárquica de Obras Públicas, Sociedad Fotográfica de Argentina, La Preve y fotos de Caras y Caretas.

El valor de la fotografía

El acceso a los archivos fotográficos de investigadores como Buschiazzo permite descubrir y analizar un conjunto de aspectos que pueden, muchas veces, pasar desapercibidos. Nos referimos, sobre todo, a la importancia adquirida por la imagen en una cultura visual emergente como la del siglo xx, capaz no solo de permitir la comprensión de dimensiones conceptuales arraigadas en la misma sino también hacer de la fotografía un instrumento al servicio del conocimiento y la difusión de ideas.

Así surge, como hemos visto, que el estudio del arte colonial americano es el resultado de una interesante red de investigadores pertenecientes al propio continente —y también de peninsulares— que han estado en un proceso permanente de intercambio de fuentes, ideas, conceptos críticos e imágenes. Las exposiciones fotográficas desarrolladas en América durante la primera mitad del siglo xx muestran claramente la importancia de esta red, así como la complejidad de su urdimbre.

Asimismo, la fotografía opera como un componente instrumental didáctico, que permite una axiología acerca de los distintos procesos en que el ser humano está implicado con el arte: la conservación, la restauración y el mantenimiento son, precisamente, algunas de estas implicaciones. La fotografía introduce la idea de la captura icónica como fuente de verdad y de legitimación de discursos, aportando un atestiguamiento objetivo e indiscutible. Es a partir de ella que los distintos investigadores y críticos evaluarán las adecuadas o desbastadoras acciones sobre los bienes culturales, así como también irán construyendo un discurso acerca del patrimonio cultural.

Finalmente, la toma fotográfica es inductiva de ideas, fuertemente asociadas al corpus doctrinario del arte o de la arquitectura al momento en que es materializada. Cada toma realizada por un investigador no es toma casual o ingenua, sino que lleva consigo una serie de preocupaciones y también de afirmaciones que tienen que ver con su modo de mirar y comprender al bien cultural.

La labor fotográfica y archivística de Mario J. Buschiazzo permite reflexionar sobre estos aspectos y comprobar cambios en la cultura visual y arquitectónica del momento, lo que sería incomprensible sin la adecuada conservación de su archivo, materializada por el CEDODAL.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

EL REVERSO DE LAS FOTOGRAFÍAS. CARLOS MÖLLER Y LA DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE VENEZUELA EN EL ARCHIVO DEL CCHS[1]

María Paz Aguiló Alonso
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

En el Archivo Fotográfico del CCHS-CSIC, dentro del fondo DAH, se conservan una serie de álbumes con la información fotográfica recogida por Diego Angulo y utilizada parcialmente para la edición de la magna obra del *Historia del Arte Hispanoamericano*. En el análisis que el grupo de Investigación del proyecto *Imágenes del Nuevo Mundo* dirigido por el Dr. Wifredo Rincón García está realizando se han ido estudiando varios de estos álbumes en diferentes actuaciones.[2]

La caja DAH-31 recoge la documentación fotográfica del álbum XIV F/17 Argentina, Filipinas, Guatemala, Brasil y Venezuela,[3] incluyendo diversos formatos, fotografías de varios tamaños, tarjetas postales y recortes de prensa, reunidos por Angulo y Marco Dorta y algunos enviados también por Buschiazzo. Los dos últimos se encargaron de la redacción de la parte correspondiente a Sudamérica del tercer volumen de la *Historia del Arte Hispanoamericano* y, como era costumbre, muchas de las fotografías conservadas están anotadas convenientemente en su trasera, para permitir su identificación.

---

[1] Este texto forma parte del proyecto de investigación «Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC» financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, Ref. HAR-2011-27352).

[2] Aguiló Alonso, M. P. «Los álbumes de fotografías del archivo de d. Diego Angulo: Las Antillas» en Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds). *Las redes hispanas del arte desde 1900,* XVI Jornadas de Arte, Madrid, CSIC, 2014, pp. 333-343. Pascual Chenel, Álvaro, «Imágenes de la tragedia. El derruido patrimonio artístico de Antigua (Guatemala) en el Archivo Fotográfico del CSIC», en Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.). *Las redes hispanas del arte desde 1900,* XVI Jornadas de Arte, Madrid, CSIC, 2014, pp. 317-332.

[3] Fotografías AH-4252-AH-4369.

Un grupo numeroso de fotografías de este álbum, correspondientes a Venezuela, están anotadas en su reverso con la misma letra, perteneciente en este caso a Carlos M. Möller, erudito venezolano que mantuvo una correspondencia fluida con D. Diego Angulo y con D. Enrique Marco en la década de los cincuenta, correspondencia que al menos en el caso del primero se conserva parcialmente en el citado archivo del CSIC.

En el volumen III de la *Historia del Arte Hispanoamericano,* Marco Dorta «reitera su agradecimiento por las muchas atenciones y facilidades recibidas en Caracas por Don Carlos Möller tan buen conocedor del arte venezolano y tan entusiasta defensor de sus monumentos».[4]

Las fotografías del fondo a que nos referimos, casi todas de pequeño formato, están anotadas por Möller, no con la escueta identificación acostumbrada, sino con textos aclaratorios más largos (HA-4321 a la HA-4339). El resto de las conservadas hasta la HA-4360 comprende venticuatro fotografías y recortes de publicaciones con imágenes de portadas y patios de casas de Caracas con la escueta anotación «demolida» en su trasera.

La figura de Carlos Manuel Möller refleja una vida dedicada a la investigación sobre la historia colonial de Venezuela con especial incidencia en el punto de vista artístico. Desde muy joven estudió la arquitectura colonial y, al decir de sus biógrafos, los complementos naturales de aquella, la decoración y el mobiliario. Fundó en la Universidad de Venezuela la cátedra de Arquitectura Precolombina y Colonial, que dirigió durante diez años. Por sus conocimientos y dedicación formó parte de la Junta Nacional Protectora y Conservadora del Patrimonio Artístico e Histórico de la Nación y de la Comisión Asesora de Ornato y Mejoramiento de Caracas.

Es sabido que el siglo XIX en Venezuela no fue propicio a la conservación monumental. Tras el terremoto de 1812 y los once años de la guerra de la independencia, se declaró una animadversión declarada por el pasado hispánico que solo fue rescatado por los coleccionistas de la primera mitad del siglo XX, quienes acometieron en 1942 la fundación del Museo de Arte Colonial de Caracas. De entonces data el comienzo de una nueva época de importación de objetos artísticos coloniales de México a Venezuela con el objeto de enriquecer sus colecciones. Entre los coleccionistas destacaron Alfredo Machado Hernández, fundador del museo de Caracas, Manuel Santaella, Eduardo Páez Pumar, Juan Rohl, César González, Luis Suárez Borges y Carlos M. Möller.

Este último fue comisionado por Machado, entonces Ministro de Hacienda, a México, lo que le permitiría estudiar las influencias mexicanas en la vida y arte coloniales. Con una carta de crédito para la adquisición de antigüedades para el museo y para su colección particular, la estancia de Möller en México se prolongó de 1943 a 1945, periodo que resultó fundamental para el enriquecimiento de las colecciones locales y que generó una abundante correspondencia entre Machado y Möller, correspondencia que junto con las libretas de contabilidad de este último, se convirtieron en testimonios valiosos para mostrar el interés de ambos en el arte virreinal. En México, Möller adquirió cuadros de Luis Juárez y de Juan Correa, así como numerosas piezas de mobiliario, hierros y cerámica. Otros coleccionistas venezolanos como Arnold Zigg o Luis Suárez Borges también compraron en México y admiraron las colecciones allí reunidas como la de Franz Mayer o la de H. Behrens. Posteriormente la colección de Möller, sin herederos, pasó en gran parte a manos del hijo del Dr. Machado,

[4] *Historia del Arte Hispanoamericano,* Salvat, Tomo III (1956), pp. VII-VIII, Capítulo IV.



Fig. 1. *Niño Jesús* europeo.
Foto: Möller. DAP-046-008 (CCHS, CSIC).

Alfredo Machado de Castro, y ha sido recogida con interés por investigadores venezolanos como Carlos F. Duarte.[5]

La primera carta de Möller que se conserva en el archivo Angulo[6] está fechada en Caracas el 23 de octubre de 1958, en la que comunica a D. Diego Angulo el hallazgo de un *Niño Jesús* en madera policromada de 71 cm de altura, en relativo buen estado y que él consideraba español. Le envía varias fotografías, rogándole encarecidamente su opinión[7] (Fig. 1). En la misma le comunica la donación de la Quinta de Anauco, finca que fue del marqués del Toro, con destino a Museo de Arte Colonial.

En 1963 la Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial editó en forma de libro sus artículos aparecidos en periódicos y revistas, así como sus papeles inéditos. La obra, titulada *Paginas Coloniales,* fue enviada por Möller a D. Diego Angulo con una afectuosa dedicatoria fechada en Caracas el 9 de enero de 1963, conservándose dentro del legado Diego Angulo del CSIC.

En la segunda carta de Möller a Angulo, conservada en el Archivo del CCHS fechada el 18 de marzo de 1963, le habla del contenido del libro que le envió y le ruega haga llegar un ejemplar a Azorín, de quien se confiesa gran admirador, y de paso pedirle un ejemplar dedicado de *Mis Mejores Páginas* [aparecido en 1962]. Continua felicitándole por la excelencia de

---

[5] DUARTE, Carlos F. *Catálogo de obras artística mexicanas en Venezuela. Periodo Hispánico,* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1998 (col. Estudios y Fuentes de Arte en México).

[6] ACCHS, DA 152.

[7] Una serie de pequeñas fotografías se conservan en el mismo archivo.

la revista *Archivo Español de Arte* para la que destina un cheque enviado y le comunica la actividad del Museo de Arte Colonial, en el que justo en esos momentos se preparaba una exposición de «Arcas, cofres, "bargueños", escritorios y cajuelas» reiterando su invitación para dar alguna conferencia en el mismo museo.[8]

En el libro *Páginas Coloniales* se reúnen sus artículos en diarios y revistas caraqueños desde 1942 a 1965. Entre aquellos se cuenta *El Nacional* y *El Universal* y entre las revistas *El Farol, El Disco Anaranjado* y la *revista Shell,* si bien estas se corresponden ya con el final de la década de los cincuenta. En relación con las fotografías del fondo son más interesantes las aparecidas en los diarios entre 1942 y 1948, especialmente en *El Universal*.

Una de las primeras publicaciones llevadas a cabo fue un largo artículo dedicado a la iglesia de San Francisco de Caracas,[9] incluyendo planos y dibujos del Archivo de Indias, destacando ya allí la fotografía del confesonario donado en 1773 por el presbítero don Juan Félix Aristeguieta. En la trasera de la fotografía figura «Confesonario del antiguo monasterio de San Francisco. Construido en 1773. Se dice que en Ávila, España, existen dos iguales plateados. Este es dorado y pintado».[10]

La catedral de Caracas aparece también recogida en una de las fotografías. Edificio levantado en el siglo XVI, fue destruido por un terremoto, redificado en 1665 y terminado en 1713. La fotografía en formato de tarjeta postal lleva en su trasera el siguiente texto: «La catedral de Caracas a mediados del siglo XIX. La fachada de la iglesia está igual y los alrededores están ocupados por edificios de varios pisos. La torre tenía otro cuerpo que hubo que demoler después de un terremoto. Cuando se hizo esta foto se empezaba a construir la plaza Bolívar que existe al fondo de la iglesia».[11]

La catedral fue reformada en 1932, pero antes Carlos Möller había levantado un plano que publicó Buschiazzo y volvió a ser reproducido por el propio Möller en 1948.[12] Al tratar de la catedral en ese artículo, Möller intenta poner de relieve las características del barroco venezolano, publicando un grabado «frontispicio de la Catedral de Caracas, consagrada por el Ilmo. Sr. Arzobispo Dr. Silvestre Guevara y Leira el 11 de agosto de 1867».[13]

Consciente del valor artístico de las casas coloniales, Möller hace una campaña constante en favor de la conservación de las mismas, si bien no siempre con éxito. Artículos como «La casa colonial, sus orígenes y desarrollo» o «Caracas ciudad colonial»,[14] ocuparon numerosas páginas de diarios, libros y artículos. La peculiaridad de sus portadas y de sus patios favoreció una campaña a la que contribuyó Möller en gran medida con el acopio de fotografías y recortes, que envió puntualmente a D. Diego Angulo y se conservan procedentes de los álbumes que comentamos. Nada menos que treinta y una fotografías ilustran el capítulo IV del tomo III de la *Historia del Arte Hispanoamericano,* como una de las principales manifestaciones artísticas

---

[8] ACCHS, DA 138,1.

[9] «La iglesia de San Francisco de Caracas», *El Universal* (27 de agosto de 1947).

[10] HA-4322.

[11] HA-4321.01.

[12] BUSCHIAZZO, Mario. *Estudios de arquitectura colonial,* Buenos Aires 1944, p. 89; MARCO DORTA, E., *Viaje a Colombia y Venezuela. Impresiones histórico-artísticas,* Publicaciones de la Cátedra y Becarios de la Fundación del Excmo. Sr. Conde de Cartagena, Imprenta Maestre, Madrid, 1948, p. 43; MÖLLER, Carlos M. *Páginas coloniales,* p. 105.

[13] «La catedral de Caracas», *El Universal* (15 de febrero de 1948), recogido en MÖLLER, 1963, pp. 102-111.

[14] *El Universal* (25 de julio de 1947).



Figs. 2a y 2b. Patios de la Casa Vega Bertodano y del colegio Chávez (Caracas).
Sig. AH-4329.04 y AH-4329.03 (CCHS, CSIC).

de Venezuela. El capítulo de las casas con los patios y portadas ya había sido ampliamente estudiado por Angulo con referencia a Cuba y Santo Domingo en este siglo XVIII. En el caso de Venezuela, consciente de su peculiaridad, el propio Marco Dorta incluye al inicio del capítulo dedicado a la arquitectura barroca en Venezuela, esquemas de la decoración de los arcos de las puertas[15] y es por eso que el correspondiente álbum del Archivo Angulo recogió todas las portadas seguidas.

Se hace especial hincapié en la casa de don Juan de la Vega y Bertodano, que ocupó la campaña de Möller en defensa de su conservación desde *El Universal.*[16] En el reverso de la fotografía figura: «Puerta colonial Caracas. Esta casa llamada colegio Chávez por el instituto que en ella funciona ha sido totalmente reconstruida por el Gobierno Nacional el año pasado. El trabajo fue hecho con gran cuidado y merece toda clase de aplausos. La casa tiene un interesante patio cuya foto le enviaré en otra ocasión».[17]

Se conservan varias fotografías del patio:[18] (Figs. 2a y 2b) «El Colegio Chavez cuyo patio es único en América con sus columnas bulbiformes», y en otra: «El zócalo no es de azulejos

[15] *Historia del Arte Hispanoamericano* (1956), tomo III, capítulo IV, p. 167. De igual modo las recoge MARCO DORTA en *Arte en América y Filipinas,* Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, vol. XXI, Madrid, Plus Ultra, pp. 226-228.

[16] «Casas Coloniales», *El Universal,* 1948.

[17] AH-4323. La misma fotografía es utilizada por Marco Dorta, 1973, figs. 374 y 375.

[18] AH-4329.04/ AH4329.03/AH4329.05.

sino de mosaicos modernos y la columna parece que la tornearon en madera. Es de ladrillo». Al patio dedican párrafos Buschiazzo y Marco Dorta,[19] comentando precisamente la opinión de Möller sobre las columnas panzudas que parecen inspiradas en el tronco de las *ceibas,* si bien Marco Dorta observó que no carece de precedentes en el barroco español y que muchas de las formas de los arcos de las portadas eran idénticas a las que por esos años se labraban en Cádiz y los pueblos ribereños de su bahía.[20] En la última de las obras comentadas (1973) puntualiza Marco que la introducción de la columna panzuda en Venezuela se debe a la influencia holandesa de la cercana isla de Curaçao.[21]

Otra de las más notorias edificaciones fueron las casas del museo de arte colonial esquina de Llaguno, «la esquina de Llaguno», edificada por este comerciante guipuzcoano. Esta fue otra de las casas sobre las que se hizo campaña en su favor ante la amenaza de demolición. Contigua al colegio Chavez, fue inaugurada como museo en 1942 en el centenario de la translación de los restos de Bolívar. Ocupa las páginas centrales del libro que comentamos. Para él se piden fondos y apoyo. La casa fue finalmente demolida en 1953,[22] si bien Möller pretendió evitarlo apelando a las figuras de Angulo, Marco Dorta y Buschiazzo y el hecho de que apareciera en el tomo III de la *Historia del Arte Hispanoamericano.*[23]

En algunas de las fotografías aparecen anotaciones interesantes como la del autor de la fotografía de una «casona colonial en Petaré pueblo en las cercanías de Caracas. Fotos de Domingo Lucca»[24] o la de la fuente de la Real Casa del Amparo, en cuyo reverso se lee «restos de una fuente en el edificio que construyeron a fines del siglo XVIII para asilo de leprosos y que luego convirtióse en el Real Asilo. El Archivo de Indias debe guardar papeles de esta casa que terminó siendo lugar de recreo de los capitanes generales».[25]

En algunas figuran indicaciones muy directas como en una portada anónima de una casa de Caracas «Si Vd. desea una diapositiva de esta foto, dígamelo y con gusto se la enviaré»[26] (Fig. 3).

Algunos de los reversos de las fotografías incluyen anotaciones que puestas en relación con otras del mismo álbum ofrecen curiosas o relevantes informaciones. Tal es el caso de una «Caracas. Casa colonial. (demolida)» con una reja dibujada en su reverso y junto a ella una carta de Carlos Möller fechada en Caracas el 30 de octubre de 1934, a un herrero de Sevilla adjuntando la fotografía y solicitando la construcción de una reja de dos hojas según el modelo (Fig. 4). En la carta, sin destinatario, ajusta las medidas, el número de balaustres requeridos, «cuya forma puede usted ver en la fotografía del balcón que le envio anexa, pensando que podría construirse en Sevilla los balaustres, la faja central y la crestería y luego armarse en Venezuela... deseo que este trabajo me lo hagan en España porque he visto unas cosas pequeñas con mucho carácter de época y muy bien de dibujo».[27] En el mismo álbum, al reverso de la fotografía HA4368-01 figura con letra de Möller «Es la reja que me hicieron aquí utilizando

---

[19] *Historia del Arte Hispanoamericano* (1956), III, figs. 222, 223 y 229.

[20] Buschiazzo, 1944, p. 82; Marco Dorta, 1948, p. 45.

[21] Marco Dorta, 1973, p. 232 y fig. 374.

[22] «Caracas ciudad colonial», *El Universal* (23 de julio de 1947) y «El museo de Arte Colonial en la Esquina de Llaguno», *El Universal* (27 de septiembre de 1948).

[23] *Historia del Arte Hispanoamericano* (1956), III, figs. 211-212.

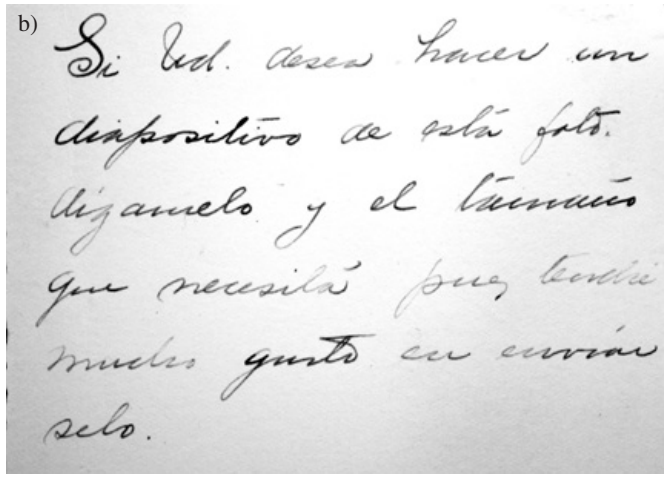
[24] AH 4325-01.

[25] AH4325-01.

[26] AH 4334; *Historia del Arte Hispanoamericano* (1956), fig. 230.

[27] HA4335/ AH4335b.



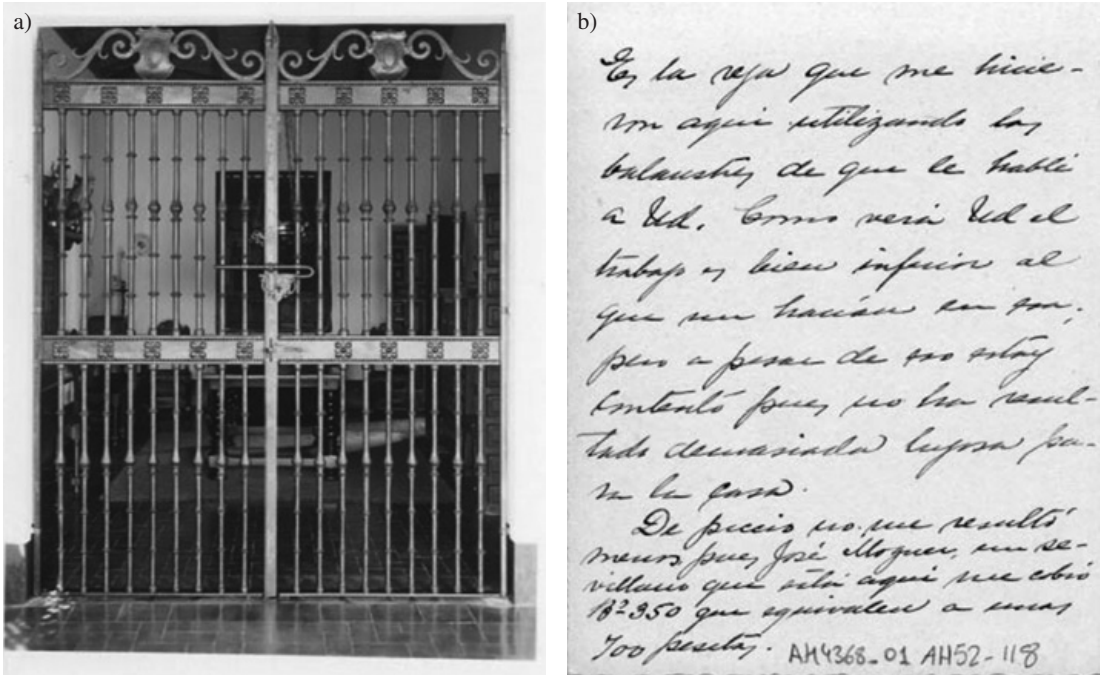


Figs. 3a y 3b. Portada de una casa en Caracas y texto del reverso. Sig. AH-4334 (CCHS, CSIC).





Figs. 4a y 4b. Portada de una casa en Caracas y texto y dibujo de una reja en el reverso. Sig. AH-4335.01 (CCHS, CSIC).



Figs. 5a y 5b. Fotografía de la reja encargada y texto del reverso. Sig. AH-4368.01 (CCHS, CSIC).

los balaustres de que le hable a Vd. Como verá Vd. el trabajo es bien inferior al que me hacían en esa; pero a pesar de eso estoy contento pues no ha resultado demasiado lujosa para la casa». Y continúa: «De precio no me resultó menos, pues Jose Moguer un sevillano que está aquí me cobró B.º 950 que equivalen a unas 700 pesetas» (Fig. 5).

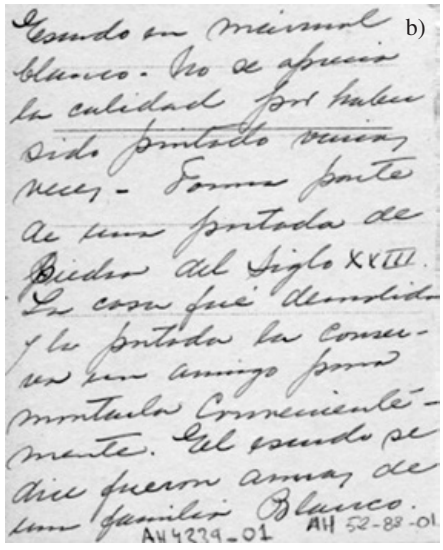
La sencillez del prototipo de rejas comunes del periodo hispánico venezolano puede verse reflejada en un modelo diferente que estaba adaptado a otro uso y del cual solo queda una descripción escrita y un apunte o dibujo realizado por C. Möller hacia 1930. Se trata de una reja que separaba el patio principal de un jardín que llegaba hasta el fondo de una casa en Caracas. Perteneció a la familia Egas, situada entre las esquinas de Veroes y Las Ibarras. Según Möller estaba formada «por una serie de rejas de balaustres cuadrados, colocadas entre unos pilares bajos de mampostería rematados por unas perillas. Estas rejas eran lisas y cada cuerpo, como único adorno, tenía que los balaustres de las orillas aumentaban de altura hasta llegar al del centro que era el más alto, y todos terminaban en una punta aguda».[28] Duarte explica que no existieron en Caracas grandes balcones exteriores de obra de herrería artística como los existentes en México, la mayoría lo fueron de barrotes de hierro muy sencillos o de madera torneada. En las ciudades cercanas a la costa, La Guaira o Puerto Cabello con profusión de casas con balcones, en razón del salitre, se prefirió como en Canarias, la madera dura para las rejas de ventanas o barandas, y lo mismo sucedió en las barandas de las escaleras.[29] Caso

[28] Möller, Carlos M., *Datos sobre antigüedades*. Manuscrito comenzado hacia 1930. Colección Carlos F. Duarte.

[29] Duarte, Carlos F. *Historia de la herrería en Venezuela: periodo hispánico,* Caracas, La Galaxia, 2007, pp. 42-44.







Figs. 6a y 6b. Portada y escudo de la casa Blanco Villegas y texto del reverso. Sig. AH-4339.01 y AH-4339.02 (CCHS, CSIC).

aparte fue la «casa de las ventanas de hierro» en la ciudad de Coro. Se sabe que fueron mandadas a hacer en Vizcaya y compradas especialmente para la casa que se construyó entre 1764 y 1765. El nombre le vino a la casa, precisamente por ser la única edificación de la ciudad con rejas de hierro, mientras todas las demás las tenían de madera.

El resto del álbum HA-4339-4360 comprende 24 fotografías recortes de publicaciones de portadas y patios de casas de Caracas demolidas en su mayoría: una de ellas la que ilustra la portada y escudo de la casa llamada de Blanco Villegas.[30] Está situada en la Esquina noroeste de Sociedad. Al dorso figura «La portada la hará desmontar convenientemente un aficionado a estas cosas». Junto a ella iba pegada una foto pequeña con un escudo y en su trasera, también con letra de Carlos Möller: «escudo en mármol blanco. No se aprecia la calidad por haber sido pintado varias veces. Forma parte de una portada de piedra del siglo XVIII. La casa fue demolida y la portada la conserva un amigo para montarla convenientemente. El escudo se dice fueron armas de una familia Blanco» (Fig. 6).

La relación del resto de las fotografías es la siguiente, indicándose lo que figura en el dorso: «Ventana Casa González Peraza. *Demolida*»; «Casa de los condes de Tovar. Anterior

[30] HA4339-2/ HA4339-1.

a 1789. Fachada lateral. Más tarde oficina de correos, y otras cosas hasta Ministerio de Guerra y Marina»;[31]«Portada casa n.º 58 entre Mercaderes y el teatro Municipal.[32] *Demolida*»; «Pila en el patio segundo de la casa Rivero Escudero»; «Pila con escudo de Caracas esquina de Muñoz y Solis»; «Portada casa familia Ibarra, esquina del principal»; «Portada casa Rivero Escudero 14 Esquina Ibarras y Pelota»; «Arcadas del patio de la casa Echenique. Colegio Sucre»; «Portada casa familia Ávila. Marrón a Cují n.º 45»; «Angulo patio a doble columna corredor colegio Chaves»; «Patio Academia Bellas Artes»;[33] «Portada casa Morales Báez. Veroes a Santa Capilla n.º 4»; «Portada 1783, casa Blanco Uribe, luego colegio Chaves entre Carmelitas y Llaguno n.º 24 reconstruida cuidadosamente por el Gobierno Nacional»;[34] «Portada casa de los Condes de la Granja»;[35] «Portada de la casa donde nació Francisco de Miranda»;[36] «Puerta de la casa del presbítero Dr. Maya»; «Puente Carlos III»; «Puerta colonial. Luneta a Casa de Agua»; «Angulo del patio "colegio Chaves". Puerta»;[37] «Portada casa san Juan y el Silencio»; «Casa del conde de San Javier en Caracas. Esquina del Conde. Año 1763. *Demolida*» y «Casa del conde de Tovar. esquina de Carmelitas».

En el resto de las poblaciones venezolanas se continúa el mismo tipo de clasificación, en Puerto Cabello, San Carlos, Coro, Mérida, Trujillo, Ciudad Bolivar, Maracaibo y Valencia. Se recogen casas de Valencia, cuyas portadas llevan frontón o arco mixtilíneo. Una de estas, para las que se conservan en el álbum tres fotografías de la fachada, se corresponde con la casa de la familia Celis.[38]

Las cuatro fotografías que se refieren a La Guaira aparecen también anotadas al reverso «El rio Osorio con sus murallas y puentes. No le recuerda a Granada?», «Iglesia del Carmen»; «garita del antiguo depósito de la pólvora» o «La Guayra. Depósito de la pólvora. «En el enlucido como puede verse en esta fotografía aparecen dibujos de la época de la construcción».[39]

Junto a tres vistas de calle y plaza de La Guaira,[40] las fotografías hacen referencia a un capítulo interesante de la historia de esta localidad como son los edificios de la Compañía Guipuzcoana. La compañía viajó con regularidad a partir de 1730 vía Cartagena y Santo Domingo, con destino a Veracruz, llegando a tener en un año «hasta catorce navíos a la carrera».[41] Como se afirma en la *Memoria* de la compañía «libre y franco el gruesísimo comercio de los navíos del tráfico de la Nueva España a donde se sacan considerables porciones de cacao y su retorno a Caracas se compone no solamente de dinero sino —entre otras mercaderías— de pinturas en lienzo y biombos, plata labrada, joyas y otros diferentes géneros y manufacturas de aquel reyno».[42]

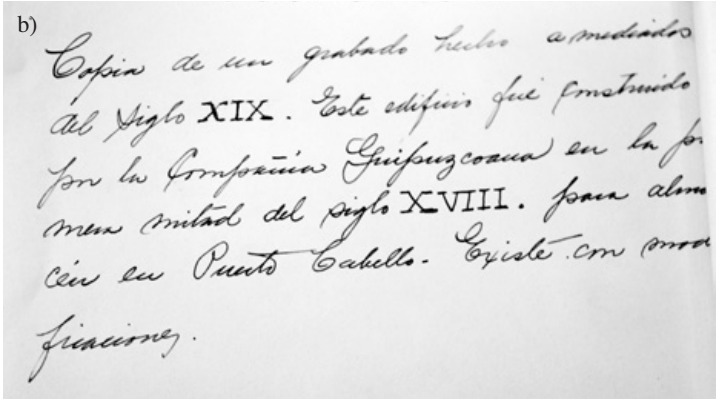
---

[31] Utilizada en *Historia del Arte Hispanoamericano,* III, fig. 219.
[32] Utilizada en *Historia del Arte Hispanoamericano,* III, fig. 230.
[33] Utilizada en *Historia del Arte Hispanoamericano,* III, fig. 213.
[34] AH4323-01. Utilizada en *Historia del Arte Hispanoamericano,* III, fig. 229.
[35] Utilizada en *Historia del Arte Hispanoamericano,* III, fig. 226.
[36] Utilizada en *Historia del Arte Hispanoamericano,* III, fig. 227.
[37] Repetida AH 4350.
[38] HA4330 a la HA4333. *Historia del arte Hispanoamericano,* vol. III, figs. 214-215.
[39] AH-4326-27.
[40] AH-4329-01/02/03.
[41] Cisneros, Joseph Luis de. *Descripción exacta de la provincia de Benezuela,* Valencia, 1764, pp. 141-148.
[42] *Noticias Historiales, Prácticos de los Sucesos y adelantamientos de esta Compañía desde su fundación el año de 1728 hasta el de 1764 por todos los ramos que comprehende su negociación*.

a)



b)



Figs. 7a y 7b. Aduana de Puerto Cabello y texto del reverso. Sig. AH-4336 (CCHS, CSIC).

El edificio principal de la Guaira, La Aduana, construido por la Compañía Guipuzcoana en la primera mitad del siglo XVIII y cuyos planos se conservan en el Archivo General de Indias, estuvo destinado a almacenes y oficinas, fue descrito y comentado por Marco Dorta ya en 1948.[43] Se conservan varias fotografías testigos de modificaciones secundarias anotadas por Möller «Como pueden verse en esta foto —los techos de los balcones con tejas nuevas— el corredor que le fue agregado en la fachada por necesidades del nuevo servicio a que ahora está

[43] Marco Dorta, 1948, pp. 40-41.

destinado el edificio. Este es quizás el más importante de los edificios que nos quedan de la colonia».[44]

En la *Historia del Arte Hispanoamericano* se conservan tres fotografías distintas del mismo edificio: el plano conservado en el Archivo de Indias, un modelo (maqueta) del Museo de San Telmo de San Sebastián y otra toma de la fachada principal.[45]

Y de igual modo se recoge otro edificio singular: la Aduana de Puerto Cabello, en cuyo dorso se lee de mano de Möller «Copia de un grabado hecho a mediados del siglo XIX. Este edificio fue construido por la Compañía Gipuzcoana en la primera mitad del siglo XVIII. Existe con modificaciones»[46] (Fig. 7).

El resto del libro de Möller que comentamos y que reúne los artículos aparecidos en la década de los cincuenta en la revista *Shell* y en otras, se dedica a las expresiones artísticas relacionadas con los interiores de las casas «las ricas moradas coloniales de Caracas y su ajuar», «el mobiliario del Museo de Arte colonial esquina de Llaguno», «Advocaciones marianas», o «el santo Niño de Belén», páginas dedicadas a la cerámica colonial, al estrado o a el imaginero, el herrero, el platero, artículos aparecidos en el diario *El Universal* en 1951.

Una de las últimas fotografías procedente del Archivo Fotográfico del CSIC, enviada con seguridad por Möller representa un interior de época colonial. Al dorso con letra de Angulo «Caracas Sr. Möller» acompaña a un texto explicativo de Möller: «Entre mis fotos encontré esta de una casita de campo que poseo. Como se ven algunas cosas de la época colonial se la envío».[47]

---

[44] AH-4328, Utilizada en *Historia del Arte Hispanoamericano,* III, figs. 236, 237.
[45] *Historia del Arte Hispanoamericano* (1956), III, pp. 212-213, figs. 235-237.
[46] HA-4336.
[47] HA-4269.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

EL SURREALIMO EUROPEO Y EL PROCESO DE SU REIVINDICACIÓN POR LA CRÍTICA ESTADOUNIDENSE DE LOS AÑOS TREINTA

Javier Pérez Segura
Universidad Complutense de Madrid

Aunque ya desde finales de los años veinte del siglo pasado el surrealismo europeo estaba muy presente en algunas ciudades importantes de Estados Unidos,[1] solo fue a partir de 1931 cuando se creó una conciencia crítica de las obras, técnicas, tendencias y autores de ese movimiento.[2]

Las primeras grandes colectivas contribuyeron decisivamente a ello: la primera fue la titulada *Newer Superrealism,* organizada en noviembre-diciembre de 1931 en el Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut;[3] en enero de 1932 la Galería Julien Levy,[4] en Nueva York, presentaba ese ismo en la capital del mundo del arte con la muestra titulada *Surréalisme,* en francés, como reconocimiento a los orígenes de esa vanguardia. Apenas superado el ecuador de la década, el Museo de Arte Moderno[5] consagraba definitivamente el surrealismo en el país con la exposición *Arte fantástico, dadá, surrealismo,* en diciembre de 1936.

---

[1] Henry McBride fue uno de los primeros críticos que defendieron el surrealismo, como se puede comprobar en la antología de sus artículos a cargo de Catton Rich, Daniel (ed.). *The flow of art: essays and criticisms. Henry McBride,* New Haven, Yale U. P., 1997. También es muy recomendable el artículo de Lubar, Robert S. «Salvador Dali in America: The Rise and Fall of an Arch-Surrealist», en Isabelle Dervaux (coord.). *Surrealism in USA*, Nueva York, National Academy Museum, 2004, pp. 20-29.

[2] Esta comunicación se inscribe dentro del proyecto del Plan Nacional MINECO P.N. I+D+i ref. HAR 2011-25864/ARTE, MICINN 2011-2015, «Tras la República. Redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931».

[3] Zlotsky, Deborah. «Pleasant madness in Hartford: the first surrealist exhibition in America», *Arts Magazine,* Nueva York, 60, 6, febrero de 1986, pp. 55-61.

[4] Schaffner, Ingrid y Jacobs, Lisa (eds.). *Julien Levy: portrait of an art gallery,* Cambridge, Mass. y Londres, The MIT Press, 1998. También su libro de recuerdos, Levy, Julien. *Memoirs of an Art Gallery,* Nueva York, MFA, 2003.

[5] Quiero indicar que, en fecha muy temprana, ya durante la primavera de 1932, había organizado la muestra *A Brief Survey of Modern Painting,* en la que el surrealismo empezaba a ganar protagonismo. También en

Junto a estas grandes «máquinas» expositivas, un rosario interminable de individuales de Joan Miró, Salvador Dalí, André Masson, Max Ernst, Yves Tanguy, Giorgio de Chirico, Hans Arp aumentó la presencia de obras que no dejaban indiferente a casi nadie. A favor o en contra —como en el caso de las Internacionales de Pintura del Instituto Carnegie, en Pittsburgh, que he estudiado hace poco tiempo[6]— el surrealismo había llegado para quedarse y, de inmediato, empezaría a ser un producto banalizado por los medios de comunicación escrita, por la publicidad e incluso por las grandes ferias mundiales. Era el síntoma definitivo de que, igual que el cubismo había calado veinte años antes en las ciudades de los rascacielos, el surrealismo estaba formando parte, y con todos los honores, de la historia cultural y visual de Estados Unidos.

Uno de los principales agentes responsables de todo ese proceso de asimilación del surrealismo europeo en el país fue, sin duda, la crítica de arte especializada, que —si bien con algunas resistencias de los sectores más conservadores— en general asumió la tarea de entender y hacer entender a la sociedad estadounidense que estaba ante un movimiento fundamental de la modernidad y no ante una ocurrencia o una burla.

Esta comunicación quiere empezar a discernir algunas de las principales líneas de argumentación que empleó la crítica de arte para poner en valor ese aluvión de propuestas tan distintas. Lo va a hacer considerando, por una parte, la oportunidad que aprovechó la crítica ante la singular exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York; por otra, las líneas maestras que dibujó la crítica más interesante que existió sobre el surrealismo a lo largo de los años treinta, como en el caso de James Johnson Sweeney, George L. K. Morris o Clement Greenberg.

---

octubre de 1934 la College Art Association había inaugurado la muestra *Eight Ways of Painting: Repertoire of xxth Century Painting Movements,* que incluía obra de los principales artistas vinculados, explícita o implícitamente, al movimiento. Son solo algunos ejemplos de un proceso que tiene refuerzo evidente en diversos ensayos de la década, como *The European Caravan,* editada por Samuel Putnam en 1931, y centrada en las literaturas de vanguardia; el libro de Neagoe, Peter. *What is Surrealism?,* en 1932; el de Soby, James T. *After Picasso,* Nueva York, Dodd Mead, 1935, año en que también publicaron sendos libros los británicos Read, Herbert. *Surrealism,* y Gascoyne, David. *A Short Survey of Surrealism;* el de Levy, Julien. *Surrealism* (1936), que era en realidad una revisión de la exposición celebrada por él en 1932, antes comentada; o en números especiales de revistas, como el de *This Quarter* (1932) o el de la izquierdista *Art Front* (marzo de 1937), con el título genérico de Surrealismo y Realidad.

[6] Sobre todo, a partir de la edición de 1934 de las Exposiciones Internacionales, cuyo primer premio lo obtuvo Peter Blume con *Sur de Scranton* y una mención de honor Salvador Dalí con *Elementos enigmáticos en el paisaje*. Lo que pasa en Pittsburgh influye en el curso del arte americano [...] Por eso esta canonización del surrealismo es importante [...] Ahora el surrealismo como un movimiento —como un grito de intelectuales, con manifiestos y toda la parafernalia que asumen los movimientos de arte de nuestro tiempo— ya no significa nada para la gente. Pero ha hecho y continúa haciendo algunas cosas que están claramente relacionadas con nuestro tiempo [...] Ahora que un distinguido jurado ha respaldado obras de este tipo, el movimiento de arte está destinado a tener una creciente influencia en el arte americano, en Millier, Arthur. «New Ism in art accorded official OK», *Los Angeles Times* (21 de octubre de 1934). Precisamente el principal miembro del jurado que dio esos premios que consagraron al surrealismo en 1935 fue nada menos que Alfred H. Barr, Director del Museo de Arte Moderno. Además estaban Elisabeth Luther Cary, importante crítica del *New York Times,* y el pintor estadounidense Gifford Beal. Sobre este asunto, véase mi libro *Scandal & Success. Picasso, Dalí y Miró en Estados Unidos (El Instituto Carnegie y otros relatos americanos),* Madrid, Eutelequia, 2012.

Arte fantástico, dadá, surrealismo (diciembre de 1936-enero de 1937)

Se trata de una de las exposiciones más emblemáticas del Museo de Arte Moderno de Nueva York durante todo el periodo de entreguerras. La clara intención de su Director, Alfred H. Barr, era atribuirse la primera maniobra de historiar dadá, haciéndolo además sin contar con ninguno de sus grandes protagonistas. Las airadas reacciones de Tristan Tzara cuando supo que el título inicial —*Arte fantástico*— iba a ser cambiado para incluir el surrealismo, y que André Breton iba a escribir un texto en el catálogo, refuerzan una de las primeras ideas de Barr, la de conceder sola una importancia relativa a dadá frente al surrealismo. Es verdad que tampoco André Breton ni Paul Éluard estaban nada de acuerdo en ese carácter casi enciclopédico que definía a Barr y habían intentado que se convirtiera en una manifestación surrealista, muy en línea con las grandes muestras que el movimiento acababa de celebrar en la Galería Charles Ratton de París (mayo de 1936) o en las New Burlington Galleries de Londres (junio de 1936).

En la nota de prensa oficial que difundió el Museo, fechada el 5 de diciembre, se mencionaba el gigantesco esfuerzo realizado, con 700 obras de 157 artistas de todo el mundo, a través de los que «se intentaba presentar de forma objetiva e histórica los principales movimientos del arte moderno».[7] A continuación apuntaba las principales ideas de su Director sobre dadaísmo y surrealismo. Respecto al primero, para Barr era

> hijo de la desilusión y de la extenuación espiritual. Dada se mofó de todos los valores convencionales y de todas las pretensiones. Rechazaron todo (incluso el arte moderno) y no aceptaron nada, mientras que el surrealismo era el descendiente directo del interés dadaísta en lo bizarro, lo espontáneo y lo irracional. Pero al tiempo que el programa surrealista continuaba la iconoclastia de dadá añadía serias investigaciones en las imágenes del subconsciente, en los sueños, visiones y dibujos automáticos y psicoanalíticos [...] el surrealismo es más que un movimiento de arte o literatura; es una filosofía, una forma de vida, una causa que ha implicado a algunos de los pintores y escritores más brillantes de nuestra época.

A continuación exaltaba el liderazgo de André Breton y su capacidad para convertir ese movimiento en uno de los más característicos de ese presente. Resultaba evidente que una de las conclusiones era adoptar una cierta condescendencia hacia las que Barr pensaba eran *boutades* dadaístas y un mayor respeto hacia los sistemáticos experimentos surrealistas. En todo caso, me interesa insistir que fue esta exposición la que consolidó, o incluso llegó a construir, la imagen crítica que serviría par definir, sobre todo, el dadaísmo, que se había librado hasta entonces de ese proceso de «domesticación intelectual» que supone una exposición de tesis, pero también, cómo no, el surrealismo. En el primer caso, la valoración ambivalente del binomio libertad-anarquía y su consideración como objeto estético casi arqueológico; en el segundo, el surrealismo, la definición mayoritariamente positiva, de afirmación, como uno de los grandes productos culturales de Occidente durante el periodo de entreguerras.

Siguiendo estas líneas de argumentación, la muestra neoyorquina sirvió a la crítica, sobre todo, para marcar diferencias entre dadaísmo y surrealismo, como podemos leer en estas líneas:

---

[7] Archivos del Museo de Arte Moderno de Nueva York, 113036-38.

> Es obvio que el perfecto dadaísta es un rara avis porque su total nihilismo, el absoluto rechazo de todo, deja una sola salida, el suicidio [...] el surrealismo tiende a una concreción cada vez mayor, a la comprensión real de la imagen del sueño o de lo irracional en la realidad, y finalmente a la acción de imágenes oníricas simbólicas para determinar o alterar el flujo irracional del pensamiento [...] (y refiriéndose a Dalí y su método paranoico-crítico) La pintura ha sido abolida, el pintor ha sido abolido; solo queda el semi-loco, el lunático voluntario que se dirige hacia una batalla desesperada contra la realidad.[8]

Esta idea ya venía unos años elaborándose, se había convertido en un tópico de conversaciones especializadas, como podemos leer, por ejemplo, en un artículo del mismo crítico, John G. Frey, escrito apenas un par de meses antes, en octubre:

> Los cuadros de los surrealistas serán clasificados, en bruto, en dos clases. Los cuadros del primer tipo pueden ser llamados «poemas para ser colgados en la pared», e incluyen obras de Salvador Dalí, Pierre Roy y, quizás, Yves Tanguy. Se caracteriza por un «modo literario»; la poesía de la imagen surge de lo que representa [...] La técnica empleada es puramente literal, una transcripción exacta de una alucinación personal [...] en oposición a este tipo de pintura, que cuya eficacia deriva de lo que es representado [...] podemos apuntar la obra de otro grupo de surrealistas que muestran, en una forma en que no lo hacen Dalí ni Roy, los verdaderos instintos de pintor. Yo llamaría «lirismo plástico» a este segundo tipo de surrealismo. Aquí el flujo creativo espontáneo de la imaginación en el proceso de la pintura automática se manifiesta, no en una serie de imágenes sino en el crecimiento orgánico de una concepción plástica. La distinción entre ambos tipos surge de una diferencia en los materiales con los que la imaginación trabaja habitualmente. Es la distinción entre la imaginación de un poeta, como Dalí, y la imaginación de un pintor, como Arp. El surrealismo admite ambos, ambos pueden representar por igual el «puro automatismo psíquico» y el «descontrolado juego de la imaginación», pero la pintura surrealista se divide, sobre esta base, en poetas-pintores y pintores-poetas [...].[9]

Georges Hugnet —miembro destacado del surrealismo bretoniano más ortodoxo, hasta que fue «purgado» por este en 1939 como consecuencia de su renuncia a dejar de ser amigo de Paul Éluard— fue un testigo de excepción de lo que podía representar esa muestra en la consideración del surrealismo por parte de la crítica y del público estadounidenses. A finales de 1936 escribe un extenso ensayo sobre la exposición en MoMA. Destacaba, en primer lugar, la preeminencia de «lo maravilloso» como eje trasversal del modo de actuar surrealista, siendo este otro de los ejes del pensamiento crítico entre los partidarios del movimiento:

> Este elemento de lo maravilloso, relegado durante tanto tiempo a leyendas y a cuentos infantiles, revela ahora bajo su verdadera luz, bajo una luz surrealista, la realidad inmanente y nuestras relaciones con ella. El surrealismo nunca ha dudado de su poder para resolver las hasta ahora contradictorias condiciones del sueño y de la realidad en una absoluta realidad, en una sobrerrealidad [...].
>
> En el caso del surrealismo, más que en el del dadaísmo, es difícil separar los experimentos y las actividades de los pintores de las de los escritores, puesto que el surrealismo es una actitud mental y un método de investigación [...].

---

[8] Frey, John G. «From Dada to Surrealism», *Parnassus,* Nueva York, 8 (7) (diciembre de 1936), pp. 12-15.
[9] Frey, John G. «Miro and the Surrealists», *Parnassus,* Nueva York, 8 (5) (octubre de 1936), pp. 13-15.

> Para el surrealismo, sus relaciones consigo mismo y con su tiempo son más importantes que las relaciones con los individuos.[10]

Mencionaba Hugnet como objetos fundacionales del movimiento algunas obras de Picasso, De Chirico y Max Ernst, al tiempo que saludaba la renovación que habían supuesto dos artistas como André Masson y Joan Miró. Solo después aparecen Pierre Roy y Salvador Dalí, subraya Georges Hugnet, así como la diferencia esencial entre el surrealismo y su predecesor, dadá, que no era otra que el paso del uso de procesos destructivos a su aplicación sistemática en tanto en cuanto método de investigación.[11] El collage, empezando con los de Max Ernst, y la nueva consideración de los objetos le parecían a Hugnet definitivos para marcar con rotundidad el abismo que mediaba —al menos desde la conciencia de la crítica artística— entre dadá y surrealismo:

> [...] a ese proceso Ernst añade otro, frotando o borrando, por el que revela con infinita variedad los de otro modo invisibles secretos de los objetos [...] La transmutación de los materiales, una guitarra hecha de hierro o de tela enfatiza la realidad del objeto [...]. Todavía tenemos que analizar los objetos surrealistas, cuya importancia no ha sido lo suficientemente enfatizada. Nada de lo que ha producido el movimiento es más auténtico, más variado, más personal y al mismo tiempo más anónimo [...] Relacionados en apariencia con las esculto-pinturas dadaístas, los objetos surrealistas son esencialmente distintos porque son la expresión automática, irracional e incluso material de deseos inhibidos, vegetaciones antropomórficas de lo permanentemente impredecible en el hombre. Hechos en secreto, simbólicos en su función, imágenes para la mano, están entre los temas más singulares para el estudio del psicoanálisis.[12]

Concluía Hugnet afirmando la universalidad del fenómeno surrealista, así como su intención de explicación global de la existencia:

> No hay arte surrealista, solo hay medios propuestos y estos solo pueden ser temporales [...] con el surrealismo todas las manifestaciones pictóricas y literarias están situadas en el nivel de la vida, y la vida en el nivel de los sueños. En la noche en que vivimos, en la cuidadosamente preservada oscuridad que impide que el hombre se rebele, un rayo desde un faro barre en círculos todo el horizonte humano y extrahumano: es la luz del surrealismo.[13]

Fue en diciembre cuando la revista *Time* —teniendo como portada una foto de Salvador Dalí, con el siguiente pie: «Un pino en llamas, un arzobispo, una jirafa y una nube de plumas sale por la ventana»— dedicó una extensa reseña crítica de la exposición. Repite algunas de las ideas que hemos comentado, como la del menosprecio del dadaísmo frente al surrealismo o la importancia de «lo maravilloso» en la identidad de ese último:

---

[10] Hugnet, Georges. «In the light of Surrealism», *The Bulletin of the Museum of Modern Art,* Nueva York, 4, 2/3, noviembre-diciembre de 1936, p. 20.

