



BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR

N.º 115 • 2017

MUSEO GOYA
COLECCIÓN IBERCAJA

iberCaja
Obra Social



MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR DE IBERCAJA

Premio “Europa Nostra” 1980.

Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1981.

Premio Accesibilidad 2002 que concede Disminuidos Físicos de Aragón
y el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR DE IBERCAJA

Nº 115 • 2017

iberCaja

Obra Social



PUBLICACIONES DEL MUSEO E INSTITUTO
CAMON AZNAR

Obra Social de la Caja de Ahorros
de Zaragoza, Aragón y Rioja

DIRECCIÓN
María Rosario Añaños Alastuey

CONSEJO EDITOR:

Esther Almarcha (Universidad de Castilla La Mancha), Luis Arciniega (Universitat de València), Pilar Biel (Universidad de Zaragoza), Alberto Castán (Universidad de Zaragoza), María Cruz de Carlos Varona (Museo Nacional del Prado), Benoit de Tapol (Museu Nacional d'Art de Catalunya), Ascensión Hernández (Universidad de Zaragoza), Carmen Morte (Universidad de Zaragoza), Wifredo Rincón (CSIC), Claudio Varagnoli (Università degli Studi G. D'Annunzio Chieti-Pescara)

COMITÉ CIENTÍFICO:

Ana Ágreda (Universidad de Zaragoza), Begoña Arrúe (Universidad de La Rioja), Miriam Alzuri (Museo de Bellas Artes de Bilbao), Elena Barlés (Universidad de Zaragoza), Jesús Criado (Universidad de Zaragoza), Pilar García (Universidad de Oviedo), Cristina Giménez (Universidad de Zaragoza), Pedro Luis Hernando (Universidad de Zaragoza), Concepción Lomba (Universidad de Zaragoza), Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza), Juan Carlos Lozano (Universidad de Zaragoza), Amparo Martínez (Universidad de Zaragoza), Pilar Mogollón (Universidad de Extremadura), Leticia Ruiz (Museo Nacional del Prado)

ASESORES NÚMERO 115:

Esther Almarcha (Universidad de Castilla La Mancha), Luis Arciniega (Universitat de València), Begoña Arrúe (Universidad de La Rioja), Bernabé Cabañero (Universidad de Zaragoza), Rebeca Carretero (Universidad de Zaragoza), Jesús Criado (Universidad de Zaragoza), María Cruz de Carlos Varona (Museo Nacional del Prado), Cristina Giménez (Universidad de Zaragoza), Pedro Luis Hernando (Universidad de Zaragoza), Concepción Lomba (Universidad de Zaragoza), Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza), Juan Carlos Lozano (Universidad de Zaragoza), Amparo Martínez (Universidad de Zaragoza), Leticia Ruiz (Museo Nacional del Prado), Delia Sagaste (Gobierno de Aragón)

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Espoz y Mina, 23 • 50003 Zaragoza
Teléfonos 976 39 73 28 / 976 39 73 87
Fax 976 39 93 26
E-mail: micaz@ibercajaobrasocial.org

La Dirección de la revista no se identifica necesariamente
con las opiniones de los autores,
quienes asumen la total responsabilidad
de los conceptos en ellas vertidos.

PORTADA

Calle de un pueblo de Toledo, c.1887-1889
Óleo sobre lienzo. 37,2 x 57 cm
Mariano Barbasán Lagueruela
Fotografía de portada: Daniel Marco
Diseño: PRAMES

I.S.S.N.: 0211-3171
I.S.B.N.: 84-600-2530-6
Depósito Legal: Z-15-82



BOLETÍN
MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR DE IBERCAJA

Nº 115 • 2017

OBRA SOCIAL
DE LA
CAJA DE AHORROS DE ZARAGOZA, ARAGÓN Y RIOJA

ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
Enrique MORA. La verdad sobre el lienzo. La pintura de Antonio López en <i>El sol del Membrillo</i> , de Víctor Erice.....	7
Alicia CARRILLO CALDERERO. Adaptación y reducción del modelo áulico en una estructura palatina de Garb Al-Ándalus: el palacio almohade de Silves (Portugal)	33
Rafael RUIZ ALONSO. El torreón de Lozoya en sus revestimientos murales. Las dos corrientes del esgrafiado europeo reunidas en un edificio segoviano.....	61
José MANUEL GARCÍA PERERA. Antonio Saura y la mirada destructora. El monstruo debajo de nosotros	127
María Pilar ARAGUÁS BIESCAS. Plusieurs ouvrages du premier ordre. La colección de arte de M. Sallier François.....	155
Aurora PÉREZ SANTAMARÍA. El escultor Pau Costa y su taller	183
María POSTIGO FERNÁNDEZ. Fernando Fernán-Gómez y el cine de los años 50. Los elementos constitutivos de sus films durante la década ...	217
José CAMÓN AZNAR. Alma y música. El Noticiero Universal	253

La huella en el lienzo. La pintura de Antonio López en *El sol del membrillo*, de Víctor Erice

Enrique Mora ¹

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza

Resumen

Tras la realización de dos largometrajes sobre la imagen, la memoria y el significado de la representación, como *El espíritu de la colmena* (1972) y *El sur* (1982), Víctor Erice llevó a cabo un interesante experimento creativo en estrecha complicidad con el pintor Antonio López. En *El sol del membrillo* (1992), ambos artistas profundizaron en las raíces de sus respectivos procesos creativos, en un fascinante ejercicio de introspección y reflexión sobre las peculiaridades de la pintura y el cine. A través del estudio de los procesos técnicos que diferencian estas dos artes, plantearon las bases de un debate teórico que caracterizó gran parte del cine de final de siglo: los difusos límites entre la realidad y la ficción, y el nuevo estatuto de las imágenes en un mundo que parece desconfiar del poder del arte para representar y transformar el mundo.

¹ El autor es miembro del grupo de investigación "Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública", dirigido por el profesor Jesús Pedro Lorente, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, y financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER.

El encuentro del pincel y la cámara

Las formas de representación de imágenes sufren a finales del siglo pasado el impacto del asentamiento y expansión de la sociedad de la imagen, y la implantación de la tecnología de la copia y la difusión icónica por los *mass media* electrónicos. El cine más reflexivo y consciente de los noventa emerge entre dos fenómenos que terminarán por cambiar nuestra concepción del audiovisual. Por un lado, el acceso a un mundo donde la imagen ha perdido definitivamente su carácter localizado y único, y se expande por el universo globalizado de las redes de comunicación. Por otro, la aparición de la imagen digital, incorporada al cine precisamente en torno a 1990, que transforma completamente la naturaleza de la representación fotoquímica a un icono articulado sobre códigos binarios, que han sido creados por medios informáticos, y en el que puede desaparecer la huella de la realidad. Al mismo tiempo, la pintura de los años ochenta ha recuperado la figuración, olvidada durante décadas en las que, al margen del pop art y su estética publicitaria, los artistas habían optado por transitar los caminos de la abstracción, el minimalismo geométrico o las experiencias conceptuales. En definitiva, los problemas de la realidad y su representación, y los dilemas que encarna la aparición de una imagen performativa, sin huella referencial, como la digital, pasan a estar en el centro del debate de los más lúcidos y conscientes artistas de fin de siglo². En ese contexto se ubica el encuentro de Víctor Erice y Antonio López, en una película de corte documental rodada precisamente en ese momento bisagra de 1990, año que marca el final de un siglo, con las transformaciones políticas que ponen fin a la guerra fría, y dan paso a un mundo caracterizado por la globalización transnacional, la expansión del capitalismo y el Imperio mediático. Y el debate se centra, precisamente, en la naturaleza semántica y representativa de la imagen.

² Ángel Quintana afirma que "lo real ha entrado en crisis y ha sido sustituido por una idea de realidad detrás de la cual se esconden diferentes ejercicios de construcción de lo social. Tomando como base el debate entre la reproducción de lo real y la construcción de la realidad, (...) el reto consiste en reivindicar la función política que puede ejercer el realismo en un mundo donde la realidad ha sido eclipsada" (QUINTANA, Á., *Fábulas de lo visible*. Barcelona: Acontilado, 2003 p. 28).

Una película como *El sol del membrillo* (1992) se presta sin excesivos esfuerzos a tramar un discurso teórico acerca de las relaciones entre el cine y la pintura como medios visuales e icónicos llamados a convertirse, de un modo u otro, en testigos de la realidad que nos circunda. Su presentación en el festival de Cannes en 1992 evidenció la difícil contradicción en que se ve inmersa la película: la apuesta por un cine vanguardista y comprometido frente al escaso interés que despertó en el público. Su calificación como película más importante de la década de los noventa pasó casi desapercibida³, pero ese carácter de obra maldita le viene dado desde el principio por su misma concepción del tiempo, el espacio y la representación.

El relato, que transcurre sin sobresaltos, como un diario, analiza diversos temas relacionados con el problema de la mimesis y la aproximación de la obra artística a la realidad para encontrar su propio lenguaje. Sin embargo, aunque trataremos este punto, el artículo se centrará principalmente en estudiar el modo en que el director se acerca al retrato de las técnicas pictóricas empleadas por Antonio López, tanto en el tratamiento del óleo como en el dibujo. Uno de los hallazgos de Erice es precisamente retratar el proceso de producción técnica del pintor, mostrar la obra artística como el fruto de un proceso técnico y creativo. Ese carácter producido de la obra, el objeto artístico, servirá para mostrar cómo la cualidad representativa de la imagen no reside en la supuesta apariencia de realidad o el proceso técnico de captura fidedigna del mundo, sino ante todo en la actitud del creador. En el debate sobre la imagen que se inaugura en los noventa, el foco de atención debe ponerse no tanto en el medio, que a la postre resulta irrelevante, sino en la mirada del artista. De ahí la importancia que Erice otorga al proceso de producción del pintor: cualquier forma de representación es ante todo un producto artificial, manufacturado, articulado por una mirada y un punto de vista necesariamente mediatizado. Incluso para un pintor tan apegado a realidad como Antonio López.

³ Una encuesta realizada por la Filmoteca de Toronto entre diversas filmotecas y museos de todo el mundo, acerca de las mejores películas de la década de los noventa, concluyó con *El sol del membrillo* en la primera posición, por encima de películas de Abbas Kiarostami, Lars von Trier o Hou Hsiao-Hsien. La encuesta fue publicada en el año 2000.

Al final, toda forma de creación icónica es un proceso simbólico que transfigura la realidad en un artefacto simbólico, un sueño. Y es en ese proceso donde debe analizarse el estatuto de la imagen.

En efecto, el cineasta dedica el arranque de la película a la construcción y preparación de los soportes, mientras que posteriormente detallará el uso y aplicación de los colores al óleo. Una vez fracasado este proyecto ante las dificultades impuestas por la naturaleza, López acometerá el dibujo del membrillero, en una segunda fase en la que utiliza técnicas diferentes. Como hemos afirmado, en el conjunto de la arriesgada apuesta que propone esta película, la cuestión de las prácticas artísticas utilizadas por el pintor no es un tema menor, ya que son parte esencial de la revelación del proceso creativo. Este empeño por capturar la representación de una determinada luz sobre el membrillero, se convierte en un relato de aventuras protagonizado por el pintor con su pincel y el cineasta con su cámara. En esta aventura emprendida por ambos creadores, sus únicas armas serán el lápiz y el pincel, y la cámara de cine. De ahí que este documental se convierta en una de las propuestas más interesantes nunca realizadas sobre la relación entre el cine y la pintura.

Antonio López, la realidad y su representación

No puede extrañar que, a la hora de elegir un pintor, Erice se aproximara al universo figurativo de Antonio López, muy próximo a su concepto de representación de la realidad. De igual manera que, para Erice, el cine es un medio para capturar la realidad y esperar a que ocurra algo a partir de esas imágenes, para López comenzar un cuadro es sinónimo de lanzar una caña de pescar a un río y esperar el surgimiento de la epifanía. De ahí que Rafael Cerrato, estudioso de la obra del cineasta, relacione su poética cinematográfica con la fenomenología. En su opinión, “la poética ericana se fundamenta en la fe que se deposita en la realidad, es decir, en el reencuentro con la cotidianidad de las cosas, situándolas en una dimensión que

está más allá de las simples apariencias”⁴. Esta es una misión compartida tanto por Antonio López en su labor de pintor como Víctor Erice en su labor de cineasta. Ambos tratan de revelar la belleza derramada en la realidad.

Antonio López habla en sus cuadros de lo cotidiano, de lo que está a su alrededor. Las obsesiones de su vida cotidiana las plasma en sus pinturas porque para él “lo que es triste es no obsesionarse, permanecer indiferente a lo que nos rodea. El que no ha experimentado en su vida la obsesión de un amor, de una idea, de un proyecto, no se puede considerar persona”⁵. Lo importante es mostrar lo cotidiano desde su punto de vista particular. Este punto de vista es tan cambiante que, muchas veces, le impide concluir su obra. Incluso los cambios de punto de vista permanecen en la tela, como es el caso de las anotaciones a lapicero del artista. Eso es algo propio del trabajo al natural. Los cambios en la iluminación y en las condiciones atmosféricas pueden llegar a variar el tema tomado como referencia e incluso la actitud del pintor. Para López, pintar es una aventura interminable, y por ello el cuadro siempre es una obra abierta.

Erice cree que Antonio López no pertenece al grupo de pintores hiperrealistas, pese a su usual adscripción a esta corriente, pues pinta a partir del natural, mientras que aquellos tienen la costumbre de pintar a partir de fotos. Los lienzos contienen una impresión de realidad, pero su postura parece acercarse más al nuevo realismo⁶. Esteban Leal distingue tres etapas en la evolución del autor⁷. La primera de ellas se sitúa cronológicamente alrededor de los años 50 y los temas más utilizados por el pintor son los retratos de parejas absortas que parecen posar para la eternidad, bodegones abigarra-

⁴ CERRATO, R., *Víctor Erice. El poeta pictórico*. Madrid: Ediciones JC, 2006, p. 56.