[11] De hecho, con esa intención describe prolijamente la historia de las revistas, libros o películas surrealistas, así como de las exposiciones y conferencias que habían dado respaldado al movimiento desde sus inicios en 1924.

[12] Hugnet, 1936, p. 24.

[13] Hugnet, 1936, p. 32.

> Habiendo intentado al máximo explicar el arte abstracto al público estadounidense durante la pasada primavera, el Museo de Arte Moderno intenta ahora explicar otro exótico movimiento en una muestra igual de importante titulada Exposición de Arte Fantástico, Dadá y Surrealismo, o El arte de lo maravilloso y lo fantástico [...]. El objeto del dadaísmo fue una ataque consciente a la razón, una completa negación de todo, la expresión más alta y estúpida del cinismo de postguerra.[14]

Realizaba luego un breve recorrido por las principales exposiciones dadá (como la de Colonia en 1920, o el Festival en la parisina Sala Gaveau ese mismo año) y remachaba, categóricamente: «Un movimiento de arte sin esperanza ni objetivo no puede durar mucho».

A continuación explicaba el surrealismo a partir de algunas frases entresacadas del Primer Manifiesto, escrito por André Breton en 1924, y del protagonismo de Salvador Dalí en el seno del mismo:

> En un lenguaje corriente, el surrealismo es un intento de explorar lo subconsciente y evocar reacciones emocionales a través de la yuxtaposición ilógica de los objetos [...] El arte surrealista todavía se basa en la reproducción [...]
>
> No todos los surrealistas son serios. Unos luchan diligentemente para aplicar la estética bretoniana, mientras otros son meramente ensambladores de desechos misceláneos. Sin embargo, una de las cosas que tienen en común todos los surrealistas es su gusto por los títulos dramáticos [...].
>
> El surrealismo no habría atraído tanta atención ahora si no fuera por un atractivo hombre catalán de 32 años de voz suave y bigote de actor de cine, Salvador Dalí.

El resto del artículo[15] le estaba dedicado, poniendo de relieve su intervención en *Un perro andaluz* y *La edad de oro,* su tipo de pintura tan detallada y, sobre todo, que había llegado a Estados Unidos en 1934 para su primera individual en la Galería Julien Levy. Comentaba el increíble éxito de *La persistencia de la memoria* y su facilidad para la auto publicidad y la necesidad de provocar mediante la extravagancia de sus apariciones en actos públicos.

El otro gran semanario popular del momento, *Newsweek,* mantenía un tono similar al que acabamos de leer:

> Dadá no empezó como un movimiento organizado hasta 1916, cuando un grupo de artistas de Zúrich que rechazaban la guerra bebieron demasiado vino y decidieron que el arte no tenía sitio en la civilización. Al azar eligieron su nombre de un diccionario francés y durante cuatro años exhibieron cualquier cosa que no tuviera sentido. La idea se extendió rápidamente, atrayendo a muchos artistas líderes, pero algunos rechazaron esta forma extrema de nihilismo. Lo reemplazaron con el surrealismo [...].
>
> La presente notoriedad mundial del grupo es debida a un solo maestro de la publicidad, Salvador Dalí. Este joven pintor español es conocido entre los más conservadores por su «Persistencia de la memoria», un cuadro de relojes blandos que gotean sobre mesas y árboles [...].
>
> La exposición deja una definitiva impresión en cada visitante [...] pero lo más importante de ese circo está en su valor histórico. Dadá murió hace mucho tiempo; el surrealismo parece tan

---

[14] Anónimo, «Marvellous & Fantastic», *Time,* Nueva York (14 de diciembre de 1936), pp. 60-62.

[15] Ilustrado en una página completa con dos obras de Dalí, una de Max Ernst, otra de De Chirico, otra de Yves Tanguy, una de arte de enfermos mentales y un grabado francés del siglo xvii.

> cerca de su último suspiro que ya ha surgido una escuela post-surrealista en Hollywood, y se ha creado una gran biblioteca en memoria de las cosas pasadas.[16]

El desprestigio de los dadaístas —«un grupo de artistas de Zúrich que rechazaban la guerra bebieron demasiado vino»— la asunción del liderazgo intelectual de André Breton y el estrellato popular de Salvador Dalí se confirman como las grandes conclusiones que, en parte gracias a esta exposición del Museo de Arte Moderno, la crítica estaba repitiendo a mediados de la década. Por suerte, no todos repitieron esas ideas y en el proceso se fueron perfilando mejor los ángulos del movimiento.

Los importantes matices de Sweeney, Morris y Greenberg

James Johnson Sweeney fue sin duda uno de los hombres clave en el triunfo del arte de vanguardia en Estados Unidos, y lo hizo ocupando muy diversos puestos. Nacido en 1900, desde mediados de los años veinte eran habituales sus viajes a París, donde pronto formó parte del equipo de la destacada revista *Transition* (1927-1938), que apostaría claramente por el surrealismo; llegaría a ser incluso su editor en los años treinta. Para entonces era también conservador y Director del departamento de pintura y escultura del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1935-1946), siendo más tarde Director del Museo Solomon R. Guggenheim (1952-1960) y del de Bellas Artes de Houston (1961-1968).

Una trayectoria impresionante pero no se conformó con ello y desarrolló una muy intensa faceta de crítico de arte, donde intentó comprender el surrealismo y el arte abstracto con originalidad.

Los inicios de su relación con el surrealismo fueron algo dubitativos y un poco, digámoslo, desorientados. En mayo de 1930 escribía un primer artículo, titulado «Notes on Super-Realism» *(The Art News),* en el que mencionaba a Dalí, Ernst y Tanguy como los más representativos del mismo, aunque consideraba que aún carecía de toda estructura plástica y, sobre todo, que tenía demasiada querencia hacia ciertos temas sexuales de provocación. Apenas mencionaba a Masson o a Miró, quien en pocos años sería uno de sus artistas predilectos. Sin embargo, una década después, en el texto del catálogo de la exposición individual que comisarió en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, pronuncia esta célebre frase: «Mañana se abrirá una nueva era para la pintura».

¿Qué pasó durante esos diez años que puedan explicar ese cambio tan decisivo de opinión? Básicamente, que el surrealismo fue mucho mejor conocido y aceptado y, en el caso concreto de Sweeney, que se sintió fascinado ante cierta pintura lírica y automática, encarnada en su gran amigo Joan Miró. De hecho, en ocasiones su valoración positiva del surrealismo tenía que ver casi exclusivamente con que Miró habría actuado como relevante metonimia del mismo.

En 1934 escribe su ensayo *Redirecciones plásticas en el siglo XX,* muy poco conocido todavía, en el que reclama una inserción lógica del surrealismo dentro de dos coordenadas: por una parte, el dadaísmo; por otra, una relación de artistas de lo fantástico como El Bosco:

---

[16] Anónimo. «Giddy Museum Exhibit Dizzies the Public with Dada», *Newsweek,* Nueva York (19 de diciembre de 1936), pp. 25-26.

> El surrealismo considerado de forma aislada puede parece tan desarraigado como incomprensible. Pero solo tenemos que seguir el curso de su desarrollo hacia unos pocos años atrás para tener la certeza de que sus elementos más vitales tienen su base en Dadá.[17]
>
> Dadá como movimiento probablemente no ha dejado ninguna obra genial [...] Su improductividad material, sin embargo, tuvo grandes consecuencias. Sus principios ayudaron a limpiar el terreno más que cualquier obra real. Sus manifiestos fueron una extraña mezcla de tontería y de terrible seriedad.[18]
>
> En resumen, el surrealismo tiene una herencia mezclada a través de Dadá y el futurismo, y esas fases del cubismo y el arte abstracto que hicieron Arp y Ernst. Del futurismo llegó una tendencia de reaccionar contra lo objetivo. Y el consiguiente interés en la fantasía subjetiva llegó a través de Chirico y El Bosco.
>
> Pero, considerado sobre todo desde el punto de vista del espíritu, la inmediatez de su descendencia respecto a Dadá es su característica más asombrosa. Con esta diferencia, sin embargo, que la insatisfacción de los surrealistas con el estado real de las cosas no lleva a un mero nihilismo; han encontrado vida digna de vivirse pero sienten que debe ser vivida sobre bases enteramente distintas. La riqueza de la vida, según ellos, yace en el subconsciente. Sienten que la única alegría real puede venir de la libre expresión del subconsciente. Para ellos el arte se ha convertido en el medio que lleva a ese fin.[19]

Un año más tarde de nuevo publica un texto relevante, en el que consagra el tópico de los «dos surrealismos», daliniano y mironiano, literario y poético respectivamente. O sea, se anticipa un año a la tesis de Hugnet que ya hemos visto. En esa tesitura, Sweeney tenía claro que él era mironiano: «La obra de Miró continuamente provee innovaciones plásticas que poseen una genuina calidad surrealista de espontaneidad y libertad».[20]

El crítico seguiría reflexionando sobre el surrealismo, y a menudo sobre la obra de Joan Miró, a quien consideraba la vía de mayor futuro del movimiento. [21] En 1939 publica un extenso artículo en el que se planteaba que el camino más prometedor que tendrían los surrealistas sería abandonar el exceso de literatura y representación visual para centrarse en formas autónomas y líricas.

Empieza defendiendo la necesidad de que todo movimiento de arte contemporáneo sea una fórmula que aúne prácticas concretas y un marco teórico general, también que haya un compromiso grupal entre todos los miembros de esa tendencia. Uno cede algo para que el grupo salga reforzado como plataforma eficaz que maneja un conjunto de símbolos reconocibles para el público. Con ser eso cierto, piensa Sweeney, el surrealismo consigue escapar de esos peligrosos clichés, y lo hace gracias a sus múltiples rostros, que él encarnaba en la antítesis Joan Miró-Salvador Dalí:[22]

---

[17] SWEENEY, James Johnson. *Plastic redirections in the 20th century,* Chicago, Chicago U. P., 1934, p. 68.

[18] SWEENEY, 1934, p. 85.

[19] SWEENEY, 1934, p. 97. En esa misma página realizaba uno de sus primeros elogios a Miró, del que dice: «cuya obra temprana ofrecía un curioso realismo naif, ha crecido gradualmente hasta una realización de concepciones casi puramente plásticas en la que tiene pocos, si alguno, rivales hoy».

[20] SWEENEY, James Johnson. «Miro and Dali», *The New Republic,* Nueva York (6 de febrero de 1935).

[21] Por ejemplo, resulta muy interesante la lectura de su artículo «Miro and the Spanish Civil War», *Partisan Review,* Nueva York, IV, 3 de febrero de 1938, pp. 32-33.

[22] De hecho, en poco más de dos años, el MoMA reforzaría esta reducción del movimiento a esos dos polos de atracción, con la celebración de dos exposiciones individuales de Joan Miró y Salvador Dalí, que

> Por un lado tenemos a Joan Miró, claramente un descendiente de la línea de buscadores plásticos como Cézanne-Picasso, que al principio fue visto en el movimiento como el maestro de la técnica libre que acercaba al ideal surrealista del automatismo gráfico y la expresión plástica del inconsciente; y muy estrechamente relacionado con las obras de Miró tenemos la obra temprana de André Masson.
>
> Por otro lado tenemos, sin contar con Chirico, al ilustrador Dalí, que hoy es considerado popularmente como el archisurrealista entre los pintores. Dalí, en contraste con Miró, está quizás más íntimamente conectado con Gustave Moreau que con Cézanne.[23]

Otra de las ideas relevantes de ese importante ensayo es que el surrealismo era —con el dadaísmo como intermediario y, aun más, como guía— heredero directo del Romanticismo alemán de finales del siglo XVIII tanto en su germen irracionalista como en la defensa del genio y de la intuición frente a la lógica. La voluntad de grupo, por el contrario, diferenciaba al surrealismo de dadá y por eso fue Dalí, con su método paranoico-crítico, y no Miró, más libre en sus actuaciones, el que suministró lo que Sweeney llama «la primera posibilidad de sistematización estética».

Con la publicación de *La conquista de lo irracional* (1935), dice Sweeney muy gráficamente, «se encontró el sistema», los valores plásticos quedaron relegados ante la necesidad, por fin satisfecha, de interpretación, «el pintor que usa su talento para reproducir, en vez de producir; el eclipse del interés del pintor en el objeto-a-ser-producido frente al interés del pintor en el tema-asunto de la reproducción». Finaliza criticando esa reducción del surrealismo a una imagen jeroglífica que puede ser descifrada, y lo hace refiriéndose a la reciente exposición individual de Dalí en la Galería de Julien Levy, cuando había presentado *El enigma sin fin* (1938) y, en el catálogo, seis plantillas dibujadas donde se mostraban las imágenes múltiples resultantes del método paranoico-crítico.

La década acabó con la inauguración de la Feria Mundial de Nueva York, donde el surrealismo siguió permeando la cultura popular de muchas formas —desde el *Sueño de Venus,* ese pabellón gestado por Salvador Dalí, hasta algunos murales de la W.P.A en ese mismo entorno— y el año 1940 empezó con esa misma centralidad del surrealismo como gran movimiento, junto a la abstracción, de todo el periodo.

Es durante ese mismo año cuando Raymond S. Stites, presidente del departamento de arte y estética del Antioch College, en Ohio, escribe un extensísimo manual sobre el arte de todas las épocas y cuando llega el momento de abordar el surrealismo empezamos a notar un evidente hastío hacia las propuestas más literarias:

> Los surrealistas aceptan como definitivo esa técnica ilusionista empleada por el primitivo indio de Alaska, que dibujó el oso para que uno pudiera verlo tanto de frente como de perfil, y los elementos de las pinturas de Picasso que unen dos símbolos en uno.
>
> La mayoría de los cuadros surrealistas suministran imágenes bastante atrevidas que están disponibles para que los psiquiatras las analicen. A diferencia de las obras de los enfermos mentales, son objeto de un deseo consciente de la parte de la mente para, objetivándolas, liberarse de

---

tuvieron lugar desde el 19 de noviembre de 1941 hasta el 12 de enero de 1942. El comisario de la muestra de Dalí fue James Thrall Soby, el de Miró fue J. J. Sweeney, precisamente.

[23] SWEENEY, James Johnson. «Surrealism as a Public Art», *The Kenyon Review,* Ohio, 1, 4 (otoño de 1939), pp. 429-436.

> sus fantasías autodestructivas. Normalmente esos cuadros tienen un alto valor de asociación pero un demasiado bajo valor formal y estético. De esta forma la pintura hace regresar los intereses literarios de los artistas, aunque esos intereses, como la poesía de Gertrude Stein y los escritos de James Joyce, pierde algo de efectividad a causa de su tediosa calidad. Casi todos saben ahora que el mundo es capaz de entrar en periodo de peligrosa inestabilidad mental. La necesidad es hacia un arte que sugiere que algo se puede hacer con eso. El surrealismo simplemente registra el status quo.[24]

Un año más tarde el importante crítico de arte Sheldon Cheney[25] escribe una comprehensiva historia del arte moderno. Empieza marcando las diferencias entre dadá y surrealismo:

> Lo que es nueva era la insistencia en la importancia de los sueños como reveladores de una realidad más real que la detectada por los sentidos y por la lógica. En arte una sobrerrealidad iba a ser desarrollada tan clara, inesperada y memorable como las imágenes en los sueños.
>
> El surrealismo era así una estación en la larga marcha desde el realismo fotográfico, y en ese sentido fue un desarrollo típicamente moderno. Pero intentó dar la vuelta a la dirección principal del progreso estético al insistir en la preeminencia de los temas y pasaba por alto los logros formales o plásticos de los pioneros modernos. Los surrealistas buscaron restaurar la pintura de ilustración, sustituyendo objetos y escenas sacados de la mente subconsciente por los objetos «naturales» y las escenas de los realistas. Consiguieron crear una nueva y psicológicamente interesante forma de arte, pero como ilustradores salieron por un camino divergente del curso principal de los logros internacionales.[26]

Cheney es de los primeros en lamentar que la vinculación excesiva de algunos de sus miembros a las teorías psicoanalíticas había acabado por banalizar el mensaje, al reducirlo a una especie de diccionario ilustrado de las obsesiones del ser humano:

> La idea de sueño abrió excitantes perspectivas. ¿No había probado Freud la superior realidad de la imagen subconsciente? ¿No había desvelado un campo totalmente nuevo en lo subracional? Por eso el nuevo movimiento encontró su segundo impulso en el freudianismo como se entendía popularmente, poniendo un acento conspicuo en los secretos y símbolos del sexo.
>
> Había otros aspectos más complejos de ese sumergirse en el subconsciente: uno podría descubrir la bondad de la creatividad con la que los niños dibujan en ocasiones imágenes extrañamente vívidas y encantadoras. Uno podría liberar la imaginación de las ataduras intelectuales y abrir el camino para la respuesta intuitiva hacia divinas instancias. Pero en general los surrealistas no fueron más lejos que la necesidad de variar sus mentes subconscientes, sin control. Y sus mentes subconscientes —y muchos de sus cuadros— estaban tan llenos de imágenes sexuales escondidas como la inmensa mayoría de los psicólogos freudianos había profetizado. La nueva escuela francesa se involucró desafortunadamente, en el imaginario popular si no, de hecho, con montones de cosas que aborrecen el ciudadano medio y el artista medio, en la línea del exhibicionismo personal, la perversión sexual, etc. Esto estaba en correspondencia, claro, con la negación de todo lo que había sido ordenado y reverenciado por el mundo académico controlado intelectualmente.[27]

---

[24] STITES, Raymond S. *The arts and man,* Nueva York, McGraw-Hill, 1940, pp. 739-740.

[25] Que ya había escrito ensayos tan relevantes como *A primer of modern art* (1924) o *Art and the Machine* (1936).

[26] CHENEY, Sheldon. *The Story of Modern Art,* Nueva York, The Viking Press, 1941, p. 513.

[27] CHENEY, 1941, p. 514.

Después de hacer un breve repaso en las producciones de De Chirico, Man Ray, René Magritte o Salvador Dalí, Cheney apuesta por la alternativa de lo que él llama los «buscadores de formas como Hans Arp, André Masson y, sobre todo, Joan Miró:

> Los cuadros más significativos de los surrealistas pueden ser juzgados (tras quince años de prácticas y exhibiciones) en las obras de pintores que no han prestado atención a las imágenes encontradas en el subconsciente sino al problema de la organización de la forma. En otras palabras, los surrealistas más exitosos son los que han sido compañeros de viaje de los abstractos o de los buscadores de formas en el arte moderno. El más creativo y valioso ha sido el español Joan Miró, que avanzó desde sus perversos conglomerados dadaístas de los primeros años treinta hacia improvisaciones comprometidamente decorativas, cerca de lo abstracto, espontáneas y musicales, de los últimos treinta. Ha sido acusado de desertar de la causa por retener en sus imágenes tan poco «significado», razonado o soñado; pero es más importante para el mundo a la larga que se convierta en un abstracto digno de estar cerca de Kandinsky, Marc y Klee.[28]

Sin duda, la doble exposición Dalí-Miró celebrada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en las semanas finales de 1941 y las iniciales de 1942 se convirtió en la ocasión perfecta para resolver la cuestión de qué surrealismo seguía teniendo vigencia como elemento activador de la creación contemporánea.

George L. K. Morris, pintor, escultor y crítico de arte, después de haber leído los textos centrales de ambas muestras, firmados por James T. Soby, el de Dalí, y por J. J. Sweeney, el de Miró, lamenta que no hubieran aprovechado tal ocasión para centrarse en los asuntos puramente estéticos, prefiriendo insertar una colección interminable de anécdotas y de datos que poco o nada tenían que ver con sus aportaciones al arte. Es interesante el hecho de que su crítica no se dirija contra los artistas sino contra los críticos, confirmando el enorme peso que habían tenido en Estados Unidos para impulsar el movimiento.

Les acusaba, en primer lugar, de un excesivo favoritismo hacia cada uno de ellos, lo que les habría hecho perder toda objetividad en el juicio; también, y no menos grave, de ser ignorantes respecto a la pintura moderna, negando valores espirituales al cubismo o al arte abstracto y, situando a ambos (Dalí-Miró) en una inventada lucha contra la no representación. Cargaba especialmente contra Sweeney, al que rechaza por querer convencer al lector y al público de que el surrealismo mironiano era, esencialmente, un colorido y agradable juego de formas y ritmos.[29] O sea, de haber malentendido sus aportaciones conceptuales solo como un banal acto de hedonismo.

Dos años después, Clement Greenberg tomaba un partido muy claro por uno de los dos bandos surrealistas. Como Morris, rechazaba la planitud técnica, que también entendía como conceptual, del arte de Dalí, Magritte o Tanguy, con estas palabras:

> Con el fin de la vividez alucinatoria los surrealistas han copiado los efectos de las reproducciones de calendario, postales, cromotipos e ilustraciones de revistas. En general priman las cualidades de la reproducción popular por sus asociaciones incongruentemente prosaicas y porque

---

[28] Cheney, 1941, p. 516.

[29] Morris, Georges L. K. «Sweeney, Soby and Surrealism», *Partisan Review,* Nueva York, IX (2 de marzo de 1942), pp. 125-127.

> la reproducción ensalza el efecto ilusionista mediante la eliminación de la textura pictórica y de la pincelada.[30]

En cambio, concluye Greenberg, la verdadera pintura de todos los siglos escapa de esos peligros de la reproducción y reflexiona sobre la posibilidad de nuevos lenguajes, así como sobre la necesidad de que sea un asunto plástico:

> Los cuadros de Picasso y Miró alcanzan la virtualidad como arte solo a través de pintarse sobre la superficie plana, y desaparecerían si fueran traducidos a otros formatos. Lo que es también verdad para las obras de los maestros antiguos.[31]

En menos de cinco años estas ideas se condensarían en su célebre monografía sobre Joan Miró,[32] al que consagra —por su original, poético y expresivo trabajo con la materia pictórica y plástica— como uno de los pioneros del arte nuevo estadounidense, en cuyo éxito tanto tuvo que ver él, en un nuevo episodio de la importancia que tenía la crítica especializada para la creación última.

---

[30] Greenberg, Clement. «Surrealist Painting», *The Nation,* Nueva York (19 de agosto de 1944), p. 219.
[31] Greenberg, 1944, p. 220.
[32] Greenberg, Clement. *Joan Miró,* Nueva York, Quadrangle Press, 1948.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

EL VALOR DE LA AUTORÍA. EL ESPACIO DE LAS ARTISTAS EXILIADAS ESPAÑOLAS EN LA HISTORIA DEL ARTE[1]

Carmen Gaitán Salinas
Instituto de Historia, CCHS, CSIC

Reconocer a un artista como autor es el primer paso para su recuperación dentro de la historia del arte. Sin embargo, este proceso ha sido desatendido por la historiografía en lo que a las mujeres se refiere. Poco a poco van apareciendo artistas que quedaron ensombrecidas por la predominancia masculina en el ámbito artístico y, en consecuencia, van adquiriendo trascendencia en una historia hasta ahora contada a medias. El caso español no es un caso aparte. La historia del arte español del siglo xx está plagada de mujeres que ejercieron como artistas, aunque no se las reconociera como tales, tanto en el primer tercio de la centuria como posteriormente. En concreto, el caso que se aquí se presenta atiende a las artistas españolas de los años treinta, y más específicamente a las artistas que se exiliaron a América Latina tras la Guerra Civil española.

No obstante, no se trata de un recorrido biográfico por la trayectoria profesional de algunas de estas artistas —aunque se recurrirá a ello irremediablemente— sino que se trata de una reivindicación. De una reivindicación como artistas autoras, puesto que debido entre otras cosas a su exilio, estas mujeres han sido olvidadas. Algunas no han sido reconocidas como artistas por ellas mismas, como se verá en el caso de Amparo Segarra, pero casi ninguna lo ha sido por la sociedad.

La necesidad que supone considerar a estas artistas como autoras, con todo lo que se ha escrito y reflexionado en torno a dicho concepto, tiene relación con otra serie de términos que aportan las claves para comprender y recuperar a estas creadoras. Por tanto, lo que en estas páginas se quiere abarcar es el reconocimiento de su autoría, y concederles así un lugar en este conjunto de relatos que configuran la historia.

[1] Este artículo se vincula a la ayuda de FPU del MECD y al proyecto «Tras la República. Redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931» (Ref. Har2011-25864).

Ha sido la crítica literaria feminista la que ha venido analizando este concepto de la autoría en relación a lo femenino desde hace varias décadas. Sin embargo, siguiendo a los clásicos,[2] y en concreto a Foucault,[3] al considerar a una persona como tal se le atribuye a su vez cierta autoridad, gracias a su capacidad para generar discursos. De este modo surge la «función autor», que no es espontánea, sino que es fruto de una construcción mucho más compleja y que se refiere a ese poder profundo y creador que posee el individuo y que plasma en la escritura a través de determinados mecanismos.[4] El ámbito artístico ha sido constituido a lo largo de la historia, sobre todo a partir del siglo XIX, atendiendo a esta figura autora y, en consecuencia, muchos periodos y estilos artísticos han sido identificados por los nombres que dentro de él han destacado y que hicieron posibles dichos movimientos.

Sin embargo, las mujeres tropiezan con una complicación esencial. Y es la imposibilidad que ellas han tenido de generar discursos. Este obstáculo, causado por las sociedades patriarcales, provocó en las autoras un anhelo por un modelo a seguir. Sin embargo, no existía un equivalente femenino a los «maestros» de la pintura y resultaba realmente difícil encontrar nombres de mujeres que hubieran protagonizado el panorama pictórico del renacimiento o el barroco.[5] Aun así, se produjo en ellas una ansiedad de autoría[6] que hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX les había sido negada. La autoría, definida a través de lo masculino, no era algo apropiado del sexo femenino y, por ende, cuando ellas experimentaban este hecho les inundaba un sentimiento de culpa. En la actividad artística, la dedicación del tiempo femenino al desarrollo individual fue vista siempre como una patología, pues desatendían sus funciones principales, que en la sociedad española de principios del XX estaban relacionadas con la maternidad y la familia.

Es precisamente esta idea de culpa la que Hélène Cixous había tratado también en su célebre texto «The Laugh of the Medusa».[7] Una culpa originada por la conquista de un espacio vetado al sexo femenino: el espacio público. Escribir, o en cualquier caso crear, era un acto de conciencia, un acto de subjetividad por el que la mujer podía constituirse como individuo generador de relatos, de ideas o de discursos.

Ahora bien, no todas las mujeres hicieron visible ese acto de conciencia. Un acto que podía hacerse palpable mediante ciertos mecanismos, a saber, la autorrepresentación, la reivindicación del nombre o la escritura de sí mismas. El primero de ellos está constituido por el autorretrato, uno de los géneros pictóricos más interesante, que adquiere mayor intriga cuando la imagen representada es la del propio autor durante el proceso creativo. Velázquez o Artemisia

---

[2] El concepto de autor ha interesado a teóricos y filósofos desde hace siglos. De este modo, se podría trazar una evolución de dicho concepto a través de los textos claves, desde Jean Paul Sartre —«Why write?»—, pasando por Roland Barthes con «La muerte del autor», Michel Foucault —«¿Qué es un autor?»— o Walter Benjamin, «El autor como reproductor».

[3] FOUCAULT, Michel. «What Is an Author?», en Vicent B. Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism,* Londres-Nueva York, Norton & Company, 2010, pp. 1475-1490.

[4] *Cfr*. FOUCAULT, Michel, 2010, p. 1483.

[5] De hecho el término *mistresses* significa algo muy diferente al de *old masters,* pues incluye connotaciones sexuales que no lleva implícitas el de *maestros antiguos*. POLLOCK, Griselda. «A lonely preface», en Griselda Pollock y Rozsika Parker, *Old Mistresses: Art, Women and Ideology* (1981), Londres, I.B. Tauris, 2013, pp. xvii-xxviii.

[6] GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan. «The Madwoman in the Attic», en Vicent B. Leitch (ed.), 2010, pp. 1926-1938.

[7] CIXOUS, Hélène. «The Laugh of the Medusa», en Vicent B. Leitch (ed.), 2010, pp. 1942-1959.



Fig. 1. Kati Horna, *Retrato de Remedios Varo*, México, h. 1960.

Gentileschi quisieron, no solo permanecer inmortales al autorretratarse en un lienzo, sino también reivindicar su profesión de pintor. Laura Cumming, quien ha dedicado un estudio al autorretrato de artista, lo formulaba de esta manera: «Why do artists paint themselves painting? One answer is the explicit identification of person with profession. I paint so I am a painter. [...] For vocation is implicit in the genre, every self-portrait confirms its maker's profession».[8] Esto mismo hicieron algunas de las artistas españolas que nos ocupan, como pueden ser Maruja Mallo, Remedios Varo (Fig. 1), Victorina Durán o Manuela Ballester, que se retrataron bien en el momento de la creación bien en sus estudios, rodeadas de sus producciones. No obstante, existe una diferencia entre la imagen de Artemisia y la de las españolas. Mientras que la pintora italiana se pinta a sí misma, las mujeres de la vanguardia son captadas en sus talleres por una cámara fotográfica, símbolo de la época moderna.

Y es que, mediante estas instantáneas, al tiempo que estaban reivindicando su profesión y su participación en el espacio público, estaban reivindicando la modernidad y exponiendo ambos aspectos como realidad.[9] La fotografía, dotada de un poder de autentificación y ratificación de lo real,[10] manifestaba que Mallo, Varo, Durán y Ballester eran artistas, artistas profesionales que trabajaban en la esfera pública y, por tanto, no ancladas al pasado, sino ligadas a lo moderno, hecho que trascendió a la imagen física de las propias artistas, quienes, entre

[8] Cumming, Laura. *A face to the World on self-portrait,* Londres, Harper Press, 2010, p. 102.

[9] Una realidad que Laura Cumming define como verdad al analizar la fotografía de Cindy Shermann: «If you want to undermine the idea of self-portraiture as representing any kind of truth the photography, perversely, ought to be your medium», Cumming, Laura, 2010, p. 257.

[10] Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía,* Barcelona, Paidós, 2006.

otras cosas, acortaron el largo de sus melenas.[11] En definitiva, la fotografía, en este caso el retrato fotográfico, permitía afirmar ante el otro —pero también ante una misma— que se es pintor(a) de profesión, con todo lo que ello implicaba en cuanto a capacidades personales y repercusión en el ámbito público, es decir, era una firme y pública reivindicación de la actividad profesional de la mujer artista.

El retrato fotográfico es, por tanto, una forma más de (auto)reconocimiento, al igual que lo es la firma.[12] Esta conlleva tanto una identificación del individuo con el nombre propio como una identificación con la actividad que este nombre desempeña, con lo que se está llevando a cabo una doble identificación. No solo un individuo se identifica como pintor(a) sino que asocia su nombre a dicha profesión. De manera que la enunciación podría ser: «Yo, Manuela Ballester, pinto de forma profesional». Sin embargo, esto ha sido muy difícil para las artistas que, como a menudo ocurrió con el retrato, no siempre han podido efectuar dicho (auto)reconocimiento. El ya citado sentimiento de culpa y los convencionalismos sociales coartaban el pleno desarrollo artístico de las artistas españolas y, a excepción de los nombres citados, la mayoría de ellas no llegaron a retratarse como creadoras y tampoco reivindicaron su nombre como nombre de artista. No obstante, hay que matizar que la importancia de la reivindicación del nombre/firma está relacionada con la identidad autora y no se trata, por tanto, de una simple inserción de nombres femeninos dentro de la historia del arte, pues como explica Griselda Pollock en «A lonely preface»:

> *Old Mistresses* insisted, however, that merely trying to add back the missing names of women was doomed to failure. Instead, it proposed a critique of structural sexism in the discipline of Art History itself. It also directly linked the investigation of past histories of art and domain regimes of visual representation to the comprehension and critical valuation of art made by women in the present. It daringly bridged the historical and the contemporary fields.[13]

En muchas ocasiones estas mujeres artistas del exilio contrajeron matrimonio con artistas masculinos, de manera que automáticamente la actividad individual de estas fue relegada a un segundo plano para dedicarse a sus funciones familiares o para ayudar a su marido profesionalmente. Sus carreras profesionales individuales quedaron, en consecuencia, paralizadas ante la necesidad familiar. En el mejor de los casos, eran llevadas en paralelo y, aunque muchas artistas consideraban su carrera como artística, siempre debieron mantenerla como una actividad secundaria, que solo en algunas ocasiones conseguía cosechar algún éxito, traducido en alguna exposición, como la que tuvo lugar en 1959 en los salones de la Casa Regional valenciana de México en una exposición de artistas valencianos y donde participó Manuela Balles-

---

[11] La mujer moderna, tanto en España como en otros países, manifestó su gusto por la modernidad a través de su forma de vestir y de una actitud diferente en el espacio público. Véase Felski, Rita. *The Gender of the Modernity,* Massachusetts, Harvard University Press, 1995; Mangini, Shirley. *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia,* Barcelona, Península, 2001; Kirkpatrick, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931),* Madrid, Cátedra, 2003, y Luengo López, Jordi. *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo xx,* Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2008.

[12] Gilbert, Sandra y Gubar, Susan. «Ceremonies of the Alphabet: Female Grandmatologies», en Domna C. Stanton (ed.), *The Female Autograph,* Chicago, University of Chicago Press, 1987, pp. 21-48.

[13] Pollock, Griselda, 2013, pp. xvii-xviii.

ter, o la colectiva dedicada a seis pintoras que se celebró en la Galería Diana en 1955 y donde Remedios Varo presentó por primera vez algunas de sus obras al público.[14] Otras en cambio, como Amparo Segarra, no sintieron la necesidad de considerar su obra como tal obra artística o, al menos, no se atrevieron a hacerlo, permaneciendo siempre en la esfera *amateur,*[15] habitada por tantas otras mujeres.

Pero además de la fotografía o del nombre, la identidad autora de estas artistas puede vislumbrarse en otra serie de fuentes. Los textos autobiográficos suelen proporcionar una información muy enriquecedora en lo referente a la actividad creativa de las mujeres. Sin embargo, existe una diferencia esencial entre los gestos explicados anteriormente y esta nueva fuente. Y es que, mientras que los otros podían ser visualizados por el público —o hechos para ello—, la escritura autobiográfica solía ser realizada en privacidad. Precisamente por ello resulta tan reveladora, siendo necesaria para reivindicar la autoría de algunas de las artistas exiliadas. Ahora bien, no todas dejaron escritos diarios o memorias, ni todos han sido aún localizados, de modo que aquí se expondrán dos casos concretos a través de textos relevantes que dejan entrever las diferentes circunstancias en las que dos artistas —Manuela Ballester y Amparo Segarra— desenvolvieron su capacidad creadora.

Manuela Ballester, hija, esposa y madre de artistas, no tuvo una vida sencilla. No solo por la situación bélica vivida y el exilio posterior sino por los roles que como mujer tuvo que ejercer a lo largo de su vida. Tantas atenciones familiares, prestadas a Josep Renau —su marido—, a sus hermanas —Rosita y Fina— y a sus cinco hijos, hicieron que en determinados momentos de su vida no pudiera dedicarse por extenso a su actividad individual y contribuyera, ayudando a su marido o en tareas artísticas menores,[16] a la economía familiar. Fernando Bellón destaca este hecho en su artículo al señalar que:

> Manolita no estaba en condiciones de competir profesionalmente con su marido. Es muy probable que ni siquiera se lo propusiera. El problema quizá estaba larvado en el subconsciente, y eso lo hizo tortuoso hasta que en la madurez lo hizo estallar como un obús escondido. Según los testimonios de la familia, la mayor ocupación de Manuela desde que se casó con Renau fue poner límites a los desbordantes compromisos de su marido.[17]

---

[14] En esta exposición participaron: Remedios Varo, Leonora Carrigton, Alice Rahon, Condelia Urueta, Elvira Gascón y Solange de Forge; Nelken, Margarita. «La de Seis Pintoras», *Excélsior,* martes 2 de agosto de 1955, México D.F., s. p., y Crespo de la Serna, Jorge J. «Por museos y galerías de arte», *Excélsior,* jueves 4 de agosto de 1955, México D.F., s. p. No obstante, Ceferino Palencia dedicó una crítica exclusiva a la participación de Varo en la que insistió en el origen español de la pintora: «teniendo un origen reciamente hispano, su pintura es completamente extraña a lo nacional español», Palencia, Ceferino. «El mundo imaginario de Remedios Varo», *México en la cultura,* 14 de agosto de 1955, p. 4.

[15] Bauer, Harold. «'The Compleat Amateur' or How Not to Be an Artist», *The Little Review,* Chicago, 1916, pp. 3-4.

[16] Desde la Antigüedad clásica las artes estuvieron divididas en mayores y menores. La ilustración, el diseño y lo referente a las artesanías adquirían esta consideración inferior por no necesitar de una genialidad artística y constituir meramente labores de destreza técnica basadas en la copia, la reproducción y la manufactura. Por ello, no es de extrañar que se destinara a las mujeres a estas labores, aunque evidentemente también había artesanos. De ahí la reivindicación que algunas artistas (feministas) han hecho y continúan haciendo de las artes menores asociadas a la identidad femenina. En el exilio español podemos encontrar a artistas de la segunda generación como Marta Palau que afectúan dicha reivindicación a través de su obra.

[17] Bellón, Fernando. «Manuela Ballester, hija, hermana y esposa de artista», *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles,* n.º 10 y 11, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008-2009, pp. 148-164.

Sin embargo, estas afirmaciones contrastan con las proporcionadas por el hijo mayor de la familia, Ruy, y recogidas en ese mismo artículo. Según él, Manuela no habría dejado nunca de pintar ni de dedicarse a su carrera artística, haciéndose cargo de él y de sus hermanos sus tías y su abuela.[18] Pero el hecho de que participara en una exposición colectiva tan tardía —1959— denota las dificultades que tuvo para dedicarse profesionalmente a la pintura dentro del contexto del exilio.

Así, las ilustraciones para revistas fueron el principal método de ingresos, aunque Manuela continuaba interviniendo en otros géneros pictóricos cuando se le ofrecía la posibilidad. Su implicación en el mural *España hacia América* (1950) (Fig. 2) del Hotel Casino de Cuernavaca es reivindicada en el diario que la artista redactó en México entre 1949 y 1951, no publicado y en el que, según cuenta su hijo Ruy, Manuela reivindica que la mayoría de esta obra fue realizada por ella, y que Renau y Ruy solo ayudaron a aplicar los colores y a pasar los dibujos al muro.[19]

Es interesante esta cuestión del diario, común a otras artistas del exilio y a las que se quedaron, como es el caso de Delhy Tejero. Los diarios son textos autobiográficos en los que se podría decir que se narra la «verdad» de dicho individuo, esto es, su cara más íntima y privada pues generalmente no fueron redactados con la intención de ser publicados. Rosa Chacel, en su novela *Acrópolis,* explica el diario como un escrito secreto y que, como tal, debe permanecer en ese lugar:

> [...] Fíjate, en dos palabras, «Voy a tener un secreto», y ese secreto es que «voy a escribir un diario»... ¿está claro? —Demasiado claro: es un secreto a voces. Hemos hablado de ello cien veces.— ¿De la posibilidad de escribirlo? Sí, por supuesto, pero no de lo secreto, de lo forzosamente secreto que tiene que ser un diario... —Y ¿por qué tiene que serlo? —Porque un diario debe ser una cosa tan cruel, tan desalmada como un diccionario donde va uno a buscar un héroe o un santo y tarda en encontrarlo entre tornillos o paisajes o legumbres. El día, cada día es así de imprevisible y de anárquico y su impronta tiene que ser así, tiene que conservar las huellas de todo lo que hicimos y pensamos. De todo lo que no debimos hacer ni debimos pensar... por eso no lo he hecho, ni lo haré. Ahora, con el anuncio, no he tratado más que de hacerte pensar en esas cosas que son secretas porque no se permiten —ellas mismas no se permiten o no tienen sustancia para ser de otro modo— no se permiten más que pasar un momento por la cabeza, por la cara, consecuentemente... Tú y yo y todos las vemos pasar y, si no se quedasen en el secreto, no podríamos seguir hablando acordes con lo que no es secreto... No te aterres: no lo haré nunca... —¿Cómo, que no lo harás nunca?,.. Todo lo contrario. Ahora lo tienes que hacer, lo haces y lo dejas ahí encima de la mesa. Puedes estar segura de que no lo miraré. Bueno, no lo leeré, lo veré, sabré que está en un cuaderno azul o colorado, *sabré que está,* mientras que si no lo haces no podré saber que no lo haces.[20]

Por eso es curioso que, por ejemplo, ni el diario de Manuela ni las memorias de Juana Francisca Rubio —otra de las artistas del exilio español— hayan visto aún la luz y estén en posesión de sus respectivas familias, es decir, que continúen siendo secretas, tal y como requiere el propio género del diario. No obstante, la artista valenciana publicó un conjunto de

---

[18] Bellón, Fernando, 2008-2009, pp. 155-156.
[19] Bellón, Fernando, 2008-2009, p. 156.
[20] Chacel, Rosa. *Acrópolis,* Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 33.



Fig. 2. Josep Renau, Manuela Ballester y Ruy Renaw, *España hacia América* (detalle), México, 1950.

poemas[21] muy reveladores escrito en la década de los años treinta y en los que transmite la vorágine de sentimientos que estaba experimentando en ese momento. Son los años en los que contrae matrimonio (1932), cuando tiene a sus primeros hijos —Ruy (1934) y Julieta (1937)— y cuando comienza la guerra. Es también en el momento en que su papel como mujer cambia. Ahora es madre y esposa y debe cuidar de sus hijos y de su marido, aunque siempre con la ayuda inestimable de su madre Rosa,[22] hechos que repercutirán en su pintura. Pero además, Manuela incluye también reflexiones sobre el rol de la mujer y su educación, como se puede ver en el poema titulado «A los 18 años», composición con la que finaliza su libro:

¡No el principio ni el fin,
importa el medio, el camino!

No os asombréis;
en aquel tiempo así fue.

Sobre el principio nos habían engañado
y no todas éramos linces;
a lo más que llegábamos era
a entender las cosas cotidianas.

Ascendíamos regularmente
y, más o menos firmes,
de peldaño en peldaño
alcanzábamos lo que,
según lo establecido,
correspondía a nuestros intereses.

El a b c y el dos más dos son cuatro
eran cosas muy claras y bien ciertas
comprobables con nuestros propios ojos.

Lo que Dios creó al mundo en seis días
y que el hombre pecó en el Paraíso
ganando así el castigo del dolor y el trabajo,
no estaba tan claro ni era palpable,
pero así estaba escrito.

También respecto al fin se nos alucinaba
en la iglesia, en la escuela,
en la calle y la casa.
Un espeso muro con el nombre de Dios
tapaba el horizonte de cualquier perspectiva.

Íbamos así, a ciegas, deshilando la vida,
tratando de cumplir nuestro destino.

[21] Ballester, Manuela. *Cosas,* México D.F., 1981.

[22] Escrivá, Cristina. «Recordando a Manuela Ballester», *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles,* n.º 10 y 11, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008-2009, pp. 165-177.

Uno a uno y a su hora
iban surgiendo los hitos
que marcaban el límite
de nuestras aspiraciones.

Y delante y detrás, a derecha e izquierda,
Filas finterminables de fantasmas:
encadenadas figuras de las madres
(a las labores propias de su sexo)
en vilo, temerosas, por si la voz del hombre...
O abatidas, con la imagen del hijo soldado
ardiendo en sus pupilas,
releyendo mil veces la carta
que llegaba de África.

Desvaída presencia de las tías solteras
desgranando el rosario,
consuelo de fallidas ilusiones,
y soñando en postrarse ante el confesionario,
único desahogo de sus carnes marchitas.

¡No! ¡No importa ni el principio ni el fin!
Lo que fue ha sido y lo que sea sonará.
Eso está claro.

Lo importante: [salirse del camino]
dar el salto, rodar por la pendiente
aunque las piedras nos magullen
y las espinas arranquen a tiras nuestra piel.
Una tras otra, velozmente,
abriendo un camino nuevo
hasta allá abajo,
hasta el mar donde amanece.

Así, mientras que el diario permanece sin publicarse, el poemario *Cosas* (1981) de Manuela constituye una fuente de sensaciones y sentimientos en los que expone su dificultad para conciliar su rol como mujer y su arte, la dificultad a la que se tuvo que enfrentar en el momento en que se convirtió en esposa de un artista impetuoso y en madre de familia numerosa. La losa que le supuso estar siempre a la sombra del reconocido Josep Renau fue levantada en su segundo exilio, cuando se instaló en 1959 en Alemania. Allí, una vez que los hijos habían crecido, Manuela Ballester decidió separarse de Renau y emprender su labor artística en solitario. En esos años, además de continuar realizando carteles de cine e ilustraciones en Alemania y de finalizar su serie de dibujos sobre los trajes mexicanos (1968)[23] (Fig. 3), continuó viajando a México donde realizó grabados al aguafuerte como *La mujer dormida* (1975).

Un caso bien distinto es el que constituye Amparo Segarra. Mujer de clase burguesa, casada en un primer momento con un militar partidario de la República, tuvo que exiliarse de España con su primer hijo recién nacido, primero a Francia y después a la República Dominicana. Sus estudios transcurrieron en Francia, pues su madre tenía familia en París, pero no consta que tuvieran relación con el arte. Su interés por esta disciplina es posterior, originada al conocer a Eugenio Granell en el *Lasalle,* barco que los llevó de Francia a Chile y que terminó recalando en tierras del dictador Trujillo.[24]

Cuenta su hija Natalia, fruto del matrimonio entre Granell y Segarra, que su madre comenzó a hacer *collages* gracias a su afán por recopilar lo que de su padre salía en prensa o lo que él escribía. Aunque actualmente no se conoce ningún diario de la artista,[25] el texto que su hija

[23] Sobre su colección de indumentaria mexicana y los dibujos que hiciera —cedida al Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí»— se celebrará una exposición prevista para primavera-verano del 2015.

[24] Blanco, Rogelio. «Inventar la vida: la tarea de Amparo Segarra», *El odre de agar,* Madrid, Endemyon, 2005, pp. 123-128.

[25] Hasta el momento solo consta un texto que a propia Amparo Segarra escribió contando con detalle sus vivencias en la guerra y su salida hacia el exilio, Segarra, Amparo. «La guerra civil ha terminado», en Joa-



Fig. 3. Manuela Ballester, *Dos muchachas de Tehualtepec*, México, año 1945.

escribió titulado «Amparo, mi madre» [26] y los testimonios que personas allegadas nos han facilitado demuestran que Amparo asumió siempre a lo largo de su vida el papel de esposa compañera, de mujer que debía apoyar y motivar a su marido, uno de los protagonistas del surrealismo. A diferencia de Manuela Ballester, que vivió constantemente luchando entre desempeñar su función de madre correctamente y trabajar como artista profesional, Amparo Segarra creaba pequeños *collages,* resultado de minuciosos recortes e ilimitada paciencia, en el ámbito doméstico, pues no se conoce que tuviera una habitación propia, un estudio como, por ejemplo, el de Manuela Ballester. A pesar de realizar algunas exposiciones, Amparo Segarra consideró su quehacer casi de ocio, de un entretenimiento que no distaba del que las mujeres del XIX habían venido disfrutando con la pintura destinada al hogar o las artes decorativas, pues probablemente pensara que no disponía ni de la educación artística ni del talento suficiente para ser una artista como tal, lo que conllevó, a su vez, a una falta de ambición. Es decir, sin quererlo, ella misma se calificó de artista *amateur*.

No obstante, causalmente, Segarra comienza a dedicarse a los *collages* cuando, al igual que Manuela Ballester, encuentra tiempo para ello. Es decir, cuando su hija creció y las cargas familiares se aligeraron. También cuando se inserta en un contexto artístico mediante su matrimonio con Granell del que anteriormente carecía. Sus *collages* fueron iniciados en su exilio en Puerto Rico a raíz de las imágenes que a modo de consejo de viaje sobre la indumentaria europea realizó con su marido (Fig. 4). No obstante, aunque estos *collages* fueron creados por los dos —como así reza en las iniciales puestas al margen de los mismos «A-G», a excepción del titulado *1924* donde se puede apreciar el la firma completa de *Amparo* (Fig. 5)—, el periódico *Universidad* de Puerto Rico señalaba que «la señora Granell ha pre-

---

quín Mortiz, Joaquín, *Nuevas raíces: testimonios de mujeres españolas en el exilio,* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

[26] Fernández Segarra, Natalia. «Amparo, mi madre», en *Amparo Segarra. Collages* (catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2001, pp. 13-14.



Fig. 4. Amparo Segarra (y Eugenio Granell), *El Prado*, Puerto Rico, años cincuenta.

parado [...] una serie de cuadros de modas, de interesante colorido. Recomendamos además del grupo excursionista, a todas las estudiantes a visitar hoy y durante los próximos días esa exhibición de tan buen gusto artístico, donde obtendrán nuevas ideas en el vestir».[27]

La creación de *collages* se prolonga hasta el final de su vida caracterizada siempre, además de por una manufactura artesana en el recorte y el pegado —ya que Segarra nunca pintaba—,[28] por el interés en la figura de la mujer. Un interés sobre el que la crítica hacía hincapié en torno a su exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes en 2003:

> La diversidad de asuntos parece querer dirigir la atención siempre hacia el lado de las diferentes circunstancias humanas. La mujer en esta línea de trabajo adquiere un singular prota-

[27] *Universidad,* 28 de marzo de 1952, vol. 4, n.º 53, Puerto Rico, s. p.

[28] El hecho de que Segarra no pintara, es decir, que su técnica fuera más rudimentaria, no significa que su obra tenga que ser minusvalorada. Al contrario. Si algún movimiento artístico permitió la participación de las mujeres fue el Surrealismo. Según Frances Borzello, esto se debió a que era un ismo fundamentado en el subconsciente — o el inconsciente — y, por tanto, daba cabida a todo tipo de representaciones sin tener que aferrarse a una estética muy determinada. De ahí, que el *collage* sea un medio apto para la transmisión de las imágenes de Segarra y no requirera de la inclusión de la pintura. Borzello, Frances. *A World of Our Own. Women as artists since the Renaissance,* Nueva York, Watson-Guptill Publications, 2000, p. 180.

> gonismo con rango de conciencia. Pero en su obra siempre queda un lugar para escapar, para albergar posibilidades en donde la lectura pueda ser turbada en su contenido.[29]

Pero a pesar de lo actual de estas composiciones, de las críticas que entrañaban y de su estilo surrealista, Amparo no ganó dinero con ellas. El hecho de no comercializar su propia obra, de no establecerla como una parte de su profesión y, en consecuencia, como una fuente de ingresos, es quizás otro de los motivos por los que la artista no llegó a considerar su obra como tal obra artística y se posicionó siempre en el campo de lo *amateur*. A ello se suma además que, alejada de la actitud de Manuela por firmar sus creaciones, Amparo Segarra, a excepción de los primeros *collages* elaborados con Granell, nunca incorporó su rúbrica en sus sugerentes yuxtaposiciones de imágenes. Los ingresos que por su parte ganaba los conseguía de su trabajo como actriz[30] y de la elaboración de algunos maquillajes y vestuarios.[31]

Sin duda este es otro punto que las dos artistas valencianas —Manuela y Amparo— comparten, y es algo por lo que también se interesaron otras artistas del exilio y de las vanguardias: el vestido. Probablemente tenga mucho que ver, no solo con la educación y cultura españolas —que al parecer Amparo no recibió, por ser educada en París—, sino también con una cultura femenina impuesta a través de las enseñanzas europeas centradas en las artes y oficios que normalmente asociaban a la mujer con las actividades textiles y que fueron recuperadas por las primeras vanguardias y los procesos de industrialización.[32]

Por un lado, Amparo Segarra se inicia en el *collage* a través de los figurines y se gana la vida como costurera, por otro Manuela, con la misma ambición taxonómica que Isabel de Oyarzábal[33] se interesa por el vestido y elabora dibujos de todas las indumentarias mexicanas de las que, además, guarda una gran colección. En cualquier caso, todas ellas experimentaron una relación compleja con la identidad femenina, pero también con la identidad de la mujer española, que como madre y esposa debía ejercer las funciones atribuidas a su género, entre los que se encontraba la costura. De hecho, las labores relacionadas con la aguja tuvieron tal

---

[29] J.A.T. «Amparo Segarra en el Círculo de Bellas Artes», *El punto de las artes,* Madrid, del 25 de abril al 1 de mayo de 2003, p. 10.

[30] Amparo Segarra actuó, por ejemplo, en el papel de Laura en *Los intereses creados* (Nueva York, marzo de 1964), obra en la que junto a su amiga Margarita Ucelay Da Cal realizaría también el maquillaje.

[31] Segarra realizó, entre otros, el vestuario de *La viuda de Padilla* (febrero de 1944) para el Teatro Universitario de la Universidad de Santo Domingo, ideados por Auñón, o de *El Alcalde de Zalamea* para el Teatro Español de América en Puerto Rico (mayo de 1951) y cuya escenografía había diseñado Eugenio Granell.

[32] Un ejemplo de ello fue la Bauhaus, cuyos principios abogaban por una nueva artesanía al servicio de la arquitectura, esto es, de la arquitectura como un arte unitario en el que se daban cita todas las demás disciplinas artísticas, Gropius, Walter. «Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar (1919)», en Ángel González, Francisco Calvo y Simón Marchán, *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945),* Madrid, Istmo, 2009, pp. 357-361. Respecto al tejido, la Bauhaus experimentó un profundo interés, habiendo en su telar un gran número de tejedoras entre las que destacaba Gunta Stölzl, quien defendió el momento intuitivo-artesanal y quien, junto con Helene Nonné-Schimidt, reconocía que «el tejido es sobre todo el campo de trabajo de la mujer...», Wingler, Hans. *La Bauhaus, Weimar Dessau Berlín (1919-1933),* Barcelona, Gustavo Gili, pp. 141-143.

[33] Nuria Capdevila-Argüelles hace referencia a este libro *El traje regional de España. Su importancia como expresión primitiva de los ideales estéticos del país* (Madrid, Voluntad, 1926) en su edición comentada de Oyarzábal de Palencia, Isabel. *He de tener libertad* (trad. y ed. crítica de Nuria Capdevila-Arguelles), Madrid, Horas y Horas, 2010, p. 192.



Fig. 5. Amparo Segarra, *1924*, Puerto Rico, años cincuenta.

implicación en la cultura femenina española y estaban tan arraigadas en la educación que María Lejárraga advirtió no dedicar a ellas más tiempo del necesario ni imitar «la pintura con el bordado, ni —¡horror de horrores!— el bordado con la pintura».[34]

Pero volviendo a los *collages* de Amparo Segarra y en relación con su identidad autora, estos manifiestan tanto la inquietud que la artista sintió por las convenciones sociales en torno al género —*El fantasma se va* (2005)— y las reivindicaciones por los derechos de la mujer (Fig. 6), como al mismo tiempo su voluntad de anonimato. La pequeña producción que componen los *collages,* efectuada principalmente durante su exilio en Nueva York y a su regreso a España, la falta de una técnica artística considerada de un género mayor y las condiciones de realización —en el ámbito doméstico, sin firma, sin pretensiones— han provocado que sus obras sean consideradas como obras menores y que se haya destacado de ella el apoyo que supuso para su marido, pues como dijo su hija Natalia «siempre ha sido la mano derecha de mi padre. Tengo mucha suerte».[35]

[34] Martínez Sierra, Gregorio. *Cartas a las mujeres de España,* Madrid, Aguilar Ediciones, 1954, pp. 354-356.

[35] Fernández Segarra, Natalia, 2001, p. 14.

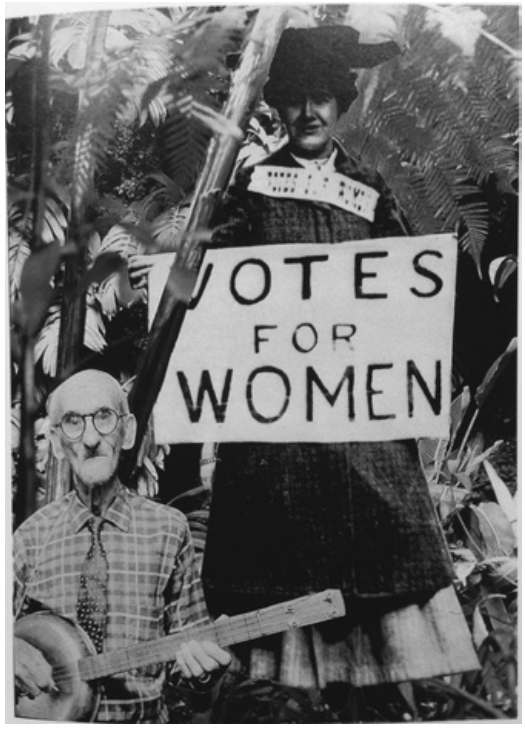


Fig. 6. Amparo Segarra, *Votes for Women,* Madrid, 1997.

Por tanto, y para concluir, nos encontramos ante dos funciones autoras muy diferentes. Mientras que Manuela Ballester constituye una identidad empeñada y consciente de su capacidad creadora y de su ambición en el ámbito artístico, manifestada a través de su obra y de sus textos, Amparo Segarra quiso quedar en el anonimato, quiso permanecer oculta manteniendo una modestia y discreción propias del ideal femenino, y que contrasta fuertemente con el contenido de sus *collages*. Pero tanto una como otra generaron, mediante diferentes personalidades autoras manifestadas en sus obras, sus propios discursos, unos discursos que comparten un mismo problema: vislumbrar —consciente o inconscientemente— las condiciones sociales para la creación de las artistas.

Los casos aquí vistos constituyen un ejemplo de la heterogénea autoría que se dio en un grupo artístico tan variado como fue el constituido por las artistas españolas del exilio. Sin duda alguna, podrían sumarse a Manuela Ballester o a Amparo Segarra artistas como Elvira Gascón, con una situación parecida a la de Manuela; Elisa Piqueras que abandonó su carrera al contraer matrimonio, o Juana Francisca Rubio, quien tuvo una intensa actividad creadora dentro de una estética clasicista pero que también fue ensombrecida por su marido, José Bardasano. Este es otro de los nexos que suelen tener en común estas artistas de la primera generación, el *companionate marriage,* es decir, un matrimonio moderno motivado por la igualdad sexual e intelectual y el respeto.[36]

[36] A este respecto es interesante leer Davis, Rebecca L., «"Not Marriage at All, but Simple Harlotry": The Companionate Marriage Controversy», *The Journal of American History,* vol. 94, n.º 4, marzo de 2008, pp. 1137-1163, y Simmons, Christina. *Making Marriage Modern: Women's Sexuality from de Progressive Era to World War II*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Por ello, las mujeres, al haber sido consideradas apoyo esencial de los denominados genios masculinos, al haber destacado ellos y no ellas, han pasado a ser olvidadas. La historia las ha relegado a esos ámbitos de lo *amateur,* como le ha ocurrido generalmente a Segarra, o las ha posicionado en un ámbito considerado femenino como la ilustración y las artes menores, actividades todas ellas a las que se vieron abocadas la mayoría de las artistas del exilio español —al menos al principio. Sin embargo, para que las mujeres artistas sean tenidas en cuenta en una nueva historia del arte, los parámetros de valoración deben cambiar, de manera que la calidad artística, ligada tradicionalmente a la genialidad,[37] venga determinada por otros factores en tanto en cuanto esas imágenes albergan valiosos significados de nuestra cultura visual.

[37] Nochlin, Linda. «Why Have There Been No Great Women Artists?», en Linda Nochlin, *Women, Art and Power,* Nueva York, Harper and Row, 1988, pp. 145-178.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

RECUPERANDO LA MODERNIDAD TRAS UNA GUERRA: HIJIKATA TEIICHI E IMAIZUMI ATSUO, MUSEÓGRAFOS

Isaac Ait Moreno
Universidad Keio, Tokio

El Japón actual cuenta con museos públicos de arte moderno y contemporáneo en prácticamente todas sus prefecturas,[1] lo que da al paisaje cultural de este país un aire notablemente similar al de Europa Occidental. La mayor parte de estas instituciones fueron creadas a partir de los años setenta del siglo xx, gracias a la nueva atención que las autoridades políticas prestan a partir de esos momentos a la mejora de los servicios sociales y culturales, tras casi dos décadas en las que estas cuestiones se habían negligido en beneficio de una política económica centrada en el crecimiento industrial.[2] Tampoco ha de olvidarse la tendencia a invertir en obras públicas como estímulo económico, frente al decrecimiento de las exportaciones a partir de la crisis del petróleo de 1973.[3] Sin embargo, los primeros ejemplos de esta tipología museística en Japón surgen en un momento muy diferente, la inmediata postguerra, en un país arruinado y ocupado por tropas extranjeras pero resueltamente decidido en la reconstrucción nacional y en la reconexión con la modernidad.[4] Es en estas circunstancias en

[1] De las 47 prefecturas, solo Tottori y Yamagata carecen de un museo de titularidad prefectural dedicado al arte moderno o contemporáneo. A esto deben añadirse los innumerables casos de titularidad municipal o privada. Una pionera introducción en castellano a los museos de arte contemporáneo japoneses es el artículo de Almazán Tomás, David. «La occidentalización de Oriente (y al revés): una aproximación a los museos de arte contemporáneo en el Japón», en Jesús-Pedro Lorente y David Almazán, *Museología crítica y Arte contemporáneo,* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 389-403.

[2] Eccleston, Bernard. *State and Society in Post-War Japan,* Cambridge, Polity Press, 1989, pp. 93-95.

[3] Tsuru, Shigeto. *El capitalismo japonés,* Madrid, Akal, 1999, p. 211. (trad. *Japan's Capitalism. Creative Defeat and Beyond,* Cambridge, Cambridge University Press, 1993).

[4] La inmediata postguerra se identifica cronológicamente en Japón con la ocupación militar aliada (masivamente estadounidense) que siguió a la derrota de 1945 y que se extendió hasta abril de 1952. La postguerra del «milagro económico» japonés abarcaría, por otra parte, las décadas de 1950 y 1960. Como ejemplo de esta periodización, *vid.* Gordon, Andrew. *A Modern History of Japan,* Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 227, 240 y 243.

las que se proyectan dos centros pioneros, el Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Kanagawa y el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, que marcarán en gran medida el camino a seguir por posteriores museos. Las páginas que siguen tratan de indagar en los iniciales objetivos y enfoques de sus respectivos creadores, Hijikata Teiichi e Imaizumi Atsuo,[5] verdaderos padres de la museología del arte moderno en Japón. No obstante, para ello debemos comenzar por situarlos en su contexto histórico, a ellos y a la noción del museo de arte moderno en Japón.

El arte moderno y el museo de Meiji a Shôwa

Tanto Hijikata (1906-1981) como Imaizumi (1902-1984) nacieron en los años finales de la era Meiji (1867-1912), esto es, el período de reinado del emperador Mutsuhito (1852-1912). No es este el lugar para glosar la revolucionaria transformación política, económica, social y cultural que tuvo lugar en el Japón de este período, pero sí debemos destacar una cuestión acerca del proceso de occidentalización que se desarrolló durante estos años. No fue una imposición externa ni una adopción masiva o indiferenciada. Si bien es cierto que se adoptaron numerosos elementos de la cultura occidental, fue siempre un proceso dirigido por las propias elites japonesas, las cuales seleccionaron aquellos aspectos que consideraron más ajustados a sus intereses.[6] También debe tenerse aquí en cuenta que los intereses de las elites políticas no siempre coincidían con los de las elites culturales, que en ocasiones introducían ideologías alternativas al *statu quo*. Esta dinámica de selección y adaptación de influjos occidentales se mantendrá en la postguerra, que supone una nueva etapa de amplia apertura al exterior, tras el aislamiento de los años de guerra.

Por lo que al arte se refiere, y volviendo a la era Meiji, fueron los propios funcionarios gubernamentales de la joven nación-estado los que decidieron adoptar en 1872 la noción europea de bellas artes, muy diferente de los conceptos estéticos vernáculos, con el objetivo inicial de facilitar la participación japonesa en las exposiciones universales de Occidente.[7] Con ese mismo afán utilitario, centrado en el desarrollo industrial y comercial, se procedió a la creación en Tokio de una escuela nacional de bellas artes (integrada en la Escuela Imperial de Tecnología) en 1876[8] y un museo nacional en 1882. Este no era un museo de bellas artes exclusivamente, sino que respondía más bien al modelo del South Kensington Museum de Londres, centrado en las relaciones arte-industria que encontraban su máxima expresión en las

[5] Para los nombres japoneses seguimos la norma vernácula por la que el apellido precede al nombre de pila.

[6] Como introducción a este proceso, véase el ya clásico Jansen, Marius B. *The Making of Modern Japan,* Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2000, pp. 355-361 y 460 y ss.

[7] La actual palabra japonesa para referirse a la noción occidental de arte, *bijutsu,* fue acuñada con ocasión de la participación de Japón en la Exposición Universal de Viena en 1873, según ha sido ampliamente documentado en Kitazawa, Noriaki. *Kyôkai no bijutsushi: Bijutsu keiseishi nôto* [Historia del arte en el margen. La creación de la palabra "bellas artes"], Tokio, Seiunsha, 2000.

[8] Rimer, J. Thomas. «Tokyo in Paris/Paris in Tokyo», en Shûji Takashina, J. Thomas Rimer y Gerald D. Bolas, *Paris in Japan. The Japanese Encounter with European Painting,* St. Louis, Washington University Press, 1987, p. 40.

exposiciones universales. De hecho, este museo se creó dentro del recinto de las exposiciones industriales-comerciales nacionales, en el tokiota parque de Ueno.[9]

No obstante, el arte que acogía este museo —y casi todos los siguientes que se crearon a iniciativa nacional o privada— era el de la época anterior a Meiji, exhibida y ensalzada como esencia de la estética japonesa que debía permear las manifestaciones actuales del arte y la industria.[10]

¿Qué lugar ocupaba el arte actual en este sistema? Aquí las autoridades optaron a partir de 1907 por el modelo francés de patronazgo oficial a traves de exposiciones nacionales de bellas artes, donde la obtención de premios suponía la máxima consagración artística. No obstante, las inevitables polémicas en cuanto a los criterios de los jurados pronto provocaron la aparición de exposiciones independientes, en un proceso análogo al ocurrido en Europa. Diversos grupos de artistas fueron organizando sus propias exhibiciones, de una envergadura y regularidad sin apenas paralelos en Occidente.[11] Constituidos en asociaciones estables, de carácter artísticamente conservador, estas agrupaciones de artistas lograron una importante presencia en el panorama cultural japonés de aquella época, mantenida en parte hasta el presente. Para el artista japonés de comienzos del siglo XX, en un medio donde las galerías eran todavía escasas, el modo más habitual de acceso al público y a los coleccionistas eran las exposiciones colectivas organizadas por estas asociaciones.[12] Dada la importancia de estas muestras como escaparate de la actividad de estos grupos, no es de extrañar que estos buscasen apoyo oficial a través de la provisión de espacios expositivos. Si bien estas agrupaciones solían alquilar al Ministerio de Educación algunos pabellones del recinto ferial de Ueno, lo precario de estas instalaciones restaba prestancia a los eventos, por lo que pronto se inició una campaña en favor de la creación de un nuevo ámbito expositivo para estos grupos, que desembocaría en la creación del Museo de Bellas Artes de la Prefectura de Tokio, situado también apropiadamente en el parque de Ueno, centro expositivo de la ciudad.[13] A pesar de su nombre, no se trataba de un museo con colección sino de un espacio expositivo, de solemne arquitectura museal, en alquiler para los grupos interesados.

No obstante, otro sector del mundo artístico defendía una concepción museística diferente: un verdadero museo con una colección de arte reciente. Este sector era precisamente el de los artistas y críticos más alejados de los grandes grupos. Estos grandes grupos no solo eran artísticamente conservadores, como hemos apuntado, sino que además estaban jerarquizados según el tradicional sistema *iemoto* de maestro-discípulo, que enfatizaba una continuidad lineal y ahistórica.[14] En consecuencia, los críticos afines a estos grupos se limitaban a reseñar las ex-

---

[9] Acerca de la creación de este museo, actual Museo Nacional de Tokio, es imprescindible la obra de Tseng, Alice Y. *The Imperial Museums of Meiji Japan. Architecture and the Art of the Nation,* Seattle/Londres, University of Washington Press, 2008.

[10] La única excepción antes de la guerra será el Museo Ôhara, en la ciudad de Kurashiki, fundado en 1930 por el coleccionista Ôhara Magosaburô con su colección de arte moderno francés.

[11] Acerca del nacimiento y desarrollo de este sistema de grupos, hemos seguido la obra de Morishita, Masaaki. *The Empty Museum. Western Cultures and the Artistic Field in Modern Japan,* Farnham, Ashgate, 2010, p. 31 y ss.

[12] Maeno, Toshikuni. «Organisation de la vie artistique», en Germain Viatte, *Japon des avant-gardes. 1910-1970,* París, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 396.

[13] Morishita, 2010, pp. 59-69.

[14] Morishita, 2010, pp. 50-52.

posiciones de los grupos y las anécdotas internas de los mismos, como entes aislados de un medio mucho más amplio.[15] Frente a ello, los críticos independientes o progresistas defendían una concepción histórica y dialéctica del arte moderno japonés, que tuviera en cuenta las relaciones, influencias y contactos que habían definido el trabajo de los artistas japoneses desde la época Meiji.[16] Para estos críticos, la posibilidad de contar con un museo era fundamental en la construcción de esa historia, y es aquí donde entran en escena Hijikata e Imaizumi.

Hijikata e Imaizumi en la postguerra

Ambos son claros representantes de la cosmopolita elite intelectual que surge de las universidades creadas en la época Meiji, centros de estudio y difusión de las culturas foráneas. Tanto Hijikata como Imaizumi estudiaron en la más prestigiosa de ellas, la Universidad Imperial de Tokio, y completaron su formación en el extranjero, otra práctica común entre la minoría universitaria. Alemania fue un destino compartido por los dos, a lo que Imaizumi añadiría Francia y Hijikata, China. Los dos comenzaron su actividad crítica en los años treinta, si bien Hijikata la compaginó, durante esa década y la siguiente, con una importante carrera como traductor de obras alemanas que abarcaban campos tan significativos como la estética hegeliana, la crítica literaria marxista o el arte de la India. En 1941, a modo de recapitulación de su actividad crítica durante los años treinta, publicó la primera versión de su clásica *Kindai Nihon yôga shi (Historia de la pintura moderna de estilo occidental en Japón),* en lo que supuso un intento pionero por definir la todavía reciente historia del arte moderno japonés, con un sentido dialéctico evidentemente deudor de sus lecturas hegelianas y marxistas.[17] En este afán por establecer un claro carácter histórico en el arte moderno del país coincidirá con Imaizumi, quien también publicará, ya en la postguerra, monografías sobre el tema.

Será precisamente en la postguerra cuando ambos críticos reciban la oportunidad de llevar a la práctica sus planteamientos a través de las actividades de sus respectivos museos. Debe recordarse aquí que la inmediata postguerra verá reforzarse el prestigio público de los intelectuales marxistas o progresistas, dentro de un ambiente de repulsa a la ideología militarista e imperialista que había alimentado el desastre de la guerra.[18] Por ello, figuras como nuestros dos críticos, públicamente vinculados con círculos izquierdistas,[19] pudieron alcanzar posiciones de poder en instituciones públicas, incluso en un momento de creciente conservadurismo

---

[15] Morishita, 2010, p. 95.

[16] Hirayama, Mikiko. «Japanese Art Criticism. The First Fifty Years», en J. Thomas Rimer, *Since Meiji. Perspectives on the Japanese Visual Arts. 1868-2000,* Honolulú, University of Hawai'i Press, 2012, p. 267 y ss.

[17] De hecho, incluirá también en esta obra sendos ensayos sobre historia de la estética y la estética hegeliana, y en el epílogo subraya su interés por los estudios comparados del arte de diferentes países. Hijikata, Teiichi, *Kindai Nihon yôga-shi* [Historia de la pintura moderna de estilo occidental en Japón], Tokio, Akimori-sha, 1941, pp. 159-191 y 257-261. Según se señala en Hein, Laura. «Reckoning with War in the Museum: Hijikata Teiichi and the Kamakura Museum of Modern Art», en Asato Ikeda, Aya Louisa McDonald y Ming Tiangpo, *Art and War in Japan and Its Empire. 1931-1960,* Leiden-Boston, Brill, 2013 p. 357, Hijikata formó parte brevemente de la Yuibutsuron Kenkyûkai (Sociedad marxista para el estudio del materialismo), pero pronto comenzó a definirse a sí mismo como anarquista.

[18] Koschmann, J. Victor. «Intellectuals and Politics», en Andrew Gordon, *Postwar Japan as History,* Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 1993, p. 397.

[19] Lucken, Michael. *L'art du Japon au vingtième siècle,* París, Hermann, 2001, p. 164.

en la política nacional.[20] De hecho, durante los años en los que se preparó la creación de los museos de arte moderno de Kanagawa y Tokio, el gobierno japonés llevó a cabo la «Purga Roja», una caza de brujas antisindicalista y anticomunista que en nada se correspondía con el espíritu democrático de la recién aprobada Constitución de 1947.[21] La protección y difusión del patrimonio cultural suponía pues para el *establishment* conservador una excelente e inofensiva oportunidad de manifestar su fidelidad a los valores democráticos.[22] Se planteó así una oportunidad inédita y feliz para Hijikata e Imaizumi, pues el posterior curso de la política económica japonesa, como ya hemos comentado, marginará el gasto social o cultural en beneficio del crecimiento industrial. No será hasta la segunda mitad de los años sesenta cuando se produzca un verdadero florecimiento museístico del arte moderno en Japón.[23] De ahí que nuestros dos críticos, conscientes de su labor pionera, emprendan en estos años iniciales una labor de presentación de este tipo de museo radicalmente nuevo en Japón, publicando incluso conjuntamente un artículo acerca de las características y objetivos de esta nueva institución cultural.[24] Esta y otras publicaciones suyas del momento nos ayudarán a entender su papel en pro de la musealización del arte moderno japonés.

La creación de los museos de arte moderno de Kanagawa y Tokio

No obstante, antes de entrar a analizar esos textos debemos considerar las circunstancias particulares en las que se decidió crear los dos museos que dirigieron.

Comenzaremos por el primero en ser inaugurado, el Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Kanagawa, que abrió sus puertas el 17 de noviembre de 1951 con la exposición «Cézanne y Renoir». Situado en la localidad de Kamakura, cercana a Tokio, sus orígenes se deben a una coyuntura generada por la exposición anual de bellas artes de la prefectura de Kanagawa, que carecía en aquellos momentos de un espacio expositivo adecuado. Cuando las autoridades culturales prefecturales indagaron la opinión de críticos y artistas acerca de la selección de tal espacio, surgió la propuesta de crear, en su lugar, un museo de arte moderno. Entre los críticos consultados se encontraba, precisamente, Hijikata Teiichi. El gobernador de la prefectura, Uchiyama Iwatarô, se mostró entusiasmado con la idea, que encajaba muy bien con el nuevo discur-

---

[20] Dower, John W., «Peace and Democracy in Two Systems. External Policy and Internal Conflict», en Gordon, 1993, pp. 4-5 y 14.

[21] Hirata, Tetsuo y Dower, John W. «Japan's Red Purge: Lessons from a Saga of Suppression of Free Speech and Thought», *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus* (7 de julio de 2007). Disponible en: http://www.japanfocus.org/site/make_pdf/2462 [Consulta: 05/01/2015].

[22] Esta situación no responde, evidentemente, a ninguna peculiaridad japonesa dentro de las democracias de postguerra. Como se subraya en Djian, Jean-Michel. *Politique culturelle: la fin d'un mythe,* París, Gallimard, 2005, p. 20, es durante la presidencia del muy conservador general De Gaulle, y en plena guerra de Argelia, cuando se crea en Francia el Ministerio de Cultura, a cuyo frente se sitúa a un intelectual de reconocido prestigio antifascista, André Malraux.

[23] Acerca del escaso apoyo económico que, hasta mediados de los años sesenta, el Estado japonés ha dedicado a la conservación, promoción y difusión cultural, véase Havens, Thomas R. *Artist and Patron in Postwar Japan. Dance, Music, Theater, and the Visual Arts, 1955-1980,* Princeton, Princeton University Press, 1982, pp. 61-62.

[24] Imaizumi, Atsuo y Hijikata, Teiichi. «Taidan: kindaibijutsukan» [Conversación: los museos de arte moderno], *Geijutsu Shinchô,* vol. 6, n.º 9 (septiembre de 1955), pp. 113-124.

so oficial de protección de la cultura[25] y el generalizado deseo de modernización «a la occidental».[26] Los presupuestos destinados al funcionamiento del museo no fueron muy generosos, a juzgar por algunas críticas,[27] lo cual ha de entenderse dentro de la situación económica de postguerra, en la que los escasos recursos disponibles se concentraban en la mejora de las infraestructuras productivas. El presupuesto inicial permitió al menos la creación de un edificio propio, diseñado por Sakakura Junzô, discípulo de Le Corbusier, en lo que supone la primera obra arquitectónica relevante de la postguerra japonesa,[28] auténtico manifiesto de modernidad y reconexión con las corrientes internacionales. No obstante, lo que será verdaderamente decisivo para la consolidación de este centro será su marcada estabilidad institucional, definida por la prolongada dirección de Hijikata, quien se mantendrá al mando del museo hasta 1981.

El Museo Nacional de Arte Moderno, por su parte, no podrá contar tan siquiera con un edificio construido *ad hoc,* sino que tendrá que aprovechar la antigua sede de una productora cinematográfica. También aquí los presupuestos serán escasos, pero el solo hecho de la creación de este museo marca una nueva época en la política artística estatal japonesa.[29] Al igual que sucedió en Kanagawa, las autoridades culturales responden aquí a una petición formulada por la sociedad civil, en este caso por la Nihon Bijutsuka Renmei (Federación de Artistas Japoneses). Este sindicato de artistas se había formado en 1949, y entre sus objetivos, dentro del ideario progresista de la postguerra, estaba el de fomentar una mayor difusión social del arte. En 1950 dirigieron una carta abierta a diversas autoridades políticas, en la que exigían la creación de un museo nacional de arte moderno «tanto para el desarrollo cultural nacional como para atraer a los visitantes extranjeros».[30] La Comisión de Educación de la Dieta hizo suya esta propuesta y el Ministerio de Educación emprendió la creación del museo, que se inauguraría en Tokio en diciembre de 1952.[31]

El carácter de estos dos museos será definido públicamente por sus respectivos subdirectores —los directores tenían un papel meramente honorario—, en un proceso de comunicación con el público muy característico del espíritu democrático de la época. Con una notable sintonía entre ambos, que revela su pertenencia a los mismos círculos intelectuales,[32] presentarán

---

[25] Dower, John W. *Embracing Defeat. Japan in the Aftermath of World War II,* Londres, Penguin, 2000, p. 63.

[26] Gluck, Carol. «The Past in the Present», en Gordon, 1993, p. 86.

[27] Yagyu, Fujio. «1950-nendai no omoide» [Recuerdos de los años cincuenta], en Tsuruta Heihachirô, *Kanagawa Kenritsu Kindaibijutsukan. 40-nen no ayumi ten. 1951-1991* [Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Kanagawa. 40 aniversario. 1951-1991], Kamakura, Kanagawa Kenritsu Kindaibijutsukan, 1991, p. 26.

[28] Watanabe, Hiroshi. *The architecture of Tôkyô,* Stuttgart/Londres, Edition Axel Menges, 2001, p. 118.

[29] En 1950 se había aprobado la primera ley general de protección del patrimonio cultural, que extinguía una serie de disposiciones legales parciales en vigor desde el siglo xix. Tras la consolidación del Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, el Estado creará nuevos museos nacionales de arte moderno en Kioto (1967) y Osaka (1977).

[30] Cit. en Kumamoto, Kenjirô. «Nihon ni okeru kindaibijutsukan setsuritsu katsudô shi» [Historia del movimiento en pro del establecimiento de un museo de arte moderno en Japón], *Gendai no Me* (agosto de 1962). Disponible en: http://www.momat.go.jp/art-library/cc/6_kumamoto_rensai.pdf, p. 56. [Consulta: 05/01/2015].

[31] Hemos seguido aquí la crónica de la creación del Museo Nacional de Arte Moderno desarrollada en Kumamoto, 1962, pp. 55-57.

[32] Lucken, 2001, p. 164.

un modelo explícitamente inspirado en ejemplos occidentales, con interesantes matices propios a los que luego aludiremos. Lo novedoso del modelo en el ámbito japonés suponía, en esencia, la realización de exposiciones programáticas comisariadas por los propios conservadores del museo (figura profesional que hasta entonces no tenía reconocimiento oficial en Japón) y la construcción de una colección museística de carácter histórico. Si a esto añadimos la explícita intención de influir y educar a la sociedad según los parámetros de la estética moderna, comprenderemos que el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York sea un ejemplo reconocido en los planes museológicos de Hijikata e Imaizumi.

Hijikata, Imaizumi y el papel del museo de arte moderno en Japón

Como hemos apuntado, alrededor de las fechas en las que se crearon los dos museos, sus respectivos subdirectores publicaron una serie de textos donde manifestaron sus ideas sobre el concepto del museo de arte moderno. Si bien son evidentes ciertas diferencias de énfasis entre ellos, con un Hijikata mucho más combativo y duro en sus críticas y un Imaizumi más reflexivo y comedido, ambos coinciden en una serie de objetivos e intereses que demuestran la existencia de un informal frente común decidido a cambiar el panorama museístico japonés. Sus escritos, aparecidos en libros, prensa diaria y revistas de arte,[33] nos revelarán también las circunstancias a las que ese frente común había de enfrentarse.

En cuanto al contexto sociopolítico, Hijikata e Imaizumi coinciden en sus críticas a un medio en el que tanto el arte moderno como el propio concepto de museo son incomprendidos y minusvalorados,[34] Así, Hijikata comenta el desdén de los diplomáticos japoneses ante sus credenciales como subdirector de museo[35] o la campaña del Partido Comunista de Kanagawa en contra de la creación del museo de arte moderno.[36] Esta campaña concluyó solo cuando el propio Hijikata acudió a hablar personalmente con los líderes comunistas locales.[37] Este tipo de conflicto resultaba prácticamente inevitable en el particular ambiente intelectual de la postguerra japonesa, en el que la doctrina ortodoxa del Partido Comunista, antimoderna, nacionalista y defensora del realismo socialista,[38] entraba en conflicto con la modernidad vanguardista de intelectuales progresistas como Hijikata.[39] Si a esto añadimos que el Partido Socialista se

---

[33] Así, sus comentarios sobre los museos de arte moderno aparecerán en revistas como *Atorie, Geijutsu Shinchô* y *Bijutsu Hihyô*. Estas dos últimas revistas fueron especialmente decisivas en la renovación de la crítica artística de postguerra hacia una postura más comprometida con el desarrollo artístico contemporáneo, según se señala en Hayashi, Michio. «The Birth of New Art Criticism», en Doryun Chong, Michio Hayashi, Kenji Kajiya y Fumihiko Sumitomo, *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989,* Nueva York, Museum of Modern Art, 2012, p. 83.

[34] Imaizumi y Hijikata, 1955, pp. 115-116.

[35] Imaizumi y Hijikata, 1955, p. 117.

[36] Hijikata, Teiichi. «Nihon no bijutsukan II. Kanagawa Kenritsu Kindaibijutsukan» [Los museos de Japón II. El Museo Arte Moderno de la Prefectura de Kanagawa], *Atorie,* n.º 303 (1952). Reproducido en Sakai Tadayashi *et al., Chiisana hako. Kamakura Kindai Bijtsukan no 50-nen* [Una pequeña caja. 50 años del Museo de Arte Moderno de Kamakura], Kamakura, Kanagawa Kenritsu Kindaibijutsukan, 2001, p. 36.

[37] Hijikata, 2001, p. 36.

[38] Gayle, Curtis Anderson. *Marxist History and Postwar Japanese Nationalism,* Londres, Routledge Curzon, 2003, pp. 55-56.

[39] Haryû, Ichirô. «Réalisme et mouvements politiques», en Viatte, 1986, p. 240.

opuso, por su parte, tanto a la creación del museo de arte moderno de Kanagawa como a la del de Tokio, que consideraba como despilfarros ante la acuciante escasez de viviendas sociales,[40] podemos entender que los dos subdirectores aludieran al aislamiento al que se enfrentaban al frente de sus museos, que no satisfacían, por otra parte, ni a la vanguardia artística radical ni a los artistas tradicionalistas.[41]

No obstante, ambos eran conscientes de la responsabilidad histórica que recaía sobre sus hombros a la hora de crear los primeros museos consagrados al arte moderno japonés.[42] Sus planes tienen el entusiasmo de los pioneros, si bien nunca dejarán de criticar, en un plano más realista, la escasa dotación presupuestaria provista por las autoridades.[43]

Estos planes se fundamentan, en primer lugar, en el carácter específico del museo de arte moderno, que consideran esencialmente diferente del tradicional museo de bellas artes. En realidad, el tipo de museo que defendían era también relativamente nuevo en el resto del mundo, pues no se trataba del decimonónico modelo del Museo del Luxemburgo, un mero repositorio de obras recientes en espera de pasar al gran museo de bellas artes. Este tipo de espacio ya existía en Tokio, con el Hyôkeikan del Museo Nacional, inaugurado en 1908. Lo que presentan Hijikata e Imaizumi es fundamentalmente el mencionado modelo del MOMA, en el que el museo se convierte en un foco de propagación de la modernidad artística, con un carácter militante, a través de dos ejes básicos. En primer lugar, mediante una colección y una política expositiva dedicada a construir una narrativa histórica de la modernidad. Esto suponía una novedad decisiva en el panorama japonés, donde solo algunos libros pioneros, como el de Hijikata, habían tratado de proponer tal narrativa aplicada al caso nacional. Imaizumi subrayará en una ocasión la función ordenadora, clarificadora e historizadora del museo,[44] mientras que Hijikata expresará la necesidad de realizar exposiciones retrospectivas individuales,[45] posturas que iban en contra del sistema artístico japonés del momento, dominado por los grandes grupos de artistas y sus exposiciones colectivas y ahistóricas.[46] El segundo eje del museo, siguiendo de nuevo el modelo del MOMA, debían ser las adquisiciones y exposiciones del arte más novedoso de la actualidad, siempre bajo el criterio de los conservadores del museo. Según señala admirado Imaizumi, el MOMA, en su relación con el arte actual, «no sigue la opinión pública o la crítica artística establecida, sino que se propone precisamente marcar el camino de la crítica, con un carácter vigoroso».[47] Más allá de la evidente idealización del modelo de Nueva York, al que Hijikata e Imaizumi incluso atribuyen una armónica relación entre patronato y director, este tipo de manifestaciones quiere afirmar y justificar la necesidad de un museo independiente y con voz propia, frente al mero pabellón expositivo demandado por los grandes grupos de artistas conservadores. Igualmente, y de forma análoga al ejemplo neoyorquino, ambos subdirectores entienden el arte moderno en un sentido amplio, que abarca tam-

---

[40] Sasaki, Seiichi. «Kamakura Kindaibijutsukan no shuppatsu» [Los inicios del Museo de Arte Moderno de Kamakura], en Tsuruta, 1991, p. 20.

[41] Imaizumi y Hijikata, 1955, p. 124.

[42] Hijikata, 2001, p. 40; Uemura, Takachiyo e Imaizumi, Atsuo. «Kindaibijutsukan e no gimon ni kotaeru» [Respuestas a las cuestiones sobre el museo de arte moderno], *Bijutsu Hihyô,* 14 (1953), p. 21.

[43] Imaizumi y Hijikata, 1955, pp. 115-116.

[44] Imaizumi y Hijikata, 1955, p. 114.

[45] Cit. en Sasaki, 1991, p. 21.

[46] Morishita, 2010, pp. 89-93.

[47] Imaizumi y Hijikata, 1955, p. 117.

bién la arquitectura, el diseño, el cine, la fotografía... En este sentido, Hijikata hace suyo igualmente uno de los objetivos del MOMA, la contribución a la mejora del diseño comercial e industrial del país, recuperando así, en realidad, una relación entre arte e industria que había sido habitual en el siglo XIX.

Llegados a este punto, el lector se sentirá tentado de atribuir esta fascinación por el MOMA a la generalizada americanización de la cultura japonesa que tuvo lugar en la postguerra. No obstante, esa americanización se produjo comúnmente en la cultura popular y no en la alta cultura, que continuó muy atenta a Europa y especialmente a Francia.[48] Es en el ámbito artístico japonés donde la fulgurante trayectoria del MOMA en pro de la consagración social del arte moderno no podía pasar inadvertida, como tampoco pasó en otras partes del mundo, incluyendo Europa.[49] En todo caso, los dos críticos conocían también con detalle los modelos museísticos europeos, entre los que elogian casos como el Institute of Contemporary Arts de Londres, por su apoyo al arte actual,[50] o el Musée National d'Art Moderne de París, por su colección y su vinculación con la tradición artística francesa.[51] De hecho, y a pesar de toda su admiración, los dos críticos coinciden en que no es posible, ni tan siquiera deseable, transplantar a Japón el modelo del MOMA. Los museos de arte moderno de cada país, arguyen, deben tener su propio carácter, según sus propias circunstancias y tradiciones históricas. De este modo, si bien defienden el valor universal del arte y su capacidad de servir como vehículo de comunicación internacional, por otro lado afirman que las particularidades nacionales han de estar necesariamente presentes.[52] En este sentido, Imaizumi señala explícitamente que los museos de arte moderno japoneses deben ser conscientes de su carácter asiático, lo cual implica exhibir la modernidad artística de este continente y fomentar una orientalización de la misma.[53] De ahí también su defensa, compartida por Hijikata, de exhibir igualmente arte antiguo japonés y asiático en el ámbito del museo de arte moderno, como medio de conectar la tradición con la modernidad.[54] Hijikata subraya, incluso, que una de las características de la modernidad es una nueva mirada sobre lo antiguo.[55] De hecho, ambos llevarán a cabo ese tipo de exposiciones de arte antiguo, generalmente oriental, en sus museos, algo en lo que vuelven a ser deudores, de nuevo, de las prácticas expositivas del MOMA.[56] No obstante, la insistencia con la que tanto Hijikata como Imaizumi defienden la conexión tradición-modernidad debe

---

[48] STARRS, Roy. *Modernism and Japanese Culture,* Hampshire/Nueva York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 193-194.

[49] Acerca de la difusión del modelo del MOMA, véase LORENTE, J. Pedro. *Los museos de arte contemporáneo,* Gijón, Trea, 2008, pp. 227-254.

[50] HIJIKATA, Teiichi. «Kindaibijutsukan sôsei-ki» [Génesis de los museos de arte moderno], *Geijutsu Shinchô,* 7 (1951). Reproducido en SAKAI, 2001, p. 46.

[51] Punto subrayado por Imaizumi en IMAIZUMI y HIJIKATA, 1955, p. 118.

[52] IMAIZUMI y HIJIKATA, 1955, pp. 113-114.

[53] IMAIZUMI y HIJIKATA, 1955, p. 124; UEMURA e IMAIZUMI, 1953, p. 21.

[54] Si bien ambos exhibirán arte asiático antiguo, no harán lo mismo con su contraparte contemporánea. Así, como se ha subrayado en HEIN, 2013, pp. 361-363, solo en 1975 Hijikata organizará una exposición dedicada a un tema que por otra parte conocía bien: la estampa china de los años cuarenta. HEIN atribuye este retraso a la problemática relación de Japón con su pasado bélico y al más que posible sentimiento de culpa del propio Hijikata, que había participado en la administración cultural japonesa de Manchuria.

[55] HIJIKATA, 2001, p. 39.

[56] El museo neoyorquino, no obstante, seguía una orientación más universalista a la hora de programar exposiciones de arte antiguo.

entenderse como una reacción frente al antitradicionalismo dominante durante la temprana postguerra japonesa.[57] A comienzos de los años cincuenta ese antitradicionalismo empieza a ser superado al tiempo que se recupera públicamente un discurso nacionalista etnicista, incluso por parte de historiadores marxistas.[58] Es en este ambiente de reivindicación de lo nacional en el que debe entenderse el interés de Hijikata e Imaizumi por exhibir arte japonés tradicional en estos nuevos museos, aparte del evidente modelo del MOMA. Por otro lado, el énfasis que ambos críticos ponen también en lo asiático en general es testimonio de la persistencia del ideal pan-asianista que subrayaba los lazos culturales que unían a todos los pueblos asiáticos y que, tanto en el plano intelectual como en el político, había permeado el pensamiento japonés desde comienzos del siglo XX.[59]

En todo caso, los dos críticos dejan claros sus enfoques internacionalistas cuando abogan por la presencia del arte foráneo en los museos de arte moderno de Japón y cuando definen su misión también en términos de dar a conocer fuera del país la modernidad artística japonesa. Ambos subrayan el papel que cumplen las exposiciones itinerantes internacionales en la diplomacia cultural exterior de las naciones modernas, motivo por el cual echan de menos que el Estado japonés de la época no preste atención a esta política que otros países ya estaban desarrollando en la postguerra.[60]

En la medida de lo posible, no obstante, ambos se plantean utilizar sus respectivos museos como puentes de contacto e intercambio con otros museos de arte moderno del mundo, como medio que, en suma, pudiera ayudar al desarrollo del arte moderno local. Aquí Hijikata e Imaizumi vuelven a recordar el ejemplo norteamericano, en el que museos como el MOMA o el Whitney sirven de apoyo a los artistas nacionales. Así, insistirán en la necesidad de formar al público y de adquirir y exhibir obra de los artistas recientes.[61]

Otro importante punto, defendido especialmente por Hijikata, es la importancia que se debe otorgar a los museos regionales, como es el suyo. Considera que la riqueza cultural de un país se aprecia en la vitalidad de este tipo de museos, y para ello presenta ejemplos de Alemania (Sankt Gallen) y Holanda (Delft).[62] Esta defensa de lo local frente a lo central debe situarse también en el contexto de la postguerra, en el que, gracias al impulso de las autoridades de la Ocupación norteamericana, se emprendió una notable descentralización administrativa. Una excesiva centralización en Tokio se vinculaba ahora con el autoritarismo militar del régimen político previo.[63]

---

[57] Como se señala en STARRS, 2011, p. 198, «There was a strong desire to make a "new beginning" among postwar writers and artists [...]. (M)any of them reveled in the exhilaration of what might be called 'tradition-bashing' or even "Japan-bashing"».

[58] DOAK, Kevin M. *A History of Nationalism in Modern Japan. Placing the People,* Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 27-29.

[59] Acerca del pan-asianismo cultural japonés, en el que lo artístico cuenta con un importante peso, *vid*. HOTTA, Eri. *Pan-Asianism and Japan's War 1931-1945,* Nueva York, Palgrave MacMillan, 2013, pp. 30-37.

[60] HIJIKATA, Teiichi. *Yôroppa no kindaibijutsu* [Arte moderno europeo], Tokio, Mainichi Shinbun-sha, 1953, p. 235; IMAIZUMI y HIJIKATA, 1955, p. 118.

[61] IMAIZUMI y HIJIKATA, 1955, pp. 116-117.

[62] HIJIKATA, 1953, p. 234; IMAIZUMI y HIJIKATA, 1955, p. 119.

[63] PASSIN, Herbert. «The Occupation – Some Reflections», en Carol Gluck y Stephen R. Graubard, *Showa. The Japan of Hirohito,* Nueva York, Norton, pp. 112-115.

Por último, en las publicaciones con las que Hijikata e Imaizumi presentan la nueva noción del museo de arte moderno también se atiende a cuestiones prácticas de museografía, con un afán de hacer entender al público general cuestiones como la iluminación o la instalación material de las obras.[64] Hay, en suma, la intención de que la sociedad japonesa valore el trabajo museológico en sí, en una época en la que el número de museos era escaso y en la que ni tan siquiera existía dentro del Ministerio de Educación un departamento específico para los asuntos culturales. Será en la segunda mitad de los años sesenta cuando este se cree y cuando, con una economía en pleno crecimiento, las autoridades políticas den un mayor impulso a los museos.[65]

Así, con los museos que Hijikata e Imaizumi ponen en marcha a comienzos de la década de los cincuenta se propone una verdadera revalorización tanto del arte moderno japonés como de la institución museística en sí. No puede olvidarse aquí tampoco el también pionero Museo Bridgestone de Tokio, creado en 1952 por el industrial y coleccionista Ishibashi Shôjirô. No obstante, si bien este museo privado también contribuyó a una mayor visibilidad social del arte moderno, su colección se centraba en lo foráneo, notoriamente en los impresionistas y la Escuela de París. La tarea específica que Hijikata e Imaizumi se plantean es la de historizar y musealizar el arte moderno japonés y apoyar su desarrollo contemporáneo, para lo cual también contemplan, lógicamente, contactos con el extranjero. No nos podemos ocupar aquí con detalle del desarrollo posterior de los museos de Kanagawa y Tokio, pero sí debemos hacer constar que estos objetivos iniciales se cumplirán en gran medida, gracias a la prolongada dirección de estos dos críticos. Ambos emprenderán inmediatamente una variada política expositiva en la que materializarán las ideas que hemos glosado: construcción de una historia del arte moderno japonés, reconexión con la escena contemporánea internacional,[66] reconsideración moderna del arte del pasado y promoción del arte actual. Al mismo tiempo, pero a un ritmo más pausado, debido a los escasos presupuestos disponibles, irán haciendo lentamente adquisiciones con las que construirán unas colecciones que, efectivamente, resultan hoy indispensables para entender el desarrollo del arte japonés desde el siglo XIX hasta nuestros días.

---

[64] Imaizumi y Hijikata, 1955, pp. 120-121.

[65] Havens, 1982, pp. 60-93.