⁵ GARCÍA YEBRA, T., “Antonio López, la soledad creadora”. En: *Ya*, Suplemento Semanal. Madrid, 2 mayo 1993, pp. 32-40.

⁶ PÉREZ TURRENT, T., “Entretien avec Víctor Erice. La possibilité de reproduire les apparences”. En: *Positif*. París, mayo 1993.

⁷ ESTEBAN LEAL, P., “Un breve recorrido por la exposición de Antonio López”. En: *Antonio López. Pintura, escultura, dibujo: exposición antológica*. Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p. 14.

dos y barrocos y retratos de la ciudad de noche como elemento mágico. Transmiten el sentimiento de inquietud y desasosiego y plasman la presencia de algo intemporal. En un segundo momento, que puede abrirse con *Niña muerta* (1957), trabaja sobre una de las técnicas del surrealismo histórico, la desorientación reflexiva, e inaugura una nueva etapa consistente en plasmar espacios perfectamente lógicos, conseguidos a través de perspectivas renacentistas, objetos extraños entre sí o situados fuera de su contexto habitual.

La etapa de maduración de Antonio López se inicia alrededor de los años 60 a partir de las panorámicas de Madrid con las que intenta representar los matices lumínicos que bañan la ciudad en cada momento del día. Aunque es a partir de los años 60 en los que las panorámicas de la ciudad son el elemento temático más frecuente de la obra del pintor, en casi todas sus pinturas se insertan fragmentos de la ciudad en el fondo del cuadro. Pero no es pintor de la ciudad, ni de la mujer ni de los objetos, es pintor del tiempo, o mejor aún, de la ausencia del tiempo. Ansía apresar el retazo de eternidad que cada ser representa. En la película, el lienzo recoge el paso del tiempo en el membrillero y el celuloide el paso del tiempo en la ciudad.

A pesar de las diferentes etapas que Esteban Leal señala, el universo temático del pintor se repite a lo largo de toda su producción: bodegones que evolucionarán hacia la representación de objetos aislados (ausencia humana que se hace presente), naturaleza (de la que sus series de membrilleros son un destacado ejemplo), la ciudad (Madrid como paradigma urbano) y retratos pertenecientes a su universo cotidiano (sus amigos, padres, esposa, hijas, su hermana), el sueño y del deseo, el amor (series de *Los novios*), la muerte, la casa (intenta descubrir el misterio de lo cotidiano).

Dentro del universo figurativo de Antonio López se encuentra una imagen que se convertirá en un tema recurrente en su obra y en el principal elemento del film de Erice: el árbol del membrillo. El membrillero se encuentra fuera del entorno cerrado de la casa pero no en el exterior, sino en el interior de un patio. Es la naturaleza urbanizada. En *El sol del membrillo*, el conocimiento se equipara a

la visión. Para el pintor, ver de modo pictórico es conocer. Y ese conocimiento se articula en un conjunto de miradas: la mirada del espectador sobre la pantalla, la mirada de la cámara de cine sobre el pintor y su modelo, la mirada del pintor, de los acompañantes en este proyecto⁸. El juego que el cineasta establecerá con el pintor será precisamente el de recuperar la fuerza de la imagen realista como una actitud ética y estética. Afirma Ángel Quintana que “la revalorización del realismo debe ser asumida como la emergencia de una determinada ética de la representación, capaz de cuestionar los límites de lo virtual en un universo en el que las imágenes han empezado a ser creadas sin ninguna huella del mundo físico que las determine”⁹. El cineasta y el pintor llevan a cabo, en esta película, un trabajo que está más allá de planteamientos estéticos. Se trata ante todo de una propuesta ética, un documento que reivindica la capacidad del artista para construir imágenes honestas sobre la realidad.

La realidad, el sueño de Víctor Erice

Con tan sólo tres largometrajes en su haber, junto a una serie de impresionantes cortometrajes, Erice se ha convertido en uno de los puntos de referencia no sólo del cine español, sino de toda la historia del cine. Desde su primer trabajo, un sketch de *Los desafíos* (1969), ha desarrollado una continua búsqueda de la realidad a través del conocimiento cinematográfico. Esta idea se percibe ya en su época de crítico de cine en la revista *Nuestro Cine*, cuya labor se articula en cinco puntos: imponer como modelo el realismo crítico tomando como punto de partida los logros del ala izquierda del neorealismo italiano; concebir el cine no como un movimiento estético autónomo, sino dentro de unas coordenadas históricas, sociales y culturales; definir el estilo como inseparable de la concepción del mundo que lo determina; luchar contra la falta de moral del cine español y buscar un cine realista y posible; y ocuparse de movimientos y

⁸ AROCENA, C., *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 290.

⁹ QUINTANA, Á., *op. cit.*, p. 43.

cineastas cuyas obras no llegan a España por motivos esencialmente de censura, pero que constituían la actualidad cinematográfica del resto de Europa.

Este realismo crítico es un método para que el espectador comprenda la realidad que le rodea, convirtiendo el arte en algo útil para el hombre. Apuntaba Gubern en 1963 que “la función del realismo crítico es la de enriquecer y modificar al espectador, aportándole nuevos conocimientos sobre la realidad, lo que, al fin y al cabo, me parece que es la meta de todo realismo que se quiera verdaderamente completo y eficaz”¹⁰. El realismo es crítico e interpretativo, descubriendo la esencia que anida tras las apariencias, arrojando luz, iluminando la realidad que ellas ocultan, oponiéndose al realismo naturalista, que se complace en la contemplación de los gestos cotidianos hasta el más mínimo detalle.

Afirmaba Víctor Erice que pueden distinguirse dos tipos de actitudes estéticas: la que cree en la razón y la que se abandona al prestigio del irracionalismo; la que cree en la acción efectiva del hombre en la historia y la que conduce a la negación absoluta. Erice toma partido por la razón, por el poder del hombre para transformar la historia. Sin embargo, durante muchos años la estética realista había sido aplastada por la estética formalista, que oculta los verdaderos aspectos de la realidad. Ortega decía así que el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real. Erice rechaza la evasión de la realidad por escapar a cualquier compromiso moral, a todo contacto social y refugiarse en pintorescos paraísos artificiales¹¹. De ahí su rechazo a parte de lo que, desde los años ochenta, ha supuesto el cine posmoderno, como un discurso articulado desde la pretensión de que sólo existen imágenes que remiten a su vez a otras imágenes. El abismo posmoderno, afirma Erice, se diluye en la banalidad de su ausencia de compromiso con la realidad. Un puro juego sin compromiso.

¹⁰ GUBERN, R., “¿Qué es el realismo cinematográfico?”. En: *Nuestro cine*. Nº 19. Madrid, 1963.

¹¹ ERICE, V., “Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional”. *Nuestro cine*. Nº 15, Madrid, 1962.

Los tres largometrajes de Víctor Erice analizan este proceso de conocimiento y de acercamiento a la realidad desde distintos puntos de vista. *El espíritu de la colmena* (1972) narra el descubrimiento por parte de una niña, Ana, del mundo de los adultos, presentado como una realidad oscura, ajena a la sinceridad infantil, repleta de misterios, de silencio y de muerte, insertada en el período del autarquismo franquista, aunque trascendiéndolo para acceder a valores universales. Su segunda película, *El sur* (1982), contaba con una niña, Estrella, como protagonista. En esta ocasión se trata de alcanzar un conocimiento distinto, el del pasado, a través de la figura de su padre.

Diez años más tarde, Erice realiza su hasta ahora último largometraje, en la que lleva el riesgo y la apuesta por ese cine realista mucho más lejos, *El sol del membrillo* (1992). Esta vez, esa búsqueda de la realidad se centra en el proceso de plasmación figurativa de un objeto sobre un lienzo. El conocimiento del futuro (mundo de los adultos) a través del mito, el del pasado (el padre), a través del recuerdo y la reflexión, y la aprehensión de la realidad presente (pintura del membrillero), por la vía artística, convierten la obra de Víctor Erice, como veíamos en el caso del propio Antonio López, en un análisis del transcurrir del tiempo. Y esa búsqueda, como ocurre en *El espíritu de la colmena*, se alcanza cerrando los ojos para encontrar la realidad esencial de las cosas. Por eso el sueño, el límite entre la vigilia y la realidad, se convierte en un motivo recurrente de sus películas. El sueño es mimesis de lo real, conocimiento imitativo, pero transforma esa realidad para acercarnos a un mundo distinto, de ahí que *El sol del membrillo* finalice con un sueño del pintor, quizá su obra maestra, en la que el cine y la pintura se alían para hacer eternidad del paso del tiempo. Esa realidad es, de hecho, la materia prima del sueño. Al fin y al cabo, como decía Thoreau, el mundo no es más que un lienzo para nuestra imaginación.

El sol del membrillo: un hombre, un árbol, la luz

La película nace de la amistad entre el director y el pintor tras conocerse en el proyecto de un documental que no llegó a realizarse

por problemas económicos. Sin embargo, hizo que Erice acompañara al pintor durante su periplo veraniego por Madrid pintando varios cuadros simultáneamente. Mientras el pintor trabajaba, Erice, acompañado de su cámara de vídeo, comenzó a grabar imágenes y sonidos, formando una especie de apuntes sobre el trabajo de Antonio López. El cineasta se fue implicando poco a poco en el trabajo del artista, volvió solo a los lugares de la acción y se situaba con la cámara en el mismo lugar y a la misma hora en que el pintor lo había hecho días antes. Erice buscaba compartir ciertas sensaciones, lo que entronca con su concepción del cine como un medio de aprendizaje del cineasta¹². Por eso, afirma Erice que no hubo distancia entre la necesidad de hacer una película, su concepción y la experiencia del rodaje, que comenzó el 29 de septiembre de 1990 y acabó el 11 de diciembre, salvo algunas tomas que se hicieron en la primavera del año siguiente. Eran pocas las personas que componían el equipo, tan sólo ocho. No existía un guión ni un plan de trabajo, el único guión existente era la actividad cotidiana de Antonio López, improvisándose de acuerdo con el plan de trabajo del artista.

La narración se inicia en otoño, en el momento en que el pintor prepara en su estudio el soporte para su nueva obra. Contempla el membrillero plantado por él mismo años atrás en el patio de la casa, y delimita el territorio en el que va a llevar a cabo su labor, acotando la perspectiva con marcas en las ramas del árbol y en los muros que configuran el paisaje urbano. Su objetivo es tratar de captar la incidencia del sol sobre las hojas y los frutos del árbol, rebosantes y maduros ya pasado el verano. Tras iniciar el cuadro, la cámara recorre el barrio en el que se encuentra el estudio del pintor, en imágenes semejantes a los cuadros que éste pinta acerca de la ciudad. Mientras López trabaja sobre el lienzo con óleo, se irán presentando los personajes de su familia y amigos: su mujer, sus amigas, un joven pintor, los obreros polacos que levantan un tabique en la casa, unos amigos. Se establece una larga conversación entre Antonio López y Enrique Gran, un pintor con el que recuerda sus años jóvenes en la

¹² AROCENA, C., *op. cit.*, p. 278.

academia. Se acerca el invierno y el mal tiempo, así como el cambio constante de luz, impide al pintor continuar su labor al óleo. El lienzo es abandonado en el sótano junto a otros cuadros inacabados. Reinicia el proyecto pero esta vez tratará de plasmar el membrillero a lápiz sobre papel, dejando la idea de atrapar la luz para centrarse en la captación de las formas. Después, la visita de una profesora china y su traductor sirve para que el pintor nos introduzca en los pormenores técnicos y estilísticos de su obra.

El cuadro es terminado en diciembre, cuando el árbol se curva por el peso de sus frutos, las hojas caen y algunos membrillos empiezan a desprenderse. Las mujeres de la casa y los obreros polacos recolectan algunos de éstos frutos. La última parte de la película se inicia en el momento en que la esposa del pintor quiere retomar un viejo cuadro en el que retrata a su marido recostado y con los ojos cerrados. Agotado, Antonio López se duerme y relata un viejo sueño. Una cámara cinematográfica, abandonada en el patio, ilumina los membrillos, que se pudren en el suelo. Llegada la primavera, el árbol ha vuelto a reverdecer y las flores empiezan a mostrar los nuevos frutos. La pintura trató de eternizar un momento, el cine plasmó su destrucción en el tiempo, la naturaleza le ha hecho volver a la vida.

La cámara de cine frente a la artesanía del óleo

El punto de partida de la mirada de Víctor Erice presta una especial atención al trabajo técnico y manual del pintor, recuperando una cierta fascinación por la labor de los artesanos. Tras limpiar el estudio de los restos de anteriores trabajos, el pintor prepara las tablas y barras de madera que van a atirantar el lienzo. Dado que va a seguir una técnica al óleo de pinceladas suaves y cortas, es necesario tensar mucho el lienzo y convertirlo en una superficie rígida. Un lienzo fabricado con tejidos tensados, principalmente lino, que se convertirá en la superficie sobre la que se plasma la labor del pintor, del artesano de imágenes. Resulta llamativa la similitud entre la tela sobre el bastidor, y la pantalla de cine, ambas superficies que reciben la luz, el color, adquieren la textura y las formas de la realidad, de un mundo que espera su representación.

Tras familiarizarse con el membrillero, contemplar sus perspectivas y oler los frutos, Antonio López se dispone a delimitar el campo de trabajo y preparar el modelo de su obra. Con una escalera clava en el suelo unas largas varas que rodean el árbol y que une en su parte superior con cordel. En el lado en el que se dispone a trabajar, el pintor cuelga del centro del cordel una plomada que configure un eje vertical. Coloca el lienzo preparado sobre un caballete y se coloca en la perspectiva deseada para afrontar el trabajo, muy cerca del modelo, casi en contacto con las hojas del membrillero. Para fijar su punto de vista, introduce unos largos clavos en el suelo allí donde deberá situar los pies. Traza a lo largo del muro situado detrás del árbol una serie de líneas paralelas al suelo a modo de línea de horizonte. Con la pintura blanca del muro y la plomada que cuelga delante del árbol, el pintor obtiene un sistema de ejes horizontal y vertical que traslada al lienzo con lápiz y una larga regla. De este modo, ha fijado un punto de vista (a los pies) que determina un sistema de ejes que permite trasladar el modelo al lienzo, y que será utilizado igualmente para observar el movimiento interno del membrillero según avance el otoño y sus ramas se curven bajo el peso del fruto maduro. El pintor opta por fijar el centro de la visión en el centro del papel, busca la solemnidad y la presencia del modelo, no juega con la estética del espacio ni con la abstracción, su inspiración se ciñe a la representación del membrillero tal y como a él se le presenta. Además, su pintura acompaña el movimiento del árbol, el paso del tiempo sobre sus ramas, sus hojas y sus finitos, lo que le lleva incluso a modificaciones en el desarrollo de la obra, convirtiendo la creación artística no sólo en un vivir junto al modelo, sino vivir con él, introducirse en su mismo devenir, creciendo con el árbol.

Este sistema de pintura al natural, no sólo frente al modelo, sino prácticamente dentro del modelo, en constante contacto con él, se contrapone radicalmente a las técnicas hiperrrealistas. Si hasta la modernidad se trabaja a partir de grabados previos del modelo, desde el siglo XIX los pintores paisajistas acuden a la naturaleza para trabajar en ella. Sin embargo, pronto se servirán de la fotografía para reproducir pictóricamente los modelos tomados. Antonio López,

como señalaba anteriormente, quiere crecer con el árbol, y por ello vive con él incluso en los momentos en que la naturaleza se vuelve hostil y complica considerablemente la génesis del cuadro. Esto le lleva a colocar sobre el membrillero una estructura impermeable que aisle el arbolillo de la lluvia y le permita seguir pintando junto a él. Antonio López prepara los óleos sobre la paleta, destacando el uso de blanco, amarillo, negro y verde, distribuyéndolo a lo largo de la tabla y mezclándolos sobre ella para obtener las tonalidades deseadas. Llama la atención su técnica pictórica, claramente dibujística, de gran precisión, evitando los grandes brochazos y por supuesto eliminando todo influjo de la pintura matérica. Las formas y el estilo se diluyen en una búsqueda sincera y ajena a todo elemento superfluo de la realidad del modelo. Afirmaba Antonio López en un coloquio acerca de la película que “el artista debe saber esperar, estar junto al modelo hasta que algo ocurre. Es necesario tener fe en la realidad; llama la atención la poca curiosidad del ser humano por el mundo que le rodea, suele estar distraído y, sin embargo, en un árbol está contenido el universo entero”¹³.

Víctor Erice se acerca con su cámara al trabajo del pintor, en un interesante juego de espejos de procesos creativos: la cámara-pantalla que retrata al pintor en su actividad, la representación del membrillero sobre el lienzo. Esta doble puesta en escena en abismo establece a su vez un interesante debate simbólico entre una forma de representación artesanal, la del pintor, y otra de carácter industrial-tecnológico, la del cineasta. Ambas miradas tienen un objeto en común: la captura de la luz y el sol sobre el fruto del membrillero. Pero algo las diferencia de forma esencial: el cine es además un arte del tiempo, del devenir de la vida y los ciclos de la naturaleza. De ahí que el pintor encuentre siempre un obstáculo en el paso de los días y los meses, en el fruto que terminará por madurar y caer del árbol, en la llegada amenazante del invierno y de las lluvias. Mientras la cámara sigue acechando su trabajo, su lucha incesante. En ese paralelismo, resulta especialmente significativo el momento

¹³ GUILLÉN CUERVO, C., “Coloquio con Víctor Erice y Antonio López”. Retransmitido por TVE en el programa *Versión Española*. Madrid, noviembre de 1999.

en que el pintor utiliza una escuadra para definir su punto de vista sobre el árbol. Apoyándola en su mejilla y dirigiéndola hacia el modelo, da lugar a una línea que va desde el ojo, pasando por el visor, hasta el objeto, que genera siempre el mismo punto de vista. El visor de la escuadra sirve de continuidad al visor de la cámara cinematográfica.

Por otro lado, el pintor hace uso únicamente de la luz natural, no utiliza iluminación artificial. De hecho, cuando llegue el invierno y la intensidad lumínica disminuya, no hará uso de focos sino de un espejo, que proporciona luz natural adicional. Esta restricción que obliga a Antonio López a centrarse exclusivamente en la luz natural tiene el problema en otoño de la constante variación de la iluminación diurna, es imposible conseguir una luz continua; este obstáculo hará desistir finalmente al artista de su proyecto de plasmar la incidencia de la luz sobre el modelo para ceñirse al análisis de sus formas. Por el contrario, el cineasta trabaja con la luz, y la modela para construir su puesta en escena. No es extraño, por tanto, que en el tramo final de la película, cuando el pintor parece asumir su derrota, y la cámara tome un punto de vista privilegiado para “filmar” su sueño, la iluminación artificial pase a primer plano para articular una mirada profundamente estética.

El dibujo, la captura de las formas

La llegada de lluvias torrenciales a mediados de octubre oculta el sol de modo prematuro y Antonio López ve fracasar su proyecto de plasmar el influjo de la luz del astro sobre los elementos vegetales del membrillero. La inexistencia de una luz continua y el oscurecimiento del ambiente, que genera colores apagados y tendencias la gris, le conducen a abandonar el óleo y recomenzar el trabajo desde una nueva técnica, el dibujo a lápiz y carboncillo. Para ello debe preparar un nuevo soporte. Esta vez le ayuda su mujer, Mari. Aplican goma sobre una tabla a la que adhieren la gran lámina de papel, de tamaño similar a la anterior. Tras alisar y presionar el papel colocan sobre éste una gran plancha de madera que regula el peso ejercido por varias baldosas, distribuidas a lo largo de su superficie.

Se trata así de eliminar cualquier posible bolsa de aire que genere burbujas o irregularidades en el papel.

El pintor sigue utilizando los mismos elementos de perspectiva, la estructura de varas y plomadas, la línea de horizonte del muro, los clavos que fijan el punto de vista y la distribución del modelo en el lienzo, que utilizó en el óleo. Sin embargo, ahora ese acercamiento a la realidad se ciñe a la plasmación de las formas y los volúmenes, ajeno ahora a la luz y al color con la excepción de los eventuales sombreados y modelados en claroscuro que permite el carboncillo. El dibujo persigue unos objetivos distintos de los de la pintura y además utiliza medios estilísticos y técnicos diversos; por ello, la obra definitiva de Antonio López no es mejor o peor que el proyecto inicial.

Pese a que el artista reconoce su derrota en la primera técnica utilizada, el dibujo final incluye los elementos clave del conocimiento artístico de la realidad que habían determinado la obra desde el punto de partida. De hecho, el dibujo le sirve para reflejar aún mejor el paso del tiempo en el lienzo, ya que el artista no borraba las correcciones a lápiz; estas quedan patentes en el resultado final, describiendo el crecimiento de la obra paralelo a la propia evolución del membrillero.

El grafito es un medio de trabajo permanente y resulta más manejable que otros materiales de dibujo. El artista tiene un control muy preciso de la línea a lápiz porque el borrado es muy sencillo. Se obtienen efectos de sombreado mediante líneas cruzadas, líneas paralelas y juntas, y sombreado y frotado. Sin embargo, el pintor evita en esta obra dichos efectos, restringiendo su uso a lo imprescindible para otorgar algo de volumen a la figura representada. Aunque no se muestra claramente, parece que Antonio López aplica carboncillo al dibujo para trazar las líneas más gruesas.

El carbón da una calidad de línea suave o fuerte insuperable por su expresividad y flexibilidad, y refleja más que ningún otro medio la seguridad y la fluidez, el cuidado y la indecisión, la fuerza o la timidez de la intención del artista. La cámara de Erice sigue atenta a cada gesto del pintor, a su lucha por atrapar en el cuadro,

ya sea mediante el óleo o el dibujo, la luz y las formas del membrillo. Una lucha por atrapar una realidad que parece escaparse con el paso de los días.

Pintura y cine, la artesanía y la máquina

Esta detenida descripción técnica del trabajo de Antonio López resulta esencial para comprender la propuesta de Víctor Erice en toda su profundidad. En efecto, el posicionamiento de la mirada del director es ante todo de respeto ético ante el devenir de la realidad. Se ha afirmado repetidamente que el cine sustituyó a la pintura en su tarea de representación del mundo; el invento de los hermanos Lumière supuso en cierto modo el final de la aventura impresionista. La obsesión de Monet o Renoir por atrapar el paso del tiempo y la vibración de la luz en sus cuadros, culminó con el triunfo del cinematógrafo. El estreno de este invento tecnológico en el Salon Indien de París en 1895 abrió el camino a la aventura de las vanguardias. No resulta extraño así que Erice quiera recuperar el trabajo de esos pintores originarios, su mirada primitiva ante la realidad, el caballete y el lienzo inmersos en la naturaleza. Afirma Cerrato que “este anhelo de mostrar las cosas como son partiendo de su manera de aparecer ha determinado en buena medida la estructura formal de la película”¹⁴. En efecto, Erice hace hincapié en la realidad que sucede ante la cámara, y no tanto en la diégesis que resultaría habitual en una película, incluso en el género documental. Esta insistencia en el paso del tiempo, en la honestidad ante el devenir fenoménico del mundo, no es sino una estrategia narrativa que espera esa revelación del mundo, de lo real.

Ambos artistas persiguen un conocimiento de la realidad. Y ese conocimiento es esencialmente procedimental, se da en un proceso, y el tiempo se convierte así en un elemento clave desde ambos puntos de vista. Antonio López llega a borrar parte de lo ya pintado, y vuelve a pintar sobre lo borrado, superponiendo así imágenes del membrillero que muestran su evolución con el paso del tiempo y los

meses, los cambios que afectan al árbol y su fruto. Como si quisiera reflejar en la pintura la secuencia de imágenes propia del cine. Por su parte, Víctor Erice quiere alcanzar una puesta en escena pictórica mediante los encuadres fijos, la cámara estática, los planos fuera de contexto de los lienzos inacabados a medida que avanza la obra pictórica. Es en este diálogo donde la película retrata el encuentro entre la labor del artesano y el trabajo del cineasta, sus procedimientos técnicos, sus búsquedas expresivas para capturar las formas de la luz, la materialidad de la vida, el fruto del membrillo. Y sin embargo, el pintor y el cineasta terminan por reconocer su derrota. El membrillo cae del árbol, la luz del invierno y la noche son más fuertes que el pincel y la cámara. Finalmente, la realidad es sustituida por el sueño. En este sentido, como apunta Carmen Arocena,

“conciliar la naturaleza y el arte es un esfuerzo utópico, aunque para Erice todas las derrotas de sus personajes tienen el valor de una conquista. La cámara de Erice indaga con minuciosidad en los entresijos de este esfuerzo aparentemente inútil del pintor, hasta que nos hace descubrir que su derrota ante lo inalcanzable tiene en realidad el valor de una conquista, de una victoria. El fracaso estético se convierte de esta manera en un triunfo ético”¹⁵.

En definitiva, la película aborda una reflexión sobre el tiempo y su tratamiento en los diferentes lenguajes de la imagen. Como afirma José Saborit, “el paso del tiempo es el asunto primordial del film, el paso del tiempo y la muerte, pues lo que intenta Antonio López es oponerse a ella, retener esa belleza y esplendor de lo vivo que con el tiempo se apaga”¹⁶. La oposición entre las dos formas de tratar el tiempo se explicita desde el inicio de la historia. El cine tiene la capacidad de mostrar la evolución de la naturaleza. La pintura busca eternizar el instante, superar incluso el tiempo por medio de la perennidad de la forma. Ambos lenguajes surgen del intento de captar una realidad, pero su evolución los ha separado. Ante esa

¹⁴ CERRATO, R., *op. cit.*, p. 136.

¹⁵ AROCENA, C., *op. cit.*, p. 303.

¹⁶ SABORIT, J., *Guía para ver y analizar El sol del membrillo*. Barcelona: Ed. Octaedro, 2003, p. 116.

necesidad de dominar el avance del tiempo, los métodos del pintor y del cineasta son diferentes. Por eso, en el segmento final de la película, aparece la cámara cinematográfica sola, como una pintura de tiempo, sin que nadie la maniobre, captando algo que está vedado al pintor y al cineasta. Nuevamente, el abismo: una cámara que filma una cámara que a su vez retrata los membrillos, ya desprendidos del árbol, esparcidos en el suelo.

Conclusión: la epifanía de lo real

En *El sol del membrillo*, Víctor Erice nos habla de las relaciones entre el cine y la pintura, de la dificultad de la concepción artística, de la actividad diaria e íntima de un pintor y su familia, de la rutina cotidiana de su trabajo, de la relación con los obreros polacos, que también trabajan con la materia. En esa búsqueda de la realidad en la representación, la naturaleza se muestra inalcanzable, la realidad inasible, el sol parece escapar al pincel del pintor, y el pintor parece escapar a la cámara, incómodo con su presencia. El documental recurre finalmente al sueño, a la ficción, al artefacto simbólico, a la puesta en escena elaborada por el cineasta, y reconoce su incapacidad para representar el mundo en su simple apariencia fenoménica. Cineasta y pintor parecen asumir su derrota. De ahí que el tramo final abandone el tono documental, para adentrarse en el sueño del pintor. Como afirma Caparrós Lera, “se cuestionan el tiempo y el espacio, la realidad y el sueño, la vida y la muerte, el texto y el contexto”¹⁷. Y el arte, para Erice, termina por asumir su condición de artefacto, de creación simbólica, de territorio imaginario. La creación de imágenes es un trabajo esforzado, complejo, difícil, agotador. Pero los seres humanos necesitamos de ellas para construir nuestra mirada sobre el mundo.