[66] Escena que en la práctica se restringió, no obstante, al ámbito occidental, debido probablemente a las particulares circunstancias de la Guerra Fría, en la que Japón estaba plenamente alineado con el campo estadounidense.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

EMILIO MOYA LLEDÓS Y LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO MONUMENTAL EN ESPAÑA (1929-1936): LA DOCUMENTACIÓN GRÁFICA DEL LEGADO GARCÍA MERCADAL[1]

Miguel Ángel Chaves Martín
Universidad Complutense de Madrid

En los años finales de la década de 1920 y durante los primeros años de la II República la conservación del patrimonio y la restauración de monumentos en España dan un importante paso adelante encaminándose hacia una nueva y moderna administración de los bienes culturales.[2] En agosto de 1929 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, a instancia de la Junta de Patronato del Tesoro Artístico Nacional, crea el cargo de arquitectos conservadores de zona, primera estructura profesional para la tutela patrimonial en España organizada desde el aparato del Estado. Entre sus funciones estaban la vigilancia de los monumentos de sus respectivas zonas, denunciando las obras o modificaciones que se hicieran sin el correspondiente permiso, presentación de un plan anual de previsión de obras, redacción de proyectos y dirección de obras bajo encargo de la Dirección General de Bellas Artes. Se puso especial cuidado en la elección de los arquitectos, dividiendo el país en seis zonas bajo la supervisión de Alejandro Ferrant, Teodoro de los Ríos, Jerónimo Martorell, Emilio Moya, José María Rodríguez y Leopoldo Torres Balbás. El resultado fue la constitución de un sólido grupo de arquitectos conservadores que supo entender muy bien la filosofía y la práctica de las tareas que se pretendían abordar, quebrando la dinámica de restauración de monumentos que se arrastraba desde el siglo anterior.

[1] Este trabajo se vincula al proyecto de investigación «Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los Barrios Artísticos» (Ref. HAR2012-38899-C02-02). MINECO Convocatoria 2012. Plan Nacional I+D+i, Subprograma de Proyectos de Investigación Fundamental No Orientada.

[2] Un completo estudio en Esteban Chapapría, Julián. *La conservación del Patrimonio español durante la II República (191-1939),* Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007. El relevante papel en la Dirección General de Bellas Artes de Ricardo de Orueta ha sido analizado en profundidad desde sus múltiples facetas en el catálogo de la exposición: Bolaños Atienza, María y Cabañas Bravo, Miguel (dir.). *En el frente del arte. Ricardo de Orueta 1868-1939,* Madrid, Acción Cultural Española, 2014.

Este singular colectivo de profesionales no configuraron nunca un grupo homogéneo de pensamiento o acción, pero sí en cuanto a su compromiso con la cultura y el patrimonio, la voluntad de plasmar una nueva manera de abordar la conservación monumental, apoyada en el rigor, el conocimiento científico, la documentación y la autenticidad que fomentaban los nuevos criterios de intervención en el patrimonio, defendiendo sobre todo operaciones de consolidación, mantenimiento, conservación y no las, cada vez más criticadas, operaciones de restauración, aún muy condicionadas en el caso español por el peso de la tradición viollletiana y su criterio de unidad de estilo.[3]

Si bien todo quedó en buena parte interrumpido por la Guerra Civil y la consiguiente reestructuración en la España franquista, la huella que dejaron en la definición y consolidación de los nuevos criterios de intervención en el patrimonio monumental tuvo una especial relevancia. De aquel grupo de arquitectos, la figura de Emilio Moya Lledós cobra también especial protagonismo al estar encargado de la zona, sin duda, más amplia y con mayor concentración de ejemplos notables del patrimonio arquitectónico español, intacto aún en muchos casos. La IV Zona que tenía a su cargo incluía las provincias de Ávila, Cáceres, Cuenca, Guadalajara, Madrid, Segovia, Salamanca, Toledo y Valladolid. En total siete de las actuales quince ciudades Patrimonio de la Humanidad en España. Su legado, a partir de la documentación conservada, junto con el excepcional fondo fotográfico, en su mayor parte inédito aún, de su amigo y colega Fernando García Mercadal, depositado hoy en el Servicio Histórico de la Fundación COAM (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid), permiten profundizar en uno de los momentos más relevantes en la recuperación del pasado reciente del Tesoro Artístico Español.

Fue precisamente en esas primeras décadas de siglo cuando el interés por el patrimonio español no solo alcanzó una madurez en el ámbito nacional sino que despertaba cada vez mayor atención en el panorama internacional. Las contribuciones de Elías Tormo y Manuel Gómez Moreno, el desarrollo de los Catálogos Monumentales, la creación del Centro de Estudios Históricos, la presencia en España de Archer Huntington, Ruth Matilda Anderson y otros miembros de la Hispanic Society de Nueva York, de Walter Cook y la Frick Reference Library también de Nueva York, el marqués de la Vega Inclán y su preocupación por la difusión del turismo cultural, el *Repertorio Iconográfico de España* iniciado en 1914 por Adolfo y Pelayo Mas desde Barcelona, dando continuidad a los trabajos de Puig i Cadalfach y el Instituto de Estudios Catalanes, el *Catálogo de Arte* del fotógrafo Mariano Moreno, los legados Ruiz Vernacci, Gómez Moreno, Lampérez o Lladó para el Centro de Estudios Históricos, o los repertorios locales de fotografía monumental de Alguacil en Toledo, Unturbe en Segovia o Primiti-

[3] «Destilaron en su trabajo el fruto de décadas de avance en la historia del arte y de la arquitectura llevada a cabo por personas e instituciones que en un determinado momento histórico asumieron la responsabilidad de la conservación de los bienes culturales en España, y que, si bien conocían la experiencia de países europeos de mayor tradición en este campo, fueron capaces de adaptarse a la realidad estricta que les circundaba. El trabajo de estos arquitectos fue de una extraordinaria intensidad en la búsqueda, identificación y conocimiento del patrimonio a su cargo y de manera complementaria, muy riguroso al llevar sistemáticamente adelante estrictas operaciones de consolidación y conservación, de manera tan radical que es escaso encontrar el denostado término de restauración en sus propuestas o escritos». Esteban Chapapría, Julián. «Emilio Moya Lledós, arquitecto conservador de monumentos (1929-1936)». En AA.VV. *Roma y la tradición de lo nuevo: diez artistas en el Gianicolo (1923-1927),* Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, p. 120.

vo Carvajal en Valladolid, son solo una pequeña muestra de la sucesión de hitos que justifican este nuevo interés por el paisaje, la cultura y los monumentos en España.

En la misma línea, dentro del proceso de transformación social en el que se había embarcado la Segunda República, habría que destacar la creación en 1931 de las Misiones Pedagógicas con el fin de sacar del aislamiento y la marginación a un amplísimo espectro de población rural olvidada por el poder y los políticos frente a la población de las ciudades, mediante la difusión de la cultura por los pueblos de España a través de conferencias, representaciones teatrales, música, bibliotecas populares, sesiones de cine, museos circulantes y lecturas públicas en las que participaron un significativo grupo de intelectuales, artistas y escritores entre los que se encontraban Manuel Bartolomé Cossío, Antonio Machado, Luis Bello, Pedro Salinas y Oscar Esplá como miembros del Patronato constituido al efecto.[4]

Esta creciente preocupación por la conservación del patrimonio monumental conoce un hito fundamental en junio de 1931 con el Decreto de declaración masiva de Monumentos en toda España que triplica los registrados hasta entonces,[5] y la posterior Ley del Tesoro Artístico Español de 1933. Entre una y otra, la Conferencia de Atenas sobre la Conservación de los Monumentos de Arte e Historia (1931) contaría como representantes de España con Leopoldo Torres Balbás, Emilio Moya, Modesto López Otero y Sánchez Cantón, dos, por tanto, de los seis arquitectos conservadoras de zona en que se había organizado el país.

Emilio Moya había obtenido el título de arquitecto en la promoción de 1919, y dos años después, en septiembre de 1921, llega a la Academia de Roma como nuevo pensionado dedicado especialmente al estudio de los monumentos, como ponen de manifiesto sus trabajos sobre Rávena o las torres de San Gimignano entre otros ejemplos (Fig. 1). A Roma, y a la Academia de España, llegará también Fernando García Mercadal muy poco después, en octubre de 1923, iniciándose entonces una amistad que se mantendrá ya hasta el final de la vida, corta, de Moya, en 1943. Pero el interés, el contacto de Mercadal con el patrimonio venía ya de antes, de sus años de formación en la Escuela de Arquitectura de Madrid, aprendiendo las teorías restauradoras violletianas de Vicente Lampérez a la vez que entraban poco a poco los nuevos criterios que Camilo Boito primero y Gustavo Giovannoni después estaban imponiendo desde Italia. El propio Mercadal lo evocará afirmando: «Las corrientes culturales europeas habían llegado a nosotros entre los siglos XIX y XX. Teníamos un especial interés por los monumentos, muchos de ellos, o casi todos, abandonados y olvidados. Su catálogo estaba solo muy parcialmente comenzado, y las comunicaciones eran precarias».[6] Apuntando la polémica entre las dos escuelas, de conservadores y restauradores, al continuar diciendo:

---

[4] Véase Otero Urtaza, Eugenio M. *Las Misiones Pedagógicas, 1931-1939,* Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006. Mainer Baqué, José Carlos. *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939),* Madrid, Espasa Calpe, 2006.

[5] «La declaración de monumentos y la incorporación de estos al patrimonio de la nación era, y es, en definitiva, un acto administrativo que culminaba todo un proceso de conocimiento científico y que se convertía en un reconocimiento público con implicaciones de diversa índole: tutela sobre el bien, compromiso de su conservación, trascendencia en su valoración, difusión y disfrute social, [...] aunque la realidad cotidiana niegue, en más de una ocasión, estos objetivos y los convierta en una caricatura de sí misma». Esteban Chapapría, 2007, p. 45.

[6] García Mercadal, Fernando. «El recuerdo de Torres Balbás», *Sesión Conmemorativa de la Fiesta Nacional del Libro Español celebrada el día 30 de abril de 1982 en la Real Academia de la Historia*. Madrid, 1982, p. 11.

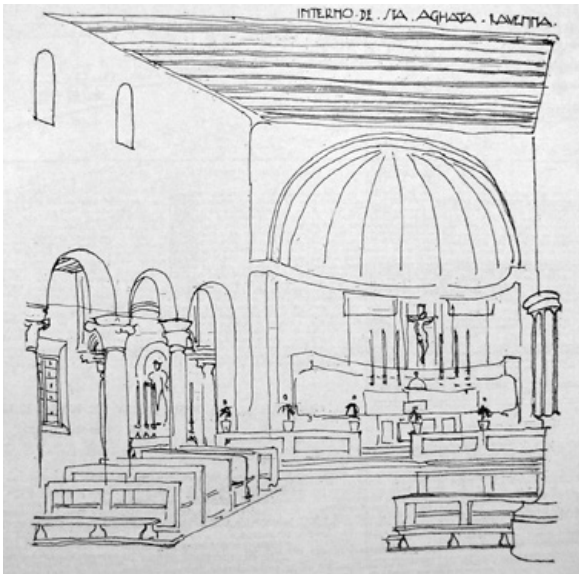


Fig. 1. Emilio Moya, Apunte del interior de Santa Ágata en Rávena (1924). Publicado en Suplemento *Revista Nueva Forma*, n.º 69, 1971.

> Antes o después debemos de recordar la polémica planteada en las alturas de nuestra Administración estatal, en torno a los trabajos de reconstrucción, consolidación y restauración, que eran cosas muy distintas, ya comenzados en los Reales Alcázares de Sevilla y en la Alhambra de Granada, por otros colegas, que no llegamos a conocer, mucho antes de la actuación, tan afortunada allí, de Leopoldo Torres Balbás, que le colocó en la primera fila.[7]

Fue precisamente en esos años de estudiante cuando García Mercadal realizó un primer viaje de estudios a París y Reims, en mayo de 1919 con otros compañeros de Arquitectura y Bellas Artes con destino a la Exposición de Arte Español que se había inaugurado en París el mes anterior. Curiosamente, Mercadal viajaba, según sus recuerdos, «con el deseo de escuchar los primeros acordes de la nueva arquitectura que se emitían más allá de nuestras fronteras».[8] Pero es significativo que el documento gráfico que nos ha llegado presenta al propio Mercadal con su grupo de compañeros y profesores, junto a las ruinas de la catedral de Reims que poco antes habían iniciado su proceso de restauración bajo la dirección de Paul Leon tras los bombardeos de la Primera Guerra Mundial,[9] pudiendo ver de primera mano el uso del hormigón armado en la reconstrucción de las cubiertas, que había abierto la polémica por el uso generalizado de los nuevos materiales en la restauración arquitectónica frente a los materiales tradicionales, y que culminaría en los debates planteados durante la redacción de los postulados de la Carta de Atenas de 1931.[10]

---

[7] García Mercadal, 1982, pp. 13-14.

[8] García Mercadal, Fernando. «Nuestra siempre recordada (1923-1927)», *Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979),* Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 31.

[9] Bidaud, Camille. *Paul Leon et la Restauration Monumentale. L'exemple de Saint-Remi de Reims,* París, École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville, 2012.

[10] Apoyados en los trabajos de Evans en Knossos, de Anatole de Baudot en la catedral de Nantes o de Paul Leon en Reims entre muchas otras intervenciones, la incompatibilidad del hormigón con las técnicas constructivas tradicionales se pondrá de manifiesto años después de su uso generalizado, avalado incluso en las con-

> En mayo de 1919, siendo ya director de la Escuela don Modesto López Otero, de grata memoria, fuimos un grupo de estudiantes de Bellas Artes invitados a visitar París, para celebrar el triunfo de los aliados, visitando los frentes y las ciudades, en ruinas, entre ellas la ciudad de Reims, toda ella montones de escombros que no hemos olvidado.[11]

Dos años después que Emilio Moya, en octubre de 1923, Mercadal obtiene la pensión de la Academia de Roma, donde conocerá a su fraternal amigo en compañía del también arquitecto Adolfo Blanco y el resto de pensionados, los pintores Eugenio Lafuente Castell, Joaquín Valverde Lasarte y Timoteo Pérez Rubio; el grabador Pedro Pascual Escribano; los escultores Vicente Beltrán Grimal y Manuel Álvarez Laviada, y el músico Fernando Remacha Villar (Fig. 2).[12]

Durante esos años Mercadal no solo recorrerá Italia —Nápoles y la costa de Amalfi fueron su primer destino—, sino también el ya conocido periplo europeo por los grandes centros de producción buscando los referentes de la nueva arquitectura: la Viena Roja de los Hoff como modelo de vivienda social, la alternativa berlinesa en las Siedlungen de Taut o Poelzig, la Exposición de Artes Decorativas de París y su amistad con Le Corbusier, o la visita y posterior crónica en la *Revista Arquitectura* a la Exposición de la Vivienda Mínima en Stuttgart. Reflejo de esas experiencias será su primera y singular obra tras su regreso a España en 1927: el Rincón de Goya en Zaragoza, a la vez que presta también atención a la arquitectura vernácula, publicando en 1930 *La Casa Popular en España*. Su interés por la nueva arquitectura sigue vivo, y participará en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) de La Sarraz (1928), Frankfurt (1929) y Bruselas (1930), impulsando de forma paralela la presencia de los grandes maestros de la arquitectura en Madrid. Organiza el ciclo de conferencias de la Residencia de Estudiantes al que invitará a Le Corbusier en mayo de 1928, Erich Mendelsohn en noviembre de 1929, Theo van Doesburg en mayo de 1930 y Walter Gropius en noviembre de ese mismo año. Con todos ellos recorrerá, como parte del programa de actividades, las localidades cercanas a Madrid, con las visitas obligadas a Toledo, El Escorial y Segovia, de las que quedan interesantes testimonios gráficos y textuales que ponen de manifiesto las diferentes actitudes ante el patrimonio y las ciudades históricas por parte por ejemplo de Le Corbusier, fotografiándose junto al 6 de Segovia, adquiriendo postales del monumento y de la románica

---

clusiones de la Conferencia de Atenas de 1931 sobre Restauración de Monumentos, provocando a medio plazo considerables deterioros en las obras ejecutadas. «Una de las cuestiones tratadas con mayor empeño a lo largo de la Conferencia de Atenas, y que merece una particular atención, fue el uso de nuevos materiales en la restauración de monumentos, en especial el hormigón armado que ya venía empleándose de manera intensa desde el final de la primera guerra mundial. Sin embargo, la necesidad de tratar este tema aparece como una catarsis colectiva sobre si su empleo se enfrentaba a los criterios más ortodoxos de la disciplina y, por tanto, de reafirmarse en su uso o, si bien, debía procederse a la vuelta a los materiales y técnicas tradicionales. El hecho es que el hormigón armado había tenido una rápida difusión, por su economía y rapidez de empleo, apoyado por el desarrollo de la teoría de la elasticidad, e impuesto una nueva forma de restaurar, olvidando que es un material homogéneo, isótropo y elástico, al contrario que las fábricas de mampostería, que son heterogéneas, anisótropas y de comportamiento plástico». Esteban Chapapría, Julián. *La doctrina de la restauración a través de las cartas internacionales,* Valencia, Seminario Máster COPA, 2005, pp. 26-27. Disponible en: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/28161/02.pdf?sequence=4 [Consulta: 04/03/2015].

[11] García Mercadal, 1982, p. 16.

[12] AA.VV. *Roma y la tradición de lo nuevo: diez artistas en el Gianicolo (1923-1927),* Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.

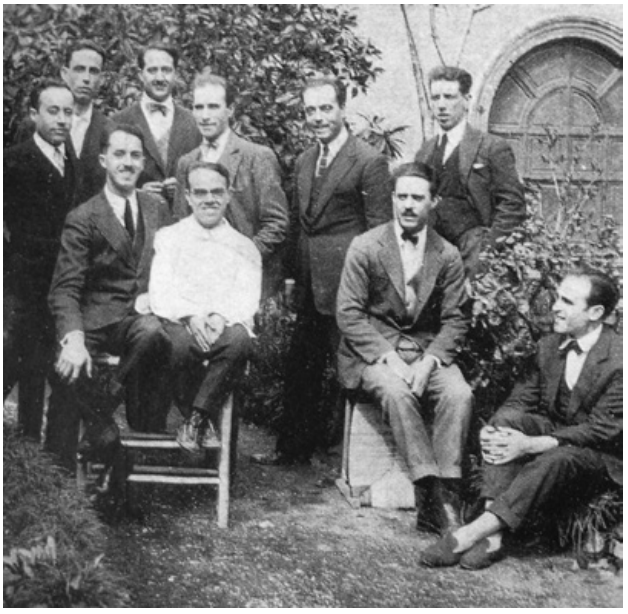


Fig. 2. Pensionados de la Academia de España en Roma en 1923, García Mercadal en primer plano, sentado con camisa blanca, y Emilio Moya de pie al fondo con pajarita, el tercero por la izquierda. Publicado en Suplemento *Revista Nueva Forma*, n.º 69, 1971.

iglesia de la Vera Cruz, o centrando su interés en Toledo en «una casita con un patio limpio y cuidado; me permiten entrar, subir a los pisos minúsculos; está lleno de mujeres y niños; las medidas de esas galerías, de esas alturas de ventanas deliciosas de vieja casa hispano-árabe son las que llevo diez años buscando para construir nuestras casas: la escala humana», como dejó anotado en su cuaderno de viaje.[13]

Episodio final de esta militancia en primera línea de vanguardia será la organización de la reunión de Zaragoza en la que nace el GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) y su participación en el CIAM de Barcelona. Al año siguiente, en marzo de 1932, obtiene plaza como arquitecto jefe en la oficina de Parques y Jardines del Ayuntamiento de Madrid y da un giro radical a su trayectoria. «Durante algún tiempo luché denodadamente para introducir en España las nuevas ideas, hasta que llegó un momento en el que tuve que preocuparme de mi propia obra para vivir. A partir del Rincón de Goya mi arquitectura se hizo completamente impopular. Me era muy difícil conseguir nuevas obras. El dilema que se presentaba era GATEPAC o trabajo».[14] Justificaciones al margen, sobre las que se ha elucubrado mucho intentando buscar explicación a este radical cambio,[15] la realidad es que la nueva estabilidad profesional de Mercadal y su «agotamiento»

[13] Un estudio detallado de la presencia de los maestros en Madrid, sus conferencias y la repercusión en el panorama arquitectónico español en: Guerrero López, Salvador. *Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes,* Madrid, Residencia de Estudiantes, 2010.

[14] «1927: Primera arquitectura moderna en España». *Hogar y Arquitectura,* n.º 70, mayo-junio 1967. Mesa redonda con Bergamín, Fernández Shaw y García Mercadal moderada por Carlos Flores.

[15] Flores, Carlos. *Arquitectura española contemporánea,* Madrid, Aguilar, 1961; Sambricio Rivera-Echegaray, Carlos. «García Mercadal. Pretexto/Calembourg, GATEPAC G.C.». *Cuando se quiso resucitar la arquitectura,* Murcia, Colegio de Aparejadores, 1983. Fullaondo Errazu, Juan Daniel. *Fernando García Mercadal, arquitecto aproximativo,* COAM, Madrid, 1984. Laborda Yneva, José (ed.). *Fernando García Mercadal. Artículos de la revista Arquitectura (1920-1934),* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008.

de la vanguardia le llevan a incrementar los viajes por España buscando también en ellos la continuidad de viejas amistades con los por entonces arquitectos conservadores de zona Emilio Moya y Leopoldo Torres Balbás, visitando las obras que estaban restaurando y dejando un riquísimo testimonio gráfico que conforma el actual fondo García Mercadal depositado en la Fundación COAM.

Dejando a un lado la colección de postales que en su mayor parte le donara Emilio Moya tras su muerte en 1943, la colección de fotografías (negativos y contactos) tomadas por el propio Mercadal comienza tras su regreso a España en 1927 y se irá incrementando hasta el total de 6560 que constituyen el legado, hasta el inicio de la Guerra Civil en 1936. El interés por el patrimonio y su amistad con quienes entonces formaban parte de la nueva política de conservación y restauración monumental en España explica precisamente el notable volumen de obras visitadas y fotografiadas por Mercadal en las diferentes circunscripciones, y especialmente las controladas por Emilio Moya y Leopoldo Torres Balbás. Un somero balance cuantitativo de las fotografías conservadas resulta clarificador: 269 fotografías en la primera zona, bajo la dirección de Alejandro Ferrant; 237 en la segunda, con Teodoro de los Ríos como responsable; 205 en la tercera, controlada por Jerónimo Martorell; 4333 en la cuarta, donde está su amigo Emilio Moya; 498 en la quinta, con la dirección de José María Rodríguez Cano; y 483 en la sexta, con Leopoldo Torres Balbás, de las que más de 300 son solo de la Alhambra de Granada y la alcazaba de Málaga. «Debo mucho a Leopoldo y otro tanto a nuestro común amigo mi fraternal Emilio Moya Lledós, de la estirpe de los Moya, compañero de Italia, de los que aprendí mucho y admiré, en ambos, su calidad humana, su bondad, su modestia, su señorío, su gran cultura y su liberalismo. Me llena de orgullo haber sido su amigo».[16] Será precisamente en la Alhambra de Granada en la que trabajó Torres Balbás «rectificando los métodos de sus antecesores»,[17] donde Mercadal evoque de nuevo al amigo:

> Visité la Alhambra por primera vez guiado por él, la recuerdo llena de puntales y andamios. Vivía y trabajaba en unas viejas edificaciones a pie de obra. Su dedicación era completa y su ilusionado afán admirable. Sin poder precisar las fechas, sigo recordando aquella visita, de toda una mañana, recorriendo la Alhambra, en abierto diálogo, planteándole mi obsesión por los ejes, en planta y en alzado por la composición de las simetrías, la sucesión de las estancias, de sus cambios de luz, del rumor de sus fuentes, de las sorpresas, todo ello maravillosamente planeado. De su interés más interior que exterior, del emplazamiento, su marco, tan felizmente elegido, así como de la posibilidad de aplicación de estos etéreos principios a las construcciones actuales.[18]

Pero donde las visitas se sucedieron con mayor frecuencia y constancia fue en las provincias que, además de estar próximas a Madrid, se encontraban bajo la tutela de su compañero y amigo Emilio Moya. Más de mil imágenes se conservan de Valladolid, con especial atención a las obras de restauración del Museo Nacional de Escultura, las iglesias de Medina de Riose-

---

[16] «1919 FGM 1972». Suplemento *Revista Nueva Forma,* n.º 69, 1971, p. 14.

[17] *Cfr.* Villafranca Jiménez, M.ª del Mar y Fernández-Baca Casares, Román (dir.). *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Ensayos,* Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2013. Esteban Chapapría, Julián. *Leopoldo Torres Balbás. Un largo viaje con la Alhambra en el corazón,* Valencia, Patronato de la Alhambra y Generalife, Pentagraf Editorial, 2012.

[18] García Mercadal, 1982, pp. 16-17.

co, el castillo de Peñafiel, o la iglesia de San Cebrián de Mazote. 516 fotografías de Ávila, donde Moya estaba interviniendo en la muralla y en las iglesias de San Andrés y San Pedro de la capital, así como en la de San Martín de Arévalo; 461 fotografías de Madrid, con imágenes de Alcalá de Henares, Nuevo Baztán y, sobre todo, las obras de restauración de la iglesia de San Andrés y la capilla de San Isidro en la capital. 557 fotografías de Salamanca, entre las que destacan las series de la catedral y el claustro del convento de las Dueñas. 967 imágenes de Toledo, con atención especial a la iglesia de San Román y el convento de Santo Domingo. En menor medida, Cáceres, con 151 y Guadalajara con 74. Y finalmente Segovia, con 645 fotografías entre las que sobresalen las series del castillo de Turégano, la iglesia del Salvador de Sepúlveda y las iglesias de San Millán, San Martín y La Trinidad en la capital. Así, hasta sumar las 4 333 unidades fotográficas que conserva el fondo Mercadal solo para esta 4.ª zona, documentando un pasado monumental en proceso de restauración en el que la fotografía cobra especial protagonismo.

Las relaciones entre fotografía y arquitectura han sido una constante desde la aparición de aquella, ya con la primera toma que realizara Niepce en 1826 desde la ventana de la finca de Gras, y que rápidamente se generalizó afectando de lleno al patrimonio construido, a los monumentos, que encontraron en la fotografía un excepcional medio de documentación, tanto de los procesos históricos como de las intervenciones llevadas a cabo en beneficio o no de la autenticidad por la que siempre se aboga desde nuestra mirada contemporánea. Basta recordar la afirmación de Viollet-Le-Duc:

> La photographie a conduit naturellment les architects a être plus scrupuleux encore dan leur respect pour les moindres debris d'une disposition anncienne, á se render mieux compte de la structure, et leur fournit un moyen permanent de justifier de leurs operations.[19]

En esa década de 1860 Viollet destacará la extrema utilidad de la fotografía para la labor de restauración, por su capacidad para evidenciar aspectos que pueden pasar desapercibidos u olvidados en los dibujos; pero especialmente, la posibilidad que ofrece de contrastar el aspecto anterior y posterior a la restauración, así como la de documentar elementos que pueden quedar ocultos por la intervención. También entonces, en 1851, el Inspector Jefe de la Comisión de Monumentos Históricos de Francia, Prosper Merimée, decide iniciar la documentación fotográfica del catálogo de monumentos, iglesias, castillos, teatros y demás bienes de Francia, que con la denominación de *Mission Heliographique* abre el camino a grandes fotógrafos, arqueólogos, historiadores y arquitectos como Le Gray, Auguste Mestral, Edouard Baldus, Hippolyte Bayard, Henry Le Secq, Martin Sabon, Lefevre-Pontalis y tantos otros que no solo documentarán el patrimonio francés sino que extienden el interés por el resto de Europa en las décadas finales del siglo XIX y primer tercio del XX de la mano de Tenison, Clifford, Laurent, Talbot, Alinari, Gómez Moreno, Torres Balbás Levy, Ortiz Echagüe, Henri Guerlin, Roisin,

---

[19] VIOLLET-LE-DUC. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle,* París, A. Morel, VIII, 1866, p. 32. La cita la recogen dos de los estudios más recientes y completos sobre las relaciones históricas entre fotografía, arquitectura y patrimonio: AUMENTE RIVAS, Pilar. «Fotografía y Arquitectura: un marco histórico», en Miguel Ángel Chaves Martín. *Fernando García Mercadal, fotografía y arquitectura. Una mirada al patrimonio arquitectónico de Segovia, 1929-1936,* Madrid-Salamanca, Colegio Oficial de Arquitectos de Segovia-Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 19-46; y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. «Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España», *Artigrama,* n.º 27, 2012, pp. 37-62.

Otto Wunderlich, Vicente Lampérez, Kieschler, Mas, Ruth Matilda Anderson, Alguacil o el propio Fernando García Mercadal.

> El fondo fotográfico de García Mercadal se inscribe cronológicamente en un contexto de progresiva atención a la valoración y protección del amenazado legado monumental español desde diversas instancias. El conocimiento *in situ* de museos y monumentos como fomento del apego al solar patrio fue una de las finalidades de la Institución Libre de Enseñanza y otros organismos culturales, además de la labor ejercida por la Comisaría Regia de Turismo —creada en 1911—, dirigida por el marqués de la Vega Inclán, y posteriormente por el Patronato Nacional de Turismo desde 1928, en la creación y propagación de estereotipos de paisajes y patrimonios nacionales.[20]

En este sentido, la propia Revista Nacional de Arquitectura apuntaba cómo «la fotografía para el arquitecto es importante tanto para su propia obra como para documentar y aprender de la obra de los demás»,[21] destacando, como inevitable relación, la necesidad de viajar, de que los arquitectos hagan sus propias tomas a pie de obra, siempre distintas a las clásicas postales y sus encuadres, buscando el detalle constructivo, el elemento arquitectónico singular, la apreciación estética, siempre desde la particular forma de mirar de estos profesionales. Instrumento insustituible para el conocimiento de la ciudad, la arquitectura y el patrimonio, la fotografía no nos deja solo una imagen neutra, aséptica, objetiva de la realidad que reproduce. Nos habla sobre todo de su autor, de sus intenciones, de su manera de mirar, analizar y entender el hecho arquitectónico, haciendo que el fotógrafo (el arquitecto) se convierta en un intérprete de esa realidad ofreciendo de la misma su particular interpretación.

La fotografía de Fernando García Mercadal no es la obra de un fotógrafo profesional. Por aquellos años profesionales como Jesús Unturbe en Segovia o Alguacil en Toledo demostraron su conocimiento también de un patrimonio que en su caso además veían y recorrían a diario, lo que les permitía estudiar los encuadres, valorar los tiempos de exposición y buscar los rincones desconocidos o las perspectivas más sugerentes. Mercadal en ese sentido es un transeúnte que recorre por primera vez aquellos lugares a los que va. Es una mirada inmediata, directa de un profesional de la arquitectura y no de la fotografía. Sus imágenes no tienen un carácter etnográfico ni tampoco se acercan al paisaje como tema principal, como empezaba a ser frecuente en fotógrafos de ese momento. Su interés se centra en la arquitectura, en el detalle constructivo, en el elemento singular o deteriorado. No busca plasmar la vida cotidiana, la esencia de la ciudad, los pueblos y sus gentes, sino poner de manifiestos sus preocupaciones arquitectónicas, su interés por determinados edificios, calles o localidades. Sin mercados, sin fiestas, sin apenas personas, solo con la presencia, puntual también, del coche como imagen de la modernidad en contraste con el medio rural en el que generalmente se encuentra. Apenas hay fotografías de la nueva arquitectura, salvo en el caso de Madrid, donde una docena de imágenes recogen los edificios Carrión, Metrópolis, Círculo de Bellas Artes y Palacio de la Prensa.

---

[20] Sobre la dimensión patrimonial de la obra de García Mercadal véase Layuno Rosas, Ángeles. «Fernando García Mercadal, tradición e historia en la arquitectura de la modernidad», en Miguel Ángel Chaves Martín (dir.) *Fernando García Mercadal, fotografía y arquitectura. Una mirada al patrimonio arquitectónico de Segovia, 1929-1936,* Salamanca, Colegio Oficial de Arquitectos de Segovia-Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 77-94.

[21] *Revista Nacional de Arquitectura,* n.º 142, octubre, 1953, p. 145.

La fotografía se convierte para Mercadal en una herramienta de trabajo, en un documento, como su cuaderno de notas, que nos permite acercarnos mejor a su pensamiento arquitectónico. Es difícil por tanto valorar en su obra la técnica, el encuadre, la composición, la luz, el equilibrio de masas, los tonos... Sus intereses son otros, y fijará la mirada en aquellos aspectos que más le afectan. Busca los detalles, pero no por lo insólito o sugerente de los mismos sino por el interés arquitectónico que presentan para él. Sus fotografías buscan el espacio, los volúmenes, el detalle constructivo, la patología, el problema estructural, el interior, la plasticidad y el sentido de un determinado elemento arquitectónico, lo que lleva también a muchos errores, a desenfoques, a tomas faltas de luz. No recurre a técnicas de revelado que le permitan crear efectos artísticos, ni irá acompañado de grandes artilugios con los que pueda compensar deficiencias de luz o exposición. Los errores o falta de calidad se compensan así con la autenticidad que evidencian tanto sus tomas como los monumentos que plasma en ellas, con frecuencia aún intactos en su proceso histórico sobre los que Torres Balbás o Emilio Moya, entre otros, han iniciado las tareas de limpieza, mantenimiento y conservación.

Si el primero va a concentrar buena parte de sus esfuerzos en la conservación de la Alhambra de Granada y la alcazaba de Málaga, de la que Mercadal documenta los trabajos en más de 300 fotografías, Emilio Moya desarrollará una ingente labor durante el período que tuvo la responsabilidad de la conservación de monumentos en la Cuarta Zona, con más de 120 intervenciones documentadas. Buena parte de ellas fueron obras de conservación de escasa cuantía económica, dentro de la más estricta filosofía renovadora que se había generalizado en la década de los veinte. Pero se pueden destacar con claridad dos líneas de trabajo que hacen de Moya un arquitecto notable en su especialidad. Por un lado, las obras de gran envergadura destinadas a conservación y restauración de monumentos, y por otro, la rehabilitación de edificios para acoger museos, en la línea de esfuerzo que intentó la República para extender el disfrute del Tesoro Artístico creando infraestructuras que supusieran una manera activa de frenar la salida de bienes fuera de nuestras fronteras. En este sentido su proyecto más importante será la adecuación del colegio de San Gregorio de Valladolid para acoger el Museo Nacional de Escultura en 1933, procediendo primero a tareas de demolición de plantas intermedias, preparación de paramentos y construcción de pavimentos y aceras, saneamiento de muros y eliminación de humedades, pasando en la segunda fase a la adecuación de interiores y renovación de cubiertas y crujías en torno al patio, así como todos los trabajos complementarios de adecuación de salas, instalación de obras e introducción de nuevas instalaciones.[22] También, en la misma línea, la rehabilitación del Hospital de la Santa Cruz de Toledo para instalar el Museo Arqueológico Provincial (1931-1936) habilitando espacios en las alas este y sur, restaurando escaleras, pavimentos y artesonados, y consolidando el segundo patio. Con la misma finalidad rehabilitó los espacios de las Escuelas Menores de Salamanca al ser abandonadas por el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, consolidando y adecentando el edificio entre 1934 y 1936. Su último trabajo en esta línea será la restauración de la Casa de Lope de Vega en Madrid, para la que redactó un proyecto en 1935 en el que se incluía la instalación de una exposición y una escuela de encaje, buscando en la restauración devolver la originalidad del edificio recuperando cuantos vestigios originales se pudieron conservar.

[22] Un pormenorizado estudio del proyecto en Esteban Chapapría, 2007, pp. 176-182.

Paralelamente a sus trabajos en museos, Moya llevó a cabo intervenciones de importancia en edificios relevantes como la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo, donde consolidó las bóvedas arruinadas del refectorio y restauró todo el perímetro de cornisa y crestería del templo en 1933. También en Toledo, entre 1932 y 1935 consolida la Puerta Nueva de Bisagra restituyendo la decoración primitiva a partir de varios elementos originales encontrados. En Madrid, entre 1930 y 1933 va a dirigir la compleja restauración de la capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés, consolidando la cúpula que había colapsado la estructura interior de madera, y restaurando la linterna, el cupulín y el interior de la capilla y antecapilla, finalmente destruido todo en un incendio en 1936 y recuperado por José María Rodríguez Cano en 1942. En Valladolid se ocupará entre 1932 y 1936 de la consolidación y restauración de las fábricas y armaduras de San Cebrián de Mazote, prácticamente a la vez que, en Alcalá de Henares, tras el hundimiento de parte de la fachada de ingreso al patio monumental del Archivo, interviene en todo el sector consolidando y restaurando armaduras y cubiertas así como los muros perimetrales. Y también por entonces, en Ávila, lleva a cabo las restauraciones de la muralla y de la iglesia de San Pedro.

La enumeración de obras de consolidación, restauración o conservación ejecutadas por Moya entre 1932 y 1936 desbordaría las pretensiones y el espacio de este artículo. Pero sí es importante señalar al menos los trabajos en las cubiertas de la catedral de Ávila en 1932, la consolidación de la muralla de Madrigal de las Altas Torres en 1935, reparaciones en la muralla de Cáceres (1935), restauración de la Sala Capitular de la catedral de Palencia (1935), el desmontaje y reconstrucción del ala meridional del claustro de San Jerónimo el Real en Madrid (1929), la reparación de la lonja de la Universidad de Alcalá de Henares en 1934, las cubiertas, muros y bóvedas del claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo (1934), el hallazgo y sustitución de piezas labradas y policromadas de la antigua armadura de la iglesia románica de San Millán de Segovia (1932-35), la consolidación y limpieza de muros de la iglesia-castillo de Turégano (1934), la restauración de la ermita de la Vera Cruz en Maderuelo (1930) o la intervención en el claustro grande de Santo Domingo el Real de Toledo (1932).[23]

Dos obras antitéticas sirven para ilustrar los intereses de Mercadal y Moya ante el patrimonio. En abril de 1928, acompañados por la historiadora del arte María Luisa Caturla y el arquitecto municipal Manuel Pagola, amigo de juventud de Moya, Mercadal y Le Corbusier visitan la ciudad de Segovia, aprovechando la estancia de este último en Madrid, donde había pronunciado dos conferencias en la Residencia de Estudiantes. El testimonio gráfico nos permite verlos en la románica iglesia de la Vera Cruz, a los pies del acueducto y a las puertas del monasterio jerónimo de Santa María del Parral. No hay constancia alguna de un posible interés por la que en ese momento había sido la gran obra de restauración en la ciudad: la reconstrucción de la torre románica de la iglesia de San Esteban, cuyos trabajos habían finalizado el mes anterior. Nada hay en ella ni en los testimonios del viaje ni en el fondo fotográfico de Mercadal, que nunca vio especial interés en una obra que había perdido toda la autenticidad que tanto reclamaban.

La iglesia se encontraba a finales del siglo XIX en una situación contradictoria. Por un lado, todos coincidían en la belleza y singularidad de su torre, «la más bella de las torres

[23] *Relación de obras efectuadas en Monumentos Nacionales en el período 1929-1939*. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo General, Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, Junta Superior del Tesoro Artístico, 264. El documento lo recoge ESTEBAN CHAPARÍA, 2007, pp. 237-253.

bizantinas de la ciudad»[24] mientras que la realidad mostraba un deterioro progresivo que se convertía ya en un serio peligro. El 6 de julio de 1894 un rayo provoca graves daños en los cuerpos altos de la torre, ya deteriorados previamente por el chapitel de remate.[25] Una semana después, Carlos de Lecea, miembro de la Comisión Provincial de Monumentos y Vicepresidente de la Sociedad Económica Segoviana de Amigos del País, elabora un informe para la citada Comisión poniendo de manifiesto el estado de deterioro de los monumentos de Segovia,[26] remitido con fecha 21 de julio a la Real Academia de la Historia.[27] Al referirse a San Esteban apunta:

> Prescindiendo de su bellísimo pórtico, ostenta la torre románica más perfecta, más airosa y más gentil de todas cuantas en Segovia y en toda Castilla sirven de sostén *al lábaro santo de la Cruz. [...]* En los varios lustros transcurridos desde que el Sr. Quadrado hizo la anterior descripción y el Sr. Parcerisa su dibujo, la esbelta torre (y este es el fin principal del presente escrito) ha sufrido los efectos destructores de la acción secular que todo lo corroe y aniquila. Hace algunos años comenzó a resentirse el feo chapitel de remate y se agrietaron algunos de los arcos de su quinto y último cuerpo, acaso el más bello de todos, en términos tales que fue preciso instruir el oportuno expediente, a fin de que del fondo asignado al Ministerio de Gracia y Justicia para la reparación de Templos se destinasen las dos mil pesetas próximamente calculadas entonces, por el muy entendido arquitecto diocesano, para tan urgente y necesaria obra. [...] El rayo que en la tarde del seis del corriente Julio conmovió el cuerpo superior y acaso algún otro más del gallardo campanario, ha disgregado y roto alguno de sus muros, ha ensanchado las grietas de las archivoltas más elevadas, ha desprendido algunos sillares de cornisa, ha destruido otros varios, y ha venido y vendrá a ser causa positiva y segura de la ruina más o menos próxima de la bellísima Torre, si con urgencia y firme decisión no se acude en su remedio.

---

[24] Así lo afirmaba José María Avrial dedicándola tres láminas en su obra *Segovia pintoresca* (1835) y lo reiteraba Amador de los Ríos en 1847 en un texto sobre las iglesias de Segovia aparecido en *El Siglo Pintoresco*. En el mismo sentido se manifestará José María Quadrado en su obra *Recuerdos y bellezas de España: Segovia* (1865) y el inglés Street, indicando cómo «rara vez he contemplado obra más excelente que aquella torre». STREET, G.W. *La España gótica,* Madrid, 1926, p. 112.

Los términos bizantino y románico se encontraban entonces en pleno debate sobre su adecuación y vinculaciones a las obras medievales, desde los planteamientos de Gunn y Gerville hasta los de Arcisse de Caumont o Gailhabaud, y de ellos se hacen eco también autores españoles que, frente a la indefinición y confusiones presentes todavía en textos como el de José María Quadrado, establecen ya claramente los límites de cada estilo y la vinculación de San Esteban al románico. Sin entrar en un debate de amplia repercusión bibliográfica, sí es significativo al menos dejar constancia de la apreciación que hace Andrés Ovejero en el número extraordinario dedicado a la torre de San Esteban en la Revista de la Sociedad Económica Segoviana de Amigos del País (diciembre, 1896) al indicar que «no es Segovia la única población española donde hay obras admirables del arte llamado lombardo en Italia, normando en Francia, sajón en Inglaterra, teutónico en Alemania y bizantino en España, hasta que Mr. Gerville lo designó en su propia nomenclatura.[...] pero ninguna provincia como Segovia posee un tesoro tal de iglesias románicas [...]. Y lo más notable en Segovia en tal estilo es la Torre de la iglesia de San Esteban, que Quadrado llamara impropiamente reina de las Torres bizantinas, pero que puede denominarse reina de las torres románicas».

[25] El chapitel barroco había sido objeto de continuas reparaciones prácticamente desde su construcción, estando documentadas obras en 1761 y 1800, renovándose completamente en 1816, con nuevas reparaciones en 1827 y en 1835.

[26] Museo de Segovia, Archivo, CM 894. El documento lo recoge también RUIZ HERNANDO, José Antonio. «La Segovia monumental de fin de siglo», en Juan Velarde Fuertes y Emilio de Diego García. *Castilla y León ante el 98,* Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.

[27] Archivo RAH, CASG/9/7969/17(2).

La única manera de conservar la torre recurriendo a los imprescindibles fondos públicos requirió como paso previo su declaración monumental, que se consiguió por Real Orden de 12 de diciembre de 1896 (Gaceta de Madrid de 18 de diciembre) declarando la Torre de San Esteban Monumento Artístico Nacional «por la importancia que tiene como modelo del arte románico».[28] Los fondos no terminaban de llegar y como medida urgente el arquitecto Antonio Bermejo Arteaga procedió al zunchado del cuerpo alto para poder iniciar el desmontaje del chapitel barroco que presionaba en exceso la débil estructura. En la torre se abrían grietas cada vez mayores, y las sucesivas intervenciones de los arquitectos Felipe de Sala y Enrique Repullés no pudieron frenar un deterioro que animó cada vez a más vecinos a proponer su inmediata demolición.

En proceso las obras, un ciclón arrasará el andamiaje en 1907, cayendo sobre el pórtico lateral y destrozándolo.[29] Durante la restauración se reponen buena parte de las piezas pero otras tantas son de nueva factura, y no tanto en el pórtico cuanto en la torre, el resultado que se atisba, a tenor de lo manifestado por algunos, parece empezar a dar la razón a la premonición de Félix Gila sobre el exceso restaurador.[30] En 1918 Rodríguez Escorial encuentra en la reedificación de la torre «dudosa su perfecta restauración»;[31] y dos años después Elías Tormo nos hablará del estado que presenta la iglesia de San Esteban, todavía «ruinosa y desmantelada», cuya torre se va reedificando con demasiado reposo y exceso de restauración, al igual que los capiteles del atrio, «nuevos todos», según Tormo (Fig. 3).[32]

Siguiendo el proyecto de Repullés y bajo la dirección de Felipe de Sala, desde 1915 en que se pudieron reanudar los trabajos, la torre se fue reconstruyendo hasta la finalización de las obras en abril de 1928. Es entonces cuando aparece la primera y casi única manifestación

---

[28] «Excmo. Sr.: Visto el expediente instruido á instancia de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando encareciendo la conveniencia de que sea declarada monumento nacional la Torre de San Esteban de Segovia.

Considerando que la expresada Torre tiene gran importancia artística, como modelo del arte románico, y que la inminente ruina que en su estado actual amenaza exige que por todos los medios posibles, se evite, procurando su conservación:

S.M. el Rey (Q.D.G.), y en su nombre la Reina Regente del Reino, de conformidad con lo informado por las mencionadas Reales Academias y lo propuesto por esa Dirección general, ha tenido a bien disponer se declare monumento nacional la Torre de San Esteban, de Segovia, quedando bajo la inmediata inspección de la Comisión de Monumentos de la provincia y la tutela del Estado.

De Real orden lo digo á V.E. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid 12 de diciembre de 1896. —Linares Rivas— Sr. Director general de Instrucción pública». *Gaceta de Madrid* (18 de diciembre de 1896).

[29] «Difícilmente llegará a término feliz la reedificación de tan gentil Monumento, por los escasos recursos que le dedica el Estado. La del atrio será casi imposible realizarla, a pesar de que la nación está obligada a ello, porque su negligencia y abandono de las obras de la torre, dio por resultado su prolongación indefinida, y, con ella, la subsistencia del andamiaje colosal y su funesta caída, motivos más que suficientes para que se le restaure también, como indemnización de los daños y perjuicios inferidos por aquella catástrofe, aun prescindiendo de su inmenso valor artístico». Lecea, Carlos de. *Los templos antiguos de Segovia,* Segovia, 1912, p. 48.

[30] «¡Cuidado con la restauración, no sea cosa de echarse a temblar!» Gila Fidalgo, Félix. «La torre de San Esteban» *Revista de la Sociedad Económica Segoviana de Amigos del País,* diciembre, 1896.

[31] Rodríguez Escorial, José Luis. *El arte románico en Segovia,* Zaragoza, Tipografía de Julián Sanz, 1918, p. 13.

[32] Tormo, Elías. *Segovia. Cartillas excursionistas,* vol. IV, Madrid, 1920.

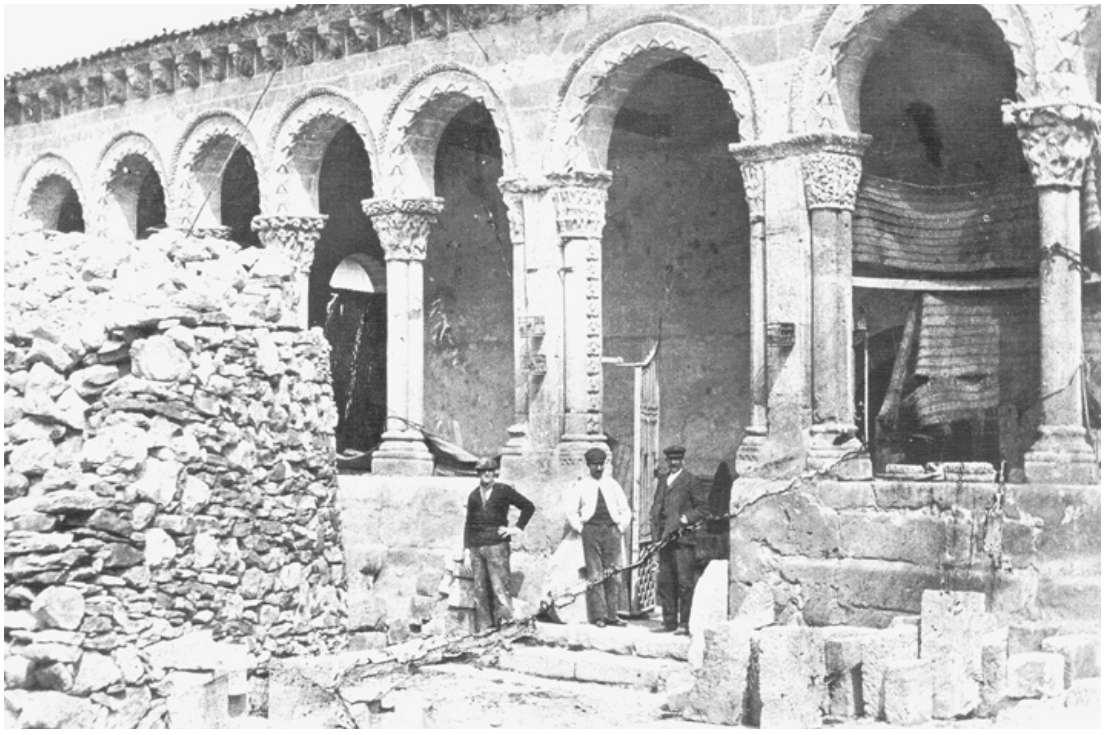


Fig. 3. Iglesia de San Esteban. Detalle obras de restauración, h. 1903. Foto en colección particular.

positiva sobre la intensidad de la intervención. Frente a las críticas contra el celo renovador, más que restaurador, dominantes, la revista *Manantial* de mayo de 1928 se hace eco del final de los trabajos:

> La torre de San Esteban ha salido, por fin, de su jaula. Digamos con más exactitud: La jaula dejó al pájaro. Porque de puro aérea, ave delgada y esbelta es nuestra torre. [...] Libre y desnuda, la tez ambarina transparentando una ilusión de carnes morenas. Parece nueva, de tan pulcra como se muestra. [...]. Parecerá falsa e imposible, pero digamos otra vez nuestra impresión: la torre nada ha perdido al ser restaurada, reconstruida; diremos, de una vez, que ha mejorado su belleza de origen: Es ahora más viva, parece del siglo XX sin haber dejado de ser del XIII.