El final de la película resulta inquietante. Llega la noche y el sueño. Se oscurece la luz natural del sol y emerge la luz artificial procedente de las pantallas de televisión a través de las ventanas. El edificio

¹⁷ CAPARRÓS, J.M., “Más allá del documental: El sol de membrillo”, *Persona y sociedad en el cine de los noventa*. Pamplona: Ed. Eunsa, 1994, p. 83.

central de los estudios de la televisión pública en Madrid (TVE) parece alzarse como un moderno árbol artificial, contraponiendo así el progresivo alejamiento del hombre y su sociedad tecnificada de la naturaleza, una distancia que intenta superar la obra de arte. Durante el día hemos asistido a la creación de imágenes artísticas, pero durante la noche se consumen imágenes en serie, como una amenaza en la nueva sociedad de la imagen y el espectáculo. Frente a la imagen creada con dificultad, esfuerzo, paciencia, fe en la realidad, parece extenderse la imagen de consumo rápido, serializada, plana, del universo mediático. En este mundo en que proliferan las imágenes, el sueño puede convertirse en pesadilla.

Por eso, *El sol del membrillo* narra el fluir del tiempo y la desaparición de los objetos. Sólo el arte, la pintura y el cine, pueden dotar de trascendencia, de una cierta eternidad, al mundo. Si olvidamos la fuerza del arte, el olvido se apodera del mundo. La película es una historia de decadencia y muerte, no sólo por desarrollarse en otoño, sino por reflejar además la muerte de la luz, muerte del cuadro que es enterrado en el sótano, muerte del pasado reflejado en las palabras de Enrique Gran, aparente muerte del pintor en el sueño, muerte del membrillero y de sus frutos podridos. Al final, tan sólo la naturaleza ha sobrevivido, renaciendo en la siguiente primavera, mientras el arte, ya sea en forma pictórica o cinematográfica, parece sucumbir a la noche.

Cineasta y pintor concluyen que nos encontramos en un período de decadencia de los lenguajes. Para Erice, el cine se alimenta tan sólo del cine y no de la vida, proceso que le aparta más y más de la realidad. Se ha convertido en el eco sordo de su propia historia, un manierismo que ha olvidado su originaria ligazón al mundo real. Paralelamente, Antonio López piensa que la pintura contemporánea es negra y oscura, ha abandonado la vida, y debe aprender de nuevo a explorar la realidad, un continente, según él, totalmente desconocido. Ambos reclaman una nueva mirada, que recupere la confianza en la capacidad del arte para representar el mundo, para ofrecer una mirada crítica sobre la realidad. Como afirmaba Erice en una entrevista, “aspiro a que las imágenes susciten en el espectador una ac-

titud de contemplación y un descubrimiento, busco la conmoción provocada por el cine cuyas imágenes transcurren al compás de los hechos más esenciales de la vida, el que da cuenta sencillamente del paso de los días”¹⁸. Por tanto, el dilema que plantea la película no se encuentra en la aparente antinomia entre realismo o artificio, ya que éste es necesario para la creación, sino en la actitud ética y en la honestidad de la mirada del creador. Esta confianza en el poder de las imágenes para representar y transformar el mundo, más allá de ardua e incierta tarea del artista, es quizás el legado más importante de una película que muestra, en cada plano, en cada pincelada, el poder del arte para restaurar nuestra mirada sobre lo real.

Bibliografía citada

- AROCENA, C., *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996.
- ÁVILA, A. (y otros), *Manual de técnicas artísticas*. Madrid: Ed. Historia 16, 1997.
- CAMPAÑA, M., “Memoria y sueño. Entrevista con Víctor Erice”, *Ajoblanco*. Madrid, 1999.
- CAPARRÓS, J.M., “Más allá del documental: El sol de membrillo”, *Persona y sociedad en el cine de los noventa*. Pamplona: Ed. Eunsa, 1994.
- CERRATO, R., *Víctor Erice. El poeta pictórico*. Madrid: Ediciones JC, 2006.
- ERICE, V., “Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional”. *Nuestro cine*. Nº 15, Madrid, 1962.
- ESTEBAN LEAL, P., “Un breve recorrido por la exposición de Antonio López”. En: *Antonio López. Pintura, escultura, dibujo: exposición antológica*. Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.
- GARCÍA YEBRA, T., “Antonio López, la soledad creadora”. En: *Ya*, Suplemento Semanal. Madrid, 2 mayo 1993.
- GUBERN, R., “¿Qué es el realismo cinematográfico?”. En: *Nuestro cine*. Nº 19. Madrid, 1963.
- GUILLÉN CUERVO, C., “Coloquio con Víctor Erice y Antonio López”. Retransmitido por TVE en el programa *Versión Española*. Madrid, noviembre de 1999.
- PÉREZ TURRENT, T., “Entretien avec Víctor Erice. La possibilité de reproduire les apparences”. En: *Positif*. París, Mayo 1993.
- QUINTANA, Á., *Fábulas de lo visible*. Barcelona: Acantilado, 2003.
- SABORIT, J., *Guía para ver y analizar El sol del membrillo*. Barcelona, Ed. Octaedro, 2003.
- SMITH, R., *El manual del artista*, Madrid: Blume Ediciones, 1991.

¹⁸ CAMPAÑA, M., “Memoria y sueño. Entrevista con Víctor Erice”, *Ajoblanco*. Madrid, 1999.



Fig. 1. El pintor Antonio López y el lienzo-pantalla. El membrillo y su representación.



Fig. 2. Víctor Erice y Antonio López durante el rodaje.



Fig. 3. El pintor asume la derrota frente al poder del tiempo. Llega el otoño.



Fig. 4. El cine rescata a la realidad del invierno y la muerte. El poder de las imágenes.

Adaptación y reducción del modelo áulico en una estructura palatina de Garb Al-Andalus: el palacio almohade de Silves (Portugal)

Adaptation and reduction of the courtier model in a palace structure in Garb Al-Andalus: the almohad palace of Silves (Portugal)

Alicia Carrillo Calderero
*Profa. Dra. Dpto. Historia del Arte,
Arqueología y Música.
Universidad de Córdoba*

Resumen

Este trabajo pretende poner de manifiesto el interés artístico de los gobernadores de Garb al-Andalus en época almohade, a través de los restos palatinos conservados en la alcazaba de Silves (Portugal) y fechados entre finales del siglo VI/XII y principios del VII/XIII. Estos restos evidencian la adaptación y reducción del modelo áulico empleado por los califas almohades en sus palacios, con la finalidad de emular a los soberanos almohades y mostrar al mismo tiempo, la grandeza y exquisitez artística del Imperio.

Abstract

This study tries to highlight the artistic interest of the governors of Garb al-Andalus during the almohad period, throughout the palatine remains found in the citadel of Silves (Portugal), dated

between the endings of the 6th/12th century and the beginnings of the 7th/13th century. These remains show the adaptation and reduction of the courtier model used by the almohad caliph in their palaces, trying to emulate the almohad sovereigns and, at the same time, to show the magnanimity and the artistic exquisiteness of the Empire.

Palabras clave

Arquitectura islámica, Garb al-Andalus, almohades, modelo áulico, Silves.

Key words

Islamic architecture, Garb al-Andalus, almohads, courtier type, Silves.

Texto

El arte desarrollado en al-Andalus se caracteriza por una extraordinaria variedad de manifestaciones, entre las que podemos destacar sugerentes formas artísticas, consecuencia en ocasiones de la propia evolución del componente andalusí, y otras veces, de préstamos heredados de Oriente. Sin embargo, y a tenor de lo que ha llegado hasta nuestros días, se observa una evidente diferenciación entre el occidente y el oriente de al-Andalus, esto es, lo que conocemos como Garb al-Andalus y Šarq al-Andalus. En este sentido, en Šarq al-Andalus se documentan una serie de manifestaciones que denotan la utilización de elementos artísticos de procedencia oriental como la decoración de *muqarnas*, ya desde el siglo V/XI¹. La presencia de elementos procedentes de Oriente en el sur-este de al-Andalus se explica por los contactos comerciales que el litoral

¹ En los elocuentes testimonios de cronistas y viajeros como al-Mu'tašim (393/1003-478/1085) sabemos por ejemplo que con el príncipe al-Mu'tašim (443/1052-484/1091), en la Taifa almeriense del siglo V/XI, se introdujo la decoración de *muqarnas*, aplicada a uno de los salones principales del gran palacio que el soberano construyó en la alcazaba. Esta información es de gran valor habida cuenta de la ausencia de restos arqueológicos, pues manifiesta la introducción de un elemento de origen oriental en al-Andalus en un momento muy temprano, el siglo V/XI.

andalusí, y fundamentalmente Almería, mantuvo constantemente con el Magreb y con Egipto, como se ha señalado en numerosas publicaciones². Del mismo modo, y años más tarde, el extraordinario desarrollo artístico que adquirió el arte mardanīšī, esto es, el arte desarrollado durante el período de gobierno de Ibn Mardanīš (542/1147-567/1172), en Valencia y Murcia, tal y como ponen de manifiesto la multitud de restos que están saliendo a la luz, así como las continuas investigaciones de Navarro Palazón y Jiménez Castillo, entre otros, nos posibilita por un lado, hacernos una idea del esplendor artístico del litoral levantino, y por otro, permite establecer interesantes vínculos entre determinados aspectos del arte mardanīšī y las manifestaciones sículo-normandas desarrolladas en la Sicilia del siglo VI/XII. Una relación que no debe sorprendernos, consecuencia innegable de los continuos contactos que mantuvieron las diferentes regiones y/o países del Mediterráneo oriental desde tiempos inmemoriales.

Sin embargo, por lo que se refiere a Garb al-Andalus, la realidad artística es muy diferente según reflejan los restos conservados, los cuales se concentran básicamente en dignos vestigios de una arquitectura militar potente y férrea que formó parte de esta zona del territorio. Esta circunstancia se explica, en parte, por las sucesivas destrucciones que el patrimonio andalusí de Garb al-Andalus ha sufrido, consecuencia de las agresivas y demoleadoras campañas de reconquista cristiana, que han generado en lo que hoy se conoce como Algarbe portugués importantes mutilaciones arquitectónicas. Del mismo modo, aunque es evidente que debió contar con un desarrollo artístico notable y en la misma medida que el resto del

² En este sentido, cabe destacar los artículos publicados por TORRES BALBÁS: "Intercambios artísticos entre Egipto y el Occidente musulmán", en *al-Andalus* 3:2, Crónica arqueológica de la España musulmana III (1935), pp. 411-424; y "Aportaciones del arte de Ifrīqiya al musulmán español de los siglos X y XI", en *al-Andalus* 3:2, Crónica arqueológica de la España musulmana III (1935), pp. 393-396. Igualmente, no podemos pasar por alto el estudio que la profesora DELGADO VALERO publicó a finales de la década de los noventa: "El arte de Ifrīqiya y sus relaciones con distintos ámbitos del mediterráneo: al-Andalus, Egipto y Sicilia", en *al-Qantara*. XVII (1996), pp. 291-311; también sobresalen interesantes aportaciones como la de S. LIM, MAbd al-MAzīz, "De al-Andalus a Egipto y de Egipto a al-Andalus", en AA.VV., *Al-Andalus y el Mediterráneo*. Barcelona: El Legado Andalusi. Lunwerg editores, 1995, pp. 141-147; y AZUAR RUIZ, "Al-Andalus y el comercio mediterráneo del siglo XI, según la dispersión y distribución de las producciones cerámicas" en *Actas I Curso sobre la Península Ibérica: La Península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos XI y XII*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 1996. pp. 52-78, entre otras.

territorio, entendemos que no tuvo el mismo esplendor que Šarq al-Andalus pues los contactos mantenidos con el Magreb y con Oriente tuvieron lugar, fundamentalmente, a través del litoral mediterráneo y no del atlántico³, el cual se vio ligeramente apartado de las innovaciones y contactos artísticos que llegaban de Oriente o de otras regiones del Mediterráneo.

En consecuencia, establecer las características del legado islámico en el Algarbe portugués resulta francamente difícil porque es muy poco lo que se ha conservado y muy escasas las investigaciones al respecto. No obstante, subsisten algunos ejemplos algarbios muy interesantes, fundamentalmente, de carácter militar o defensivo como la alcazaba de Silves, el castillo de Paderne, el castillo Viejo de Alcoutim, la fortaleza de Salir (muy fragmentada e integrada perfectamente entre las construcciones urbanas), el castillo de Aljezur, el yacimiento arqueológico de Ponta da Arrifana con los restos de un ribāṭ (fundado posiblemente por el fīlbn Qasī), torres, puertas y restos de murallas en Tavira o Faro, entre otros ejemplos. Por lo que respecta a la arquitectura civil, algunos vestigios han podido recuperarse en diferentes campañas arqueológicas, como el barrio almohade de Tavira, el ḥammām de Loulé y, fundamentalmente, las estructuras palatinas o habitacionales ubicadas en el interior de la alcazaba de Silves, las cuales abarcan varias fases de ocupación islámica y entre las que destaca un palacio almohade fechado entre finales del siglo VI/XII y principios del VII/XIII⁴. Será precisamente este ejemplo palatino localizado en Silves el que centre nuestro trabajo, cuyo objetivo no es estudiar estos restos, de sobra conocidos en la historiografía, sino poner de manifiesto la importancia de determinadas localidades de Garb al-Andalus que, como

³ MAbd al-MAZĪZ, S. LIM. *Op. cit.*, p. 141.

⁴ El conocimiento de la realidad arquitectónica y arqueológica de época islámica en el Algarbe ha sido posible gracias a las dos estancias de investigación que hemos realizado en el Departamento de História, Arqueologia e Património de la Universidade do Algarve en Faro: la primera desde el 15 de junio hasta el 31 de julio de 2008 y la segunda durante el mes de julio de 2009. En ambas estancias hemos podido realizar no sólo el estudio in situ de las manifestaciones artísticas, sino también un profundo vaciado bibliográfico sobre el tema. Una investigación que ha sido posible gracias a la inestimable colaboración de los profesores de la UALG, los doctores Francisco Teixeira y Santiago Macías, del personal técnico de laboratorio y biblioteca Angela y Cristina Dores, de la arqueóloga municipal de Loulé, Isabel Luzia y de la arqueóloga municipal de Tavira Sandra Cavaco y su colaboradora Ana.

Silves, y a pesar de que no representaron en la época andalusí un papel determinante en la evolución de las formas artísticas como sí sucedió en Šarq al-Andalus, quisieron concentrar en sus pequeños y modestos recintos un recuerdo del esplendor manifestado en las grandes capitales. Este recuerdo se hizo posible gracias a la utilización del modelo oficial en la planta de una arquitectura residencial a caballo entre lo “palatino” y lo “doméstico”. Una realidad manifestada igualmente, habida cuenta de la similitud tipológica existente, en determinados ejemplos de la misma época recuperados precisamente en el antiguo Šarq al-Andalus, concretamente en el yacimiento arqueológico de Siyāsa, en los alrededores de Cieza (Murcia). Esta circunstancia, permite relacionar el Oriente y el Occidente de al-Andalus. Consecuencia evidente de la política centralizadora del poder almohade, una vez superados los escollos de Ibn Mardānīsh (542/1147-567/1172) y de Ibn Qasī (538/1144-545/1151), en el este y oeste de al-Andalus respectivamente, entre otros.

Es evidente, que estos vestigios palatinos de Silves, no sólo constituyen el ejemplo más significativo de arquitectura civil urbana identificado en Portugal hasta el momento, sino que además nos permiten avanzar un poco más en la configuración del espectro historiográfico sobre la arquitectura residencial del período almohade.

La Šilb andalusí: centro político y baluarte defensivo de Garb Al-Andalus

A pesar de las sucesivas construcciones urbanas que obviamente destruyeron y ocultaron los restos de época islámica, la Šilb andalusí, además de estar bien documentada en las fuentes, conserva un extenso patrimonio arqueológico de la época que nos ocupa. Para conocer y entender la realidad arquitectónica defensiva de Silves, han sido fundamentales los trabajos arqueológicos y de recuperación llevados a cabo desde el año 1979 por la profesora Rosa Varela Gomes, sobre todo en la alcazaba⁵, símbolo de la ocupación islámi-

⁵ Entre otras publicaciones, destacamos: VARELA GOMES, R., *Silves (Xelb) uma cidade do Garb al-Andalus: a Alcáçova*, Trabalhos de Arqueologia 35, Lisboa, Ed. Ministério da Cultura. Instituto Português de Arqueologia, 2003, pp. 9 y 10.

ca de la ciudad y emblema del legado artístico de época andalusí en el Algarbe. Estos trabajos han puesto de manifiesto la existencia de fuertes murallas y torres en la ciudad, construidas en diferentes épocas, desde el siglo II/VIII hasta la conquista cristiana a mediados del siglo VII/XIII⁶. En el caso de la alcazaba, dada la importancia estratégica de la ciudad, amén de la condición de capital que adquirió fundamentalmente a partir del siglo V/XI, se pueden establecer diferentes fases de ocupación, que contribuyen a enfatizar la importancia del enclave. En este sentido, la intervención arqueológica del monumento ha sido fundamental, y sin embargo, hemos de lamentar que las intervenciones realizadas no siempre han sido afortunadas y adecuadas en la conservación de los elementos y estructuras, y de hecho en la década de los años cuarenta del siglo XX, después de un largo periodo de abandono, se realizaron numerosas y desafortunadas campañas de intervención en el monumento, promovidas por la Dirección General de los Edificios y Monumentos Nacionales⁷, en las que se perdieron restos y se deterioraron parte de las estructuras habitacionales. Por fortuna, años más tarde, nuevas campañas de intervención arqueológica han permitido un correcto estudio de las distintas estructuras que conforman el monumento, devolviéndole además un saludable aspecto. Además, estas estructuras han sido acondicionadas en los últimos tiempos para una adecuada recepción de visitantes; en este sentido, conviene destacar que los restos excavados y recuperados que se observan en la actualidad se corresponden fundamentalmente con los períodos almorávide y almohade.

En cualquier caso, de lo que no cabe duda, a tenor del empaque arquitectónico de la alcazaba y de los restos conservados en su interior, es de la importancia del enclave en Garb al-Andalus, y por ello entendemos fundamental y necesario conocer la historia islámica de la ciudad para poder comprender la importancia que adquieren para nuestro trabajo las estructuras palatinas de la alcazaba. Y así,

⁶ CATARINO, H., "Arqueologia do período islâmico em Portugal: breve perspectiva", *O Arqueólogo português*. Série IV, Vol. 13115, 1995-1997, Lisboa, Ed. Museu Nacional de Arqueologia, 1999, p. 470.

⁷ Ídem. p. 462.

sabemos por las fuentes y textos islámicos⁸ que la ciudad de Silves se convirtió, desde el siglo IV/X y hasta principios del siglo VIII/XIV, en una de las ciudades más importantes de Garb al-Andalus⁹, habiendo dependido hasta entonces de la antigua Ocsonoba —la islámica Ukšūnūba- (actual Faro). Debido a una situación estratégica destacada, la ciudad contó con un puerto fluvial que le permitió abastecerse de numerosos productos¹⁰, así como controlar no sólo las rutas terrestres, sino también las marítimas; igualmente, entre los muros de una poderosa muralla, tuvo grandiosos edificios, bazares y mercados abundantes, tal y como recogen las crónicas¹¹. Una muralla, al parecer construida desde la época de la conquista, que en un principio rodeó únicamente la alcazaba, y que fue ampliada en época emiral ante la primera invasión normanda de mediados del siglo III/IX y destruida a partir del año 316/929¹², momento en el que 'Abd al-Rahmān III mandó derribar muchas cercas amu-

⁸ Efectivamente, a partir del siglo IV/X Silves es citada como la ciudad más importante no sólo de la provincia de Ossónoba sino de todo el Occidente además de Sevilla, en GARCIA DOMINGUES, J.D., "Ossónoba na época árabe", *Anais do Município de Faro*, Faro, 1972, p. 15. Las fuentes que hablan de Silves son entre otras: Ahmad al-Rāzī, en el siglo IV/X, al-Idrīsī a principios del VI/XII y al-Himyārī en el siglo VII/XIII. Además, contamos con el poema del siglo XI, titulado *Evocación de Silves*, escrito por el príncipe al-Mu'tamid de Sevilla; en VARELA GOMES, R., *Cerâmicas muçulmanas do Castelo do Silves*, Silves, Ed. Museu Municipal de Arqueologia y Câmara Municipal de Silves, 1988, pp. 26 y 27. Extracto de la descripción de al-Idrīsī, traducida al portugués en GARCIA DOMINGUES, J.D., "Presença árabe no Algarve", *Actas do XI Congresso da União Europeia de Arabistas e Islamólogos* (Évora-Faro-Silves, 29 SET.- 6 OUT. 1982), Évora, Ed. Adel Sidarus, 1986, p. 120.

⁹ A propósito de la importancia de Silves en la historia de al-Andalus, véase: DJOMAA, Cheikha "La <Silves> islamique au cour de l'histoire", en *Revue d'Études Andalouses*, 17 (1997), pp. 42-70.

¹⁰ Fue en el puerto de Silves donde, tras la primera invasión normanda de la Península, embarcó en el año 231/846 la embajada de 'Abd al-Rahmān II, presidida por el poeta y diplomático Yahyā ibn al-Hakam al-Bakrī al-Ġazālī para negociar la paz con los normandos. Unos años más tarde y tras otra invasión normanda a través de Lisboa, Silves fue de nuevo punto de encuentro entre las tropas de 'Abd al-Rahmān III y las normandas cuando, en el año 355/966, el ejército califal logró derrotar a los temibles normandos en la batalla del río Arade, en BORGES COELHO, A., *Portugal na Espanha árabe*, Vol. 1 Geografía e Cultura, Lisboa, Ed. Caminho. Coleção universitária, 2ª edição, 1989, p. 131-134.

¹¹ AMARAL, M.C., *Caminhos do Garb: Estratégia de interpretação do património islâmico no Algarve: o caso de Faro e de Silves*, Ed. Comissão de coordenação da região do Algarve, 2002, p. 40.

¹² TORRES BALBÁS, L., "Nuevas perspectivas sobre el arte de al-Andalus bajo el dominio almorávide", *Al-Andalus vol. XVII*, facs. 1, Madrid-Granada, 1952, pp. 402-433.

ralladas para evitar cualquier tipo de sublevación contra el poder central de Córdoba¹³.

Sin embargo, será fundamentalmente a partir de la descomposición del Califato cordobés en el siglo V/XI cuando la ciudad adquiera la importancia política y territorial que habría de encumbrarla a la cabeza de Garb al-Andalus. Efectivamente, en la parte más occidental de al-Andalus, destacaron las taifas de Šantamarīya al-Garb o Šantamarīya al-Hārūn –anterior Ukšūnūba y actual Faro– con los Banū Hārūn y Šilb –Silves– con los Banū Muzayn, los cuales, procedentes del sur de Arabia, se habían establecido en la región desde el período de la conquista islámica. Muḥammad ibn Sa‘īd ibn Muzayn había tomado el control de la región de Silves, y con él se constituyó la taifa más tardía del Algarbe, entre los años 439/1048 y 440/1049¹⁴, lo cual consiguió gracias a su buena reputación como cadí de la ciudad y al nombre de esta familia de brillantes intelectuales al servicio de los Omeyas¹⁵. El último de los Muzaynīs, al-Muzaffar, fue asesinado por el rey de la taifa de Sevilla al-Mu‘taḍid (432/1041-460/1068) en el año 455/1063¹⁶, asegurándose con ello el final de la taifa de Silves y su incorporación al vasto territorio del reino ‘abbādī, como había hecho unos años antes, en 443/1052, con la taifa de Šantamarīya al-Gharb –Faro–. El interés que los ‘Abbādīs (414/1023-484/1091) demostraron hacia esta zona del territorio, pone de manifiesto su deseo por controlar buena parte de Garb al-Andalus y, con ello, erigir un potente bastión frente al resto de taifas andalusíes. Esta circunstancia trajo consigo la necesidad de asegurar el control político sobre Silves, para lo cual al-Mu‘taḍid nombró a su hijo, el príncipe al-Mu‘tamid (460/1068-484/1091), gobernador de la recién conquistada localidad, quien, al asumir

¹³ TORRES BALBÁS, L., “Arte Califal”, *Historia de España*. Tomo V: *España musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba* (711-1031 de J.C.). Instituciones y vida social e intelectual, R. Menéndez Pidal (Ed.), Madrid, Ed. ESPASA-CALPE, S.A., 1982, p. 630.

¹⁴ MACIAS, S., “O Garb al-Andalus.- Resenha dos factos políticos-”, *História de Portugal*. (Direcção de José Mattoso). Vol. I “Antes de Portugal”, Lisboa, Ed. ESTAMPA, p. 425.

¹⁵ AA.VV. (Coordenação de Valdemar Coutinho) *Dinâmica defensiva da costa do Algarve. Do período islâmico ao século XVIII*. inventário e itinerários, Portimão, Ed. Instituto de cultura ibero atlântica, 2001. p. 11.

¹⁶ BORGES COELHO. *Op. cit.*, vol. 2 História p. 215.

el trono de Sevilla, cedió a su vez el cargo a su hijo al-Mu‘tadd¹⁷. Debió ser en estos momentos cuando en el interior de la alcazaba se construyó el Palacio das Varandas –palacio de los Balcones– que aparece mencionado en el poema del príncipe al-Mu‘tamid dedicado a Silves¹⁸, en el que recordaba sus días en aquella ciudad con su entonces amigo, el también poeta y al que posteriormente nombró gobernador de la misma, Ibn ‘Ammār¹⁹. Poco se sabe de los edificios civiles construidos en esta época, aunque es lógico suponer la existencia de lujosas, aunque no sabemos si grandiosas, residencias para los príncipes de la taifa de Silves y, por supuesto, para los gobernadores que allí estuvieron cuando la ciudad pasó a formar parte de la taifa ‘abbādī de Sevilla.

Durante la dominación almorávide de al-Andalus, la importancia de Silves decayó y se mantuvo como ciudad de segundo orden hasta que, a mediados del siglo VI/XII Ibn Qasī, impulsor de la revuelta y movimiento de los murīdīn²⁰, hizo de ella su estandarte en pro de un reino independiente, en el complicado panorama político del al-Andalus de estos momentos. Para comprender la situación política de Garb al-Andalus a mediados del siglo XII, la figura de Ibn Qasī es fundamental, pues sin él no se entienden ninguno de los acontecimientos que se desarrollaron a partir del año 523/1130 cuando

¹⁷ EL-HOUR, R., “O Algarve na época almorávida: aspectos políticos e jurídicos”, *Xarajīb*. Revista do Centro de Estudos Luso-Árabes, Silves-Portugal, nº 1/2000, Silves, Ed. Ministério da Cultura. Delegação Regional do Algarve. Câmara Municipal de Silves. Associação de Estudos e Defesa do Património Histórico-Cultural de Silves, 2000. pp. 41-44.

¹⁸ BORGES COELHO. *Op. cit.*, p. 221: poema de al-Mu‘tamid en el que recuerda la alcazaba de Silves: “Eia, Abú Bacre, saúda os meus lares em Silves e pergunta-lhes se, como pensó, ainda se recordam de mim. / Saúda o Palácio das Varandas de parte de um doncel que sente perpétua saudade daquele alcazer. / Ali moravam guerreiros como leões e brancas gazelas. E em que belas selvas e em que belos covis! (...)”.

¹⁹ PAVÓN MALDONADO, B., *Tratado de arquitectura hispano-musulmana II. Ciudades y fortalezas*, Madrid, Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1999, pp. 221-231 y EL-HOUR. *Op. cit.*, p. 46: la figura de Ibn ‘Ammār fue fundamental en la época de taifas ya que sus ambiciones políticas marcaron la historia no sólo del reino de Sevilla, sino de todo al-Andalus, por un lado, por su encuentro como embajador de al-Mu‘tamid, con el rey de Castilla y León, Alfonso VI y por otro, por su engaño al propio al-Mu‘tamid, cuando se apoderó de la ciudad de Murcia.