Las intervenciones llevadas a cabo en la iglesia de San Esteban durante las tres primeras décadas del siglo XX, especialmente en su torre, son un reflejo fiel de unos criterios de intervención en el patrimonio monumental que, siguiendo aún la estela violletiana de la recuperación en estilo del edificio, ponen de manifiesto la situación general de la ciudad y su sentido de conservación de la memoria construida. Documentar tales procesos, aún incompletos, se convierte así en parte esencial para la conservación y gestión de los inmuebles afectados, poniendo de manifiesto una realidad que, de nuevo, ya anunciara Félix Gila Fidalgo al describir la ciudad de Segovia en los primeros años del siglo XX

> en la situación de los organismos superiores sometidos a vida letárgica, aminoradas sus funciones, extinguidos sus movimientos, en la indiferencia y en la quietud, y con apariencia de muerte;

> que sus monumentos e iglesias han sufrido las inclemencias de los tiempos y los ultrajes de los ignorantes, sin encontrar la mayoría restauraciones hábiles, ni los embellecimientos de sus ámbitos que pide el gusto moderno.[33]

Frente a la indiferencia con que García Mercadal y Emilio Moya recibieron esa restauración —solo una fotografía de la torre realizada por Unturbe aparece en el fondo fotográfico de Mercadal y ningún informe o valoración entre la documentación de obras de Emilio Moya durante sus años como conservador de zona— ese mismo año se descubrían los primeros restos de la techumbre original de madera de la iglesia románica de San Millán.[34] En la campaña de verano de 1929 el arquitecto Javier Cabello Dodero acompañado por el marqués de Lozoya recuperaron quince canecillos de curva de nacela con faja central de clara raigambre cordobesa y ocho canecillos más, rematados en una hoja en forma de concha que recuerdan mucho, según el propio Cabello, a los modillones de la Aljafería de Zaragoza, a lo que había que sumar las tabicas, talladas en letra cúfica del siglo XII con la inscripción «El poder de Alah», que confirmarían la vinculación islámica de la cubierta.[35]

Tras la declaración del edificio como Monumento Histórico Artístico en el decreto de 3 de junio de 1931 se incrementaron los trabajos de conservación. En 1933 será el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes quien, por medio de su arquitecto Emilio Moya, inicia el desmontaje de la armadura de cubierta de la nave central para recuperar las piezas del viejo entramado que no habían podido sacarse en la campaña anterior. A esos trabajos hay que sumar, según testimonio de Cabello, la apertura de huecos que dieran luz directa al desván y el derribo del muro que cerraba la arquería norte, así como los tabicones que distribuían el atrio en varios locales trasteros al servicio de la parroquia y puntuales trabajos de consolidación de la

---

[33] Félix Gila Fidalgo. *Guía y plano de Segovia*. Segovia, 1906, p. IV. La estructura a cuatro aguas y empizarrada con que se remató la torre en 1928 ha permanecido hasta 1975, en que se reemplazó por ladrillo cerámico prensado colocado en posición horizontal, bajo la dirección de J. M. Merino de Cáceres. La intervención fue polémica desde un primer momento, dado que en principio los trabajos no contemplaban la sustitución de la cubierta sino solo reparaciones en el remate de la misma. Se presentó además un informe del Colegio de Arquitectos, finalmente desestimado, criticando una intervención que incumplía la vigente Ley del Patrimonio Artístico Nacional al modificar o alterar una parte de un monumento declarado. Finalmente reemplazada, esta solución produjo la ruina de la cubierta en poco tiempo, al almacenar agua el ladrillo en su cara superior y ser atacado por las heladas. En la última restauración (José Luis Heredia, 1999-2001), en lo que afecta a la torre, se desmontó la cubierta anterior de ladrillo revisándose y reforzando la estructura metálica piramidal. Posteriormente se colocó un tablero de madera tratada con linolium que permitió recibir el nuevo material de cubrición consistente en piezas de pizarra tal como actualmente se ve.

[34] Sobre el proceso de restauración de la iglesia de San Millán ver: García Gil, Alberto. «Notas sobre la arquitectura restaurada de San Millán», en AA.VV. *El Libro de la Catorcena de San Millán, 1977,* Segovia, Caja de Ahorros, 1977, pp. 29-42. Cabello Dodero, Francisco Javier. «Conservación de los monumentos de Segovia (1938-1952)». *Revista Arte Español,* tercer cuatrimestre, 1952. Herrera Ontañón, Valero y Cabañero Subiza, Bernabé. «La techumbre mudéjar de la iglesia de San Millán de Segovia. Estudio de una obra maestra del arte taifal digna de ser recuperada», *Artigrama,* Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, n.º 14, 1999, pp. 207-240.

[35] Seguimos aquí la descripción de Cabello Dodero, 1952, p. 77, en la que termina diciendo que «las cobijas presentan cupulillas gallonadas de cuatro y seis casquetes, unas con solo sus aristas, otras con un círculo en su centro y una con un pentágono estrellado dentro del círculo. Por último, los maderos de piso y tablazón tienen muy bellos dibujos de flora estilizada y tracerías». El análisis completo, reconstrucción y descripción de la techumbre en Herrera Ontañón, 1999, pp. 207-240.



Fig. 4. Iglesia de San Millán. Detalle pórtico sur, h. 1930.

torre.[36] Ese es el momento que documentan las fotografías de Mercadal, dentro de una de las series más numerosa de las que hace, y en la que se pone claramente de manifiesto su presencia, en varias ocasiones a lo largo de esos años, en un templo que presentaba aún al exterior su atrio sur cegado (Fig. 4) junto con el edificio anexo de la antigua sacristía, con los tejados cubiertos de nieve en dos de las imágenes y con un detalle de las cubiertas, ya sin nieve, en un momento del retejado de las mismas. Sorprende el interés de Mercadal y el número de imágenes del interior, nada frecuente si lo comparamos con otras series fotográficas de viajeros y arquitectos de aquellos años (Alois Beer, Torres Balbás, Wünderlich...). Detalles de elementos arquitectónicos, pilares, capiteles, bóvedas, estructuras bajo cubierta, e incluso una borrosa vista general que aún permite ver en su emplazamiento original el retablo mayor barroco, desmontado y trasladado décadas después a una pequeña iglesia ibicenca para recuperar con ello la cabecera original románica del edificio.[37] Pequeños retablos barrocos se ven también en otras de las imágenes del interior, como es el caso del retablo de la Inmaculada Concepción, en el muro norte de la nave del Evangelio, así como el paso procesional de la Soledad al pie de la Cruz, que el escultor Aniceto Marinas había donado en 1930.

La torre de la iglesia, tanto exterior como interiormente, fue el último elemento que llamó la atención de García Mercadal. Claramente anterior al edificio románico, la torre se ofrecía con sus deteriorados revocos que permitían aún ver el arco de herradura de sus huecos así como la simulación del trabajo de ladrillo en la rosca de los mismos, «imitando una fábrica de ladrillo

[36] Cabello Dodero, 1952, p. 78.

[37] Las bóvedas barrocas se añadieron en 1669 cambiando radicalmente la imagen del edificio hasta la restauración de Alberto García Gil en 1969-1970. El retablo se vendió, coincidiendo con la celebración de la Fiesta de la Catorcena de 1963, a la iglesia de Santa Eulalia en Ibiza.

con grueso tendel y sus arcos despiezados a lo morisco»,[38] que tiempo después han sido cubiertos por el actual esgrafiado. A la vez, en su interior, le llamó la atención el sistema de cubrición empleado en el último piso, mediante una bóveda de paños realizada en encofrado bajo la que se cruzan dos nervios de caliza y sección rectangular que parten en los ángulos de ménsulas apiramidadas.[39]

Es evidente que los nuevos criterios de restauración impulsados por Camilo Boito y Gustavo Giovannoni marcaron la pauta de los trabajos de Moya como en este caso en San Millán. Defender la consolidación por encima de la restauración completa y en estilo, recuperar elementos y conservarlos *in situ,* valorar la unidad de proyecto y no de estilo respetando los añadidos propios de todo proceso histórico, documentando fotográficamente la intervención y buscando siempre la autenticidad como referente formaron parte de su programa de trabajo y también de los intereses y métodos de su compañero de viaje Fernando García Mercadal, poniendo de manifiesto el valor de la documentación fotográfica para el análisis y la intervención en el patrimonio monumental.

[38] Así lo vio también Cabello Dodero, 1952, p. 77, destacando el valor de una torre poco reconocida en estudios previos: «La magnífica obra oficial Monumentos Arquitectónicos de España, digna de los mayores elogios, desprecia la actual pequeña torre para templo tan suntuoso, y es que no han visto en ella, tras su pobre revoque, los arcos de herradura mozárabes que cierran sus ventanas, una por cada lado; ni la moldura-ción de las impostas, iguales a las de San Juan de la Peña; ni el primer revestimiento, hoy cubierto por otros dos, en su mayor parte».

[39] Rodríguez Montañés, José Manuel. «Iglesia de San Millán de Segovia», *Enciclopedia del Románico. Segovia*. vol. III, Palencia, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico Aguilar de Campoo, 2007, p. 1460, ha destacado la particularidad de este cruce de nervios, al carecer de clave común, siendo un nervio pasante y el otro entrego, con lo que la crucería es más funcional (como cimbra) que estética, situación por otro lado lógica en un espacio que no queda a la vista.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

ÁNGEL ÚBEDA (1931-1994), ANTOLOGÍA DISPERSA DE LA NADA[1]

Mónica Carabias Álvaro
Universidad Complutense de Madrid

El pasado mes de mayo cuando concluía una investigación sobre *Cuadernos de Fotografía,* revista madrileña publicada en la década de los setenta, me encontré con la figura de Ángel Úbeda (Fig. 1) en una reseña que hablaba sobre su exposición, celebrada durante los meses de marzo y abril de 1973, en las salas del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.[2] Mi sorpresa fue doble: primero, por tratarse de un fotógrafo exponiendo en un museo, un hecho como poco excepcional por aquella época en nuestro país,[3] y segundo, por ser un fotógrafo que, como se indicaba, apostaba por la abstracción, un género apenas cultivado en los circuitos fotográficos convencionales y, *a priori,* mucho menos de la forma en la que él lo hacía.

Una exposición, sin duda, significativa en su trayectoria,[4] pero también en la del Museo, dado que hasta la fecha esta había sido la única muestra dedicada a un fotógrafo contemporáneo.[5] Como cabe esperar busqué dicho catálogo reseñado y cuando lo encontré quedé sorprendida y aliviada al confirmar una tesis que llevo manteniendo hace tiempo: la existencia en España de una fotografía entrecruzada y conectada, básicamente, con la pintura abstracta.[6]

---

[1] Esta investigación se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931» [P.N. de I+D+I, Ref. HAR2011-25864].

[2] Al mismo tiempo las salas del museo exponían el trabajo de Eufemiano Sánchez (Marchena, 1921-Madrid, 1995). Disponible en: http://www.amigosmuseoreinasofia.org/enciclopedia_cronologia.cfm?pagina=1&idArticulo=341&anyoDecada=1970&idArticuloCronologia=761 [Consulta: 15/11/2014].

[3] José Ortiz Echagüe y Ramón Masats habían expuesto en el Ateneo de Madrid (1961), pero poco más.

[4] Tal y como figura en la Enciclopedia del MNCARS la exposición de Ángel Úbeda se celebró entre el 1 de marzo y el 30 de abril de 1973. No queda constancia alguna del número de obras que expuso. Disponible en: http://www.amigosmuseoreinasofia.org/enciclopedia_fichaExposicion.cfm?idArticulo=562 [Consulta: 15-11-2014]. La exposición estuvo itinerando entre 1976 y 1977, tal y como indica la pegatina conservada en el catálogo, editado en 1973, y que oculta el siguiente epígrafe: «FORMAS EXPRESIVAS DE HOY, N.º 43».

[5] Rey, Emilio. «Nuevo Museo de Arte Contemporáneo», *Estafeta Literaria,* n.º 512, Madrid, 1973, pp. 12-17.

[6] Esta hipótesis parte del contacto que algunos fotógrafos tuvieron, durante las décadas 50 y 60, con pintores y escultores. Este fue el caso de: Alberto Schommer, Gerardo Vielba o Juan Dolcet, entre otros.

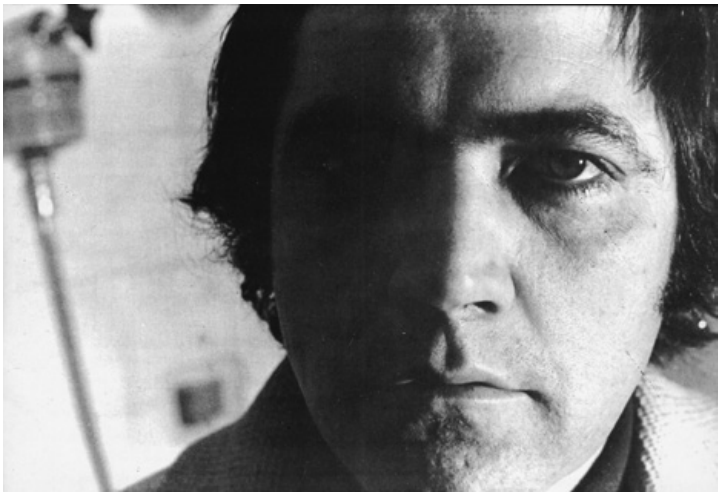


Fig. 1. Fotografía de Ángel Úbeda publicada en AMÓN, Santiago. «A.U.» *ANGEL UBEDA*. Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Madrid, 1973, sin paginar.

Desde ese momento, «Ángel Úbeda» forma parte de esta investigación en curso que presenté en las XVII Jornadas internacionales de Historia del Arte del CSIC (2014), dedicadas, precisamente, al arte y a la recuperación del pasado reciente.

La recuperación de un fotógrafo y la búsqueda de una obra «perdida»

Varias cuestiones convierten a Ángel Úbeda (Herencia, 1931-Madrid, 1994) en una figura especialmente atractiva y excepcional dentro de la fotografía española de las décadas de los sesenta y setenta:

A. Su estilo fotográfico. Su trabajo resulta incomparable al realizado por ningún otro de sus contemporáneos en nuestro país.[7] Efectivamente, estamos ante un fotógrafo muy alejado del medio fotográfico amateur —concursos, salones, sociedades, premios— por varias razones: primero, por la forma con la que muestra su trabajo al público (exposiciones individuales en las galerías del circuito artístico y bienales). Segundo, por el uso de la fotografía como medio expresivo y experimental para la obtención de resultados considerados poco fotográficos y, vocacionalmente, próximos al informalismo y la abstracción geométrica en muchos casos (Fig. 2).[8] Tercero, por la dimensión de sus fotografías que llegaron a alcanzar los cuatro metros de largo por los dos de alto. Cuarto, por el sentido monumental de sus composiciones realizadas a partir de elementos tomados de la realidad y sometidos, parcialmente, al protagonismo absoluto del

[7] Fernando Nuño es otro autor sorprendente del panorama fotográfico de aquellos años, y al igual que Úbeda prácticamente invisibilizado.

[8] «Creo que me sería fácil pintar porque compongo bien. Para mí el máximo valor de una imagen está en la composición, como sucede en los cuadros abstractos. Muchas veces me han dicho que lo que hago son esculturas planas, e incluso Chillida me dijo: «!Me lo estás dando hecho!», en Martín, Enrique. «La fotografía contrastada de Ángel Úbeda», *Bellas Artes* n.º 38, Madrid, 1974, p. 47. Para un estudio sobre el arte abstracto consultar el trabajo de Barreiro López, Paula. *La abstracción geométrica en España (1957-1969),* Madrid, CSIC, 2010 (col. Biblioteca de Historia del Arte, 14).

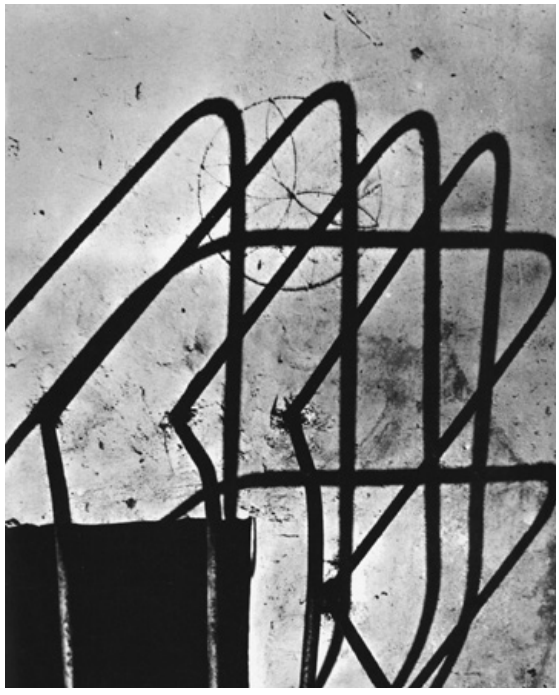


Fig. 2. Ángel Úbeda. [Sin título]. *Nueva Lente*, n.º 3, Madrid, 1971, p. 35.

fuerte contraste entre el blanco y el negro.[9] Y quinto, por considerar su trabajo fotográfico como una expresión artística, y defender como tal su carácter único y original, para lo cual no queda otro camino que la destrucción del negativo.[10]

B. Su formación técnica y proceso creativo. Ángel Úbeda estudia fotografía fuera de nuestro país en un centro específico para ello: el Institute Française de Photographie de París. Aquí obtiene una formación cualificada que, asimismo, le permitirá convertirse en reportero gráfico *freelance* una vez de vuelta en España, pero que, igualmente, le diferencia y distancia del autodidactismo generalizado entre los fotógrafos de nuestro país por aquellos años. Aún más importante es la seguridad y solidez con la que el autor utiliza este conocimiento técnico para construir un lenguaje propio y abstracto basado, precisamente, en sus posibilidades experimentales —objetivo, encuadre, regulación de la luz, manipulación del soporte, collage— y controlado por el artista en todo momento. Para Úbeda la obra requiere de un proceso de realización que es tan importante como el propio resultado. Primeramente, se sirve de elementos auxiliares —sábanas, espuma de poliestireno, espejos— con los que aislar e inmovilizar parcialmente los elementos que toma de la realidad. Después continúa con el disparo fotográ-

[9] «Me pasa lo mismo que al fanático de la política, que cree en ella y actúa. [...] Que la foto original puede valer tanto como otro objeto artístico. Una vez que cuelgo la foto terminada, destruyo los negativos, para que no se pueda repetir. Me duele hacerlo, pero así revalorizo la fotografía. [...] Claro que me traen problemas hacerlas de gran formato..., como me pasó a mí en la exposición del Museo, que tenía que hacer fotos de cuatro metros. Resulta que se me estropeó muchísimo material porque al imprimir las tenía que colocar los papeles vírgenes en e suelo, y como la temperatura de mis pies era mayor que la del revelador, quedaban a veces mis huellas, obligándome a tirar el papel y repetir la operación», Martín, 1974, p. 48.

[10] «Yo parto de la base de que no sé si estoy haciendo arte o no, que esto no depende ni del tiempo ni los materiales empleados», Martín, 1974, p. 48.

fico del objeto fotografiable desde todos los ángulos. Y por último termina con el revelado. Estos pasos se repetirían las veces que fueran necesarias.

C. Su desinterés por la dinámica del medio fotográfico —tradición, autores, espacios expositivos y de difusión— frente a su interés anímico, conceptual y amistoso por el grupo de artistas abstractos y las galerías de arte.[11] El hecho de que en nuestro país no se valorase a la fotografía como arte independiente repercutía muy negativamente en la relación entre la fotografía (concursos, salones de exposiciones y agrupaciones) y el mercado artístico apenas existente. De hecho, las exposiciones fotográficas eran tan escasas como sus ventas.[12] Al margen de la generalizada no valoración de la fotografía como arte existieron algunas cuestiones que dificultaron, especialmente, esta relación con el mercado artístico:

1. El aislamiento creativo en el que trabajaba el fotógrafo.
2. Los problemas técnicos asociados al tamaño de la obra fotográfica.[13]
3. La ausencia de un lugar apropiado donde poder investigar.

Tras la exposición en la galería Seiquer (1968),[14] Úbeda se consideraba en este sentido un pionero. En la entrevista que le realizara Enrique B. Martín, con motivo de dicha exposición, el autor declaraba que esperaba que el boom comenzado en la pintura hacía diez años se iniciase ahora en la fotografía: «Todo depende, aclaraba, de que aparezcan suficientes fotógrafos que se animen a exponer».[15] Pero la realidad fue otra, y los fotógrafos españoles apenas se animaron a exponer fuera de sus circuitos. Porque pese a que en aquellos años la fotografía había avanzado enormemente en sus aspectos técnicos —cualquiera podía hacer fotos en cualquier sitio sin tener en cuenta la luz existente— la mentalidad, sin embargo, no había evolucionado al mismo ritmo. Úbeda representaba así la excepción y se convertía en el artista-fotógrafo que, hasta la fecha, mayor número de veces había expuesto sus trabajos en galerías y museos y, asimismo, había sido objeto de atención de la crítica artística.

D. Intensa actividad expositiva nacional e internacional. Su trayectoria expositiva comienza en 1964 en las Salas Municipales de Arte de San Sebastián y acaba en 1983[16] con su participación en la XVII Bienal de Sao Paulo.[17] Casi dos décadas de trabajo y más de una

---

[11] «Llevo veinticinco años haciendo fotos, y realmente de quienes más he aprendido ha sido de los pintores y no de los fotógrafos», MARTÍN, 1974, p. 48. Aaron Siskind representa un caso similar. Este trabajó y expuso en Chicago durante las décadas de los cincuenta y sesenta junto al grupo de artistas expresionistas.

[12] La revista se hacía eco de cómo en el último año apenas había habido muestras de fotografía a excepción de la exposición de Man Ray en la galería Iolas-Velasco, la colectiva en la galería Vandrés y la muestra en el Club Pueblo, y de cómo estas, asimismo, representaban poquísimas ventas.

[13] «Cuando le dicen al fotógrafo que nada de fotos de "carnet de identidad", que hay que hacerlas a un metro, este se raja y no se decide a exponer», MARTÍN, 1974, p. 48.

[14] Se trataba de su octava exposición. El texto del catálogo fue escrito por Santiago Camón Aznar que, al igual que sus colegas, destacaba sobremanera la artisticidad de Úbeda.

[15] MARTÍN, 1974, p. 47.

[16] Hasta el momento no he encontrado ninguna referencia posterior.

[17] El comisariado de la representación española corrió a cargo del artista Ceferino Moreno. Úbeda llevó cuatro obras y el comentario sobre su trabajo fue realizado por el crítico de arte Manuel Conde. MORENO, Ceferino. «Una geraçao intermediària» y CONDE, Manuel. «Ángel Úbeda», *XVII Bienal de Sao Paulo*. *Catálogo Geral.* Brasil, Banco de Commercio e Industria de Sao Paulo, S.A., 1983, pp. 25 y 100. Disponibles en: http://issuu.com/bienal/docs/namea77ef4/22 [Consulta: 23/11/2014].

veintena de exposiciones dentro y fuera de nuestras fronteras suponen una media expositiva más que destacable teniendo en cuenta de que se trata de un fotógrafo que no expone en los espacios reservados al medio fotográfico, sino en las galerías de arte.[18]

Expuestas todas estas cuestiones y en mi modesta opinión, estimo necesario el presente estudio con el que pretendo: en primer lugar, arrojar algo más de luz sobre la oscuridad que envuelve la vida de este artista —mayor a medida que pasa el tiempo y van desapareciendo familiares y amigos, ambas fuentes muy valiosas de información—. Y en segundo, recuperar una obra de gran valor tanto por el repertorio de nuevas formas fotográficas como por la conexión de estas con la pintura abstracta española de las décadas de los cincuenta y sesenta. Ambos elementos lo convierten, a mi juicio, en uno de los autores más originales, singulares e interesantes del panorama fotográfico-artístico español de las décadas de los sesenta y setenta. Por tanto, su obra resultaría merecedora no solo de un reconocimiento visible también de la subsiguiente recuperación historiográfica. Respecto a esta última cuestión no quiero dejar de señalar una dificultad añadida: la «pérdida física de la mayor parte de su obra».[19] Apenas se conservan fotografías suyas bien procedentes de instituciones públicas —a excepción del Museo de Ciudad Real— como de galerías o coleccionistas particulares.

¿Quién es Ángel Úbeda?

Muy poco se conoce acerca de la figura del fotógrafo Ángel Úbeda, a excepción de que era hermano del también artista Agustín Úbeda. Ángel era el penúltimo de seis hermanos, cuatro chicos y dos chicas, [20] hijos de Enrique y de Sagrario, naturales ambos de Herencia. El testimonio de su hermana Sagrario lo sitúa en una infancia feliz y acomodada hasta el estallido de la guerra civil. Una vez concluido el conflicto, la familia se verá obligada a abandonar el pueblo de Herencia y tras una breve estancia en Orihuela se instalarán definitivamente en Madrid (1946). Tras el fallecimiento del padre, la familia se dispersa. Agustín, el hermano mayor y pintor figurativo en ciernes, se marcha a París con una beca. En 1955, sin nada que hacer en la capital, Ángel le seguirá.[21] El artista permanecerá en París hasta 1964.[22] Es en la capital francesa donde afianza una vocación fotográfica, que había comenzado en Madrid casi una década antes (1954).[23]

---

[18] Su actividad expositiva coincidirá con la consideración, durante los años setenta en toda Europa, de la fotografía y el cómic como géneros de mayor actualidad. RUBIO, Javier. «Noticiero de las Artes», *ABC,* Madrid (14 de marzo de 1976), p. 17. Disponible en: http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1976/03/14/117.html [Consulta: 15/09/2014].

[19] Ángel Úbeda dejaba como única heredera a su mujer Rosario.

[20] Agustín, Sagrario, Enrique, Gustavo, Ángel y M.ª Rosa.

[21] Su hermana Sagrario explica que Ángel, a diferencia de Agustín o incluso de Gustavo también pintor, además de ceramista y escritor, poco o nada hablaba de su trabajo: «solo se limitaba a hacerlo, era un hombre modesto, no tenía boato, era un bohemio que cocinaba, incluso. Un hombre que valoraba las raíces». Conversación de Mónica Carabias Álvaro con Sagrario Úbeda, en adelante CMCA/SU, 04-11-14.

[22] En 1961 se instalará en su estudio parisino, entre otros artistas, el pintor Cirilo Martínez Novillo.

[23] Realiza su primera fotografía con una cámara que le dio su hermana Sagrario: «Cogimos un coche de un amigo y salimos de Madrid. No recuerdo dónde fuimos pero sí que Ángel se subió a un puente para retratar un tren. Esta fue su primera fotografía», CMCA/SU, 04/11/14.

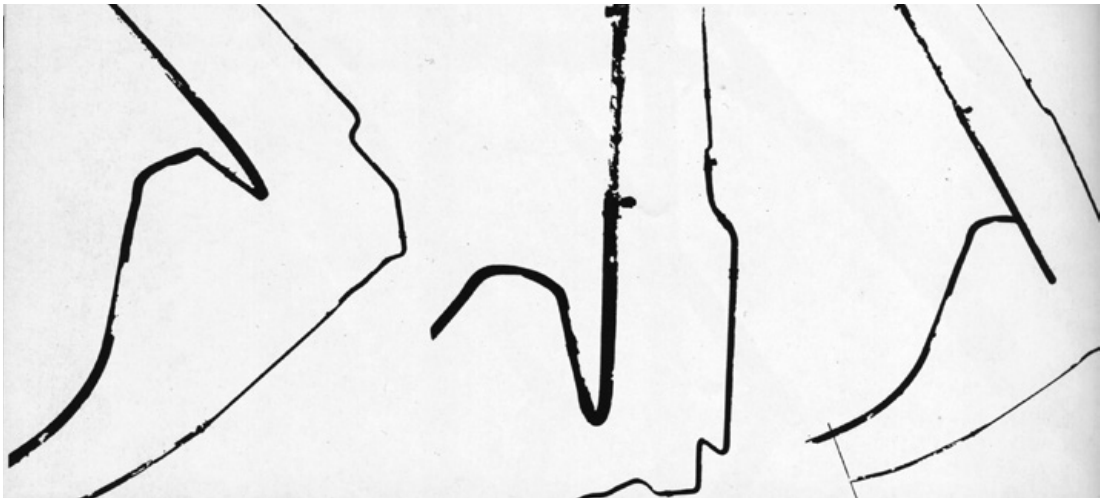


Fig. 3. Ángel Úbeda. [Sin título]. *Nueva Lente*, n.º 3, Madrid, 1971, p. 36.

En París trabajará como pintor profesional, de brocha gorda, para pagarse las clases en el Institute Française de Photographie (1955-1959), donde se especializará en reproducción de obras artísticas.[24] ¿Por qué la fotografía? Seguramente, dado el carácter práctico del joven Úbeda vería en ella un medio rápido con el que poder ganarse la vida haciendo las fotografías de catálogo no solo a su hermano, también a todo el círculo de artistas con el que se relacionaba, primero en París luego en España. Pero igualmente, y no menos importante, por encontrar en este medio una herramienta artística formal y estéticamente distinta a la de su hermano con la que poder expresarse sin normas ni convencionalismos. Todo un reto teniendo en cuenta su voluntad expresa desde el inicio de alejarse de la imagen mimética de la realidad (Fig. 3).

Por otra parte, su hermano Agustín, explica Sagrario Úbeda, fue siempre muy crítico con su hermano. Mientras que Ángel defendía la originalidad y artisticidad de la fotografía con afirmaciones como —«Esto es lo que siento, lo que me gusta», «Yo no soy un retratista» o «Nunca podrán hacerse dos fotografías iguales»— su hermano Agustín desconfiaba del potencial creativo de la fotografía, al igual que de las posibilidades de Ángel.

En 1963, cuando su madre cae enferma, Ángel viaja a Madrid. Es ahora cuando conoce a Rosario Jiménez Escudero, amiga de su hermana Sagrario, una bailarina con la que se casará en Cantabria. Con ella viajará varias veces a París hasta que en 1964 regresen definitivamente a España instalándose primero en San Sebastián, donde vivía su familia política, después en Madrid. En la capital obtiene el carnet de prensa que le va a permitir trabajar como reportero gráfico, una actividad profesional con la que mantenerse y que compaginará con su actividad

[24] Él era quien reproducía las obras para los catálogos de sus amigos pintores. A cambio estos le regalaban una obra. Antonio Leyva recuerda una ocasión en la que el pintor Pedro Extremera regaló un pequeño lienzo como pago a una serie de fotografías a Úbeda que al verlo lo lanzó contra el pico de una mesa. Pedro Extremera le preguntó que por qué hacía eso a lo que Úbeda respondió: «Es tan malo que no quiero que lo vea nadie». Testimonio extraído de la conversación de Antonio Leyva con Mónica Carabias el 7 de noviembre de 2014 en la galería Orfila de Madrid, en adelante CMCA/AL, 07/11/2014.

artística —desarrollada en su estudio de la calle Fernando VI— hasta el año 1983.[25] Posiblemente el hecho de que su mujer Rosario, así como su familia política, no manifestaran excesivo interés hacia su trabajo artístico, sumado a su espíritu anarquizante y a una larga enfermedad le condujeron al abandono de su actividad creadora a mediados de los años ochenta.[26] El 17 de abril de 1994 fallecía en Madrid.[27]

Una obra fotográfica en el universo de lo poético y al margen del contexto fotográfico

Basta mirar algunas de sus fotografías para darnos cuenta de que estamos frente a un fotógrafo en términos estéticos muy poco convencional, y que representa un caso casi único en nuestro país (Fig. 4). Lo más interesante, a mi parecer, es el modo sumamente anárquico en que vive y siente la fotografía: «Mira, como fotógrafo de prensa soy uno más, uno del montón. Donde realmente me realizo es en esta otra vertiente, me siento más yo mismo y disfruto».[28]

Una personalidad que, ya fuera por deseo o por desidia no importa, le aleja de los círculos fotográficos[29] y le conduce sin vacilar hacia la odisea del arte abstracto de los años cincuenta y sesenta. Una aventura personal y arriesgada que será, de igual manera, reconocida por el sector más contemporáneo de la crítica.[30]Esta valoró muy especialmente: a) El carácter renovador e inconformista de su fotografía. b) La abstracción y originalidad de sus formas. c) Sus inusuales fuentes de inspiración como los cementerios de coches, las herramientas para el campo, los hierros oxidados, los carteles publicitarios despegados, unos cables rotos..., en definitiva, objetos, naturales o no, igualmente inservibles (Fig. 5).[31] d) Y por último, el reciclado al que sometía todo este material. Pero, sin duda, fue la originalidad con la que Úbeda reciclaba los objetos inservibles en objetos artísticos lo que le a los ojos de la crítica le valió la consideración de «poeta visual del desecho». A continuación haremos un breve recorrido cronológico por las críticas publicadas tanto en los catálogos de exposición, como en la prensa diaria y las revistas especializadas, y que comienza en 1965. En este año Úbeda exponía en el Cámara Club-Liceo, el nuevo espacio dedicado a la vanguardia, del Círculo de la Amistad de Córdoba.

---

[25] Su hermana Sagrario insiste que con el tiempo el autor se desencantó de la actividad artística.

[26] Al margen de su fotografía abstracta, extraída básicamente de los cementerios de coches, también realizó varios retratos de artistas y de su mujer Rosario.

[27] Su esquela fue publicada en *ABC,* Madrid (18 de abril de 1994), p. 105 Disponible en: http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1994/04/18/105.html [Consulta: 9/07/2014].

[28] Martín, 1974, p. 48.

[29] El ámbito fotográfico visibilizó muy escasamente su trabajo. A excepción de las revistas *Cuadernos de Fotografía* y *Nueva Lente* ningún otro medio lo comentó. Valga como referencia el manual de Manuel Falces sobre la fotografía española contemporánea y en el que no hay rastro alguno de él ni de su obra. Falces, Manuel. *Introducción a la fotografía española,* Universidad de Granada, 1975.

[30] Entre todos ellos se encontraban además de José Camón Aznar (1898- 1979), Enrique Azcoaga (1912-1985), Santiago Amón (1927-1988), Francisco Umbral (1932-2007), Manuel Conde (1924-1989), Carlos Areán (1921-), José de Castro Arines (1911-1997) —autor de *El arte Abstracto*. Temas españoles, n.º 421. Madrid, 1962—, además del periodista y crítico literario Leopoldo Azancot (1935). Para un estudio de la crítica de arte en España véase Díaz, Julián y Llorente, Ángel. *La crítica de arte en España (1939-1976),* Madrid, Itsmo, 2004.

[31] Su trabajo de mayor repercusión fue el que realizara a partir de sus visitas a los cementerios de coches y expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo.

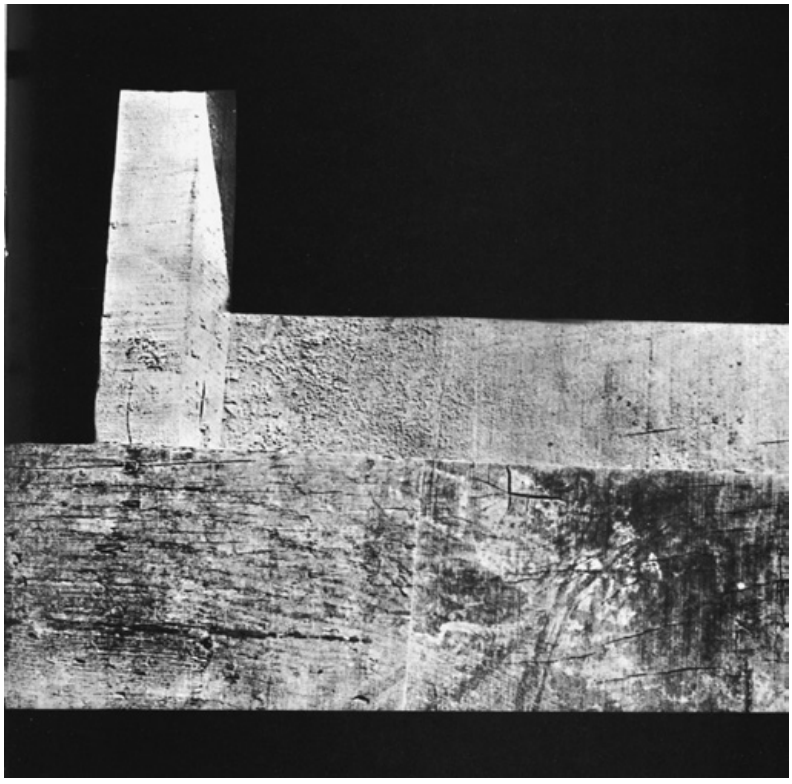


Fig. 4. Ángel Úbeda. [Sin título]. *Nueva Lente*, n.º 3, Madrid, 1971, p. 43.



Fig. 5. Ángel Úbeda. [Sin título]. *Nueva Lente*, n.º 3, Madrid, 1971, p. 39.

> La Galería Liceo del Círculo de la Amistad de Córdoba, dejaría de ser fiel a los principios para los que fue creada, si no siguiera en su línea de suministrar información a esta noble ciudad, de las novedades que en el ámbito mundial representan una nueva aportación a la evolución de las artes plásticas, y significan un signo característico del afán de nuestros tiempos. [...] Somos conscientes de que toda interpretación fuera del convencionalismo, provoca una conmoción, y que a cada creación en el artista tiene que corresponder una nueva postura de contemplación en el espectador. [...] Pero si queremos tomar posiciones ante los nuevos acontecimientos habrá que empezar a conocerlos.[32]

La prensa local, representada por el *Diario de Córdoba,* enmarcaba su trabajo dentro de las nuevas posiciones artísticas orientadas hacia el estudio de la materia y el objeto, y destacaba la nueva «manera fotográfica» del artista madrileño, residente en París por aquel entonces, calificando su trabajo más allá de la mera abstracción especulativa como «un nuevo realismo afincado en la más profunda realidad del hombre de nuestros días». Y llamaban, especialmente, la atención, al margen de su calidad y originalidad, sobre su sinceridad y lirismo.

> Presenta un conjunto de fotografías llenas de singulares atractivos y que se prestan a ideaciones y sugerencias de orden artístico y psicológico, pues los temas, con una simplicidad de elementos, adquieren grandeza en la interpretación gráfica. El autor no va a las cosas convencionales al uso, sino que se plantea un esquema de trabajo objetival y se entrega a él utilizando la problemática del blanco y negro, de la luz y de la sombra, con un sentido humano que toma porciones de un estilo sutil y elegante. La abstracción cobra en las fotografías de Ángel Úbeda una realidad básica, porque el artista mueve elementos de la realidad. Unos alambres, unos trozos de cemento, unas puertas viejas, unas tablas, unos herrajes inservibles, una pared, una piedra, que pocos miran y menos dan valor, pero que lo tiene para el artista. En sus manos adquiere valor y remiten al espectador con inquietudes estéticas hacia planos de visión de nuevos y más fantásticos horizontes. Fotografías de técnica impecable, pero sobre todo de manifestación de sencillas verdades que, de tan humanas y tan del hombre, estremecen y que tienen la elocuencia de una civilización que está montada en las etapas de los signos mágicos, de las piedras, la madera, el hierro y el cemento. Saber jugar con espíritu claro con esos elementos y con esas edades es lo que caracteriza el buen arte fotográfico de Ángel Úbeda.[33]

En 1966,[34] con dos exposiciones en su haber,[35] la serie *Publicaciones Españolas Cuadernos de Arte,* dirigida por el crítico Carlos Areán (Vigo, 1921-), le dedicaba una monografía con

---

[32] Texto extraído del recorte de prensa «Cámara Club Liceo. Exposición de fotografías del artista español Ángel Úbeda» conservado en el Archivo del Círculo de la Amistad de Córdoba y con fecha del 30 de enero de 1965.

[33] Texto extraído del recorte de prensa «Inauguración de la exposición de fotografías de Ángel Úbeda» conservado en el Archivo del Círculo de la Amistad de Córdoba, y con fecha del 30 de enero de 1965.

[34] Este mismo año expuso, igualmente, en la galería Grises de Bilbao, un espacio de vanguardia inaugurado por el crítico, escritor y director de la galería José Luis Merino con la obra de Manolo Millares. La exposición tuvo lugar durante el mes de octubre. La galería Grises estuvo activa entre 1964-1970. Se inauguraba, como me comentaba su director, el escritor y crítico José Luis Merino en conversación telefónica [02/08/14], unos meses más tarde (noviembre) que la galería Juana Mordó en Madrid (abril). En esta misma conversación me confirmaba que siempre había expuesto en su galería aquello que le gustaba y que, precisamente, la obra de Úbeda respondía a sus «exigencias» que no eran sino pureza y pasión.

[35] La primera exposición tuvo lugar en las Salas Muncipales de Arte de San Sebastián en diciembre de 1964. La segunda, la ya mencionada en el Círculo de la Amistad de Córdoba.

motivo de su exposición en los Festivales de España. En el prólogo titulado «Fotografía como arte abstracto: la obra de Ángel Úbeda» Aréan, entre otras cuestiones, reivindicaba la fotografía como arte y el surgimiento de un nuevo no «imitatismo fotográfico».

> Respecto al no imitatismo fotográfico, conviene recordar que de igual manera que los grandes aciertos no imitativos de un Feito o de un Tàpies, nos permiten disfrutar luego mejor de la belleza de un cielo anubarrado o de una pared desconchada, así también hay fotografías de viejos muros o de restos de chatarra, que tan solo después del triunfo universal de la pintura abstracta y del nuevo realismo, han podido ser captados totalmente.[36]

El texto de Areán partía de la idea más reiterada que había perseguido a la fotografía desde sus orígenes: el ser y servir como registro y documento de la realidad, y cómo este imperativo técnico había librado al arte del mimetismo y de la reproducción fidedigna. En este sentido, afirmaba que fue la fotografía quien liberara al arte de las formas circundantes que le rodeaban, logrando así plena autonomía en la búsqueda de sus propias fuentes donde inspirarse, y alcanzando lo que el crítico calificaba como «la pura legalidad plástica». De igual modo, insistía en cómo hasta el artista más tradicional fragmentaba y combinaba a su gusto la realidad con fines plásticos y no documentales, y cómo este comportamiento era igualmente visible en el «auténtico fotógrafo».

> Suele olvidarse, asimismo, que el auténtico fotógrafo crea también, ya que no solo hace jugar a la luz dulcificando o subrayando contornos, sino que el propio límite que ciñe el trozo de realidad elegido, consiste ya en una toma de posición ante el mismo, al someterlo a una composición plástica que lo desliga de su «hallarse perdido» dentro de un todo más amplio.[37]

En su opinión, esta actitud sería más que suficiente para justificar el carácter artístico de la fotografía, pero no así su enfoque no «imitativista». Por ello afirmaba que solo había sido después del triunfo universal de la pintura abstracta y del nuevo realismo cuando este tipo de fotografía se había podido captar totalmente. Y va más lejos llegando a emparejar esta fotografía con el arte abstracto, de igual manera que enlaza la fotografía documental con la figuración tradicional.

> Prueba palpable de este nuevo no imitativismo fotográfico, en el que la hermosa textura de un Tàpies o un Tharrats, o un Román Vallés o el microrrealismo de un Mier o un Suárez, hallan un exquisito paralelo, lo constituye la obra de Ángel Úbeda.[38]

Si en algún momento viendo la obra de Úbeda se pensaba en el elemento azar, Areán lo descarta de inmediato exponiendo la metodología del artista, que pasaba por «montar previamente el pretexto de sus fotografías» recurriendo a dibujos y/o cuadrículas que superponía al objeto seleccionado fuera cielo, muro o piedra, y que le llevaría a vincularlo con el arte op.

---

[36] Areán, Carlos. «Fotografía como arte abstracto: la obra de Ángel Úbeda», Madrid, Publicaciones Españolas Cuadernos de Arte, 1966, s. p.

[37] Areán, 1966, s. p.

[38] Areán, 1966, s. p.

> Su creación merece sin duda el calificativo genérico de abstracto, aunque su modalidad concreta se halle próxima al op, sobre todo en aquellas manifestaciones en las que la realidad reproducida se acompaña de un complemento dibujístico ideado por el autor.[39]

Por su parte, el periodista José de Castro Arines reseñaba la exposición en *La Voz Social.*[40] En su artículo contextualizaba, igualmente, el trabajo de Úbeda entre los límites de la abstracción y el realismo:

> Entre una y otra forma de expresión podemos encontrar infinidad de posibilidades y hallazgos, uno de los cuales —creemos— más original y a la vez sugerente lo integra el arte de Úbeda. El mundo en blanco y negro de A. Úbeda representa una toma de posición intermedia entre realismo y abstracción. Es decir, que sus formas extraídas de la realidad, amplificadas o reducidas pueden ser perfectamente integradas dentro del conjunto cotidiano de imágenes y hechos a que nuestra retina se halla acostumbrada, solo queda en su especial manera de ser reflejados, está interviniendo la pupila del artista.

De igual manera, destacaba la capacidad del artista para dotar de entidad y vida propia a cualquier elemento de la naturaleza urbana y de traducirlo visualmente a un nuevo idioma basado en la unidad del signo: «La esquematización y a la vez estilización de las cosas —o mejor, de algunos de sus sectores— acerca el arte fotográfico de Úbeda a una cierta pictografía presidida por el signo. Es como el caligráfico mensaje de un nuevo idioma expresivo».

Dos años más tarde, en 1968, Madrid conocía su trabajo expuesto en la galería Arribas.[41] De nuevo era Carlos Areán quien situaba el trabajo de este pintor de vocación y ejercicio «en el plano auténtico del arte»,[42] zanjando así el eterno debate de la fotografía como categoría artística. Y reseñaba, igualmente, la singularidad de sus fotogramas, precisamente, por la interpretación técnica que hacía de la materia plástica «natural» como eran viejas piedras o muros agrietados, y que no podían confundirse con ningún otro género plástico.

Sus creaciones fotográficas —«ópticas inéditas», explicaba Areán [enfoque], a base de combinaciones de elementos reales y de «retoques» [intervenciones] personales— dejaban fuera de toda duda la consideración de la fotografía como arte. La dimensión creativa y experimental, además del espíritu de innovación, determinaban su estética y lo alejaban del resto de imágenes fotográficas definidas, tradicionalmente, por la verosimilitud con el modelo y/o realidad (Fig. 6).

En 1971 exponía nuevamente en Madrid, esta vez en la galería Antonio Machado. En el catálogo Enrique Azcoaga escribía un interesantísimo texto en el que, al igual que hiciera Areán, comenzaba por señalar algunas de las cuestiones que afectaban a la recepción de la fotografía. Aludía a que una vez descubierto que la fotografía miente y que lo de la lealtad a las apariencias desemboca a menudo en una apariencia desvalorizada, ya solo importaban aquellos fotógrafos como Úbeda, que ofrecían una versión de la realidad valorizada y verdadera. Úbeda, lejos de haberse convertido como otros muchos en un «cortesano de lo aparente,

---

[39] Areán, 1966, s. p.

[40] Castro Arines, José. «Ángel Úbeda, entre el realismo y la abstracción». *La voz social,* Madrid, n.º 145 (23 de enero de 1969), p. 23.

[41] Celebrada durante el mes de diciembre.

[42] Areán, Carlos. *Diario SF*, Madrid (22 de diciembre de 1968), p. 52.



Fig. 6. Ángel Úbeda. [Sin título]. *Nueva Lente*, n.º 3, Madrid, 1971, p. 42.

explica Azcoaga, asume el riesgo que supone adentrarse en el tratamiento insólito y descubrir en lo olvidado los caudales de lo sencillamente infinito».

> El fotógrafo, presta a las cosas, la eficacia de un lenguaje. Y este, que tiene sumo cuidado en encontrarse a la altura de los más sinceros de la época, consigue el milagro de lo aparentemente acabado, se convierta en un principio expresivo, vocero de esa carga infinita a la que llamamos realidad.[43]

Por otra parte, enumera todas aquellas realidades inútiles —cementerios de coches, materiales de desecho, objetos inservibles, árboles caídos, muros desconchados—, para la gran mayoría desahuciados en vida, y que forman parte de sus proposiciones fotográficas. El valor de toda esta «realidad crucificada», explicaba Azcoaga, consiste en mostrar «la extrañeza de lo que con nosotros también existe». Y señala que es su capacidad para alumbrar todo ello en su más absoluta plenitud lo que le vale, en palabras de Azcoaga, la consideración de poeta gráfico: «Celebremos la entrega obsesiva de Ángel Úbeda por desentrañar en armonías rotas, en restos desquiciados, en cosas tan caídas en el olvido de los hombres, la manantial extrañeza de la vida».[44]

1973 será el año más importante de su trayectoria al exponer en el Museo Español de Arte Contemporáneo. El ministerio editó un catálogo con diez fotografías y un prólogo de Santiago Amón. El crítico de arte comenzaba con unas líneas en la que se declaraba profano en el uni-

[43] Azcoaga, 1971, s. p.
[44] Azcoaga, 1971, s. p.

verso de la fotografía, sin embargo, afirmaba que la expresión tan peculiar de Ángel Úbeda lindaba con otro universo igualmente contemplativo, el poético, e intentaba encontrar un género o especie al que ajustar este «raro reportaje» o «extraño documento» que suponía el trabajo de Ángel Úbeda. Para ello empezaba insinuando lo que no era y para lo cual recurría a las seis W[Q] del reportaje o seis caras del suceso: ¿quién?, ¿qué?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿cómo?, ¿por qué? Amón no tardará mucho en descartar y seleccionar sobre lo que queda que no es sino el lugar: el cementerio de coches, donde Úbeda revela como lo que antaño fue útil ahora no era sino detritus.