²⁰ BOSCH VILÁ, J., *Los Almorávides*, Granada, Ed. Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, Colección Archivum, Edición facsímil y estudio preliminar por Emilio Molina López, 1990. pp. 286 y 287: Ibn Qasī era discípulo de Ibn al-‘Arīf un místico que se dedicaba a predicar una doctrina inspirada en el ocultismo teosófico de la escuela masarrī contando con numerosos adeptos en Almería, Granada, Sevilla y en el Algarbe portugués.

decidió fundar un ribāṭ en Ponta da Arrifana²¹, desde donde inició una feroz propaganda contra los almorávides que culminará con la autoproclamación como Imān en Mértola en el año 538/1144²², con independencia del decadente poder almorávide, al que había rechazado abiertamente desde el año 536/1142²³. La situación de inestabilidad política en Garb al-Andalus se complicó todavía más, pues a la revuelta de Ibn Qasī hemos de sumarle otras insurrecciones, como las protagonizadas por Abu Muḥammad Sidrāy ibn Wazīr en Beja, quien amplió sus dominios hasta Badajoz, y la de Abū al-Walīd Muḥammad ibn al-Munḍir en Silves, quien conquistó además Huelva y Niebla. El propio Ibn Qasī al ver mermado su poder, sobre todo a raíz de que Ibn Wazīr se apoderase de Silves, solicitó ayuda a los almohades, quienes le devolvieron el control sobre la ciudad en el año 541/1147.

Es evidente que para los almohades la situación en al-Andalus no era la esperada, y desde luego no cumplía con su política basada en un poder fuertemente centralizado. Y así, en su intento por anexionar al-Andalus a su Imperio se encontraron con dos baluartes independientes que, a modo de “reinos”, permanecieron ajenos a su control, situados precisamente en Garb al-Andalus, con Ibn Qasī, y en Šarq al-Andalus con Ibn Mardanīsh (542/1147-567/1172). Sin embargo, el efímero poder del jefe algarbio en seguida se hizo patente, pues en su afán por mantenerse ajeno a la soberanía almohade pactó con don Alfonso Henriques de Portugal en el año 545/1151, alianza que le costó la vida, siendo asesinado por los propios habitantes de Silves²⁴. A partir de este momento, los almohades controlarán esta parte del territorio andalusí, cuyo dominio

²¹ Sobre el ribāṭ que Ibn Qasī fundó en Ponta da Arrifana, concejo de Aljezur, véase VARELA GOMES, R. y VARELA GOMES, M., O Ribat da Arrifana (Aljezur-Algarve), Aljezur, Ed. Município de Aljezur, 2004, Separata da Revista Portuguesa de Arqueologia, Vol. VII – Nº 1- 2004.

²² KHAWLI, A., “La famille des Banū Wazīr dans le Garb d’al-Andalus aux XII et XIII siècles”, *Arqueologia Medieval* 5, Porto, Ed. Afrontamento, 1997, p. 104.

²³ VIGUERA MOLINS, M.J., (et al.) *El retroceso territorial de Al-Andalus*, Tomo 8, Vol. 2, *Almorávides y almohades. Siglos XI al XIII*, Historia de España Menéndez Pidal. Madrid: Espasa Calpe, 1997, p. 67.

²⁴ MACIAS. “O Garb al-Andalus...”. *Op. cit.*, p. 428 y GARCIA DOMINGUES. *Presença árabe no Algarve...*, *op. cit.*, p. 128.

completaron en el año 553/1158²⁵, sin aparente complicación hasta el año 584/1189 cuando tuvo lugar la primera conquista cristiana de Silves por las tropas de don Sancho I de Portugal, con la ayuda de los cruzados que conformaban la Tercera Cruzada²⁶. Esta primera conquista de Silves aparece perfectamente descrita en la crónica anónima de uno de los cruzados, la cual se convierte en un documento de inestimable valor pues en ella figuran descripciones de la ciudad muy interesantes, que contribuyen a forjarnos una idea del aspecto que Silves debió tener en esta segunda mitad del siglo VI/XII. Sin embargo, la ofensiva almohade no se hizo esperar y en el año 586/1191 el califa almohade Abū Yusūf Ya‘qūb al-Manšūr (580/1184-595/1199) consiguió recuperar Silves y los territorios aledaños²⁷, los cuales serán anexionados años más tarde al reino de Niebla, liderado por la enigmática figura de Ibn Maḥfūz desde el año 631/1234 o 633/1236²⁸, hasta la definitiva conquista cristiana de la ciudad de Silves entre los años 639/1242 y 643/1246²⁹.

Será precisamente con los almohades cuando en Silves se construyan los mecanismos defensivos que aparecen recogidos en la crónica del cruzado anónimo y que le han conferido su fisonomía actual, entre los que destacan dos órdenes de murallas que rodearon la ciudad, y que se corresponden con los actuales perímetros de la antigua

²⁵ VIGUERA MOLINS, El retroceso territorial... , *op. cit.*, p. 69.

²⁶ *De itinere navali, de eventibus, de que rebus a peregrinis Hierosolyman petentibus MCLXXXIX fortiter gestis narratio*, fue publicada en 1840 por Constâncio Gazzera en Turín, siendo traducida al portugués por João Baptista da Silva Lopes en el año 1844, en *A cidade de Silves num itinerario naval do século XII por um cruzado anónimo*. Fac-simile da edição por João Baptista da Silva Lopes (Lisboa, Academia das Ciências, 1844) con un estudio de Manuel Cadafaz de Matos, Lisboa, Edições Távola Redonda. Centro de Estudos de História do Livro e da Edição (C.E.H.L.E.)-III, Câmara Municipal de Silves, 1999, p. 11.

²⁷ GARCIA DOMINGUES. “Presença árabe no Algarve”... , *op. cit.*, p. 129.

²⁸ GARCIA DOMINGUES, J. D., “Aben Mafom e a conquista do Algarve pelos portugueses na <<Adh-Dhakhyra as-Sanyya>>”, Comunicación presentada ao Instituto português de Arqueologia, História e Etnografia. Separata da Revista Brotéria, 1955, p. 23. Ibn Maḥfūz se mantuvo en Niebla, como vasallo de los monarcas castellanos hasta el año 660/1262, cuando Alfonso X conquistó la ciudad, en VIGUERA, M.J., ABOUD, S., ROLDÁN, F., LÓPEZ, M. y AZIZ, M., *Los Almohades*, Madrid, Ed. Historia 16, 1996, p. 20. Sobre esta figura política, indispensable el artículo de Fátima ROLDÁN CASTRO “Ibn Maḥfūz en Niebla (siglo VII/XIII)”, en *Anaquel de Estudios Árabes* 4, 1993, pp. 161-178.

²⁹ GARCIA DOMINGUES. “Presença árabe no Algarve”... , *op. cit.*, pp. 129 y 130 y GARCIA DOMINGUES. “Aben Mafom e a conquista...”... , *op. cit.*, p. 23.

medina y de la alcazaba³⁰, sin duda reflejo de la potente política constructiva que los nuevos señores de al-Andalus llevaron a cabo en todo el territorio. Igualmente, y de acuerdo con el testimonio del cruzado de nombre desconocido, sabemos que en la segunda mitad del siglo VI/XII la ciudad era una de las más prósperas de todo el territorio: “Silves era más fuerte que Lisboa y diez veces más rica y con edificios de más valor”³¹. Por todo ello, no debe sorprendernos el empuje constructivo que experimentó la ciudad en estos momentos, finales del siglo VI/XII y principios del VII/XIII, reestructurándose en el interior de la alcazaba el espacio palatino, que se vio enriquecido con la construcción de interesantes edificaciones que han llegado hasta nuestros días como la gran cisterna, con una capacidad para abastecer a unas mil personas durante un año, tres silos, que almacenarían y conservarían toneladas de cereales³², y tres espacios habitacionales constituidos por dos viviendas y un baño, excavados y recientemente recuperados para su visita.

La importancia del palacio almohade de Silves para el estudio de la arquitectura civil de este período en al-Andalus: adaptación y reducción del modelo áulico

La evolución de la arquitectura palatina en al-Andalus: breves pinceladas.

La llegada de los almohades a al-Andalus trajo consigo, como anteriormente habían hecho los Omeyyas, una administración fuertemente centralizada para controlar todo el territorio. Esta reorganización de la administración tuvo como consecuencia más inmediata importantes campañas de reordenación urbana y, sobre todo, una notable actividad de edificación pública que dotó a las ciudades de sólidos dispositivos defensivos pero también de infraestructuras y

nuevos edificios. Todo ello trajo consigo una importante expansión urbana de los principales centros de población; en la mente de los califas almohades estaba mejorar aquellas ciudades que se iban a convertir en base militar y/o política de su Imperio, tal y como sucedió en Sevilla, capital almohade de al-Andalus desde el año 567/1172³³. Por lo que se refiere a la arquitectura civil, son muy pocos los ejemplos conservados de los palacios que levantaron en al-Andalus y, desafortunadamente, menos aún de las residencias de aquellos que gobernaron su territorio desde las provincias más alejadas de Sevilla, de ahí la importancia que entendemos tienen las estructuras palatinas descubiertas y recuperadas en Silves. En este sentido, serán las fuentes escritas el mejor testimonio de la importancia de esa política constructiva llevada a cabo por los almohades, entendida con un doble sentido, el estético por un lado y el defensivo por otro, tal y como recoge la profesora Viguera Molins: “no sólo del evidente deseo de embellecer las acciones de los soberanos de la dinastía, sino también un necesario refuerzo a la propia población andalusí, atemorizada por el avance cristiano, que en numerosas ocasiones llegó a poner en peligro la seguridad de la propia capital”³⁴.

Entre los ejemplos conservados de arquitectura civil, sirvan como máximos exponentes los conocidos como patios del Yeso y de la Contratación, ambos del siglo VI/XII, incluidos en el conjunto de los Reales Alcázares de Sevilla³⁵, testimonios recuperados de esa arquitectura áulica erigida en la otrora capital almohade. El palacio del Yeso es sin duda, el que mejor ilustra la constitución y utilización del modelo áulico, derivado y heredero de la precedente

³⁰ BOTÃO, M. de F., *Silves. A capital de um reino Medieval*. Silves, Ed. Câmara Municipal de Silves, 1992, pp. 31 y 32.

³¹ *A cidade de Silves num itinerario naval do século XII por um cruzado anónimo...*, *op. cit.*, p. 208 (36 del documento).

³² AA.VV. (V. Coutinho, Coord.). *Centros históricos de influência islâmica: Tavira, Faro, Loulé, Silves*. Ed. Instituto de Cultura Líbero-Atlântico-Portimão. Campo Arqueológico de Mértola, 2001, p. Itinerário islâmico de Silves. Silves muçulmana —séculos XII-XIII— R. Varela Gomes.

³³ Este proceso de renovación urbana de al-Andalus afectó principalmente a las zonas de frontera, a las ciudades y a las zonas próximas a las vías importantes de comunicación, en M. VALOR PIECHOTTA. *Sevilla almohade*, Colección al-Andalus (coord. Antonio Torremocha Silva), Málaga, Ed. Sarriá, 2008, p. 14.

³⁴ VIGUERA MOLINS, M. J., “Espacio y construcciones en textos almohades”, en (coord. VALOR PIECHOTTA, Magdalena, VILLAR IGLESIAS, José Luis y RAMÍREZ DEL RÍO, José), *Los Almohades. Su patrimonio arquitectónico y arqueológico en el sur de al-Andalus*, Sevilla, Ed. Consejería de Relaciones Institucionales. Junta de Andalucía, 2004, p. 15.

³⁵ Para el estudio de estos dos complejos áulicos de época almohade, contamos afortunadamente con un número muy significativo de publicaciones y estudios realizados entre otros por Antonio Almagro, Rafael Manzano o Magdalena Valor.

arquitectura andalusí y reflejo de futuros planteamientos palatinos, como los utilizados por los nazaríes. El núcleo central del palacio lo constituye un patio rectangular con orientación norte-sur y doble pórtico en sus lados menores. El pórtico meridional se muestra espléndido con sus siete arcos, siendo el central de lambrequines y los laterales de hojas con perfil de palmas almohades, acompañados por extraordinarios paños de sebka (imagen 1). Lo sorprendente es el gran tamaño del arco central respecto de los demás, un tema nuevo en el arte andalusí, como ya apuntó Manzano Martos en su momento³⁶, que cristalizará en los pórticos nazaríes tal y como se observa en los palacios de la Alhambra. Este arco central marca un eje direccional al salón principal, el espacio del soberano almohade, y contribuye junto con la propia constitución y decoración del salón a crear ese espacio áulico que debía reflejar el poder de aquellos poderosos califas. Según estos restos almohades, a diferencia de los planteamientos existentes en el alcázar de Madīnat al-Zahrā, donde se observa una preeminencia de las áreas de representación sobre las domésticas³⁷, en este momento se observa una reducción considerable de dicha área. Efectivamente, en los palacios almohades, el espacio destinado para la función política y de representación se concentra en el salón principal que abre a un patio central por medio de un pórtico, ricamente decorado. Esta tendencia había comenzado ya en la época de taifas, donde no había una gran corte califal sino varios reinos o principados. Sirva como ejemplo de esto último la Aljafería de Zaragoza, insigne fortaleza que Aḥmad ibn Sulaymān ibn Hūd al-Muqtadir (441/1049-50-475/1082-83)

³⁶ MANZANO MARTOS, R., "Casas y palacios en la Sevilla almohade. Sus antecedentes hispánicos", en *Casas y Palacios de al-Andalus* (edición a cargo de Julio Navarro Palazón), Granada, Ed. El Legado Andaluzí, 1995, p. 344.

³⁷ Tanto en las propias viviendas como sucede por ejemplo en la casa de Ya 'far, ḥāyib del califa al-Ḥakam II (350/961-365/976), como en el hecho de que a partir del año 338/950 de acuerdo con la gran reforma administrativa llevada a cabo por 'Abd al-Raḥmān III, se crearon dos espacios destinados a tal fin, caso de los dos grandes salones de recepción, el Salón Rico y la Dār al-Wuzarā. Esta preeminencia se explica claramente por la propia estructura del complejo aparato burocrático del califato omeya, sin duda influenciado por el protocolo oriental procedente de Bagdad, donde los espacios públicos eran muy importantes, pues en ellos el califa o los miembros de la corte califal recibían a los visitantes y atendían todas las cuestiones del gobierno. A propósito de la reforma administrativa llevada a cabo por 'Abd al-Raḥmān III, así como cualquiera de las cuestiones relacionadas con su gobierno, cabe destacar el último estudio publicado por la profesora Maribel Fierro: FIERRO, M., *Abderramán III y el califato omeya de Córdoba*, Madrid: Nerea, 2011.

mandó levantar en la segunda mitad del siglo V/XI y actualmente sede de las Cortes de Aragón, cuyo interior aún inconcluso y tremendamente alterado por las continuas intervenciones, contempla un gran patio de forma rectangular con pórticos de arquerías en sus lados menores y crujías de salones detrás, según la disposición típica de una gran sala central, y otras salas, como alcobas, a los lados (imagen 2). Indudablemente, el palacio aragonés mantiene la tipología espacial de los grandes salones de Madīnat al-Zahrā, el Salón Rico y la Dār al-Wuzarā, pero a menor escala, pues la magnificencia de las recepciones califales no tiene parangón en las pequeñas taifas. Quizá por este motivo, aunque los espacios de representación continúen marcando el principal eje en las estructuras palatinas, en opinión de algunos autores la zona de uso doméstico va a ir adquiriendo un mayor protagonismo³⁸.

En la misma línea, y de forma paralela a la arquitectura civil almohade y almohade, conviene destacar la arquitectura mardanišī y, concretamente, los vestigios del Castillejo de Monteagudo (Murcia), levantado por Ibn Mardaniš (542/1147-567/1172). En él, se observa una estructura organizada en torno a un gran patio rectangular, situándose la zona oficial en los lados menores del patio, pero en este caso las crujías transversales carecen de las saletas laterales anteriores, aunque comunican con pequeñas salas provistas de miradores y establecidas en el interior de las torres centrales³⁹. Este esquema de sala transversal que conduce a otra cuadrangular, y que vemos tímidamente despuntado en esta fortaleza mardanišī, culminará en los palacios nazaríes del recinto de la Alhambra a partir del siglo VII/XIII. La reducción espacial del núcleo oficial

³⁸ NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P., "Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII-XIII", en *Casas y Palacios de al-Andalus...*, *op. cit.*, p. 21.

³⁹ TORRES BALBÁS, L., "Monteagudo y 'El Castillejo', en la vega de Murcia", *Crónica de la España musulmana, al-Andalus*, vol. II, Madrid-Granada, 1934, p. 369; NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P., "El Castillejo de Monteagudo: Qaṣr ibn Sa'd", en *Casas y Palacios de al-Andalus* (edición a cargo de Julio Navarro Palazón), Granada, Ed. El Legado Andaluzí, 1995, p. 75; además Navarro Palazón y Jiménez Castillo y "La arquitectura de Ibn Mardaniš: Revisión y nuevas aportaciones." In *La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI*, Actas del Seminario Internacional celebrado en Zaragoza los días 1, 2 y 3 de diciembre de 2004, editado por Borrás Gualis, G. M.; Cabañero Subiza, B., 291-350. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 291-350.

o de representación del Castillejo de Monteagudo contrasta con la preeminencia de los núcleos residenciales organizados alrededor de pequeños espacios centrales que pudieron ser patios, ubicados en tres de los ángulos del recinto, tal y como han puesto de manifiesto las diferentes excavaciones en él realizadas⁴⁰.

Sin embargo, como ya hemos manifestado, en el caso de Silves no se trata de una residencia califal, sino del palacio erigido por el gobernador designado por los almohades para custodiar este importante baluarte de Garb al-Andalus, aunque encontremos paralelismos evidentes en lo que a la planta se refiere. Y por ello entendemos fundamental conocer los restos de arquitectura doméstica o residencial conservados en al-Andalus con el fin de poder establecer una tónica constructiva para este tipo de residencias oficiales. Sin embargo, poco sabemos de la arquitectura residencial de los siglos VI/XII y VII/XIII, pues es la gran desconocida del panorama andalusí. Por fortuna, en la actualidad este vacío historiográfico está cediendo a un constante e interesante número de estudios, derivados de las consecuentes excavaciones arqueológicas que están sacando a la luz importantes restos de arquitectura residencial dispersos por la otrora geografía andalusí, sobre todo en las actuales ciudades de Murcia, Denia y Valencia⁴¹. Serán, precisamente, estas excavaciones realizadas las que evidencian la utilización de modelos palatinos para configurar los espacios habitacionales. Por ello, convenimos en destacar la utilización y adaptación del modelo áulico en la arquitectura residencial de ámbito doméstico y, como en el caso de Silves, también en los pequeños palacios de los gobernadores del territorio, donde posiblemente la decoración fuese más abundante y variada con el fin de marcar diferencias respecto de la arquitectura doméstica. En el caso de Silves, además, no se trata de un gobernador cualquiera, sino de aquel que debía controlar el extremo más occidental del territorio, Garb al-Andalus, de cualquier

⁴⁰ Ídem. p. 76.

⁴¹ NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P., "Casas y palacios..." ..., *op. cit.*, p. 17.

incurción y amenaza cristiana procedente del norte e, incluso, de posibles conatos de insurrección protagonizados por líderes locales.

Propaganda política en Garb al-Andalus: el palacio almohade de Silves

Si nos detenemos en los restos palatinos de Silves, de las dos viviendas recuperadas en el interior de la alcazaba, nuestro estudio se centra en la que se sitúa en la zona sudeste de la misma, adosada a uno de los paños de la muralla. Se trata de un palacio fundado entre finales del siglo VI/XII y principios del VII/XIII, según se deduce del análisis y estudio de las estructuras. Construido quizá sobre estructuras anteriores de época almorávide, a tenor del hallazgo en la zona de la entrada de una moneda en la que se puede leer el nombre del sultán almorávide 'Alī ibn Yusuf (500/1106-537/1143) y de su supuesto heredero Sīr⁴², y que fue acuñada entre los años 521/1128 y 533/1139⁴³, este pequeño palacio se edificó en tapial con cimentación de arenisca roja. Tuvo planta rectangular con doble patio y en origen, parece que ostentó dos pisos según se deduce por la existencia de una escalera en un lateral del patio principal y por los restos de tejas hallados que cubrirían ese segundo piso al exterior, el cual pudo abrir a dicho patio principal⁴⁴. El conjunto se completa con un complejo de baños anejo, fuertemente intervenido a principios del VII/ XIII. Muy interesantes son los restos conservados de la decoración original, basada en planchas de estuco con decoración labrada y pintada, que permiten relacionarla con la utilizada por los mismos años en Šarq al-Andalus.

El acceso a este tipo de residencias no es nunca directo, sino que se desarrolla por medio de zaguanes acodados que suelen desembocar en uno de los ángulos del patio central, que se convierte en el núcleo organizador de la vivienda, pues a él abren los salones y dependencias principales a las que proporciona ventilación e iluminación

⁴² El cual no llegó a gobernar, en Bosch. *Op. cit.*, p. 225.

⁴³ VARELA GOMES, R., *Palacio Almoada da Alcáçova de Silves*, Lisboa, Ed. Museu Nacional de Arqueologia, 2001, p. 79.

⁴⁴ VARELA GOMES. Silves (Xelb) uma cidade... , *op. cit.*, p. 55.

natural. En el caso del palacio de Silves, en cuyo análisis descriptivo no vamos a entrar, pues ya ha sido ampliamente realizado por la profesora Varela y, además, no es el cometido de este trabajo, se accedía a través de un vestíbulo de entrada por un lado a la vivienda propiamente dicha, y por otro al primitivo adarve o camino de ronda que separaba la vivienda de la muralla y que, lógicamente, permitía la circulación de soldados, continuando con una tradición constructiva-defensiva iniciada ya en el alcázar de Madīnat al-Zahrā. Tras una puerta en recodo, se accedía a la vivienda⁴⁵, con dos puertas descentradas entre sí, lo que permitió el establecimiento entre ambas de un pequeño cuerpo de guardia (Imagen 3).

La parte más interesante de la vivienda será el salón principal, al que se accedía por una arcada doble de sección polilobulada (imagen 4), reconstruida en la actualidad, y precedido por un pórtico de tres arcos también polilobulados, no conservado y que abría al patio principal de la vivienda; ambas arquerías tuvieron decoración labrada y policromada realizada en estuco. Precisamente, a partir de los fragmentos decorativos hallados en las excavaciones, los arqueólogos Mario y Rosa Varela Gomes han reconstruido el esquema ornamental tanto de la triple arcada como de la arquería doble, ambas constituidas por la tradicional red de rombos o paños de sebka, con la particularidad de que estos rombos, de perfil mixtilíneo, presentan en la triple arquería del pórtico, un elemento fitomórfico central⁴⁶. La presencia del patio al que abre el salón principal, precisamente por medio del pórtico, mantiene la tónica constructiva de la arquitectura residencial andalusí cuya presencia se documenta ya en los grandes salones de Madīnat al-Zahrā. Será precisamente en estos espacios destinados a las cuestiones de representación donde el pórtico juegue un papel fundamental, de acuerdo con la creación de una fachada escenográfica lo suficientemente

⁴⁵ Como ya señalara TORRES BALBÁS: "(...) En la Península Ibérica fue disposición corriente de ingreso en la arquitectura civil hispanomusulmana, lo mismo en las casas modestas que en palacios y alcázares", en TORRES BALBÁS, L., "Las puertas en recodo en la arquitectura militar hispano-musulmana", *Crónica de la España musulmana XLVII*, al-Andalus, vol. XXV, Madrid-Granada, 1960, p. 421.

⁴⁶ VARELA GOMES. Palacio Almoada..., *op. cit.*, p. 86.

potente como para reflejar claramente la soberanía e importancia del gobernante en cuestión. Este pórtico servía como fachada de acceso al salón principal, como se observa en el patio del Yeso, núcleo en torno al cual giraba todo el aparato administrativo y/o burocrático de la corte califal. En este caso, el pórtico manifiesta el interés de los gobernadores almohades por reproducir a menor escala, las estructuras palatinas que los califas ostentaban en las grandes capitales del Imperio como pudieron ser Marrakech o Sevilla. El salón principal, que haría las veces de salón de recepciones en el que el gobernador de la zona recibiría y/o atendería cuestiones relacionadas con el gobierno y la jurisdicción de Garb al-Andalus, se organiza como una sala rectangular en cuyos extremos abren alcobas a las que se accede por medio de arcos simples o dobles, en consonancia con los modelos establecidos con anterioridad en Madīnat al-Zahrā.

Desde el patio también se accede al área privada, tal y como corresponde a la tipología habitual de vivienda palatina, poniendo de manifiesto la separación evidente entre la zona de representación, en la que se incluyen el patio central, pórtico y salón principal, y la zona eminentemente privada, donde había un jardín, cocina, estancias de almacenaje y un complejo de baños, amén de otros espacios que aún no han sido excavados⁴⁷. Es evidente que este jardín de uso privado, al que abrían otras partes de la vivienda, debemos entenderlo como el núcleo organizador de las habitaciones más íntimas de la casa, amén de constituir un espacio de refresco ante las altas temperaturas estivales y por supuesto, lugar para el descanso y la relajación (imagen 5). La importancia de las zonas de representación en detrimento de las áreas destinadas al uso doméstico o meramente residencial es evidente en esta residencia, donde el núcleo oficial se dispone a partir de un eje unidireccional, mientras que el núcleo habitacional se organiza de forma marginal⁴⁸, relegado al final de la vivienda y oculto a los ojos de cualquier visitante; una

⁴⁷ Ídem, pp. 82-83.

⁴⁸ NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P., "Casas y palacios"..., *op. cit.*, p. 21.

disposición que de nuevo podemos rastrear en el siglo IV/X, por ejemplo en la casa de Ya'far en Madīnat al-Zahr.

La tipología utilizada en este palacio, se observa también en las viviendas principales o de tipo complejo del conjunto arqueológico de Siyāsa en Cieza (Murcia) –Šarq al-Andalus–, fechadas en la misma época. El barrio excavado en Siyāsa, considerado como “el mejor conjunto doméstico de fines del siglo VI/XII y primera mitad del VII/XIII del Occidente musulmán”⁴⁹, constituye el eje fundamental de la realidad arquitectónica de época almohade. En efecto, y aunque en Siyāsa encontramos particularidades propias, la mayoría de las viviendas responde a una misma tipología arquitectónica, caracterizada por la presencia del patio central al que abren las dependencias principales, dispuestas como crujías rectangulares flanqueadas por una o dos saletas laterales y generalmente con una segunda planta, tal y como sucede en Silves. Residencias dotadas en la mayoría de los casos por letrinas o estancias de uso sanitario y establos.

Esta tipología arquitectónica con múltiples variantes continuará en al-Andalus con la arquitectura nazarí, en la que se observa la lógica evolución de la tipología y de sus elementos arquitectónicos y decorativos, como aparece en el palacio de Comares en la Alhambra de Granada (siglo VIII/XIV), así como en otros ejemplos conservados⁵⁰, pero también en las construcciones que los Banū Marīn (612/1216-869/1465) levantaron en el Magreb⁵¹. En la misma línea, conviene destacar cómo la utilización de esta tipología perdurará en el tiempo, pues en la vivienda urbana tradicional de Tetuán

⁴⁹ NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P., *Siyāsa. Estudio arqueológico del despoblado andalusí (ss. XI-XIII)*, Murcia, Ed. El Legado Andalusí, 2007, p. 334.