> A la vista de estos fragmentos de los fragmentos, desgajados de su función, remitidos a su ínfima y última morada e inesperadamente resucitados por el arte de Ángel Úbeda, viene a mi memoria el nombre de Arturo Shopenhauer y aquella su aguda atención a los residuos del acontecer, a los parerga y paralipómena que, en reciente ocasión, yo traducía, fiel a su etimología, por restos y accesorios.[45]

De igual manera, señala el interés y pasión del autor por mostrar las cosas en su versión más próxima e insólita, y que por su condición de eventuales «nos desligan sustancialmente de la nada». También se pregunta: —«¿dónde mejor que en un cementerio de automóviles, descubrir las cosas que ayer eran solo función y, exentas ahora de ella, se nos muestran como simples cosas?»—. La capacidad de Úbeda, destaca Amón, para crear un lenguaje propio y sorprendente a partir de toda cosa u objeto ya desprovisto de su función y uso lo convierten, finalmente, en un lúcido indicador de la realidad.

> Porque él no se ha limitado a suplantar el uso de las cosas por su sola contemplación. Ha acudido a aquel lugar (el cementerio de automóviles) donde las cosas yacían, desprovistas, como tales, de su función originaria. Y ante ellas, ante su sola presencia, apariencia o insignificancia, se ha dado a urdir un nuevo lenguaje (blanco y negro como un sobresalto) una voz alertadora ante lo enigmática del lugar. [...] Nos limitamos, por toda conclusión, a destacar su condición más sustantiva y más afín a la noción de arte: la creación del lenguaje, el raro ángulo, elegido por el autor, a la vista de la realidad en su versión más depauperada y, a la vez, más sorprendente.[46]

Francisco Umbral publicaba en *Mundo Hispánico* una reseña con motivo de la exposición de Úbeda en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en la que revelaba el parentesco de sus formas abstractas con el hombre:

> [...] Del mismo modo, Ángel Úbeda, loco de la fotografía, obstinado de la luz y de la sombra, ha insistido tanto sobre la superficie gráfica del mundo que está empezando a salirle en sus fotos, más que lo que mira, lo que quiere ver. Sus grandes fotografías. [...] Se transforman hoy en espectros del mundo, y es el alma de las cosas, el alma que las cosas no tienen, lo que le sale ya en los negativos. Ahora se ha ido al cementerio de automóviles, que es uno de los sitios más patéticos y herméticos de la ciudad, y ha hecho, no el poema de la civilización del desperdicio, que es la nuestra, si no la foto fija de la nada, el huecograbado del vacío, el retrato de perfil de la soledad

[45] Amón, Santiago. «A.U.» *ANGEL UBEDA*. Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, 1973, s. p.

[46] Amón, 1973, s. p.

> de las máquinas. [...] Muy cerca de la abstracción, sí, anda Ángel Úbeda, desguazando los coches desguazados, perpetrando una última rapiña en el cementerio de coches, cuando ya se lo han llevado todo los chamarileros, los mendigos y las gitanillas párvulas con flores de saliva en el pelo.[47]

Esta exposición suscitaría, igualmente, el interés de Leopoldo Azancot que escribía para *Estafeta literaria* un texto, corto pero intenso, sobre el trabajo de Úbeda:

> Haciendo suyo un movimiento que impulsara a los más inquietos artistas de la primera mitad de nuestro siglo, asumiendo la concepción según la cual la modernidad estética solo puede asentarse sobre la búsqueda del dato diferencial de cada arte Ángel Úbeda toma como punto de partida de sus indagaciones formales lo específico fotográfico, rechaza todos los elementos que forman parte del lenguaje de las artes más afines con la que él practica, la pintura y el cine —imágenes inscritas en lo eterno, de la primera, imágenes temporalizadas de la segunda—, y se afana para dar encarnadura plástica a sus proyectos, irreductible a la de aquellos. El resultado de estos esfuerzos, de esta ascética renuncia al esplendor de lo que es bello y significativo en sí [...], de este orgulloso rechazo de todo lo que en una obra estética no sería creación ex nihilo del artista, lo insólito suite de fotografía que expone en el Museo Español de Arte Contemporáneo prueba que tanta obstinación en la persecución de la pureza no era vana, y aún más que únicamente a través de ella, por su incorporarse a los fotográfico territorios inexplorados hasta el momento: lo nuevo necesario, motor primero de la creación artística.[48]

Azancot señalaba que el punto de partida habían sido los cementerios de coches visitados por Úbeda:

> [...] Pero es tanto el camino recorrido a partir de él, tantas las metamorfosis sufridas por la materia primera que el dato pierde todo sentido. Ni denuncia la sociedad de consumo, ni meditación patética sobre la fragilidad de los sueños comunitarios, ni búsqueda esteticista del contraste inesperado entre objetos heteróclitos, las fotografías de Úbeda asientan su grandeza sobre el hecho de que dotan a las formas abstractas —abstractos en función de la elección del encuadre y del objetivo, de la manipulación del soporte, del collage, del descubrimiento de la luz precisa— de una dimensión significativa inalcanzable por medios pictóricos: son formas abstractas y significativas a la vez, pero de una significación no subjetiva —como era el caso de los lienzos del expresionismo abstracto, de la Action Painting, dinamizados por las pasiones o las pulsiones de sus creadores—, que sitúa al espectador en una terra incógnita, fantasmagoría de un artista y también de unos objetos reales sobre los que se apoya dicha fantasmagoría, y en último término por extensión a la totalidad del mundo que llamamos real.[49]

Un año después, en 1974, exponía un nuevo trabajo dedicado al campo en la galería Seiquer. «En el amplio abanico de la fotografía, cuyas bazas mayores son la instantaneidad, lo fugaz y lo sorpresivo, el trabajo de Úbeda», explicaba Enrique B. Martín, debía entenderse,

---

[47] U. [Francisco Umbral]. «Ángel Úbeda o el espectro de las cosas». *Mundo Hispánico* n.º 301 (abril), Madrid, 1973, pp. 50-51. Esta crítica, acompañada de cinco fotografías, respondía al trabajo expuesto por Úbeda en el Museo de Arte Contemporáneo.

[48] Azancot, Leopoldo. «Ángel Úbeda: una mirada nueva». *Estafeta Literaria,* n.º 512, Madrid, 1973, pp. 37-38.

[49] Azancot, 1973, pp. 37-38.

más allá de si se estaba de acuerdo con ella y suscitaba o no emoción estética al contemplarla, como una de las muchas posibilidades que ofrecía la escritura con luz, en principio todas ellas con el mismo poder comunicativo: «Sin la categoría artística de lo que entra en el ámbito de la arqueología, son una especie de pasado coexistente con nosotros, las muestras de una técnica y un artesanía abandonadas y raras veces estudiadas bajo el prisma de la estética».[50]

El propio Úbeda explicaba que esta exposición giraba en torno al tema del campo y todo aquello que el hombre necesitaba para poder trabajar y desenvolverse en este medio, y que resultaba bello más allá de su utilidad:

> Aunque España sea un país agrícola, todos estos objetos están desapareciendo. Durante los dos últimos veranos he estado preparando esta exposición, para lo que recorrí 8000 kilómetros y apenas encontraba material que me interesara. Hace varios años que me rondaba la idea de esta exposición y no lograba encontrar la forma de realizarla. He vivido en un pueblo de campo y ciertos recuerdos de ruedas están fijados en mi memoria como sinónimo de esfuerzo. Al fotografiar una rueda la veo haciendo el surco, y al obrero sudando detrás. No es como el aspa del molino, que es más poética, o la queremos ver así, y la represento en tonos grises.[51]

En 1980 exponía en la galería Orfila. El catálogo publicado reproducía algunas de las fotografías que Úbeda ya había expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo. Umbral escribía un texto, a la par que breve revelador, titulado: «Telex para Ángel». Conocía bien a este «parisino de la Mancha» y supo entender mejor que nadie la geometría de un lenguaje propio y personal hallado en «cementerios y carromaterías manchegas, [...] donde fondos inexistentes, escribía Umbral, encuadraban la sinfonía de la miseria». Las palabras de Umbral fueron un brindis al ADN gráfico del artista: anuncios callejeros raídos por el viento y el tiempo, alambres telefónicos sueltos y solitarios, neumáticos, herrumbres, carretas, cubos de ruedas, herramientas y aperos de labranza, troncos inertes, máquinas inservibles, planchas de acero y uralitas (Fig. 7).

Por último, en 1983, año de su última aparición en el medio artístico, asiste a la XVII Bienal de Sao Paulo. El comisario español, Ceferino Moreno lo seleccionó junto a un grupo de artistas, militantes todos ellos desde distintos ámbitos en la abstracción —bien racionalista bien informalista—[52] e integrantes de la generación más internacional del arte español de las décadas de los cincuenta y sesenta,[53] que a juicio de Moreno fueron descuidados por la crítica.[54] De este modo pretendía, casi a modo de homenaje, que sus nombres no se perdieran y recibieran por sus obras el reconocimiento que no les dio la crítica en su momento. Úbeda, que formaba parte de esta generación, era el último de los españoles, escribía Moreno, inmerso en la problemática del informalismo, cuyo idioma bidimensional preferido era la fotografía. Moreno destacaba, igualmente, el modo en que sus composiciones, de color blanco, negro y gris transformando aspectos parciales de objetos desechados e inútiles, de alguna manera,

---

[50] Martin, 1974, p. 47

[51] Martin, 1974, p. 47.

[52] Junto a Ángel Úbeda se encontraban: Luis Caruncho, Alejandro Mieres, Águeda de la Pisa, José Quero, Juan Antonio Palomo y Valentín Zapata.

[53] A excepción de Valentín Zapata.

[54] Una crítica «cegada» según Moreno por nombres como los de Modest Cuixart, Antoni Tàpies o Rafael Canogar.

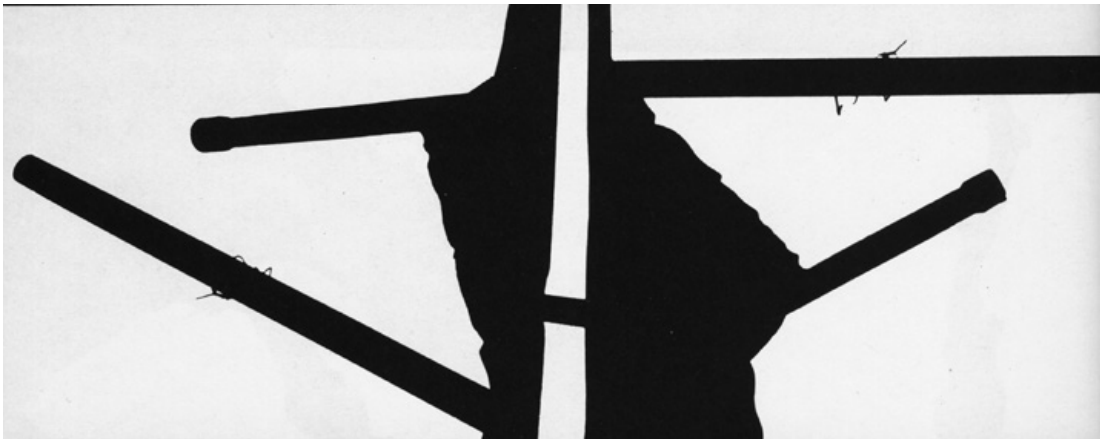


Fig. 7. Ángel Úbeda. [Sin título]. *Nueva Lente*, n.º 3, Madrid, 1971, p. 40.

lo que hacían no era sino poetizar la pobreza de lo abandonado. Venía así a confirmar su figura como poeta del desecho, que años antes ya habían señalado los críticos Amón, Areán o Azcoaga. Por su parte, Manuel Conde escribía en este mismo catálogo una breve reseña del artista en la que instaba a considerarle, además de poeta, como antropólogo y creador de documentos temporales.[55]

La prensa especializada

La abstracción fotográfica fue una de las formas de expresión apenas acogida y compartida en nuestro país. Sin embargo, como vemos, fue la elegida por Ángel Úbeda para desarrollar su trabajo. Este autor, de ánimo inquieto y creatividad sujeta únicamente a su propio gusto con el que seleccionar, componer, relacionar y reciclar, constituye por su componente renovador un valioso testimonio. Pese a la ausencia de Úbeda en el circuito fotográfico, la rebelde *Nueva Lente*[56] publicaba en 1971 un extenso reportaje del autor en el que se incluían once fotografías. La publicación, caracterizada por su inconformismo, calificaba su trabajo de infrecuente en nuestro país por lo arriesgado, renovador e independiente y destacaba dos de sus elementos, libertad e intuición, que, sin duda, representaban *per se* un avance indiscutible en el lenguaje fotográfico, y lo equiparaban con autores como Aaron Siskind.[57]

---

[55] *XVII Bienal de Sao Paulo. Catálogo Geral.* Brasil, Banco de Commercio e Industria de Sao Paulo, S.A., 1983, p. 100. Disponible en: http://issuu.com/bienal/docs/namea77ef4/22 [Consulta: 23/11/2014].

Su actividad expositiva coincidirá con la consideración, durante los años setenta en toda Europa, de la fotografía y el cómic como géneros de mayor actualidad. Rubio, Javier. «Noticiero de las Artes», *ABC,* Madrid, 14/03/76, p. 17.

[56] La editorial advertía al lector que la categoría expresiva en la fotografía había sido asimilada por autores fuera del ambiente fotográfico español como: E. Steichen, Brassai, H. List o Man Ray, entre otros. *Nueva Lente,* n.º 3, Madrid, 1971, pp. 35-45.

[57] Para una aproximación a la obra de Aaron Siskind: *Aaron Siskind: Order with the Tensions Continuing*. Stephen Daiter Gallery, 2003.

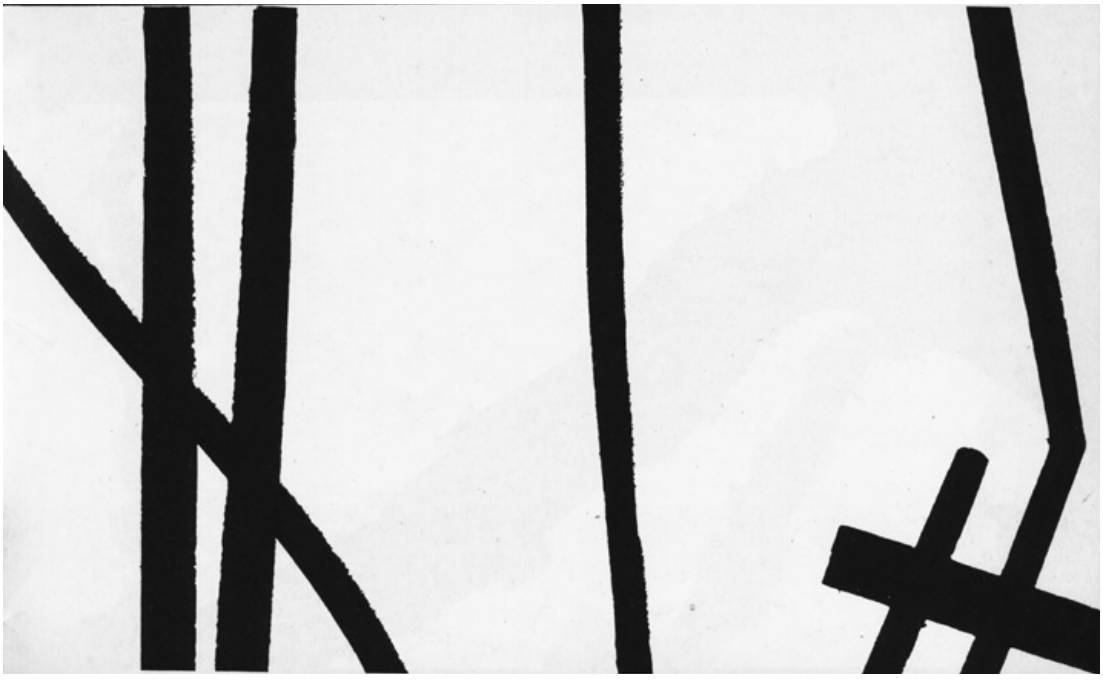


Fig. 8. Ángel Úbeda. [Sin título]. *Nueva Lente*, n.º 3, Madrid, 1971, p. 37.

En contraposición, *Cuadernos de fotografía,* revista de corte más clásico, publicaba en 1973 una reseña en la que informaban de la exposición de Úbeda en el Museo de Arte Contemporáneo y ponían la atención en su contemporaneidad, grafismo y dimensión:

> Ángel Úbeda, fotógrafo de reportajes para vivir y de exposiciones para expresarse, alcanza esta Sala y su inclusión en los fondos del Museo ofreciéndonos de nuevo sus realidades transformadas, reconstruidas fotográficamente e insertas en los conceptos recientes de la plástica artística internacional y en los más actuales del grafismo generalizado. Sus grandes fotos murales en copia única (hecha la ampliación, roto el negativo) alcanzan fácilmente la categoría de «obra» en su pretensión, y también en la estimación del contemplador... su búsqueda de un oculto latido estético-humano, en sus abstracciones de la chatarra automovilística, no pierden sentido en la gran reducción de los murales al ser reproducidos en el catálogo de la exposición.[58]

Ángel Úbeda, poeta visual del desecho

Desde mediados de los años cincuenta, los ojos de Ángel Úbeda aprendieron a observar en un violento blanco y negro, como nadie antes lo había hecho, la maquinaria, los aperos y herramientas del campo, las piedras, los muros agrietados, las ramas rotas y secas, los cementerios de coches. Estos utensilios y materiales,[59] abandonados a su suerte o en desuso, serán

[58] «Concursos y exposiciones». *Cuadernos de Fotografía,* n.º 5, Madrid, 1973, p. 54.

[59] El galerista y crítico de arte Antonio Leyva recuerda que durante un tiempo trabajó con instrumentos de precisión de relojería y aparatos de medición.

reciclados por Ángel Úbeda sin más grafismo que el contraste primitivo del blanco más puro y del negro más intenso. En este contraste descubrirá el valor de la mancha que, lejos de ser amorfa, muta en su obra de forma natural en su cualidad más expresiva (Fig. 8). En cualquier caso, las nuevas formas fotográficas de Ángel Úbeda, abstractas y significativas, situaban al espectador ante una «terra incógnita»,[60] en palabras de Leopoldo Azancot, «habitada por objetos, que pese a su informalidad, remitían al mundo real».

Sirvan las siguientes palabras de su amigo Francisco Umbral para concluir este recorrido por su vida y obra:

> Nadie como tú, loquito de la vida, en la legión de los fotógrafos, pacíficamente armamentada, belicosa de flashes que son como el champán del aire, nadie, Ángel, reportero, compañero, amigo, tío, se me ha perdido tanto entre planchas y laminadoras, cuando el tiempo va pasando del cielo al duralumio. La expresión corporal de los arbustos fallecidos, la labranza inmóvil de tu pueblo, la sacramental del siglo, con automóviles como tumbas vueltas del revés, son la provincia parda donde entronizas un volante como la luna hueca de los ingenieros, como el timón perenne del mar de lo parado [...].[61]

[60] Azancot, 1973, p. 38.

[61] Umbral, Francisco. «Telex para Ángel». Galería Orfila, Madrid, 1980-1981, sin paginar.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

LA PRIMERA ESTANCIA DE MIRÓ EN JAPÓN Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

Kenji Matsuda
Universidad Keio, Tokio

En esta comunicación trataremos un tema algo específico, pero que al mismo tiempo documenta la existencia de amplias redes personales y artísticas entre España y Japón: el primer viaje del pintor catalán Joan Miró al país asiático. Miró vino a Japón por primera vez con motivo de una importante exposición suya en 1966 y así pudo «cumplir el sueño de cincuenta años».[1] Daniel Giralt-Miracle apunta sobre el entusiasmo con el que Miró contaba sus recuerdos japoneses: «De mi relación personal con Joan Miró, recuerdo especialmente sus alusiones a sus viajes a Japón. En pocas ocasiones le vi vibrar con tanta intensidad como cuando hablaba de este país, de sus costumbres, de sus rituales, de su caligrafía, de su poesía, de su estética y de su paisaje.»[2] Así, no solo el propio pintor sino muchos autores, incluso décadas después del acontecimiento, admiten la importancia de este viaje.

Sobre este viaje existen algunas investigaciones antecedentes tanto en japonés como en castellano. La más importante en japonés sería la de Masao Kameda, quien acompañó al pintor en la zona de Kansai (Kioto y Nara) y publicó posteriormente un artículo en una revista académica.[3] Los trabajos más importantes en castellano son los de Pilar Cabañas.[4] Los problemas que tienen estos estudios antecedentes, desde mi punto de vista, están en la insuficiencia de datos y de contextualización del viaje. Por poner un ejemplo, los dos autores sitúan las fechas de la estancia de Miró en Japón entre el 21 y 30 de septiembre. Sin embargo, la partida de Miró fue, como veremos, una semana después, el 6 de octubre. No es mi intención

---

[1] «Miro ga Kyûshû shi Nokoshita Mono», *Periódico Mainichi* (13 de octubre de 1966), edición vespertina, p. 8.

[2] Giralt-Miracle, Daniel. «Miró, entre Oriente y Occidente», *ABC Cultural* (19 de septiembre de 1997), p. 35.

[3] Kameda, Masao. «Joan Miro to Nihon», *Nihon Bunkashi Kenkyû,* n.º 23, junio de 1995, pp. 174-196.

[4] Cabañas, Pilar. *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró,* Electa, 2000. Cabañas, Pilar. «Sobre la correspondencia inédita entre Joan Miró y Shûzo Takiguchi. Relación personal y colaboración artística», *Archivo Español de Arte,* 73, n.º 291, 2000, pp. 277-284.

tachar de erróneos estos importantes trabajos, sino más bien, basándome en ellos, profundizar en su enfoque.

Itinerario de Miró en Japón

Antes que nada indagaremos dónde estuvo y con quién se encontró el pintor durante esta estancia. Miró vino a Japón con motivo de una exposición retrospectiva suya, celebrada en los Museos Nacionales de Arte Moderno, entre el 26 de agosto y el 9 de octubre en Tokio y entre el 20 de octubre y el 30 de noviembre en Kioto.[5]

El 25 de agosto tuvo lugar la ceremonia oficial de apertura, con unos 1100 invitados. El ceramista español Joan Gardy Artigas pronunció unas palabras de agradecimiento en nombre del pintor, y se proyectó una filmación en color, consistente en un mensaje de Miró grabado en Mallorca.[6] El día siguiente la exposición abrió sus puertas al público general, apertura para la que estaba esperando ya una hilera de cien personas.[7]

Un mes después, el día 21 de septiembre, a las siete y cinco de la tarde, Miró aterrizó en el aeropuerto de Haneda, Tokio, con su esposa Pilar, su marchante Aimé Maeght y su amigo Josep Llorens Artigas, ambos con sus respectivas esposas. También les acompañaba el corresponsal del periódico Mainichi en París, Toshio Matsubara. El grupo fue recibido por el director del Museo Nacional de Arte Moderno en Tokio, Yukio Kobayashi, el director del mismo museo en Kioto, Atsuo Imaizumi, y el crítico de arte Shinichi Segi, entre otros tantos. Miró realizó una rueda de prensa en el aeropuerto, donde manifestó: «Yo he soñado durante mucho tiempo con el Japón. En esta ocasión quiero conocer profundamente la cultura japonesa y su arte. Me interesan, sobre todo, las pinturas en rollo por sus formas pictóricas y su poesía».[8]

El día 22, después de una mañana de descanso, Miró acudió a la exposición, alrededor de las cuatro de la tarde. Le recibió una lluvia de aplausos, experiencia inédita para el pintor catalán. Y ese mismo día, aunque no sabemos si fue antes o después de esta visita al museo, participó en la grabación de «El arte de Miró», programa de televisión emitido un día después, junto con Imaizumi, el pintor Hanjirô Sano, el historiador de arte Shûji Takashina y el poeta Makoto Ôoka.[9]

Desgraciadamente no podemos determinar por la prensa los sitios visitados el siguiente día 23. El periódico Mainichi anunciaba un día antes que Miró tenía prevista la visita a los combates de *Sumô* y a una representación de *Kabuki*.[10] No obstante, como ya veremos, la visita al teatro tradicional sería el día 1 de octubre. En cuanto al *Sumô,* se conserva en la Successió Miró

---

[5] A esta exposición acudieron no menos de trescientos mil visitantes (167 349 personas en Tokio y otras 148 649 en Kioto). Estas cifras suponen un 62% de los visitantes que visitaron las exposiciones organizadas en el museo de Tokio ese año y un 72% en el museo de Kioto. Según el catálogo, se exhibieron 171 obras mironianas: 97 pinturas, 27 grabados, 4 esculturas en bronce, 38 cerámicas, 2 tapices y 3 libros ilustrados, abarcando casi toda la trayectoria artística del pintor.

[6] «Miro no Geijutsu Kokoni», *Periódico Mainichi* (26 de agosto de 1966), edición matinal, p. 15.

[7] «Miro-ten Maku Hiraku», *Periódico Mainichi* (26 de agosto 1966), edición vespertina, p. 11.

[8] «Yôkoso Miro Gahaku», *Periódico Mainichi* (22 de septiembre de 1966), edición matinal, p. 15.

[9] Archivo Successió Miró-6419, 6420.

[10] «Miro Husai ga Rainichi», *Periódico Asahi* (22 de septiembre de 1966), edición matinal, p. 15.

de Palma de Mallorca una foto en la que aparece Miró junto con Taihô, luchador de la máxima categoría en aquel entonces.[11] Teniendo en cuenta que el período en que tuvo lugar el campeonato de aquel septiembre fue entre el 11 y el 25 de septiembre, la visita a la arena hubo de ser aquella tarde.

El día 24 por la mañana Miró visitó el *Sôgetsu Kaikan,* escuela del arte floral de Sôfû Teshigahara, donde pudo reencontrarse con dos gouaches suyos, de la colección de Sôfû.[12] En las fotos guardadas en esta institución podemos confirmar la presencia de Makoto Ôoka en este encuentro. El grupo permaneció allí hasta después del mediodía, aprendiendo las técnicas del arte floral.[13] A las cinco de la tarde del mismo día se celebró una cena oficial de bienvenida y una rueda de prensa en el *Geihinkan* (The State Guest House).[14] La actriz Eiko Muramatsu en japonés y Yasu Ôhashi en francés leyeron una poesía dedicada a Miró, escrita por Shûzô Takiguchi. Los organizadores de la cena le regalaron al pintor una máscara del teatro *Nô.* En la foto publicada en el periódico Mainichi podemos confirmar la presencia del artista Tarô Okamoto en este acto oficial.[15]

Miró dedicó el día siguiente a visitar galerías de arte del barrio de Ginza, en Tokio. El periódico Mainichi describió esta visita con las siguientes palabras: «En una galería en la que se celebraba una exposición de artistas vanguardistas, Miró dejó su aire apacible y se puso serio».[16] Una de las galerías visitadas este día fue la *Tokyo Gallery,* donde Miró asistió a la exposición de Xavier Corberó, un joven escultor compatriota suyo. Allí también pudo apreciar obras de Tarô Okamoto y de Yoshishige Saitô.

El día 26 Miró partió hacia la zona de Kansai. Llegó a la estación de Kioto a las once y veintiuno en el tren de alta velocidad *shinkansen*. A las tres de la tarde realizó una visita a la *Villa Katsura*[17] y se hospedó en el *Miyako Hotel*. Aunque no podemos confirmarlo por la prensa, durante la estancia en la zona de Kansai le acompañó un ceramista japonés, Kazuo Yagi. Según su testimonio, Miró pasó por su casa esa misma tarde para contemplar las obras de *Sôdeisha,* grupo vanguardista de ceramistas activo en Kioto.[18]

El día 27 visitó Shigaraki, localidad famosa por sus cerámicas. Allí pudo observar el trabajo con el torno de los ceramistas japoneses, en los famosos talleres *Rakusai* y *Sôtôan*. Le interesó, sobre todo, una escultura de Tanuki, animal que en la mitología japonesa es capaz de transformarse en otras criaturas, y posó para una foto delante de ella. Por la noche disfrutó de un baile de geishas en el *Sento Chô,* tradicional barrio de placer.[19]

---

[11] Archivo Successió Miró-6424.

[12] Sôfû tenía en su colección 6 obras mironianas. Conoció al pintor catalán en París el año 1959 y recibió como regalo dos grabados con la dedicatoria de «Pour Sôfu Teshigahara, amicalement». Véase *Teshigahara Sofu* (cat.exp.), vol.1, Setagaya Art Museum, 2001, pp. 78-79.

[13] «Miro Gahaku, Sôgetsuryu ni Nyûmon su», *Periódico Mainichi* (24 de septiembre de 1966), edición vespertina, p. 10. Archivo Successió Miró-6442, 6443.

[14] «Miro shi ha Kataru», *Periódico Asahi* (27 de septiembre de 1966), edición vespertina, p. 9.

[15] «Nihon wo Jûbun ni Mite kudasai. Miro Gahaku Kangei no Resepushon», *Periódico Mainichi* (25 de septiembre1966), edición matinal, p. 14.

[16] «Miro Gahaku. Ginza no Kyûjitsu», *Periódico Mainichi* (26 de septiembre de 1966), edición vespertina, p. 3.

[17] Archivo Successió Miró-6426, 6427.

[18] Yagi, Kazuo. *Kokukoku no Honô,* Kioto, Shinshindô, 1981, p. 187.

[19] Yagi, 1981, p. 189.

El día 28, después de visitar la exposición de Keisen Tomita en el Museo Nacional de Arte Moderno en Kioto, llegó al Templo *Tôdaiji* de Nara a las once y media de la mañana.[20] Contempló la estatua Kômokuten en *Kaidan-in* y se entretuvo con los ciervos en el parque de Nara. Y visitó el Templo *Hôryûji,* el *Yakushiji* y el Museo Nacional de Nara.[21] Dejó esta histórica ciudad a las cuatro de la tarde para volver a Kioto. A instancias del pintor, el grupo prolongó el itinerario de ese día para visitar el Templo *Ryôanji*. Al ver su famoso jardín seco, Miró gritó de júbilo y se quedó conmocionado.[22]

El día 29 tomó rumbo a Nagoya en el *shinkansen,* para visitar el taller del ceramista Tôkurô Katô.[23] Allí pudo observar las tradicionales tipologías cerámicas de Shino, Oribe y Kiseto. Después de esta visita al taller de Katô, volvió a tomar el *shinkansen* y llegó a Tokio a las siete y diez. Fue durante el camino de visita a Katô cuando el pintor catalán supo de la muerte de André Breton. Según la prensa, «se quedó perplejo y se secó las lagrimas, sin palabras».[24]

El día 30 por la tarde se celebró, según el deseo de Miró, una reunión con calígrafos japoneses. Celebrada en el *Sazankasô,* casita destinada a la ceremonia de té del *Hotel New Ôtani,* asistieron a esta reunión calígrafos representativos del grupo *Mainichi Shodôkai* como Ôtei Kaneko, Ôtei Suzuki, Chikuka Morita, Shunkei Iijima, Tôgyo Matsumaru, Hôun Kagawa y Sesson Uno.[25] Miró observó con mucha atención cómo los calígrafos japoneses realizaban obras con los variados estilos de este arte. También escogió un pincel para escribir su nombre en alfabeto *katakana,* sobre un papel en el que estampó un sello que le había regalado Matsumaru. Según un artículo del periódico Mainichi, Miró llevó a Mallorca obras de Ôtei Kaneko y Shunkei Iijima realizadas en este encuentro.[26]

El día 1 de octubre asistió a la comida organizada por la Embajada de Francia, a la una de la tarde, y asistió al teatro tradicional de *Kabuki* por la noche. La función de *Kabuki* a la que acudió Miró suponía un evento especial, puesto que se hacía para conmemorar la sucesión del nombre de actor «Kichiemon Nakamura». Después de presenciar las obras *Kinkakuji* y *Hakugin no Ito,* Miró visitó el vestuario para conocer al recién nombrado actor Kichiemon II. Así pudo cumplir también uno de sus sueños, conocer el *Kabuki* de primera mano.[27]

Dedicó el día 2 para ver arte en Tokio. Los museos visitados este día fueron *The Gotoh Museum, The Japan Folk Crafts Museum* y el *Tokyo National Museum*. En el primero se celebraba una exposición de porcelanas antiguas chinas y allí «examinó las obras con mucha antención, pieza por pieza».[28] Quizás el principal objetivo en este museo fue ver el *Genji Mono-*

---

[20] Archivo Successió Miró-6436.

[21] «Miro ga Kyûshû si Nokosita Mono», *Periódico Mainichi* (13 de octubre de 1966), edición vespertina, p. 8.

[22] «Miro Gahaku Sekitei ni You», *Periódico Mainichi* (29 de septiembre de 1966), edición matinal, p. 14.

[23] La fotografía de esta visita la podemos encontrar en ROWELL, Margit. *Joan Miró. Selected writings and interviews,* Boston, G.K. Hall, 1986, s. p.

[24] «Miro to Buruton», *Periódico Mainichi* (4 de octubre de 1966), edición vespertina, p. 3.

[25] «Hude no Ugoki ni Kuiiru-you. Miro Gahaku, Shoka to Kôkankai», *Periódico Mainichi* (1 de octubre de 1966), edición matinal, p. 14. Archivo Successió Miró-6449.

[26] Aoki, Toshio. «Sho no Sekai», *Periódico Mainichi* (14 de febrero de 1992), edición vespertina, p. 6.

[27] «Kabuki ni Uttori», *Periódico Mainichi* (2 de octubre de 1966), edición matinal, p. 15.

[28] «Yukkuri, Mingeihin wo Tanoshimu», *Periódico Mainichi* (3 de octubre de 1966), edición matinal, p. 14.

gatari Emaki (Rollo de pinturas de Genji Monogatari), tesoro nacional,[29] como comentaba el artista en la rueda de prensa en el aeropuerto. En el segundo vio las *Ôtsu-e* (pinturas populares de *Ôtsu*), el *Soga Monogatari Zu Byôbu* (Biombo de la Historia de Soga) y el *Tsukishima Emaki* (Rollo de pinturas de Tsukishima).

Ni la prensa ni otros testimonios escritos nos informan de los lugares visitados el día 3. Los periódicos, que venían informando de cada paso de su estancia, no dan ningún detalle de este día. Podemos suponer, no obstante, que el destino de este día fue la casa familiar de Masako, esposa de Joan Gardy Artigas, en Kamakura. En el álbum conservado en la Succesió Miró de Mallorca encontramos una foto en la que vemos a Miró y a su esposa Pilar en dicha casa, con un ambiente relajado.[30] Teniendo en cuenta la distancia desde Tokio y el carácter familiar de la visita, no es nada extraño que se dedicara el día entero a este menester. La prensa no debió de considerar pertinente informar de este tipo de visita personal.

El día 4, Miró fue invitado a un almuerzo en la Embajada de España, a la una de la tarde. A continuación visitó la sede central del periódico Mainichi, recien inaugurado en Takebashi, Tokio. En el despacho del presidente se deleitó con la vista del Palacio Imperial y realizó una caligrafía en conmemoración de la terminación del nuevo edificio.[31]

El día 5 partió de Tokio, a las diez y media de la noche, en un vuelo de Air France. A la despedida acudieron Kobayashi, Kagawa y Takiguchi, entre otros tantos, y Miró dejó el siguiente mensaje:

> Agradezco sinceramente a todos los japoneses que me han permitido materializar un sueño que tenía desde hace más de cincuenta años. Me han emocionado el país y sus gentes, mucho más calurosas de lo esperado. Y he aprendido que nosotros somos más cercanos tanto espiritualmente como en la distancia. Estoy convencido de que esta estancia en Japón traerá un cambio drástico a mi arte. Espero poder algún día mostrarles sus frutos[...][32]

Miró llegó a París el siguiente día 6, alrededor de las nueve de la mañana. Como para relevar al pintor, llegó el mismo día a Tokio una obra suya enviada desde París. Se trataba del *Makimono* (1956), que Miró había lamentado no encontrar en la exposición de Tokio y cuyo envío había encargado posteriormente a la galería Maeght.[33]

Hasta aquí hemos descrito el itinerario de Miró en Japón. Sin embargo, hay al menos dos lugares de los cuales no se han publicado hasta ahora las fechas concretas de visita. Uno es *Tanabe Bunkaidô*, en el barrio tokiota de Yanaka. Miró visitó esta tienda-taller de pinceles de caligrafía sin la compañía de su esposa ni de Artigas o Maeght. El artesano Shôzô Tanabe enseñó más de cuarenta pinceles al pintor catalán, explicando las características de cada uno.

---

[29] Una foto conservada en la Succesió Miró de Mallorca nos muestra a Miró y Maeght observando con mucha atención este rollo de pinturas. Archivo Succesió Miró-6453.

[30] Archivo Succesió Miró-6458.

[31] «Miro Gahaku. Tappitsu wo Huruu», *Periódico Mainichi* (5 de octubre de 1966), edición matinal, p. 14.

[32] «"Watashi no Geijutsu ni Tenki" Miro Fusai, Nihon ni Sayonara», *Periódico Mainichi* (6 de octubre de 1966), edición matinal, p. 15.

[33] «Miro no Makimono Todoku», *Periódico Mainichi* (7 de octubre de 1966), edición matinal, p. 14. Por este motivo, no figura en el catálogo de la exposición. Fue el segundo viaje a Japón para esta obra inspirada en un formato japonés, puesto que ya había sido exhibida en una exposición de grabados mironianos en 1962.

Según Yoshio Tanabe, hijo del artesano y testigo de la visita de Miró, entre ellos se encontraban los mejores pinceles realizados por el artesano, que no tenía intención de venderlos.[34] No obstante, Miró insistió tanto en comprarlos todos que Tanabe se resignó a desprenderse de ellos. Aun así, el pintor no llevaba dinero suficiente para pagar y le hizo acudir a cobrar al hotel donde se hospedaba. Cuando Tanabe llegó al lugar de la cita, recibió, además del pago, una litografía del propio Miró.

Aquí tenemos que preguntarnos por qué Miró conocía el nombre o la tienda-taller de Tanabe, que aceptó tan extraña forma de pago de un occidental cuyo nombre desconocía. Puede haber dos respuestas. El artesano llevaba muchos años trabajando con los calígrafos de *Mainichi Shodôkai,* con los que tenía mucha confianza. En la reunión del día 30 Ôtei Kaneko o Shunkei Iijima pudieron hablarle a Miró del artesano. De ser así, la visita a *Tanabe Bunkaidô* tuvo que ser en octubre. Otra posibilidad es que Miró conociera el nombre de esta tienda-taller a través de Picasso, quien dos años antes había recibido un conjunto de pinceles de Tanabe, de manos del crítico de arte Shinichi Segi. Este había visitado al malagueño el 15 de abril de 1964, junto con Toshio Matsubara, en la capilla de Notre-Dame-de-Vie en Mougins. Segi acudía allí para negociar con el artista un préstamo de obras para la exposición de ese mismo año en Tokio, ocasión que aprovechó para regalarle numerosos pinceles de Tanabe. Picasso manifestó su alegría por el presente: «Ah, pinceles. Muchísimos pinceles. ¡Hay muchas variedades! ¡Qué pincel tan bueno es este grueso!»[35] y realizó *in situ* con uno de ellos 16 obras caligráficas en *katakana*. La probabilidad de esta hipótesis picassiana aumenta si tenemos en cuenta que Picasso había tenido contacto con Tôkurô Katô, ceramista con quien incluso había intercambiado sus cerámicas en 1952 y al que Miró visitó en Nagoya. Para confirmar la posibilidad de que Picasso le hubiera dado a Miró estas recomendaciones para su viaje japonés deberíamos saber si ambos se encontraron entre 1964 y 1966. De todos modos, la fecha concreta de la visita a la tienda-taller de Tanabe sigue sin aclarar.

Otro lugar del que sí hemos podido deducir la fecha de visita es la galería *Minami Garô,* donde tuvo lugar el primer encuentro entre Miró y Takiguchi, de fructíferas consecuencias. Aquí cito un valioso testimonio de Makoto Ôoka:

> Yo recuerdo con frescura el primer encuentro de Miró con Shûzô Takiguchi. Ese día, desde por la mañana, yo acompañaba a Miró. Me pidieron acompañarle a Sôgetsu Kaikan y a algunas galerías de Ginza. El Sr. Takiguchi nos esperaba en la galería Minami Garô con dos ejemplares de su libro sobre Miró, publicado en 1940 por la editorial Atelier. El galerista Aimé Maeght y el poeta Jaques Dupin, especialista en el arte mironiano, acompañaban a Miró. Takiguchi comentó con el tono truncado de siempre que por fin podía encontrarse con el pintor, regalándole su libro de hacía ya veintitantos años. Dupin exclamó: «*¿El año 1940? Entonces, ¡la primera* monografía sobre Miró es esta!» Este hecho ya lo sabía el propio Shûzô Takiguchi. En Europa se consideraba un libro posterior, publicado en 1941, como la primera monografía sobre Miró. Miró abrazó a Takiguchi por los hombros, conmocionado, sin ninguna exageración. Yo recuerdo muy bien ese abrazo silencioso entre estos dos poetas.[36]

---

[34] Entrevista a Yoshio TANABE, 9 de agosto de 2014.

[35] Segi, Shinichi. *Picasso. Nijusseikibijutsu no Shôchô,* Tokio, Yomiuri Shinbunsha, 1973 (1971), p. 239.

[36] Óoka, Makoto. «Tedukuri Kotowaza heno Tabi», *Tedukuri Kotowaza Ten* (cat. exp.), Minami Garô, 1970, s. p.

Gracias a este testimonio podemos saber que la fecha era el 24 de septiembre. Como vimos anteriormente, Miró visitó esa mañana el *Sôgetsu Kaikan* y asistió a la recepción oficial a las cinco de la tarde. Por lo tanto, él y Takiguchi tuvieron que conocerse entre estos dos eventos, es decir entre la una y las cuatro de la tarde. Este encuentro no era casual, sino preparado con antelación. Takiguchi había enviado casi dos meses antes una carta a Can Mayor, fechada el 14 de julio de 1966 y en la que el poeta y crítico se presentaba como el autor de la monografía de 1940.[37] Escribe Takiguchi: «Veuillez m'écrire sur les choses n'importe quelles minuteuses [sic] que vous seriez inquiet concernant Japon avant votre départ».[38] La selección del lugar de encuentro también fue intencionada. Takiguchi desempeñaba el cargo de asesor de esta galería, donde había tenido lugar una exposición de grabados mironianos en 1958.[39]

Esta descripción del itinerario de Miró puede parecer a primera vista demasiado prolija. Sin embargo, aparte de que algunos estaban olvidados por la historiografía mironiana, estos datos nos permiten también demostrar, en su conjunto, la existencia de redes artísticas entre España y Japón.

La configuración de la imagen de Miró como gran maestro en Japón

En Japón se había venido configurando una imagen muy positiva sobre el arte español contemporáneo, a pesar de las limitadas vías de información. Con la derrota en la Segunda Guerra Mundial y la ocupación del ejército norteamericano, el país asiático experimentó una transformación social drástica, y el mundo de arte no fue una excepción a ese cambio paradigmático. Ya desde los años cincuenta se sucedieron unas exposiciones importantes de maestros contemporáneos, acontecimientos simbólicos de la modernización, y entre ellas se encontraba una gran exposición picassiana en 1951, con 103 obras enviadas por su marchante Kahnweiler. Le siguió, dentro de los artistas españoles, una retrospectiva de Dalí, con 129 obras, en 1964. Algunos jóvenes pintores españoles también disfrutaron de una gran estima en este Oriente Lejano. Antoni Clavé ganó en 1957 un premio en la Primera Bienal de Grabados de Tokio, y Tàpies obtuvo otro en la segunda versión del mismo certamen, en 1961. La primera exposición oficial de Miró en Japón se celebró en el Museo Nacional de Arte Occidental en 1962[40] y la primera obra mironiana que obtuvo un museo nacional japonés, *Painting* (1953),[41] entró en la colección del mismo museo en 1965.[42]

---

[37] Sig.: CA039001.TIF. También la monografía de Takiguchi regalada en este encuentro está guardada en la institución mallorquina. Lleva una dedicatoria y la fecha de 23 de septiembre 1966, escritas a mano con tinta china. Quizás por esta fecha Pilar Cabañas supuso el 23 como el día de encuentro. (Cabañas, 2000, p. 107.) Me inclino a pensar que esta fecha la puso Takiguchi un día antes del encuentro, puesto que para escribir adecuadamente con tinta china se necesita un espacio apropiado y ambiente tranquilo; no es algo que se pueda hacer cómodamente de pie y en un ámbito concurrido.

[38] Sig.: CA039001.TIF.

[39] En esta exposición fueron presentados el libro de poesías de Éluard ilustrado por Miró *A toute Épreuve,* litografías como *Mujer del espejo* (1956) y *Nocturno* (1958), un óleo, dos gouaches y dos dibujos.

[40] La exposición era de grabados y se celebró entre el 29 de septiembre y el 28 de octubre de 1962, con 236 obras.

[41] Sig.: P. 1965-11.

[42] Gracias a una donación del coleccionista, Tokutarô Yamamura, quien tenía intención de abrir un museo privado de arte moderno. A la muerte de su madre, Yamamura donó al museo 7 pinturas contemporáneas.

Un hecho que llama nuestra atención es que Miró había tenido ya numerosos contactos con japoneses antes de visitar el país asiático. Por ejemplo, Tarô Okamoto, quien asistió a la inauguración oficial de la exposición mironiana y le acompañó en la *Tokyo Gallery,* ha escrito acerca de sus recuerdos parisinos con Miró. Aunque los contactos entre ellos no fueron muy frecuentes, salieron juntos de copas, ocasionalmente, en los años veinte. Okamoto menciona al carácter apacible del pintor catalán, señalando que «ya en aquel entonces Miró era un gran maestro de arte vanguardista. Sin embargo, la imagen suscitada por su nombre no coincide con su personalidad tan sencilla».[43]

Atsuo Imaizumi, director del Museo Nacional de Arte Moderno en Kioto y que acudió al aeropuerto para recibir y despedirse del pintor, tenía la experiencia de haber visitado a Miró sin previa cita en Barcelona. Imaizumi, durante su viaje por Europa, estaba convencido de que «el pintor que sucedía en el trono del arte moderno a Picasso era Miró»[44] y se le ocurrió visitar al pintor catalán en mayo de 1954. Miró ofreció un cálido recibimiento en su casa a este desconocido extranjero. A Imaizumi le llamaron la atención diversos objetos, como «una obra alargada horizontal»[45] al estilo japonés, pinceles orientales y papeles de Japón. Vio allí también la monografía de Takiguchi y mencionó en un artículo suyo la posible visita del pintor a Japón.[46]

El 1959 Teiichi Hijikata, crítico de arte y director del Museo de Arte Moderno de Kamakura,[47] visitó a Artigas en Gallifa. Aunque no pudo ver a Miró, allí observó cómo «sus esculturas de yeso estaban esperando los secretos banquetes nocturnos en el suelo del desván».[48] Hijikata escribió en un artículo de periódico; «yo soñaba con levantar un muro con pintura de Miró, más grande que el de cerámica, en alguna playa japonesa».[49] Este deseo se haría realidad en 1969 con la Exposición Universal de Osaka.

También en 1959, y tras una larga experiencia mexicana, el pintor Kôjin Toneyama visitó el taller de Miró en Mallorca, y le preguntó sobre su posible viaje a Japón. Miró esta vez contestó que iría dentro de uno o dos años.[50] Sôichi Tominaga, quien viajó a París en 1960 para negociar el préstamo de obras, también habló con el pintor catalán sobre el posible viaje a Japón.[51] El pintor le confió su deseo de alquilar una casa rural en la zona de Nagoya, para realizar cerámicas con Artigas. Aunque Tominaga insistió en su artículo en la importancia de

---

La obra de Miró era una de ellas y fue la única perteneciente a una colección japonesa presente en la exposición de 1966.

[43] Okamoto, Tarô. «Miro-ten ni Hurete», *Periódico Asahi* (7 de septiembre de 1966), edición vespertina, p. 7.

[44] Imaizumi, Atsuo. «Joan Miro no Koto», *Gendai no Me,* n.º 142, septiembre de 1966, p. 2.

[45] Imaizumi, Atsuo. «Watashi no Bijutsu Kikô (7) Baruserona no Bijutsukan nado», *Bijutsu Techô,* septiembre de 1953, p. 61.

[46] Imaizumi, Atsuo. «Joan Miro», *Bijutsu Techô,* febrero de 1955, p. 25.

[47] Acerca del importante papel de Imaizumi y Hijikata en la creación de los primeros museos de arte moderno de Japón, véase el artículo de Isaac Ait Moreno en este mismo volumen.

[48] Hijikata, Teiichi. «Miro no E ga Koko kara Umareta», *Geijutsu Shinchô,* vol. 11, n.º 1, enero de 1960, p. 110.

[49] Hijikata, Teiichi. «Miro no Yakiba wo Mite», *Periódico Asahi* (3 de agosto de 1959), edición matinal, p. 3.

[50] Toneyama, Kôjin. «Majorika no Miro», *Hon no Techô,* septiembre de 1966, p. 46.

[51] Tominaga, Sôichi. «Miro no Hanga-ten wo Mukaerumade», *Mizue,* n.º especial 621, octubre de 1962, p. 41.

organizar tal viaje, el que lo hizo realidad fue Toshio Matsubara, corresponsal del periódico Mainichi. Matsubara empezó en la primavera del 1965 los preparativos para celebrar una exposición retrospectiva de Miró en Japón, y el resultado fueron el viaje y la exposición de 1966. De este modo, las palabras de Miró, «yo he soñado durante mucho tiempo con el Japón», no eran ninguna exageración. Ciertamente, el viaje y la exposición de 1966 suponían la culminación de unos deseos cultivados durante largo tiempo.

Un Miró japonista de larga trayectoria

La inclinación de Miró por Japón y su arte se remonta a los comienzos del siglo XX. Se suele citar como punto de partida el *Retrato de E.C. Ricart* del 1917. Se trata de un retrato del poeta Enric Cristòfol Ricart, amigo del pintor, con quien compartía un estudio. En el fondo aparece pegada una estampa ukiyo-e y una firma vertical como si fuera un sello japonés. Según las palabras del propio pintor, compró la mencionada estampa en Barcelona.[52] También en los paisajes de su primera etapa observamos otra posible influencia de estampas ukiyo-e. Las líneas onduladas y coloreadas a rayas, como en *Siurana, el camí* (1917, MNCARS) o en *Ermita de Sant Joan d'Horta* (1917, Fundació Joan Miró), son muy semejantes a las de Kunitora Utagawa, pintor del siglo XIX casi olvidado en la historiografía artística, cuyas estampas se encuentran en la biblioteca personal de Miró.[53] Como algunas investigaciones recientes acerca del japonismo en el territorio español están poniendo de relieve, ya a finales del siglo XIX existían varias tiendas dedicadas a importar y vender objetos japoneses en la Ciudad Condal.[54] No es de extrañar que Miró estuviera familiarizado con el arte oriental ya antes de visitar París.

Pero el japonismo de Miró va mucho más allá de aprender con los ukiyo-e las formas artísticas japonesas, nuevas para los pintores occidentales.[55] La biblioteca personal de Miró nos demuestra elocuentemente que sus conocimientos sobre el país asiático eran mucho más profundos de lo que se podría suponer. Se conservan en su biblioteca, depositada en la Fundació Miró de Barcelona, al menos 7 libros concernientes a Japón publicados antes de 1966, además de la ya mencionada carpeta de estampas ukiyo-e de Kunitora Utagawa.[56] Libros como *Contes Populars del Japó*[57] y *El arte popular japonés*[58] de Sôetsu Yanagi son buenos testimonios de que su interés por el mundo japonés, no solo por su arte, se remonta hasta mucho antes de la guerra civil española. Por su carácter visual y por lo que concierne a nuestro tema, destaca en su

---

[52] Segi, Shinichi. «Joan Miró au Japon», *XXe siècle,* n.º 28, julio de 1967, p. 125.

[53] Sig.: D689. Se trata de ocho láminas con paisajes japoneses «Ômi Hakkei» de Kunitora Utagawa, una de sus series más representativas.

[54] Bru i Turull, Ricard (comisario), *Japonismo. La fascinación por el arte japonés* (cat. exp.), Barcelona-Madrid, Fundación la Caixa, 2013, p. 92.

[55] Pilar Cabañas indica en su libro la influencia no solo de la pintura japonesa sino también de la filosofía zen, de la caligrafía japonesa, de la poesía haïku y de los formatos alargados de kakemono, emakimono y shôheiga, etc. (Cabañas, 2000, pp. 40-82.)

[56] Según el artículo «Hônichi matsu Miro Gahaku», *Periódico Mainichi* (3 de septiembre de 1966), edición vespertina, p. 3, Miró también poseía el *Libro del Té,* de Kakuzô Okakura, en versión castellana, y algunas estampas ukiyo-e de Hokusai Katsushika.

[57] Sig.: D1015. *Contes populars del Japó,* traducción de J. Massó Torrens, Barcelona, L'Avenç, 1904.

[58] Sig.: D1594. Yanagi, Sôetsu. *El arte popular japonés,* versión del inglés por Gonzalo Ariza, Tokio, Sociedad de Fomento de Cultura Internacional, 1939.

biblioteca el libro de fotografías de Werner Bischof, titulado *Japon*.[59] Hojeando sus páginas nos damos cuenta de que algunos sitios que este libro describe con fotografías y texto en francés coinciden con los que visitó Miró en 1966. Figuran en este libro las fotografías del *Ryôan-ji* de Kioto, del *Tôdaiji* de Nara con su gran Buda, una escena de *Ikebana* (arte floral), además de un luchador de *Sumô* y de un actor de *Kabuki* con su atuendo teatral. Hay una fotografía de la cabeza de una estatua budista, la cual era probablemente una de las razones por las que Miró, atraída su atención, se detuvo delante de la estatua *Kômokuten* en el *Kaidan-in* de Kioto.

Contactos personales como fuente de información

Otro tipo de fuente de información para planear el itinerario en Japón tuvo que ser personal. Ya hemos visto que el pintor tuvo muchos contactos con japoneses antes del viaje. Y por parte española, Josep Llorens Artigas y Eudald Serra[60] son dos personajes claves. Eudald Serra tuvo una larga estancia japonesa entre 1935 y 1948. Y en 1952 empezó sus expediciones para recolectar objetos artísticos por todo el mundo, destinados al Museo Etnológico de Barcelona o a la Fundación Folch. Relevantes para nuestro tema son las dos expediciones realizadas en 1957 y 1961. En ellas, Serra regresó a Japón, comprando aquí 861 y 864 piezas respectivamente. A Serra le interesaban los objetos cotidianos y, sobre todo, las cerámicas japonesas, por lo que visitó numerosos sitios relacionados con este arte. En el primer viaje, realizado entre junio y julio del 1957, visitó la zona de Kansai: Osaka, Kôbe, Kioto, Shigaraki y Akashi. Y en el segundo, realizado en 1961, amplió la zona de expedición a casi toda la parte oeste del país. Entre los sitios visitados en esta expedición se encuentran Seto, Shigaraki, Iga, Tamba, Bizen, Mashiko, Imari, Tajimi, Arita y Kioto, sitios todos famosos por sus cerámicas. Y algunos de estos sitios, unos años más tarde, fueron visitados por Miró. Además, Serra tenía muchos contactos con los miembros del movimiento *Mingei,* cuyo centro museístico, *The Japan Folk Crafts Museum,* fue también visitado por el pintor catalán el día 2 de octubre de 1966. Por todo ello, Serra hubo de suministrar a Miró informaciones tanto acerca de las cerámicas como del movimiento *Mingei*. Por otro lado, tanto Miró como Serra compartían las mismas ideas artísticas acerca de la importancia de lo cotidiano y el tacto en el arte. Serra comentó en una entrevista; «Para mí la cerámica es el arte que tiene más humanidad y el que más se parece a la mujer, la puedes tocar, acariciar, besar. El bol de cerámica lo tiene todo, es un contenedor y cuando te lo pones en la boca es como un beso».[61] Miró repetía casi lo mismo en una entrevista que le hicieron en Japón: «El profesor Gali me dijo "Tú fallas porque dibujas los objetos viendo con los ojos. Tienes que tocarlos con las manos y dibujar con el tacto." Desde entonces siempre dibujo a través del tacto. "Tocando" los objetos aprendí otra sensibilidad artística diferente de la simple vista. Me interesan la cerámica y los objetos escultóricos por esta razón».[62]

---

[59] Sig.: D1501. Bischof, Werner. *Japon,* París, Robert Delpire, 1954.

[60] Véase Gómez Pradas, Muriel. «La mirada de Eudald Serra. El artista a través de las colecciones de cerámica japonesa del Museo Etnológico de Barcelona», *Archivo Español de Arte,* LXXXVI, n.º 343, julio/septiembre de 2013, pp. 221-136.

[61] «"La exposición de la Virreina resume toda mi vida", dice el escultor Eudald Serra», *La Vanguardia* (19 de octubre de 1998), p. 37.

[62] Kameda, junio de 1995, pp. 182-183.

Y el personaje principal del grupo *Mingei,* Sôetsu Yanagi, uno de cuyos libros se encontraba en la biblioteca personal de Miró, decía en un artículo de 1927: «La esencia de la belleza de los objetos artesanales reside en su "familiaridad". El que conoce muy bien los utensilios artesanales siempre los toca y los abraza. Cuanto más se familiarice con ellos, menos querrá alejarse de ellos. ¡De qué modo aquellos maestros de té los han besado con tanta ternura y familiaridad!».[63] Por otro lado, se puede confirmar la presencia de Serra en la visita a Barcelona de Hijikata en 1959.[64] Podemos suponer así la existencia de flujos de informaciones, no bilaterales sino multilaterales.

El ceramista Josep Llorens Artigas y su hijo Joan Gardy Artigas también tenían muchos contactos japoneses. Valga decir que Josep Llorens, quien había venido colaborando con Miró en sus realizaciones cerámicas, mostraba influencias del arte japonés ya desde los años veinte.[65] Y Joan Gardy había tenido la experiencia de estudiar en Mashiko con Shôji Hamada, uno de los personajes principales del movimiento *Mingei*. De hecho, este ceramista japonés y Teiichi Hijikata asistieron a la boda de Joan Gardy en la iglesia de San Ignacio de Yotsuya, Tokio, en 1962. Hamada, por su parte, visitó Gallifa para ver a los Artigas en 1963. Estos contactos familiares se convirtieron, sin duda alguna, en informaciones valiosas para el pintor catalán.

A modo de conclusión

La experiencia japonesa de 1966 de Miró marcó su carrera posterior. Lo admite el propio pintor: «I was fascinated by the work of the Japanese calligraphers and it definitely influenced my own working methods».[66] De hecho, repetiría el viaje tres años después para realizar una pintura mural de cerámica en la Exposición Universal de Osaka. En algunas obras posteriores a este viaje, las líneas de Miró se vuelven más gruesas y enérgicas, trazadas de un solo golpe, al modo de la caligrafía oriental. Pilar Cabañas indica que «el vacío, lo esencial, la nada, el blanco y el negro, se potencian sobremanera tras su regreso de Japón».[67] El número 112 de la *Derriere Miroir, L'Oiseau Solaire-Oiseau Lunaire-Étincelles,* editado en 1967, por ejemplo, contiene 4 litografías y una poesía de Takiguchi *Itinéraire*. Las líneas gruesas con tinta china de estas litografías demuestran las mismas características. O podemos observar la misma pincelada intensamente negra en el libro de poesías japonesas ilustrado por Miró, *Haï-ku* (1967). A buen seguro Miró realizó estas líneas con los pinceles de Shôzô Tanabe.

Además, Miró dejó algunas obras en Japón. Una jarra cerámica fue regalada al Museo de Arte Moderno en Tokio como agradecimiento por organizar su exposición.[68] La caligrafía realizada el 4 de octubre, *Shuku Mainichi,* se conserva todavía en el Periódico Mainichi. Más importante será, por sus consecuencias posteriores, una caligrafía-pastel conservada en *The*

---

[63] Yanagi, Sôetsu. «Kôgei no Michi», *Dai Chôwa,* n.º 1, abril de 1927, p. 20.

[64] Hijikata, Teiichi, enero de 1960, p. 106. Según este artículo, Serra presentó a Hijikata al fotógrafo catalán Joaquim Gomis.

[65] Véase el catálogo de la exposición del japonismo, Bru i Turill (comisario), 2013, p. 210.

[66] Rowell, 1986, p. 279.

[67] Cabañas, 2000, p. 45.

[68] Cr0046, «Jar», 1966.

Museum of Modern Art, Toyama. En el centro de esta obra hay un trozo de poesía de Takiguchi, escrito con tinta china, al que añadió Miró dibujos de distintos colores. En la parte inferior, se encuentra una firma del pintor catalán con la fecha de «4/X/1966». Es este el dibujo que menciona Pilar Cabañas en su libro como el «primer paso para la colaboración entre ambos artistas».[69] Posteriormente Takiguchi y Miró realizaron en conjunto obras como *Proverbes à la main* (1970) y *En compagnie des étoiles de Miró* (1978). Es decir, con esta caligrafía-pastel, los flujos de contactos artísticos entre Miró y Japón se adentran en una nueva etapa, de creación conjunta, permitiendo una estrecha colaboración desde territorios alejados por diez mil kilómetros de distancia.

[69] Cabañas, 2000, p. 90.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

1975: BARRIOS MADRILEÑOS Y UNA NUEVA CULTURA DE MASAS

Isabel García García
Universidad Complutense de Madrid

La década de los setenta está caracterizada, entre otros muchos rasgos, por un gran crecimiento demográfico y por una fuerte crisis económica que trasformó y trastocó la red urbana en las principales ciudades de España.[1] En concreto, la ciudad de Madrid tras el nuevo Plan General de 1963 no controló lo suficiente la regulación de su territorio y, como consecuencia, se produjo un gran cambio en su fisonomía. En esa etapa de desarrollo, la construcción de nuevos polígonos industriales y la edificación masiva de nuevas zonas residenciales en la periferia de la capital no hizo sino alimentar la especulación urbanística por parte del sector inmobiliario más astuto y una puesta en marcha de toda una serie de expropiaciones en los barrios más degradados.

En ese paulatino crecimiento de una nueva periferia (formada, sobre todo, por un aumento de emigrantes) habría que destacar los nuevos poblados de absorción —las llamadas Unidades Vecinales de Absorción (UVA) nacidas en los sesenta como las de Fuencarral, Hortaleza, Canillejas, Vallecas, Villaverde o Pan Benito—; así como los poblados que intentaron erradicar el problema del chabolismo y las propias chabolas creadas ya en el Pozo del Tío Raimundo, Palomeras, la Alegría o la Celsa, con un censo total de más de 40 000 habitantes.

Es un proceso donde se consolidan las primeras asociaciones vecinales con un fuerte cariz reivindicativo. Las primeras surgen con la Ley de Asociaciones de 1964, que admitía la libertad de asociación además de una defensa ante la especulación reinante y una representatividad en las instituciones locales. Diez años más tarde, se llegan a contabilizar más de sesenta asociaciones de vecinos en Madrid aunque también, muy pronto, comienzan las primeras represiones hacia estas, con la prohibición de reuniones, asambleas o charlas; el exceso de control por la policía o el retraso de apertura de otras. Hasta entonces, se había emprendido una lucha creciente para solucionar la falta de infraestructuras de cada una de aquellas barriadas.

[1] Este texto se enmarca dentro de los proyectos de investigación «Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931» (P.N. de I+D+i, Ref: HAR2011-25864) y «Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios» (I+ D Ref: HAR 2012-38899-C02-02),

Este problema urbanístico, junto a las desigualdades sociales, dio lugar a nuevas formas de vida en los barrios madrileños. Si bien no es mi interés centrarme en todas ellas, sí querría abordar uno de los temas menos conocidos en la actualidad, la creación de pequeñas células artísticas en los barrios más desfavorecidos. Llamadas también aulas de cultura, ateneos populares o clubes, en el año 1975 se llegan a extender por toda la capital más de una treintena.

Habría que comenzar este tema aludiendo a la necesidad de comunicación con la sociedad que surgió por parte de un número de artistas, sobre todo, con los vecindarios periféricos más abandonados de la capital dando origen a las primeras discusiones públicas sobre la función del arte. Pero, ¿quiénes eran estos artistas?

A finales de los años sesenta se formó (en la clandestinidad, ante la imposibilidad de legalización) la Asociación de Artistas Plásticos. Tras varias asambleas junto a los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Madrid quedaron constituidas varias comisiones de trabajo, ente ellas, quizás la más destacada fuera la de Función del arte en la sociedad integrada por Julio Álvarez, Raimundo Patiño, Ángel Orcajo, Daniel Merino, Diego Fernández de Moya, Miguel Navarro, Juan Ripolles, Francisco Escalada, Eduardo Úrculo, Andrés Guma, Tino Calabuig, Alberto Corazón, César Arias, Victor Puyueno, Fernando Verdugo, Luis Gordillo, Manuel del Palacio, Manuel Ayllón y Juan Montero.

A pesar de su variedad ideológica —desde miembros de la UPA (Unión Popular de Artistas), del PCE (Partido Comunista de España), del FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota) hasta grupos maoístas o Trotskistas— se encargaron de elaborar un estudio centrado en la evolución de los medios de producción, de la ideología política, de los estilos estéticos y la situación y circunstancias profesionales y existenciales del artista en su medio sociológico y el aporte crítico al funcionamiento de la Asociación de Artistas Plásticos. En líneas generales, la conexión del arte con las clases populares.[2] El carácter de mercancía en el que se había transformado la obra de arte en el capitalismo fue uno de los frentes abiertos y así se ponía de manifiesto la lucha cultural de los artistas contra la burguesía compradora pero también la ambigua ecuación entre arte de consigna y arte de tendencia.[3]

El problema no era nuevo y volvía a surgir. El arte por el arte o el arte para el pueblo que tantos artistas de la Segunda República respaldaron.[4] Es decir, ¿qué arte se debía practicar: un arte para el sector más elitista y cuyo destino era su venta en las galerías más prestigiosas de Madrid, o un arte comprometido con la sociedad?

Se retomaron idénticos argumentos: popularización frente a la elevación de la obra o mensaje comprensible para las masas frente al sentido estético. Pero también otras discusiones, arte experimental en continuo diálogo con el pueblo, militancia política en los nuevos comportamientos del arte o activismo político con el arte conceptual.

En España, el interés —cada vez mayor— por el acceso del público a los mensajes artísticos y de la participación grupal en la creación de una obra de arte había comenzado ya con grupos como Equipo 57 o Estampa Popular, este último a través de la difusión de grabados de comprensión sencilla y de una ideología cercana a la que tomaría la Asociación de Artistas Plásticos.

---

[2] Gubern, Román. «Cultura de masas y democracia en España», *Triunfo,* Madrid (23 de enero de 1976).

[3] Claret Serra, Andreu. «El voto de los "otros catalanes"», *Argumentos,* Madrid (septiembre de 1977).

[4] García García, Isabel. *Antonio Rodríguez Luna (1910-1985),* Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2006, pp. 39-42.

Las opciones que eligieron estos artistas plásticos de los setenta se cimentaron, por un lado, en la salida de estos a la calle utilizando tapias y paredes como señal subversiva de una lucha por la amnistía, la libertad de expresión, de reunión y de asociación perdidas durante el franquismo; por otro, en la creación de grupos de artistas que formarían los llamados «Talleres libres».

Empecemos por estos últimos. La idea de constituir nuevos talleres se gestó en las primeras reuniones que las comisiones de «función del arte en la sociedad y de la enseñanza», pertenecientes a aquella ilegal Asociación de Artistas Plásticos, realizaron a finales de los años sesenta en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Muy pronto, el acercamiento entre artistas profesiones y alumnos dio lugar a los primeros talleres.

La nominación de «Talleres Libres» hacía referencia a la independencia respecto a cualquier entidad artística oficial o privada; así mismo, su desvinculación con todo canal de difusión artístico del país evitaba la discriminación profesional y favorecía una gran libertad de expresión artística.[5] Lo más destacable, su política económica, era la autofinanciación con los trabajos de los artistas donde, principalmente, tenía cabida la obra gráfica (serigrafía, grabado, etc.) como medios de expresión colectiva y de amplia difusión.

En abril de 1970 se pueden contabilizar ya cuatro talleres serigráficos. Uno de ellos, dirigido por un jovencísimo Federico Calabuig, pretendía indagar en los nuevos medios de expresión y comunicación del lenguaje plástico ante una ineficaz enseñanza del arte, caduca, atrasada y con criterios clasicistas que supeditaban en todo momento al artista:

No están vinculados a ningún tipo de explotación comercial de especulación económica, los «talleres libres» propugnan un Arte no mediatizado por las actuales limitaciones y estrecheces de escuelas artísticas, políticas de mercado, etc.

Propugnan una búsqueda incansable, una discusión permanente sobre un lenguaje plástico comprensible para la inmensa mayoría. Que sirva realmente al desarrollo de la moderna sociedad, a la plena realización del hombre libre.

Los talleres libres proponen encontrar las formas de lucha para conseguir la integración del artista en una sociedad futura y justa.[6]

Aun así, en mi opinión, se debe matizar que algunas de los conceptos de Federico Calabuig, partieron de las ideas de la Asociación de Artistas Plásticos pero otras son enteramente suyas, lo que le permitió iniciar en solitario una carrera muy particular. Hacia 1969 junto a su amigo Alberto Corazón, diseñador gráfico conocido ya por entonces y miembro también de la mencionada Comisión de la Función del arte en la sociedad, alquilaban un local de doscientos metros en la calle Villalar, ubicado en el barrio de Salamanca.

Allí inauguraban uno de los primeros talleres de serigrafía abiertos al público y alejado del entorno de la Escuela de Bellas Artes, el Taller Gráfico Redor, que, poco después, se ampliaría con la Galería Redor. Bajo el logotipo de un tornillo se expresaba la idea del duro trabajo en las artes gráficas —el montaje de los bastidores, las emulsiones, las tiradas...— pero también apuntaba al compromiso del artista con el trabajo. A este respecto el propio Calabuig escribía: «Los artistas no son los obreros de la fábrica pero su papel es más importante. Representan

[5] Calabuig, Tino. «Función del arte», 1971, Archivo Redor-Calabuig, Madrid, Centro de Documentación y Biblioteca, MNCARS.

[6] Calabuig, Tino, 1971.

una parte donde se concretiza el mecanismo de represión y mistificación de la cultura de la clase dominante».[7]

En los primeros años de funcionamiento tanto del taller como de la galería Redor existió una gran proximidad al ideario de la Asociación de Artistas Plásticos. Nació bajo un substrato ideológico de izquierdas, próximo al PCE,[8] y con una línea de trabajo colectivo. De hecho, las directrices a seguir que se presentaron para la Comisión de función del arte en la sociedad de la Asociación de los Plásticos son semejantes a una de las direcciones que tomó Redor. No la primera, la más experimental, dedicada a la representación de artistas individuales como Alberto Corazón, Francesc Torres, Frederic Amat, Raimundo Patiño, Pablo Pérez Mínguez... y propia más de las funciones de una galería, pero sí la segunda, centrada en las actuaciones gráficas del taller en algunas barriadas madrileñas.

El problema urbanístico junto a las desigualdades sociales fueron el caldo de cultivo para comenzar a actuar sobre los barrios y así lo matizaba el propio Tino Calabuig:

> Los barrios eran muy importantes, realmente fueron uno de los sectores que dinamizaron la actividad contestataria antifranquista de los últimos años del franquismo; no solamente las asociaciones de vecinos, sino los movimientos de jóvenes agrupados alrededor de curas progresistas, rojos. Eran asociaciones de jóvenes que entonces se permitían. Lo que queríamos era llevar a las asociaciones de barrios en este caso la obra gráfica, porque la considerábamos más dinámica, con un lenguaje más directo, artístico pero con una intención política, nunca orgánica o de partido.[9]

En aquellas barriadas se fijaron nuevas fórmulas de reunión teniendo un gran éxito los clubes de finales de los sesenta y primeros de los setenta. Desaparecidos en su mayoría de la memoria colectiva de muchos de nosotros, se puede llegar a contabilizar más de una veintena.

Bajo la dirección de Tino Calabuig, el taller serigráfico de Redor participó con sus obras en muchos de estos. Mantuvieron contacto con los clubes de las dos zonas más importantes de Madrid; por un lado, los de Carabanchel donde existía un Interclub compuesto por ocho más —Hogar de Juventud, Santa Cristina, San Roque, Rosvi, San Leopoldo, Iturralde, La Campana y Surbatan— y por otro, el barrio de Usera con el Club Fuensanta. Además trabajaron con los de las zonas de Alcobendas, Fuencarral, Plaza Castilla, Getafe, Barajas y Villaverde.

Durante aquellos años fueron muchas las actividades que se desarrollaron en ellos, desde actuaciones de cantantes, recitales, aulas de poesía, proyecciones de películas, conferencias o seminarios hasta exposiciones. En la mayoría de aquellas reuniones se trataban los principales problemas de los barrios: la vivienda y sus infraestructuras, el alto índice de alfabetización, la enseñanza y la educación infantil, la sanidad, las formas de organizar un club, etc. Por

---

[7] Calabuig, Tino. «Documentos sueltos», s. t. y s. f. Archivo Redor-Calabuig, Madrid, Centro de Documentación y Biblioteca, MNCARS.

[8] A este respecto, y ya en otra época, Tino Calabuig específica que Redor fue una alternativa que: «consistía en organizar un espacio público —porque no había ninguna intención de *underground* o de clandestinidad en absoluto—, totalmente desligado de cualquier vinculación orgánica... Pero Redor no tenía ninguna vinculación orgánica con el PCE». Corbeira Darío y Expósito Marcelo. «Entrevista a Tino Calabuig: Redor», *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español,* Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2004, p. 134. Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/en/publicaciones/desacuerdos [Consulta: 2/10/2014].

[9] Corbeira Darío y Expósito Marcelo, 2004, p. 135.

regla general, todas estas cuestiones se reflejaban en boletines o periódicos que los clubes editaban.

Respecto a las artes plásticas se han recogido algunos datos como una exposición de Picasso con diapositivas y una muestra de fotografía en el Club Rusvi y la actuación del taller Redor en el Club San Roque con una exposición de carteles y un seminario de artes gráficas, fotografía y cine, además de charlas sobre pintura y medios de comunicación.

A pesar de las buenas intenciones con las que se originaron estos actos, también se nota una carencia de infraestructuras como espacios públicos más amplios, falta de planificación, escasa difusión y deficiente propaganda de aquellos eventos.

La mayoría de estos clubes dependía de párrocos con tendencias progresistas e izquierdistas, otros estaban subsistiendo o reorganizándose tras algunos cierres repentinos por parte de las autoridades.

Llegados a este punto, merece la pena volver a recordar que junto al Taller Redor se constituía la galería Redor y en ambos se inauguraba un arriesgado método de subsistencia. Este se fundamentó en el alejamiento del sistema económico habitual con el que se mantenían las galerías para centrarse en la autofinanciación.

La principal diferencia entre el taller y galería se cimentó en el tipo de autogestión. En el taller, como se hará en el resto de los talleres de la Asociación de Artistas Plásticos, se optó por la venta de las obras para su autofinanciación mientras que para la galería, y rechazando también esa postura del arte comercial, prevaleció el apoyo de la suscripción anual de obra gráfica.[10]

Parece lógico que uno de los canales de financiación de la galería Redor se encontrara en el taller. En el año 1972 la suscripción a la galería Redor contaba con las serigrafías a cuatro colores del propio Tino Calabuig y de Raimundo Patiño; las de siete colores de Alfredo Alcaín, el trabajo conceptual de libro encuadernado, firmado y numerado de Alberto Corazón y la serigrafía del artista iraquí Faik Husein.

También parecen obvios los paralelismos entre la Galería Redor y la Asociación de Artistas Plásticos que también en ese mismo año de 1972, y ante reiteradas negativas, podían crear una asociación de artistas de avanzadilla, de resistencia y capaz de luchar por sus intereses bajo la denominación APSA,[11] Promotora de Actividades Plásticas. Sociedad Anónima y ubicada en la calle Fernando VI de Madrid:

---

[10] Las principales condiciones de estas suscripciones eran las siguientes: «Cada ejemplar de la suscripción lleva un número de orden que es el de su aparición. Ej. 1/38-200. Es decir el número 1 corresponde a la primera obra que salió de la suscripción. El 38 al número de orden que se da dentro de cada obra a los doscientos ejemplares que se hacen de tirada, y al 200 a lo anteriormente dicho, es decir, al total de ejemplares dentro de cada tirada. En las fichas de cada suscriptor ha de marcarse al enviarse o entregar en persona a cada suscriptor, la numeración que corresponda al ejemplar que se le dé o envié en el mes correspondiente y a la derecha poner la fecha de su entrega y si fue por correo o en persona. Cada mes no se mandan las mismas obras a cada suscriptor, ya que se sigue la norma de comenzar las entregas de la suscripción cuando se suscribe siendo siempre una obra cada mes empezando siempre por la primera del primer mes, la segunda el segundo, etc., por tanto, no coinciden todos los suscriptores. De ahí la importancia de reseñar estas anotaciones para saber qué obra se le envió y cuál es la que le corresponde. Todas las obras deben estampárseles el sello de la Galería por detrás. Han de enrollarse y meter en el canuto de cartón poniéndoles antes una hoja de papel seda para que no se manche. En el canuto ha de ponerse el cuño de Impresos y el de vía aérea si es que van así». Calabuig, Tino, «Suscripción Redor», s. f., Archivo Redor-Calabuig, Madrid, Centro de Documentación y Biblioteca, MNCARS.

[11] Entre los artistas se encontraban: Alcaín, Alcarlo, Francisco Álvarez, Julio Álvarez, Ángel López Aragonés, Manuel Ayllón, Bey, Barahona, Francisco Barón, Tino Calabuig, Canogar, Castillo, Cárdenas, Cortina,

Ediciones e impresiones de obras gráficas en general como son: litografía, grabado, serigrafía, xilografía, linografía y otros procedimientos de impresión; la gestión y promoción de tipo de exposiciones artísticas; la promoción, venta y comercialización de todo tipo de obra artístico-plástica; la enseñanza y divulgación de las artes plásticas; y cualquier otra actividad relacionada con las anteriores o que determine la Junta General[12] (Fig. 1).

La pregunta que podría realizarse a continuación es la siguiente: ¿aparecía otra galería bajo el formato de promotora de actividades plásticas?

La publicación del manifiesto o impreso con el que se dio a conocer la galería Redor lo dejaba bastante claro. Su labor pretendía ser un frente cultural, un centro de discusión igual que se generalizaba en la Asociación de Artistas Plásticos, APSA. Se insistía en la negativa a la promoción personal o de grupo de la galería como en la asociación y,[13] finalmente, del mismo modo que en APSA se proclamaba un modelo de subvención a través de las obras de los artistas, rechazando los métodos capitalistas de los mercados que erigían las galerías:

> LA GALERÍA REDOR PRETENDE: Iniciar una labor esencialmente cultural. Sus características no son las tradicionales de una galería de arte. Incorporar el «Hecho Artístico» a sectores hasta ahora marginados del mismo. Demostrar la importancia del trabajo colectivo. La integración formal de distintos métodos de comunicación visual incluso los considerados como «no artísticos». Dar cabida dentro de sus posibilidades a aquellas formas experimentales serias que tienen difícil aceptación en otros centros por su no comerciabilidad y que, sin embargo, pueden aportar innovaciones formales y conceptuales en el campo del arte. Hacer énfasis en el planteamiento crítico de las distintas tendencias artísticas que hoy se manifiestan. Estar al margen de la «moda» en el arte, así como de su mitificación.
>
> Redor no cuenta con subvenciones o capital propio, aspira a no condicionar su postura por la venta del producto artístico, sin embargo en los proyectos donde existan obras susceptibles de ser compradas, estas estarán a la venta.
>
> Fundamentalmente Redor trata de financiar sus proyectos por medio de suscripciones anuales de obra gráfica y múltiples no gráficas a bajo precio y en condiciones óptimas de calidad. También con la aportación económica desinteresada de colaboradores de la Galería.
>
> No pretende ser un centro de la vanguardia artística en su sentido más tradicional.
>
> No pretende la promoción comercial de artistas o grupos, sino su contribución real dentro del campo específico de la cultural.
>
> No pretende el aislamiento del hecho artístico de la mayoría y sí la creación de un lenguaje y de formas, expresión y comunicación más democráticas.
>
> Aspira a la proliferación de centros similares y al debate y la discusión de todos los temas concernientes al arte y la cultura en general.[14]

Eduardo Datas, José Luis Delgado, Duarte, Ana Fernández, Alfonso Fraile, Juan Genovés, Gómez Perales, Hernández Mompó, López Gázquez, López Moreno, Millares, Guillermo Lledó, Lucio Muñoz, Padrón, Poblador, Santacatalina, Sempere, Mateo Tito, Ventis, José Vento, Orcajo, Ottoris, Manuel Rivera, Salvador Vitoria, Soria, Fernando Somoza, Wenceslao, Ximo, Zamorano...

[12] «Carta de la Promotora de Actividades Plásticas», APSA, marzo de 1973, Madrid, Centro de Documentación y Biblioteca MNCARS, SIG. 875/14.

[13] Calabuig, Tino, «Documentos sueltos» s. f.

[14] Calabuig, Tino, «Galería Redor», s. f, Archivo Redor-Calabuig, Madrid, Centro de Documentación y Biblioteca, MNCARS.

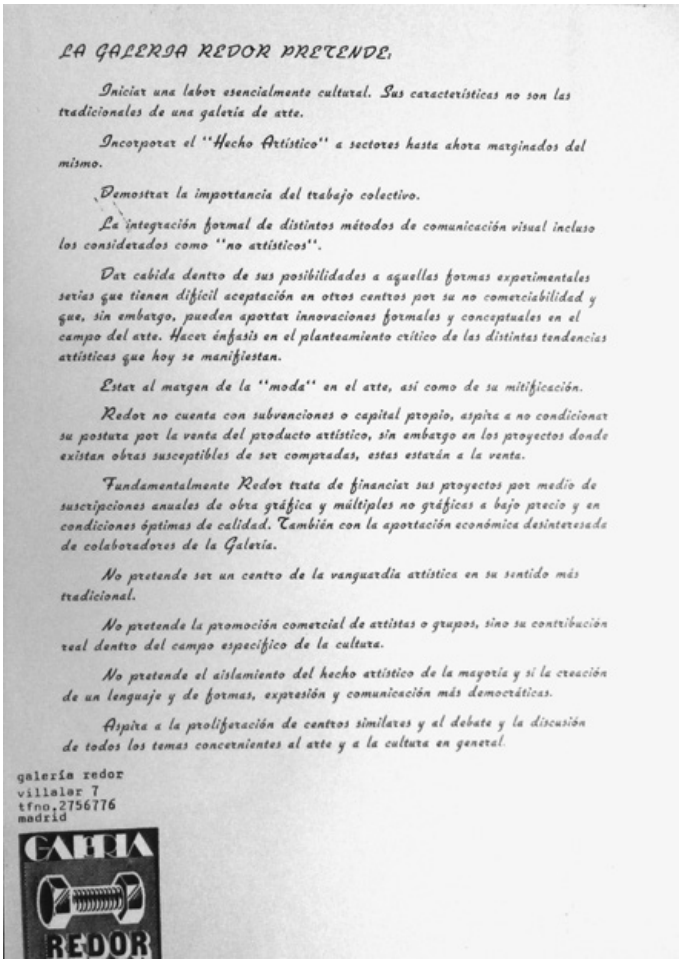


Fig. 1. Tino Calabuig, *Galería Redor*, s. f.

La aparición de la Galería Redor en el escenario madrileño contribuyó a la expansión de los conceptualismos. Para entonces había comenzado otro capítulo en la historia del arte madrileño protagonizado por las actuaciones de muchos de ellos como la del propio Tino Calabuig y su *Un recorrido Cotidiano* (1971), de carácter interdisciplinar y multimedia, o la organización de las muestras *La imagen gráfica del movimiento afroamericano* (1972) o *John Heartfield. Fotomontajes. Carpeta de cinco serigrafías* (1973); la de Alberto Corazón con *Leer la imagen* (1971), compuesta por trabajos realizados sobre plásticos, pvc y metacrilatos colgados por toda la galería o la de Raimundo Patiño con su *O home que falaba Vegliota Comic en gallego (V.O. con subtítulos* (1972) centrada en popularizar el cómic como vehículo de unión con la sociedad. Al año siguiente, Pacho Fernández Larrondo, Nato Muzas y Carlos Morterero inauguraban *35 años de tebeos en España*. Las siguientes muestras se centrarían en propuestas conceptuales como *Exploración sensorial* (1973) de Luis Escapin, Óscar Ladoire y Juan Pagan o fotográficas (1973), como las de Juan José Gómez Molina, Pablo Pérez-Mingues y Carlos Serrano.

La aventura de Tino Calabuig como miembro de la Asociación de Artistas Plásticos terminaría más tarde, tal y como prueban algunas actas de diferentes asambleas celebradas en la

Escuela Superior de Bellas Artes.[15] Así, por ejemplo, en junio de 1976 apoyaba la necesidad de asociarse como sindicato y la validez de los estatutos presentados democráticamente por la comisión de trabajo a la asociación.

Sin embargo, las desavenencias (tanto ideológicas como socioculturales) con diversas comisiones trajo consigo la dimisión en bloque de la Comisión de la función del arte en sociedad: Federico Calabuig, Alberto Corazón, Francisco Escalada y Raimundo Patiño (Fig. 2).

El rumbo que tomó APSA estuvo supeditado, en cierta manera, a las directrices impuestas por la Junta Democrática de 1974 celebrada en París por el Partido Comunista de España.[16] Bajos esos presupuestos, a partir de 1975 se desarrollan diferentes mesas democráticas. Por ejemplo, la Junta Democrática de Madrid[17] señalaba el gran deterioro que estaban sufriendo una gran mayoría de barrios madrileños o la Junta Democrática de Artistas Plásticos de Madrid[18] subrayaba la necesidad de acceder y difundir la cultura mediante la autogestión. Incluso en el VIII Congreso del PCE (1972) uno de sus temas centrales hacía referencia a la lucha de masas en las barriadas y en defensa de los intereses ciudadanos. Uno de ellos, sin duda, era el acceso a la cultura.

Ambas plataformas se convierten en verdaderas señas de identidad para APSA y en un modelo para iniciar esa lucha por una democratización del arte. Los actos subversivos, es decir, las pintadas en las calles y la aparición de sencillos, a veces improvisados, talleres en los barrios más desfavorecidos de Madrid fueron las claves de este proceso.

Uno de los episodios más notorios fue la aprobación en 1972 de la Comisión de Planeamiento y Coordinación del Área Metropolitana de Madrid, que incluía el Plan de Ordenación de la Ciudad Lineal que abarcaba 250 hectáreas y ambicionaba una edificación de un 70% de suelo total (Fig. 3).

El barrio más afectado sería el barrio de Portugalete,[19] que desde su asociación de vecinos había comenzado a movilizarse ante tan brutal especulación urbanística. En verano de 1975, durante sus fiestas patronales se llevó a cabo una de las actuaciones más importantes de APSA: las pintadas en más de 500 m^2. En mi opinión, se trató de una manifestación artística inédita, si se tiene en cuenta sus dimensiones y el alto número de participantes, entre artistas, poetas, cantantes, actores y vecinos. Podríamos pensar en una convocatoria de atención pública a las autoridades ante los graves problemas del barrio: desahucios, abandono, falta de servicios, especulación o deficiencia urbanística pero también de un acercamiento del arte al pueblo. Junto a todo ello, y como ya he escrito en alguna ocasión, fue una estrategia político-intelectual, llevada a cabo por un grupo mayoritario de artistas comprometidos con organizaciones sindicales tan conocidos como Juan Genovés, Lucio Muñoz, Arcadio Blasco, José Duarte, José Vento, Aragonés, Alcaín, Ángel Orcajo, Zamorano, etc. (Fig. 4).

---

[15] «Acta de la asamblea realizada el 30 de junio de 1976 en la Escuela Superior de Bellas Artes», 30 de junio de 1976, Madrid, Centro de Documentación y Biblioteca, MNCARS, SIG. 875/1.

[16] Junto al PCE se encontraba el PSI (Partido Socialista del Interior) dirigido por Enrique Tierno Galván; el Partidos Carlista de Carlos Hugo de Borbón y Parma; Comisiones Obreras e independientes como Rafael Calvo Serer y Antonio García-Trevijano.

[17] «Declaración de la Junta Democrática de Madrid», Madrid, AGUCM, Archivo General UCM, 82/13.6.

[18] «Comunicado de constitución de la Junta Democrática de Artistas Plásticos de Madrid», 25 de abril de 1975, Madrid, Centro de Documentación y Biblioteca MNCARS, SIG. 875/7.

[19] García, García, Isabel, «Barrios intervenidos artísticamente durante el último franquismo», *Arte y Ciudad, Revista de Investigación, Arte, Arquitectura, Comunicación y Ciudad: Interacciones y Diálogos,* vol. 2, Número extraordinario 3 (I), Madrid, junio de 2013, pp. 611-640.



Fig. 2. Tino Calabuig, [sin título], litografía a color, 241/300, colección AVAM, Madrid.



Fig. 3. Gil Mintxa, «Arte en la calle para la calle», *Gaceta Ilustrada*, Madrid, julio de 1975.



Fig. 4. Mural en el Barrio del Pilar, *ca.* 1975. Foto Heinz Hebeisen.

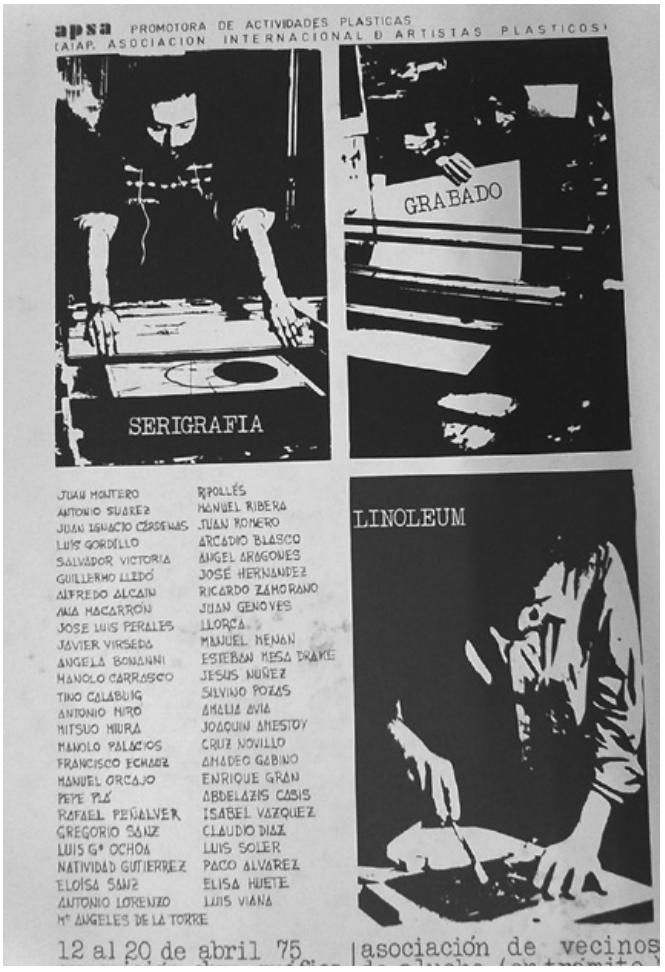


Fig. 5. Folleto APSA, Promotora de Actividades Plásticas, Asociación de vecinos de Aluche (Madrid), abril, 1975.

Con idénticas características pero sin las firmas de los artistas ante posibles represalias policiales podemos destacar otras de sus actuaciones en el Barrio del Pilar a finales del mismo año. En poco tiempo, aumentaron las peticiones de los barrios a la Asociación de Artistas Plásticos. Se hicieron otros murales y poemas en las paredes de las casas de los barrios de Palomeras y Hortaleza, ambos amenazados de expropiación especulativa y abandono por parte de las autoridades competentes.

En referencia a las aulas de cultura, ateneos populares o clubes donde se organizaron talleres artísticos sobre cerámica, escultura, técnicas de estampación, exposiciones de pintura y fotografía contemporánea, cine-forum, coloquios, conferencias... podemos destacar los desarrollados en las asociaciones de vecinos de Carabanchel Alto, del barrio de la Concepción, de Cabezas de Familia Villaamil-Sánchez Preciado en Fuencarral, de Moratalaz, de la Colonia de la Paz en Entrevías, de la Zaporra en Alcobendas o de Palomeras Altas (Fig. 5).

La problemática de los barrios en las grandes urbes adoptó una relevancia tal que, por ejemplo, en ese mismo año de 1975 el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid le dedicaba una exposición con el nombre *Madrid en sus barrios. Aproximación a la problemática sociohumanística de la periferia de Madrid;* al año siguiente, el Centro de Información y Documen-



Fig. 6. Cubierta del libro *Madrid/Barrios 1975*, Ediciones de la Torre, 1975.

tación Urbana publicaría el libro *Madrid / Barrios 1975.*[20] Allí se pudieron ver fotografías y maquetas de los barrios de Orcasitas, Palomeras Altas, Palomeras Bajas, Moratalaz, San Blas y Puerto Chico[21] (Fig. 6).

Los artistas plásticos más cercanos al partido comunista no cejaron en sus intenciones y lejos de redimirse bajo la estela del fracaso plantearon un programa para las elecciones generales de junio de 1977. *Hacia una alternativa democrática para las Artes Plásticas. Propuesta para una discusión* fue presentado en la Sala Ágora con la presencia del líder del PCE, Santiago Carrillo, rodeado de importantes artistas como Pepe Ortega, Martín Chirino, Eusebio Sempere, Rafael Canogar, Arcadio Blasco o José Luis Fajardo.

Aquella propuesta dejaba claro que las reivindicaciones de los artistas iniciadas desde los años sesenta —tales como libertad de expresión, asociación y reunión, supresión de censura, apertura de talleres libres, etc.— no se habían cumplido y que era necesario restablecer una cultura popular con función social a través de talleres-escuela en los barrios:

La forma concreta de realizar estas propuestas podría ser el control, gestión y organización de los actuales talleres de artesanía y artes aplicadas, así como la creación de talleres-escuela en los barrios y en los lugares de trabajo. Esta red de talleres, financiada por los ayuntamientos,

[20] Ángulo Uribarri, Javier; Bengoa Beriain, Juana María; Jiménez Lozano, Antonio y Molina Blázquez, José Manuel, *Madrid/Barrios 1975,* CIDUR (Centro de Información y Documentación Urbana), Ediciones de la Torre, 1975.

[21] Anónimo, «Madrid en sus barrios», *ABC,* Madrid (2 de abril de 1975).



Fig. 7. *Hacia una alternativa democrática para las artes plásticas, propuesta para su discusión*, Agrupación de artistas plásticos de Madrid del Partido Comunista de España, *ca.* 1976.

tendría como consecuencia el aumento de puestos de trabajo en un sector de paro creciente, pero, sobre todo, conduciría a una revitalización de las artes populares, dotándolas de nuevos contenidos que la apartan del concepto tradicional de las mismas[22] (Fig. 7).

Los esfuerzos de los artistas continuaron mediante esas plataformas de acción, es decir, gracias a la colaboración de las asociaciones de vecinos de los barrios más degradados de Madrid. Tras la legalización de la Asociación gracias a la Ley 19/77,[23] pasaron a constituirse como Asociación Sindical de Artistas Plásticas (ASAP). A partir de entonces, su lucha también se centraría en su inclusión como órgano asesor en algún comité o institución estatal.

En 1978 y a pesar de las discrepancias que aún les separaban en el recién creado Ministerio de Cultura se aprobaba la creación y regulación de Talleres;[24] los estudios como centros de experimentación artística[25] y la creación y regulación de Centros Culturales.[26]

En resumen, este proceso que no concluyó en ese año 1975, significó la aparición de una nueva cultura de masas en los barrios más desfavorecidos de Madrid. Sin embargo, queda todavía por hacer una búsqueda en profundidad de todas aquellas actividades artísticas realizadas en los primeros años de la democracia en los que, poco a poco, aquellos barrios fueron introduciéndose en esa reclamada normalización del acceso del pueblo al arte.

---

[22] «Hacia una alternativa democrática para las artes plásticas, propuesta para su discusión», Agrupación de artistas plásticos de Madrid del Partido Comunista de España, s. f.

[23] «Ley 19/1977 de 1 de abril sobre regulación del derecho de asociación sindical», *BOE,* núm. 80 (4 de abril de 1977), pp. 7510-7511.

[24] García, García, Isabel, «Talleres libres en la Transición», *Copia e invención modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*. II Encuentros Internacionales de museos y colecciones de esculturas, Valladolid, Museo de Escultura de Valladolid, 2013, pp. 333-342.

[25] «Orden del 28 de septiembre de 1978 por la que se crean y regulan los Talleres de Estudio», *BOE,* núm. 240 (7 de octubre de 1978), pp. 23358-23359.

[26] «Orden del 28 de septiembre de 1978 por la que se crean y regulan los Centros Culturales», *BOE,* núm. 242 (10 de octubre de 1978), p. 23525.

El arte y la recuperación del pasado reciente.
Jornadas internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 de diciembre, 2014

TRANSICIÓN, HISTORIA DEL ARTE Y TELEVISIÓN

Noemí de Haro García[1]
Universidad Autónoma de Madrid

Intelectuales, cultura y transición

El papel de la cultura durante la transición ha sido destacado en numerosas ocasiones. No en vano, se ha llegado a decir que la transición fue «vivida como cultura» por la sociedad.[2] Se ha indicado igualmente que el gobierno de la UCD empleó la cultura como medio de gobernanza, esto es, como un elemento para que los individuos asimilaran e hicieran suyos los discursos del poder. De esta manera se hacía más efectivo el orden social que se quería promover.[3] Ya en fechas posteriores a las que aquí nos ocupan, pero íntimamente relacionadas con el tema que abordaremos, no podemos olvidar que el PSOE haría del «cambio cultural» su bandera más vistosa.[4]

Asimismo es habitual encontrar referencias al destacado papel desempeñado por los intelectuales a lo largo de la transición. Una parte importante del impacto que muchos de estos tuvieron en la configuración del campo cultural en estos momentos tuvo que ver con su apari-

[1] Este trabajo se ha realizado en el marco de un contrato Ramón y Cajal (RYC-2013-12888) y está vinculado a los proyectos «La Historia del Arte en España: devenir, discursos, propuestas» (Ref: HAR 2012-32609), «Cultura, protesta y movimientos sociales en la España contemporanea» (2015/EEUU/04) y «Literatura y cultura d ela transición» (UAM-CV002).

[2] Mainer, José Carlos, «La cultura de la transición o la transición como cultura», en Carmen Molinero (ed.), *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia,* Madrid, Península, 2006, p. 153.

[3] Quaggio, Giulia, «Política cultural y transición a la democracia: el caso del Ministerio de Cultura UCD (1977-1982)», *Historia del Presente,* 17, 2011, pp. 109-125.

[4] En septiembre de 1982 el PSOE presentaba el manifiesto «Por el cambio cultural» en los salones del cuartel del Conde Duque de Madrid que estaban llenos de escritores, pintores, cantantes y artistas de cine. Allí, Felipe González afirmó que el papel de artistas e intelectuales era dar un impulso ético y estético a la sociedad y les llamó a alcanzar un compromiso con ella. Jáuregui, Fernando, «Felipe González llama a los intelectuales y artistas a "un compromiso con la sociedad"», *El País Digital* (29 de septiembre de 1982). Disponible en: http://elpais.com/diario/1982/09/29/espana/402102003_850215.html [Consulta: 08/03/2015].

ción en los medios de comunicación: desde las revistas hasta la televisión. Frecuentemente los estudios sobre el papel de los intelectuales en el último franquismo y la transición mencionan la aparición en los medios de algunos nombres ligados al mundo del arte así como, más concretamente, al de la historia del arte.[5] Sin embargo, a pesar de esto, la aparición del arte y los agentes del campo artístico en Televisión Española [TVE] no ha sido objeto de análisis sistemático por parte de la historia del arte español.

Las manifestaciones artísticas habían estado presentes en la pequeña pantalla desde los mismos inicios de la televisión. Aunque pueda considerarse algo anecdótico —más aún si consideramos el, por aquel entonces, limitadísimo alcance de la señal— ya la primera emisión de TVE en 1956 incluía actuaciones de los Coros y Danzas de la Sección Femenina así como varios números musicales. Unos años más adelante, Antonio Ozores que había sido nombrado jefe de programas en 1958, promovió los primeros espacios culturales de la televisión en España: el programa nocturno *Galería de Arte* que apareció en junio de 1958 patrocinado por la Galería Biosca —sus primeras entregas se dedicaron a Josep Clará y a Eduardo Vicente— y *Trastienda de Librería* que contaba con financiación por parte de librerías como Fuentetaja.[6] Un año después se empezaría a emitir *Fomento de las artes* dirigido y presentado por Luis de Sosa. Este falangista y catedrático de Teoría Política de la Universidad de Madrid era también el responsable de un programa dedicado a los libros —*Tengo un libro en las manos*— y otro en el que se emitían conferencias de destacadas personalidades de la época, entre ellas se contaban, por ejemplo, Fray Justo Pérez de Urbel, abad del Valle de los Caídos, o José Camón Aznar.[7] Las primeras emisiones se hacían en directo y, por tanto, no es posible analizarlas, tampoco se dispone de datos referidos a la audiencia de la programación de esos años. Sin embargo, podemos afirmar que la última innovación en el campo de los medios de comunicación permitía que todo lo que se mostrase en ella llegara a una gran cantidad de personas. O, cuando menos, el nuevo medio ofrecía la posibilidad de que este deseo de comunicación con las masas pudiera llegar a hacerse realidad.

A tenor de lo observado en la programación en las fuentes que se pueden consultar en el archivo de TVE, parece que, tras la muerte del dictador a finales de 1975, el medio televisivo prestaba su espacio a nuevos profesionales de la historia del arte. Estos venían de la mano de figuras que, como Ramón Gómez Redondo o Paloma Chamorro, se habían ocupado de programas culturales en TVE ya en años anteriores. A medida que se desarrollaban sus respectivas carreras, cada uno de ellos asumiría mayores responsabilidades incrementando su visibilidad. Ramón Gómez Redondo, que había estudiado en la Escuela Oficial de Cine —de la que fue expulsado por su participación en la huelga de 1968— y estaba en contacto con toda la red de cineastas vinculados a ella, había trabajado desde finales de los sesenta en TVE. Paloma Cha-

---

[5] En este sentido véase, por ejemplo, Pecourt, Juan. *Los intelectuales y la transición política. Un estudio del campo de las revistas políticas en España,* Madrid, CIS, 2008.

[6] Palacio, Manuel. «Los intelectuales y la imagen de la televisión cultural», en Antonio Ansón, Juan Carlos Ara Torralba, José Luis Calvo Carilla, Luis Miguel Fernández, María Ángeles Naval López, Carmen Peña Ardid (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982),* Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2010, p. 15.

[7] Rodríguez Pastoriza, Francisco. «La literatura en los programas culturales de la transición: una cierta edad de plata», en Antonio Ansón, Juan Carlos Ara Torralba, José Luis Calvo Carilla, Luis Miguel Fernández, María Ángeles Naval López, Carmen Peña Ardid (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982),* Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2010, p. 28.

morro, en cambio, se encontraba en los primeros momentos de una carrera televisiva ligada a la cultura llegando a ser, más adelante, la responsable de programas míticos como *La Edad de Oro*.

Dentro de un marco como este, en el que no se sabía muy bien qué rumbo tomarían los acontecimientos y en el que el arte había tenido un rol importante y eficaz en la construcción de la imagen «moderna» del país ya desde el desarrollismo, parece lógico pensar que el arte y los discursos relacionados con él fueran un elemento simbólico fundamental para construir la idea y la identidad del país. Y esto era así tanto si se abogaba por la continuidad, como si se hacía por la reforma o por la ruptura con el pasado. Por eso, habría que considerar el papel de la historia del arte en la configuración de la memoria y la historia oficial y dominante de la guerra, de la dictadura e incluso también de la propia transición. Muchas de estas historias se generaron precisamente en esos momentos de transición y habría que considerar en qué sentido estuvieron ligadas a este proceso. Si especialistas en la investigación acerca de TVE han señalado cómo en el tardofranquismo y la transición la televisión sirvió como acelerador de cambios y contribuyó a crear un espacio público distinto al del pasado,[8] si Adolfo Suárez colocó a Rafael Ansón al frente de RTVE para «vender al país el nuevo régimen de monarquía democrática»[9] y si artistas, historiadores y críticos de arte tuvieron un papel en ese medio por aquel entonces, cabría preguntarse qué papel desempeñaron estos en relación con la construcción del nuevo espacio público y en el apoyo a la monarquía democrática.

Dinamismo

En este trabajo se estudiarán algunas de las características del modo en el que se presentó el arte en tres programas culturales emitidos por el UHF, la segunda cadena de TVE. También se prestará atención a algunos de los agentes del campo artístico más significativos que aparecieron en ellos. Nos centraremos especialmente en las primeras emisiones de cada uno de estos programas. No se trata pues de ofrecer un estudio exhaustivo ni conclusiones definitivas, sino de proporcionar un acercamiento a la cuestión. Los programas que ocuparán nuestra atención son: *Encuentros con las artes y las letras* (emitido entre 1976 y 1977), *Trazos* (emitido en 1977) e *Imágenes* (emitido entre 1978 y 1981).

Los tres están relacionados entre sí. En primer lugar porque, en cierto sentido, cada uno de ellos nació para hacer las veces de continuador del anterior. En 1977 *Encuentros con las artes y las letras* se dividió en dos programas: *Encuentros con las letras,* que se dedicaría a la literatura, y *Trazos,* que se ocuparía de las artes plásticas. Por su parte, *Imágenes* apareció en 1978 para continuar con la iniciativa iniciada por *Trazos* de hacer un programa que mostrase arte —contemporáneo y no tan contemporáneo— en televisión. En segundo lugar hay que tener en cuenta que muchas de las personas responsables de que estos programas vieran la luz cada semana eran las mismas. Por ejemplo, en todos ellos estuvieron implicados, si bien de modos distintos, Ramón Gómez Redondo, Paloma Chamorro o Joaquín Barceló. Junto con ellos, el

[8] Palacio, Manuel. *La televisión durante la Transición española,* Madrid, Cátedra, 2012; Fernández, Luis Miguel. *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975),* Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014.

[9] Rodríguez Pastoriza, 2010, p. 30.

visionado de las emisiones de estos programas nos revela una interesante lista de invitados. Se contó con la participación, por ejemplo, de especialistas como Antonio Bonet, Simón Marchán, Santiago Amón, Juan Antonio Ramírez, Valeriano Bozal, Ángel González, Alfonso Pérez Sánchez, Ignacio Gómez de Liaño, Juan Manuel Bonet o Fernando Savater. También aparecieron artistas del momento como Luis Gordillo, Eduardo Úrculo, Eusebio Sempere, Herminio Molero, Fernando Zóbel o Gustavo Torner, así como creadores cuya aparición tenía que ver con una cierta intención de recuperar o releer el pasado como Joan Miró, Josep Renau, Salvador Dalí o Maruja Mallo.

Como ya se ha señalado, todos estos programas se podían ver en el UHF. El segundo canal de TVE había empezado sus emisiones en 1966 y su programación aparecía como una alternativa —no una rival— a la de la primera cadena. Esta alternativa se distinguía por incorporar una mayor oferta de productos televisivos relacionados con lo cultural y por asumir conscientemente que se dirigía a un público minoritario. En lo que a esto último se refiere hay que decir que el de la Segunda cadena era un público minoritario tanto porque la señal del UHF tardó bastante tiempo en llegar a todas las zonas de país, como por el hecho de que no se esperaba que una programación de tipo cultural atrajera a un número masivo de espectadores. Es cierto que tampoco se hizo nada por que esto fuera de otro modo; los programas culturales no se emitían necesariamente en la franja horaria de *prime time* ni se trasladaban de la Segunda a la Primera cadena que tenía siempre más audiencia y una señal que llegaba a muchos más puntos del país. Así, por ejemplo, cuando en 1977 se preguntó a Carlos Vélez, director de *Encuentros con las letras,* si no sería mejor que este programa cultural, que gozaba de un éxito importante habida cuenta la temática que trataba, se emitiera por la primera cadena de TVE este respondió que, en su opinión, el programa estaba bien en la Segunda. Para él el único problema que esto planteaba era que el UHF no llegaba a todas partes si bien precisaba que, a pesar de eso, la emisión gozaba «de una audiencia de unos 700 000 espectadores,» y eso, aseguraba Vélez, «para un programa de este tipo es un índice muy alto».[10]

El primer programa de *Encuentros con las artes y las letras* fue emitido el 7 de mayo de 1976, tan solo unos meses después de la muerte de Franco. Como suele señalarse al hablar de este programa esa misma semana nacieron dos de las publicaciones más relevantes de esa época: el periódico *El País* —considerado como el «intelectual colectivo de la transición» por José Luis López Aranguren[11] y «periódico de referencia dominante» por especialistas como Gérard Imbert y José Vidal-Beneyto—[12] y la revista *Historia 16.* Ese mismo año también nacería *Diario 16.*[13] La nueva emisión televisiva suponía la reunión de dos programas ante-

---

[10] IMM «Encuentros con las letras cambia de horario», *ABC,* Madrid (27 de noviembre de 1977), p. 110. Disponible en: http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1977/11/27/110.html [Consulta: 08/03/2015].

[11] López Aranguren, José Luis. «Prensa y opinión pública: la prensa como agente de cambio», *Archipiélago,* 14, 1993, pp. 75-77.

[12] Imbert, Gérard; Vidal-Beneyto, José (coords.). *El País o la referencia dominante,* Barcelona, Mitre, 1986.

[13] Rodríguez Pastoriza, 2010, p. 33; Ara Torralba, Juan Carlos. «*Encuentros con las letras,* mucho más que una galería televisiva de la literatura en la transición», en Antonio Ansón, Juan Carlos Ara Torralba, José Luis Calvo Carilla, Luis Miguel Fernández, María Ángeles Naval López y Carmen Peña Ardid (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982),* Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2010, p. 139.

riores, *Revista de las Artes* y *Revista de las Letras,* que a su vez habían estado unidas anteriormente bajo el título de *Revista de las Artes y las Letras.*[14] El director y guionista de *Encuentros con las artes y las letras* era Carlos Vélez. Él había sido el responsable de la creación, en enero de 1976, de dos programas que siempre se asocian a la transición: *La Clave* y *A fondo.* Aparte de su carácter emblemático y de su papel en la memoria de muchos espectadores de esos años, o quizá precisamente a causa de ello, los tres programas mencionados han sido considerados por estudiosos de la televisión como Manuel Palacio como «programas televisivos para el renacer de una democracia».[15] Vélez había sido director de Dramáticos en TVE en la apertura de febrero de 1974.[16] Con anterioridad había sido el responsable de la creación de destacadas revistas culturales en las que habían encontrado un lugar los escritos de muchos intelectuales comprometidos con el antifranquismo como fue el caso de la mítica *Acento Cultural.* Para poner en marcha *Encuentros con las artes y las letras* Carlos Vélez se rodeó de un buen grupo de especialistas entre los que se encontraban ya en los primeros programas Joaquín Barceló, César Gil, Juan Antonio Méndez, Daniel Sueiro o Paloma Chamorro, entre otros muchos. Si bien más adelante su duración se reduciría, en sus inicios las emisiones de este programa tenían una duración superior a lo que cabía esperar entonces —y también ahora— del espacio que la televisión podía conceder a la cultura: el nuevo programa cultural del UHF tenía una duración de casi una hora y media.

La relación que *Encuentros con las artes y las letras* buscaba establecer entre la cultura y el renacer de una democracia se aprecia hasta en los más mínimos detalles del programa. En este sentido llama la atención la cabecera de la emisión. Esta constituía la presentación del programa, su marca de identidad, así como toda una declaración de intenciones. Sus imágenes recorrían diversos lugares relacionados con la temática cultural del programa para establecer también un vínculo entre ellos. Dicho vínculo tenía que ver con su dinamismo y con su papel como dinamizadores del ambiente cultural. Se comenzaba con la tradición de la que se daba cuenta con un *travelling* sobre la fachada del Museo del Prado cuya animación no solo se ponía de relieve por el movimiento de la cámara sino también por la música. La sintonía del programa era una melodía interpretada por un instrumento de cuerda pulsada, seguramente una guitarra, que más adelante era apoyada por un bajo y percusión —batería y palmas— a los que después se añadían los timbres de una orquesta completa. El movimiento de dicha melodía resulta al mismo tiempo veloz, seguro y constante, proporcionando referencias a distintas tradiciones musicales asociadas tanto a la música «culta», como a la «popular» así como a la identidad española. Tras las imágenes de la fachada del Museo del Prado se mostraban escenas de la vida cotidiana. En ellas se veía a la gente caminando por las calles del centro de Madrid, en torno a los cines, los kioscos de prensa, las tiendas de libros y de discos, etc. Entonces la música de la sintonía se veía cubierta en ciertos momentos por el ruido de la calle, por las voces de la gente y por la música que se podía escuchar en las tiendas, como si también esas tradiciones musicales se mezclaran con el día a día, conviviendo con él. Es especialmente significativo que se dediquen también imágenes a las calles y parques del campus de la Universidad Complutense así como a las voces de los estudiantes. No hay que olvidar que el

[14] Rodríguez Pastoriza, 2010, p. 32.

[15] Palacio, 2012, p. 100.

[16] Pérez Ornia, José Ramón. «Encuentros con las letras», *El País* (19 de junio de 1979). Disponible en: http://elpais.com/diario/1979/06/19/agenda/298591201_850215.html [Consulta: 08/03/2015].

mundo universitario constituía no solo el futuro del país sino también uno de los espacios más destacados de la protesta contra el régimen y de las propuestas renovadoras para la sociedad, la cultura y la política del momento.

Que en la cabecera de un programa cultural se alternasen imágenes de espacios sancionados por la historia y la tradición como eran los museos, con otros relacionados con el ocio, lo cotidiano o los jóvenes, los colocaba a todos en un mismo nivel. Bien es cierto que cada uno de ellos era filmado de un modo distinto, con una menor presencia de personas en los entornos de tipo museístico e imágenes que dan una idea de movimiento ordenado, frente al bullicio desordenado de las aceras, las tiendas y la universidad. No obstante todos estos espacios se sucedían en el montaje, era posible transitar entre ellos. Esto suponía también reconocer la importancia del papel de las personas movidas por los intereses culturales —a quienes, podemos aventurar, *Encuentros con las artes y las letras* aspiraba a tener como público— en la configuración del campo cultural del que el programa pretendía dar cuenta y conformar al mismo tiempo. Las últimas imágenes de la cabecera de este espacio se dedicaban al imponente y recién inaugurado nuevo edificio del Museo Español de Arte Contemporáneo así como a las obras del polémico —y entonces aún no inaugurado— Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana. En este último caso, se trataba de un nuevo travelling. La elección de filmar el museo con este movimiento de cámara no es accidental puesto que, de esta manera, además de dialogar con las imágenes del Museo del Prado iniciales se podía mostrar y «activar» la barandilla del puente diseñada por Eusebio Sempere. El artista la había pensado para que «al verla desde un vehículo en movimiento» se produjera un efecto cinético. La cabecera del programa constituía pues una presentación del programa en la que se pueden encontrar ya algunas claves del acercamiento a la cultura que este propiciaría. Qué objetos pueden revestir interés cultural y dónde se los puede encontrar —no solo en espacios asociados a la «alta cultura», también en la calle, en la universidad y en sus parques—, quiénes participan de ella y cómo hay que mostrarla en televisión serían algunas de las cuestiones que trataría de responder este programa y también los que le sucederían.

Frente al dinamismo de su cabecera, la primera imagen del programa era un plató vacío, que se veía blanco en las pantallas en blanco y negro. El presentador, Roberto Llamas, aparecía sentado en el centro de este espacio desierto. A su alrededor solo había un cenicero de pie y numerosas peanas blancas sobre las que se disponían fotos, dibujos, libros, discos, diapositivas, un proyector, un magnetófono, un tocadiscos, etc. Podríamos considerar esto como una simple decisión estética que estaba en consonancia con el trabajo de algunos escenógrafos del momento. También tenía que ver, indudablemente, con la idea de que el propio programa se concebía como un lugar en construcción puesto que, como señalaba Roberto Llamas en su primera intervención, se trataba de un «espacio cultural sin fecha y sin lugar» cuyo «lugar cierto» se iría «acumulando cada día».[17] Además de esto, considero que el diseño del decorado inicial tenía que ver con el modo en que se estaba construyendo ya entonces el relato de la historia de la cultura más reciente. Ya en 1971 José Luis Abellán había hablado del «páramo intelectual» que era la España franquista[18] y que bien podía identificarse con el plató prácticamente vacío en el que se grababa esta primera emisión de *Encuentros con las artes y las letras*. No obstante, en el caso de este programa, el vacío no era tal puesto que se mostraban

[17] *Encuentros con las artes y las letras,* emitido por la Segunda cadena de TVE el 7 de mayo de 1976.

[18] Abellán, José Luis. *La cultura en España. Ensayo para un diagnóstico,* Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971, pp. 9-10.

una serie de herramientas que hacían pensar en la existencia de medios para repoblar el páramo. Medios tecnológicos para hacer que entrasen en escena objetos que ya existían fuera de ella. De hecho, si nos fijamos en la cabecera del programa, la calle estaba más viva que el plató televisivo. Este tenía que intentar acercarse a lo que había afuera empleando los aparatos que estaban en las peanas. En definitiva, es posible que con este decorado no se quisiera simplemente reforzar la idea de que el país constituía un páramo intelectual sino señalar que la cultura oficial y los medios de comunicación controlados oficialmente —como era el caso de TVE— estaban vacíos y era necesario darles vida llevando allí el aliento de la cultura que ya existía fuera de dichos espacios oficiales. Solo unos meses más tarde de que se emitiera este programa Julián Marías hablaba de la existencia de «la vegetación del páramo» y criticaba la imagen, exitosa entre los jóvenes, que había sido creada por Abellán.[19]

Conversation pieces

Dar un espacio en el que los intelectuales pudieran conversar parece haber sido una de las cuestiones que se trató de privilegiar en los programas culturales. En ellos puede advertirse una urgente necesidad por propiciar y también por escenificar la importancia y la posibilidad del diálogo. Quizá también, con ello, de la reconciliación. Se trataría de valores que acompañarían todo el proceso de la transición, junto con el silencio y el miedo a la Guerra Civil como ha mostrado Paloma Aguilar.[20] El diálogo y el debate televisivo en la transición suele encontrar en el programa *La Clave* su ejemplo paradigmático. Sin embargo no se trataba de un caso aislado. Como han indicado algunas especialistas, TVE aparecía en esos años como un nuevo foro de debate.[21]

Encuentros con las artes y las letras dedicaría una diversidad de espacios al diálogo, ensayando distintos tipos de formato para propiciar la conversación. En algunos casos se trataba de mesas de debate con muchos participantes como era el caso de la titulada «La crítica de arte contra la pared» en la que Paloma Chamorro conversaba con Santiago Amón, Andrés Trapiello, Santos Amestoy y Simón Marchán acerca de «las estupendas posibilidades y mediocres realidades de la crítica de arte».[22] Ya en el primer número de esta revista dedicada a las artes y las letras —pues el modelo de este espacio televisivo no era otro que el de la revista cultural en el que tanta experiencia tenía Carlos Vélez— se comenzaba experimentando con un formato de entrevista que llamaron «El triángulo». El funcionamiento de este tipo de entrevista «triangular» que se estrenaba con «El triángulo... teatral» en el que participaban Víctor Ruiz Iriarte, Francisco Nieva y Jesús Campos era explicado así por Roberto Llamas:

> El modelo de entrevista que proponemos a continuación es, por decirlo así, la entrevista-pescadilla o, más correctamente, la entrevista triangular. La entrevista que se muerde la cola. La entrevista de los tres ángulos. Verán que no hay en ella, técnicamente, un entrevistador [...]

---

[19] Marías, Julián. «La vegetación del páramo», *La vanguardia española* (19 de noviembre de 1976), p. 7.

[20] Aguilar Fernández, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española,* Madrid, Alianza, 1996; Aguilar Fernández, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política,* Madrid, Alianza, 2008.

[21] Philippe, Virginie. *Transition et télévision en Espagne. Le rôle de la TVE 1973-1978,* París, L'Harmattan, 2007, p. 47.

[22] *Encuentros con las artes y las letras,* emitido por la Segunda cadena de TVE el 25 de junio de 1976.

> Las personas que intervienen en la entrevista triangular pertenecen al mismo campo profesional pero hay una separación generacional entre ellos cuando menos y también acaso una distinta forma de entender esa misma profesión que los tres ejercen.
>
> En contra de la entrevista clásica, aquí el entrevistado, el que responde, toma sucesivamente el papel de entrevistador y también pregunta para satisfacer su curiosidad a quien tiene a su lado en esta rotación de los tres ángulos del triángulo. Tres generaciones artísticas. Ellos van a conocerse unos a otros y nosotros vamos a conocer a los tres.[23]

A mi juicio resulta evidente que este formato de entrevista pretendía no solo que los espectadores conocieran a distintos protagonistas del mundo de la cultura sino también mostrar el pluralismo, la diversidad de dicho mundo. También demostraba que era posible y fructífero que personas en distintos estadios de su carrera, pertenecientes a generaciones distintas y con ideas muy diferentes se sentaran a una mesa a hablar. El diálogo era posible. Muy pronto se dedicó uno de estos triángulos a las artes plásticas, concretamente al ámbito del mercado artístico. En junio se emitió «El triángulo... de los vendedores de arte» en el que conversaban Juan Mas, Aurelio Biosca y Chiqui Abril acerca de su labor como galeristas y su relación con el mundo del comercio artístico y los artistas.[24]

Como ya se ha señalado más arriba, en 1977 *Encuentros con las artes y las letras,* que ya había reducido su duración a una hora, se desdobla. Aparecen de una parte *Encuentros con las letras* que continúa bajo la dirección de Carlos Vélez y de la otra *Trazos* dedicado a las artes plásticas. Inicialmente el director de este programa era Ramón Gómez Redondo y su subdirectora Paloma Chamorro que, más adelante, sustituiría a Gómez Redondo en el puesto de dirección. El «número 0» de *Trazos* se emitió la noche del jueves 21 de abril de 1977 y consistió en una gran mesa redonda en la que «una serie de buenos y viejos amigos [...] relacionados de un modo u otro con el mundo del arte en la España de hoy»[25] debatían acerca de qué era un programa de arte en televisión y qué función debía cumplir. Junto con el director y la subdirectora del programa se sentaban a la mesa seis artistas y críticos de arte: Eusebio Sempere, Gustavo Torner, Ignacio Gómez de Liaño, Juan Manuel Bonet, Antonio Fernández Alba y Julio López Hernández.

Al igual que *Encuentros con las artes y las letras, Trazos* también se concebía como una «revista de arte» —de hecho, ese era su subtítulo, su «apellido» como indicaba Gómez Redondo en la primera emisión—. El programa dirigido por Vélez se había iniciado con un plató vacío que se iba a llenar de objetos progresivamente. En él su presentador había leído a cámara lo que podríamos considerar el «editorial» de esta revista televisiva. En aquel caso se había decidido sustituir la palabra «historia» por la de «cultura» en el editorial de la recién nacida *Historia 16* para hablar de «La cultura perdida».[26] *Trazos* por su parte arrancaba reflexionando sobre el propio formato del programa de arte en televisión. La conversación se abría con los que se denominaban *Principios generales. Filosofía y propósitos del proyecto*. Se trataba de unos puntos generales y programáticos elaborados por Gómez Redondo y Chamorro en los que se recogían sus ideas acerca de qué criterios debía cumplir un programa de arte emitido

---

[23] *Encuentros con las artes y las letras,* emitido por la Segunda cadena de TVE el 7 de mayo de 1976.
[24] *Encuentros con las artes y las letras,* emitido por la Segunda cadena de TVE el 4 de junio de 1976.
[25] *Trazos,* emitido por la Segunda cadena de TVE el 21 de abril de 1977.
[26] *Encuentros con las artes y las letras,* emitido por la Segunda cadena de TVE el 7 de mayo de 1976.

en televisión. Esas cuestiones eran las seleccionadas para guiar la conversación entre los expertos reunidos en este primer programa. Entre ellas se encontraban temas como qué criterios emplear para elegir qué mostrar y qué no en el programa, o cómo resolver el problema de cómo presentar un medio y un lenguaje a través de otro. Esto último es una buena muestra de hasta qué punto sus responsables eran conscientes —y querían concienciar a sus espectadores— de que la televisión era un lenguaje, un medio a través del cual se hablaría de y se interpretaría otro medio, en este caso el de las artes plásticas. Igualmente se planteaba la cuestión de si aspiraban a ser un programa informativo destinado a los conocedores o un espacio didáctico en el que se enseñara a ver. Además de eso y en consonancia con la conciencia de tener que hablar de arte con un medio y un lenguaje concreto que era el de la televisión a la que nos hemos referido antes, se señalaba que tenían la aspiración de dar un tratamiento a la información artística que no rehuyera las leyes del espectáculo televisivo.[27]

Del museo imaginario a la pintura fresca

Si la recuperación de la cultura para todos era el objetivo de *Encuentros con las artes y las letras,* también era el de *Trazos.* Ya se ha mencionado que ambos programas tenían en común el tomar como modelo a las revistas culturales. A fin de cuentas se trataba del formato al que estaban más habituados los intelectuales del momento -como lectores y como colaboradores. No obstante, en el caso de *Trazos* es posible advertir que esta idea inicial se combinaba con elementos que parecen tener más en común con el formato de los informativos, especialmente en el caso del diseño de decorados como el que acogía la mesa desde la que informarían Paloma Chamorro, Ramón Gómez Redondo y sus colaboradores e invitados. Tras ellos cerraba el espacio un muro sobre el que había un collage de fragmentos de reproducciones a gran tamaño de obras artísticas realizadas a lo largo de la historia del arte occidental por pintores que iban de Giotto a Picasso.

La elección de este tipo de decorado, especialmente en lo que al collage de reproducciones se refiere, seguramente estaba relacionada con que el museo imaginario de Malraux fuera uno de los modelos que tenía presentes esta recién inaugurada emisión. Tenía que ver con este modelo la importancia concedida a las emociones para dar forma a la relación que se establecía con las imágenes, así como para seleccionarlas y para ordenarlas. Es posible que incluso se hiciera referencia a todo esto con el diseño de la cabecera del programa. En ella la cámara hacía zoom sobre conocidas y destacadas obras de la historia de la pintura. Esa aproximación a la imagen se veía acompañada por el acercamiento a ella de una llama que, finalmente, acababa quemando las obras y también el nombre del propio programa, haciéndolos desaparecer. El efecto de desasosiego que producía esta cabecera se veía reforzado por la banda sonora elegida que no era otra que la música compuesta por Bernard Herrmann para los créditos de *Psicosis* de Hitchcock. El museo imaginario pero también el fuego —apasionado, gozoso, interminable, pero en igual medida cegador y destructivo como mostraban las imágenes quemadas en la cabecera de *Trazos* e indicaban las referencias fílmicas a las que remitía la música que las acompañaba— eran las imágenes a las que recurría la presentación con la que Dolores Trueba daba

[27] *Trazos,* emitido por la Segunda cadena de TVE el 21 de abril de 1977.

la bienvenida a los espectadores de este programa, recordando, eso sí, que en el programa se tendrían en cuenta las ideas vertidas en la mesa redonda del número inicial de la revista:

> Buenas noches. Con imágenes de fuego, un fuego gozoso, interminable, que recorre arriba y abajo nuestro museo imaginario, nace hoy, ahora sí, de verdad, *Trazos. Revista de arte*. Como a todo lo que nace, no cabe sino desearle sabiduría, virtud y larga vida. Un grupo de viejos y buenos amigos nos ayudaron la semana pasada ante estas mismas cámaras, en este mismo día, a debatir, a intentar adivinar, qué es, qué debe ser un programa de arte en Televisión Española. Ni una sola de las ideas que allí se formularon, ni una sola sugerencia, ni un solo deseo, han caído en saco roto, pero ahora la palabra la tienen ustedes, porque son ustedes los que tienen que juzgar sobre el sentido y la buena o mala marcha de esta aventura que comienza hoy y que se llama *Trazos*. Y no queremos otros jueces que nuestra propia conciencia y el sentir público. Y ya, sin más preámbulos, comenzamos. Mesa de redacción. Tiene la palabra nuestro director.[28]

La música sería un elemento importante a la hora de mostrar las obras artísticas y las exposiciones en este programa. Contribuía a guiar los paseos de la cámara entre las obras, a las que se acercaba y de las que se separaba al ritmo de los temas elegidos. En este programa se mostraban numerosas exposiciones, fundamentalmente las realizadas en Madrid y Barcelona aunque los intereses del programa, tal y como también se había señalado en el mencionado «número 0», no se restringían a lo que sucedía en Madrid o a lo que sucedía en España. Así también se informaba acerca del mundo artístico de París, de Berlín o de Estados Unidos, por ejemplo. Algunas de las figuras destacadas de la época anterior a la Guerra Civil fueron recuperadas —si bien no necesariamente reactivadas políticamente— por las cámaras de *Trazos*. Fue el caso de las entrevistas realizadas a Maruja Mallo, Josep Renau o Joan Miró y también de los reportajes dedicados a personalidades como Pablo Picasso o a Timoteo Pérez Rubio.

La idea de que la existencia de debate era un síntoma positivo del buen desarrollo del país en general y del mundo del arte en particular también estaba presente en *Trazos* y en los encuentros y conversaciones que propició. A lo largo del programa habría mesas de debate dedicadas a temas como, por ejemplo, los problemas del Museo del Prado, la enseñanza del arte en España, cuestiones urbanísticas, o al Museo de Arte Contemporáneo, etc. Sin embargo, ya no se trataba solamente de que el debate entre posiciones distintas tuviera lugar en el plató del programa; en la emisión se informaba acerca de momentos en los que el diálogo y el debate tenían lugar en foros distintos al televisivo. Tal y como ya hemos analizado en otro lugar, resulta muy significativo el modo y el momento en el que este programa informó acerca de las discusiones que se produjeron en los cursos de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en el verano de 1977. Como es bien sabido, en ellas se enfrentaron posiciones contrapuestas en relación con el papel del arte en la sociedad y habitualmente se considera esta disputa como uno de los puntos de inflexión en la historia del arte español de esos años. Estos debates fueron interpretados como un signo de democracia, como una muestra del avance de los tiempos y de la superación del franquismo. Una idea que, sin duda, había de verse reforzada por el hecho de que este programa fuera emitido el 16 de junio de 1977, tan solo un día después de haberse celebrado las primeras elecciones generales en más de cuarenta años.[29]

---

[28] *Trazos,* emitido por la Segunda cadena de Televisión Española el 28 de abril de 1977.

[29] Haro García, Noemi de. «La historia del arte español de la transición: consecuencias políticas de una representación», en Juan Albarrán (ed.). *Arte y Transición,* Madrid, Brumaria, 2013, pp. 225-248.

Según avanza el tiempo las emisiones de *Trazos* parecen dedicar menos espacio a las mesas redondas y más a las entrevistas, al comentario de obras o de figuras concretas y a los reportajes. En esto quizá se podría ver un interés cada vez menor por mostrar y propiciar el debate en el plató frente a una creciente preocupación por centrarse en los creadores y sus obras, un enfoque que podemos asociar a una concepción más tradicional en el acercamiento al objeto artístico. Es lógico pensar que este cambio en los modelos del programa también motivaría que perdieran su sentido inicial unos decorados inspirados en la idea del museo imaginario. De esta manera la inicial colección de imágenes orientadas a enseñar —no a sustituir a la obra original— desapareció del plató, ocupando su lugar una colección de pinturas originales hechas ex profeso para el programa. Los pintores José Manuel Broto, Carlos Franco, Luis Gordillo, Gerardo Delgado, José Guerrero, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere, Jordi Teixidor y Gonzalo Tena fueron los encargados de pintar los lienzos para los nuevos decorados. A este proceso se dedicó toda una emisión especial.[30] Efectivamente, se trataba de un programa especial tanto por su temática como porque fue rodado en color frente al blanco y negro de *Trazos*.[31] Tanto la significativa nómina de artistas elegidos para realizar estas pinturas como la sustitución de las reproducciones de obras destacadas de la historia de la pintura por originales de artistas contemporáneos indican un cambio en la orientación e intereses de este programa sobre arte. Un cambio que estaba en consonancia con los tiempos y con la ya conocida situación del campo del arte y de la historia del arte en esos momentos.

Individuos y distancias

El lugar de *Trazos* como programa dedicado a las artes visuales del segundo canal televisivo sería ocupado a partir del 18 de octubre de 1978 por *Imágenes.* La responsable de su dirección, del guión y de presentarlo era Paloma Chamorro. En este caso los programas se grabaron desde el principio en color y se emplearon los cuadros pintados para *Trazos* para los decorados y también como fondo de los créditos finales. En este caso la música elegida para acompañar —al menos inicialmente— tanto a los créditos como la cabecera era el tema *Layla* de Eric Clapton que precisamente estaba de gira en esos momentos y daría conciertos en ciudades como Madrid o Barcelona. El formato elegido para el nuevo programa claramente no era ya el de la revista, tampoco el del informativo sino más bien el de la sucesión de reportajes presentados por su directora. Aunque en *Imágenes* seguiría habiendo espacio para las conversaciones, resulta sintomático que el primer programa se planteara como una especie de solución de compromiso entre las habituales mesas redondas de programas anteriores y las entrevistas a personalidades reconocidas e individuales como ya había empezado a suceder en *Trazos.*

En efecto, para ese primer programa de octubre de 1978 se habían planteado una serie de preguntas acerca del arte a varias personas y sus respuestas se habían montado para agruparlas

---

[30] *Trazos,* emitido por la Segunda cadena de TVE el 10 de noviembre de 1977.

[31] Un blanco y negro que era la preferencia expresa de *Trazos* desde sus inicios porque así respondían mejor las obras y no se engañaba al espectador. *Trazos,* emitido por la Segunda cadena de TVE el 21 de abril de 1977.

en función de la pregunta a la que respondían. De esta manera se creaba una especie de galería de retratos individuales intercalados que permitían comparar personalidades y respuestas pero no apreciar cómo estas interactuarían entre sí. El lugar que ocupa el arte en la vida de los entrevistados, la utilidad del arte, cómo será el arte del siglo XXI o nombrar a un artista al que salvar y a otro al que condenar, eran algunas de las diez cuestiones que se planteaban a los entrevistados. Todas parecían más encaminadas a caracterizar a los sujetos elegidos que a contribuir al diseño del programa o a revelar los principios del mismo. Es cierto que el elenco de entrevistados resulta significativo, pero no lo es menos que en esta primera emisión ya no se trataba ni del editorial inaugural de *Encuentros con las artes y las letras,* ni de la exposición de los principios de la dirección de *Trazos.* El tema central no era ya cómo habría de ser un programa de arte, o cómo comunicar el arte a los demás, cuestiones todas ellas que demostraban una preocupación social y una orientación hacia la colectividad. Es justo pensar que quizá estos ya no eran los temas centrales porque estaba claro en qué había de consistir y cómo había de comunicar un programa de arte en televisión. O quizá ya no se consideraba que plantear este tipo de cuestiones fuera de interés para el público. Fuera como fuese, las preguntas de este cuestionario parecían estar encaminadas a dar a conocer qué significaba el arte para los entrevistados.

Los protagonistas elegidos para responder eran: José Miguel Ullán, Eduardo Úrculo, Ernesto Jiménez Caballero, Ángel González, Alfonso Pérez Sánchez, Antonio Gala, Fernando Zóbel, Fernando Vijande, Maruja Mallo, Fernando Savater, Herminio Molero, Víctor Gómez Pin y Salvador Dalí.[32] Salvo Maruja Mallo, todos ellos parecían haber sido filmados en un espacio identificable vagamente para el espectador —despachos, salones, espacios públicos, estudios, etc—. El tipo de lugar elegido para la grabación así como su decoración contribuía a caracterizar a la persona en cuestión. Por ejemplo, Jiménez Caballero, Fernando Vijande o Alfonso Pérez Sánchez aparecían en distintos entornos de despacho, mientras que Ullán o Herminio Molero se mostraban en salones de lo que —intuimos— eran sus domicilios, o Fernando Savater y Ángel González se encontraban rodeados de libros en sus estudios. El programa ofrecía así la posibilidad de conectar directamente el espacio doméstico de los telespectadores con los lugares propios de los protagonistas, casi como si de una ventana transparente se tratara.

Cada uno de los entrevistados presenta sus peculiaridades ante la cámara, no obstante hay que señalar que, de entre todos ellos, llaman especialmente la atención Salvador Dalí, Ernesto Jiménez Caballero y Maruja Mallo, es decir, aquellos que habían sido testigos de la España anterior a la Guerra Civil. El trato que recibe cada uno de ellos es especial. Dalí es el único de los entrevistados del cual no se especifica su ocupación la primera vez que aparece ¿se trata de un mero olvido?, ¿o quizá a que se le consideraba sobradamente conocido?, ¿o se debe acaso a que no se le reconocía una ocupación única y concreta? En cualquier caso, se trata del único de los personajes que merece, porque así lo demanda él mismo de forma explícita, que la voz de Paloma Chamorro le haga preguntas desde el fuera de campo mientras que, en los demás casos, la presentadora formula la pregunta desde el plató y el entrevistado responde desde su espacio. Por su parte, algunas de las palabras dedicadas por Jiménez Caballero al programa merecen ser citadas, medio en serio medio en broma, por Chamorro en sus primeras palabras a cámara. Finalmente, Maruja Mallo, la única mujer entrevistada, constituye una

[32] *Imágenes,* emitido por la Segunda cadena de TVE el 18 de octubre de 1978.

singular excepción en esta galería de intelectuales varones. Ella aparece ante la cámara con una indumentaria peculiar de la que destacan elementos como su maquillaje, el adorno que lleva en el pelo o las vieiras que cuelgan del cordón que lleva a la cintura. Su apariencia encajaba bien tanto con su imagen pública en esos años, como con la actitud lúdica que se le puede suponer a la luz de algunos de sus retratos. Sin embargo, también resulta algo forzada y teatral. A este efecto contribuye especialmente que ella se encuentre sentada con una actitud corporal rígida y contenida en un lugar que no podemos identificar. Solo tenemos una figura ante un fondo blanco que rara vez mira a cámara y que lee sus «respuestas» de unos folios que tiene en las manos, aparentemente sin tener en cuenta las preguntas que se le hacen.

Maruja Mallo es presentada en estas imágenes como una interlocutora imposible. Cuando Paloma Chamorro lanza la pregunta «¿qué esperarían ustedes de un programa de arte en televisión?» —la única pregunta que muestra una cierta inquietud por reflexionar acerca del propio medio televisivo— se montan las respuestas de los entrevistados de manera que la de la artista es la penúltima. Ante la pregunta ella replica:

> ¿Como extensión espacial?, no tiene rival. Insospechada la incógnita del sonido de qué o quién la puede descifrar en el hiperespacio. Como didáctica, la más acertada. La futura enseñanza será visual. No hay concepto sin palabra. La voz será sustituida por la imagen. El mundo está construido con las manos, con formas y materias, y no con palabras.

Tras decir ella esto se pasa por corte a un plano de Ángel González que se limita a responder un «Pues eso» que dialoga con lo dicho por Maruja Mallo pero que también señala de forma cómica lo incomprensible de las palabras de la artista. Su imagen, el hecho de que sea una mujer de edad avanzada y su etiqueta de artista surrealista distraen la atención del público, que no separa en lo que esta realmente dice. Según parece no era algo infrecuente. Recordándola, Antonio Bonet comparaba su forma de hablar con el estilo del *Ulises* de James Joyce.[33] Personaje redescubierto por los jóvenes de los setenta[34] que vieron en ella, como señala Estrella de Diego, «el mito de las vanguardias históricas hechas realidad»,[35] Maruja Mallo estaba presente «en todas las salsas madrileñas» y destacaba como uno de sus «personajes más vistosos».[36] Pero se trataba de un personaje que necesitaba ser reconocido.[37] Quizá con ese fin ella asumió el papel de ser una especie exótica, rara, posiblemente en vías de extinción. Podemos escucharla

---

[33] Testimonio de Antonio Bonet recogido en *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco* (Antón Reixa, 2009). Disponible en: http://www.rtve.es/television/20130227/imprescindibles-profundiza-vida-obra-pintora-maruja-mallo-2-tve/387499.shtml [Consulta: 08/03/2015].

[34] Testimonio de Guillermo de Osma recogido en *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco* (Antón Reixa, 2009). Disponible en: http://www.rtve.es/television/20130227/imprescindibles-profundiza-vida-obra-pintora-maruja-mallo-2-tve/387499.shtml [Consulta: 08/03/2015].

[35] Testimonio de Estrella de Diego recogido en *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco* (Antón Reixa, 2009). Disponible en: http://www.rtve.es/television/20130227/imprescindibles-profundiza-vida-obra-pintora-maruja-mallo-2-tve/387499.shtml [Consulta: 08/03/2015].

[36] Testimonio de Juan Manuel Bonet recogido en *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco* (Antón Reixa, 2009). Disponible en: http://www.rtve.es/television/20130227/imprescindibles-profundiza-vida-obra-pintora-maruja-mallo-2-tve/387499.shtml [Consulta: 08/03/2015].

[37] Testimonio de Antonio Gómez Conde recogido en *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco* (Antón Reixa, 2009). Disponible en: http://www.rtve.es/television/20130227/imprescindibles-profundiza-vida-obra-pintora-maruja-mallo-2-tve/387499.shtml [Consulta: 08/03/2015].

y maravillarnos, pero resulta complicada la empatía. En el caso de su participación en la primera emisión de *Imágenes* el resultado es el de un efecto distanciador aún más acentuado que el que se había producido, por ejemplo, cuando la artista había aparecido anteriormente contando algunos episodios de su vida a Juan Manuel Bonet en la plaza Mayor de Madrid.[38] En estas imágenes de televisión la artista quedaba fuera del tiempo, como tantos otros exiliados retornados. Quizá no sea descabellado pensar que ese fuera uno de los efectos buscados.

Teatro

Manuel Palacio señala que tanto en *Trazos* como en *Imágenes,* y en general en todos los programas de la época, «hay demasiado parloteo; al menos para las costumbres del espectador de hoy día» pero también advierte en dichos programas un deseo de «trabajar la representación audiovisual»[39] y, añadiríamos nosotros, también es posible encontrar en estos programas diversas propuestas acerca de cómo enseñar a pensar, a mirar y a hablar de arte. Se trata de propuestas que tienen mucho que ver con las reflexiones que al respecto se estaban haciendo en la historia del arte del momento. Habría que pensar que los responsables de estas emisiones —de Carlos Vélez a Paloma Chamorro, pasando por Ramón Gómez Redondo y todos los asesores de los programas— no solo fueron protagonistas sino también promotores de la visibilidad del arte en televisión. Además tuvieron mucho que ver con la visibilidad de ciertos historiadores, críticos de arte, galeristas, artistas y discursos en un medio de comunicación en el que estos agentes no habían tenido una presencia comparable con anterioridad. Por otra parte, no hay que perder de vista que, como ha señalado Manuel Palacio, la colaboración de los intelectuales en la televisión servía al medio para legitimar su actividad frente a las muy frecuentes acusaciones de ofrecer productos zafios o exclusivamente interesados en lo comercial. De hecho este autor considera que el caso de TVE «proporciona el modelo de estudio más completo para hablar de los procesos de legitimación y [sirve] como corolario para establecer las relaciones positivas entre intelectuales y televisión cultural».[40]

Estos programas semanales hacían posible que diversos elementos del campo cultural aparecieran en esa pequeña pantalla que presidía un número siempre creciente de salones españoles. Con ello se contribuía de un modo singular a que personas que pertenecían al mundo académico, museístico y especializado —en casi todos los casos integrantes del escenario privilegiado que era el del mundo cultural madrileño— se hallaran más cerca del espacio doméstico de los españoles. A través de estos programas televisivos se informaba al público general pero también se difundía y legitimaba la labor de todas estas personalidades en el campo cultural de esos momentos. Esto complementa la idea de que, como han afirmado algunos estudiosos, la programación cultural televisiva estaba orientada hacia un sector altamente especializado de escritores, artistas, actores, cineastas, etc. —entre los que habría que añadir también a historiadores y críticos de arte—. Estos constituían su audiencia, aquella en la que pensaban los responsables de los distintos espacios cuando los diseñaban.[41] También sería, en

[38] *Trazos,* emitido por la Segunda cadena de TVE el 23 de mayo de 1977.
[39] Palacio, 2012, p. 276.
[40] Palacio, 2010, pp. 14-15.
[41] Rodríguez Pastoriza, 2010, p. 26.

gran medida la audiencia en cuya recepción pensaban los intelectuales cuando hablaban frente a la cámara. Los contenidos y enfoques de estos programas no eran ajenos a las preocupaciones e intereses políticos de sus responsables ni a las del público especializado al que se dirigían que, en definitiva, también formaba parte del sector cultural activo en el momento. Tal y como ya hemos analizado en otro lugar, no cabe duda de que para muchos de estos agentes la visibilidad en los medios de comunicación constituía un medio para lograr prestigio como intelectuales públicos y que esto les había de permitir afianzar o encontrar su posición en un sistema del arte que se estaba reconfigurando en esos momentos.[42] Seguramente historiadores y críticos de arte se afanaron en desempeñar lo mejor posible su papel de intelectuales (públicos) para, entre otras cosas, poder ubicarse en el panorama político que estaba cambiando en esos años. No en vano lograr un lugar destacado como agente en el campo cultural era condición fundamental para llevar a cabo el proyecto político y cultural que cada uno de ellos tuviera en mente.

Las apariciones en los medios de comunicación y en emisiones como las que se han estudiado aquí, así como la imagen que se daba en ellas tanto del arte como de la historia del arte, contribuyeron a construir y comunicar la idea de que el campo artístico era democrático —o de que este se había democratizado— antes incluso de que se celebraran las primeras elecciones generales. La representación audiovisual de la historia y los historiadores del arte en televisión estaba relacionada con la intención de construir y difundir una tradición cultural que fuera la base de un país democrático en esos años de transición. En países como Alemania, Italia o Portugal, se realizaron purgas tras las dictaduras y estas supusieron —en grados distintos— no solo un cambio en el panorama académico sino también la escenificación de un cambio. En España, por el contrario, no hubo purgas que marcaran un antes y un después en el proceso de transformación política. Ahora bien, quizá podríamos pensar que, en el caso español, dicho cambio fue teatralizado por otros medios y tuvo en la televisión uno de sus principales escenarios.

[42] Haro García, 2013.

El pasado reciente ha sido motivo de un gran interés en la España de los últimos años, cuya historiografía viene ocupándose de recuperar y revisar, a la luz de nuevas fuentes, medios y sensibilidades, una historia para cuya narración nunca se había dispuesto de tanta y tan variada información. El arte y su historiografía también han remado en el mismo sentido, convirtiendo ámbitos de desarrollo de la creatividad antes poco o nada considerados y atendidos, en verdaderos motivos de investigación y fuentes de información. Es así como, entre tales estudios, han venido a situarse en primer plano o a vehicular notables indagaciones medios tan característicos de ese pasado reciente como la fotografía, el cine, la escenografía, la televisión, el archivo o colección profesional, la museografía, los nuevos urbanismos, la arquitectura industrial, la cultura de masas, los temas de memoria y género, las revisiones de la crítica y la historiografía o las concienciaciones y reconsideraciones sobre el patrimonio histórico-artístico. Todo ello tiene cabida en este volumen.

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD
CSIC

ISBN: 978-84-00-10029-2