⁵⁰ Entre otros, BERMÚDEZ LÓPEZ, J., “Contribución al estudio de las construcciones domésticas de la Alhambra: nuevas perspectivas”, en *La casa hispano-musulmana. Aportaciones de la arqueología (La maison hispano-musulmane. Apports de l'archéologie)*, Granada, Ed. Publicaciones del Patronato de la Alhambra y Generalife, 1990, pp. 341-343; FERNÁNDEZ PUERTAS, A., “La casa nazarí en la Alhambra”, en *Casas y Palacios de al-Andalus...*, op. cit., pp. 269-286; y TORRES BALBÁS, L., “Plantas de casas árabes en la Alhambra”, *Crónica arqueológica de la España musulmana I, al-Andalus vol. II*, Madrid-Granada, 1934, pp. 380-387.

⁵¹ CAMBAZARD-AMAHAN, C., “Arquitectura marīnī”, en *La arquitectura del Islam occidental* (R. López Guzmán, coord.), Barcelona, Ed. El Legado Andalusí-Lunweg editores, 1995, pp. 221-231.

(Marruecos), sobre todo en lo que se refiere a las residencias con un cierto empaque social y económico, se observa de nuevo la presencia de un patio principal al que abren por medio de pórticos salones rectangulares flanqueados por alcobas laterales⁵².

Por lo que se refiere a la decoración arquitectónica, de nuevo se asiste tanto en Silves como en Siyāsa a una adecuación de los modelos palatinos. El patio, el pórtico y el salón principal del palacio de Silves son las partes en las que se concentra toda la decoración. A tenor de los restos conservados, se trata de una ornamentación cuidada y elaborada según los parámetros de la plástica almohade que invita al visitante a detenerse para admirar la exquisitez y la importancia política del gobernante. Estos restos de yeserías de Silves entroncan perfectamente con los fragmentos hallados en los edificios más tardíos de Siyāsa, si bien es cierto que estos últimos sugieren un nivel más evolucionado y, por tanto, más próximo a la plástica nazarí. Por tanto, uno y otro ejemplo ponen de manifiesto que el interés por decorar los espacios más representativos de la vivienda no está reservado únicamente a las residencias de los califas almohades, sino que también se utilizó en residencias menores destinadas ya sea a miembros destacados de la sociedad o a gobernadores de provincias.

Conclusión

En definitiva, podemos concluir que el modelo áulico empleado por los califas almohades en los palacios de la capital será referente para aquellas construcciones residenciales que los delegados en las provincias de su Imperio construyeron, adaptándose a un espacio más reducido, generalmente ocupado por edificaciones anteriores pero en el que quisieron mostrar la grandeza almohade a una escala más pequeña respecto del modelo oficial en el que habitaban los soberanos. Por ello, en este trabajo, queremos poner de manifiesto la importancia de los restos palatinos conservados en Silves, a tenor del significado que entraña precisamente esa reproducción o tam-

⁵² ERBATI, E., “La maison de Tetouan”, en *La casa hispano-musulmana...*, op. cit., pp. 100-102.

bién podríamos hablar de adaptación del modelo áulico empleado por los califas en residencias más modestas destinadas a esos gobernadores que debían velar por la protección y salvaguarda del territorio almohade. En el caso de Silves además, destacamos un cierto interés diferenciador de otras poblaciones, por haberse tratado de la capital de una taifa destacada, así como centro neurálgico y estratégico de Garb al-Andalus desde el principio de su historia andalusí, pero fundamentalmente a partir de los ‘Abbādīs en el siglo V/XI, y por supuesto con Ibn Qasī, como ya hemos destacado, importancia que continuó con los amohades. Esta posición estratégica así como su histórica importancia, hicieron de la ciudad objetivo prioritario para la reconquista cristiana del territorio, pues controlar Silves suponía controlar el resto de poblaciones, así como el acceso al mar a través del río Arade, y también dominar la que había sido capital destacada de Garb al-Andalus. Por todo ello, estimamos que, a pesar de que en Garb al-Andalus el desarrollo artístico no tuvo el mismo empaque que en Šarq al-Andalus, la realidad de estos restos algarbios pone de manifiesto un cierto interés artístico que despunta sobre una arquitectura eminentemente defensiva tal y como ponen de manifiesto los restos conservados en el Algarbe portugués, y que, desde luego, convierte la alcazaba de Silves en referencia indiscutible para el estudio del patrimonio artístico de la época andalusí de Portugal.



Fig. 1. Patio del Yeso (siglo VI/XII), Reales Alcázares de Sevilla. Foto: Alicia Carrillo Calderero.



Fig. 2. Aljafería de Zaragoza (siglo V/XI). Pórtico norte. Foto: Alicia Carrillo Calderero.



Fig 3. Palacio almohade de Silves (VI/XII-VII/XIII). Corredor de acceso al palacio, vestíbulo de entrada y restos del pórtico. Foto: Alicia Carrillo Calderero.



Fig. 4. Palacio almohade de Silves (VI/XII-VII/XIII). Arquería de acceso al salón principal. Foto: Alicia Carrillo Calderero.



Fig. 5. Palacio almohade de Silves (VI/XII-VII/XIII). Vista del jardín privado en el extremo sur del patio. Foto: Alicia Carrillo Calderero.

El Torreón de Lozoya en sus revestimientos murales.

Las dos corrientes del esgrafiado europeo reunidas en un edificio segoviano

Rafael Ruiz Alonso
Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana
Manuel González Herrero
Real Academia de Historia y Arte de San Quirce

Resumen

El edificio segoviano conocido popularmente como Torreón de Lozoya puede considerarse, en su decoración esgrafiada, un monumento absolutamente singular en la historia de la arquitectura. Se trata de un conjunto palacial, presidido por la gran torre que le da nombre, cuyos impulsos constructivos se concentraron en dos periodos: uno bajomedieval y otro renacentista, coincidiendo con los momentos clave en el desarrollo de las dos corrientes que caracterizan al esgrafiado europeo, siendo este edificio receptor de ambas. La primera, de raíz islámica y mudéjar; la segunda, nacida en Italia y difundida por buena parte del continente durante el siglo XVI. Este artículo aborda el estudio de las diferentes técnicas decorativas que recaen en el edificio, aportando argumentos para entender la evolución del esgrafiado en nuestro país y en el resto de Europa.

Palabras clave

Esgrafiado, Mudéjar, Renacimiento, muro, ornamento, protección.

Abstract

The Segovia's building popularly known as Torreón de Lozoya can be considered, in its sgraffito decorations, an absolutely unique monument in the history of architecture. It is a palatial group,

chaired by the great tower that gives it its name, whose constructive impulses were concentrated in two periods: one late medieval and other Renaissance, coinciding with the key moments in the development of the two streams that characterise the European Sgraffito, being this building receiver of both. The first, with Islamic and Mudejar roots; the second, born in Italy and spreaded by much of the continent during the 16th century. This article deals with the study of decorative techniques that fall within the building, providing arguments for understanding the evolution of Sgraffito in our country and in the rest of Europe.

Keywords

Sgraffito, Mudejar, Renaissance, wall, ornament, protection.

El pasado año 2000 se celebró en Spoleto (Italia) una jornada de estudio realmente interesante, puesto que se trató del primer encuentro internacional monográfico en torno a la técnica del esgrafiado, contemplada desde la doble perspectiva de su evolución histórica y su conservación. Bajo el lema “Le facciate a sgraffito in Europa e il restauro della facciata del palazzo Racani-Arroni in Spoleto”¹, se impartieron ponencias sobre numerosas manifestaciones que aún perviven en Italia, Austria, República Checa, Suiza, Bélgica y Alemania, abarcando en su cronología artística desde el Renacimiento hasta el Modernismo. La Península Ibérica fue la más notable ausente en aquel foro, dado que España y Portugal pueden alardear de contar aún con un magnífico repertorio de esgrafiados que no sólo participan de la corriente renacentista que desde Italia se difundió por buena parte del continente durante el siglo XVI, sino que además suman un nutrido corpus de ejemplares medievales islámicos y mudéjares, notablemente anteriores, configurando en

¹ *Le facciate a sgraffito in Europa e il restauro della facciata del palazzo Racani-Arroni in Spoleto, Atti della giornata di studio, Spoleto, 23 settembre 2000*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2000.

nuestro suelo un panorama único en el mundo, por desgracia bastante ignorado.

Una de las principales carencias de que adolecen los investigadores que afrontan el estudio del esgrafiado es el desconocimiento de sus diferentes técnicas, capaces de alumbrar realizaciones tan distintas que han llevado a numerosas omisiones y equívocos. El arquitecto francés Albert Laprade (1883-1978), probablemente acostumbrado a la visión de los esgrafiados ejecutados más allá de los Pirineos, no tuvo ningún problema en identificar como tales a los que adornan la Puerta Real o de la Asunción en el monasterio de Santes Creus (Tarragona); su ornamentación barroca, aunque responda a las peculiaridades de área catalana del setecientos, puede alinearse con las que por entonces se realizaban en otros países europeos: arquitecturas fingidas, guirnaldas de hojas y frutos, querubines, jarrones y otros adornos, plasmados con tímido relieve sobre la fachada. Pero al llegar a Segovia y situarse delante del Torreón de Lozoya, describe lo que ve como “paredes decoradas con argamasa rascada”, sin percatarse de que se trata en realidad de otra modalidad de esgrafiado, quizá menos sofisticada que la de Santes Creus, pero tres siglos más antigua: circunferencias irregulares, de tamaños dispares, avanzan con rotundidad sobre el muro de mampostería dejando ver en ocasiones el material pétreo de la fábrica, adornándose el encuentro de los anillos con trocitos de escoria que el arquitecto llama “pedazos de lava o de porfirio dispuestos en M”². Seguramente, si hubiera traspasado el umbral del edificio y recorrido sus estancias hasta la galería renacentista del jardín, hubiera vuelto a constatar la presencia de esgrafiados, puesto que allí se realizó “a la italiana” todo un programa ornamental y simbólico en el siglo XVI. Fue debido a estas circunstancias que Laprade no se percató de que se hallaba ante un monumento que, en lo concerniente a sus revestimientos, ostenta la singularidad de haber sido decorado empleando las dos corrientes técnicas y estéticas del

² LAPRADE, A., *Apuntes de viaje por España, Portugal y Marruecos (1916-1958)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, láms. 24 ESP y 51 ESP.

esgrafiado europeo, lo que hace de este edificio un caso único en la historia de la arquitectura.

Antes de abordar su estudio, es obligado comenzar por aclarar qué se entiende por esgrafiado. La definición más simple la ofreció Roque Barcia en su “Diccionario Etimológico”³, al hacer derivar esta palabra de dos términos latinos, “ex” –que significa “fuera”– y “grapheim” –“dibujo”–; su etimología puede ponerse también en relación con términos griegos como “graphos” –trazar, dibujar– y “graphein” –escribir–, así como con “graphium”, sustantivo con el que en Roma se denominaba a un estilete o varilla de punta afilada que servía para escribir sobre tablillas de arcilla o de cera, grabando los caracteres sobre el blando soporte. Desde esta premisa etimológica “esgrafiar” sería hacer patente un texto o un dibujo mediante incisiones que retiran en su consecución parte de la base sobre la que se ejecutan. De estas raíces se derivan buena parte de los vocablos con que nuestro procedimiento es conocido: “esgrafiado” en castellano, “esgrafito” en portugués, “sgraffito” en italiano, “égratigne” o “esgratigné” en francés, “sgrafito” en checo, “scraffito” a veces en inglés, “esgrafiat” y “escarpat” en catalán, etc.

Hemos de puntualizar que el principio técnico del esgrafiado participa en muchos procesos decorativos aplicados a la cerámica, la pintura, el vidrio, la escultura policromada, etc. La modalidad que ahora nos ocupa es la del “esgrafiado mural”, perteneciente a una familia de acabados decorativos denominados “revestimientos murales” que, como su propio nombre indica, ocultan o revisten las paredes de una construcción tanto al interior como al exterior. Su realización se efectúa en un segundo momento de la edificación, cuando los aspectos propiamente constructivos están terminados. La vocación de los revestimientos murales, como ya decía Vitruvio⁴, es doble, dado que a un mismo tiempo protegen al muro de agresiones externas –agentes atmosféricos, golpes, erosiones,

³ Apud NONAT COMAS, R., *Estudi dels Esgrafiats de Barcelona*, Barcelona, 1913, p. 142.

⁴ VITRUVIO, M. L., *Los diez libros de arquitectura*, (s. I a. C.) lib. VII. He consultado la edición de la editorial Iberia, Barcelona, 1982, p. 171.

etc.– y lo embellecen –ocultando por lo general fábricas de pobres materiales–; tan importantes han sido siempre para los edificios, que éstos no podían considerarse terminados hasta que contaran con esa necesaria guarnición. Desde esta perspectiva, el criterio de eliminar los revestimientos al objeto de dejar vistos los elementos constructivos ha tenido para la arquitectura histórica unas consecuencias desastrosas, al desvirtuar para siempre su aspecto original y comprometer la conservación de sus muros.

Dentro de los revestimientos murales, el esgrafiado se agrupa, junto con otros acabados decorativos, en la rama de los llamados “revocos” o “revoques”. Todos ellos se confeccionan extendiendo sobre el muro o sobre una superficie preparatoria –llamada “enfoscado”– una o varias capas de mortero –“tendidos”–, en cuya consecución suelen amalgamarse un conglomerante –cal, yeso, cemento, arcilla–, un material de armar –arena, paja, ladrillo machacado– y agua. Su constitución es menos resistente que otros materiales de construcción como la piedra o el ladrillo, pero son económicos, ligeros, duraderos y de fácil aplicación, de ahí que los revoques hayan sido siempre una alternativa importante al revestimiento pétreo. Aquellos revocos que, como el esgrafiado, utilizan en su argamasa una mixtura de cal, arena y agua, han recibido en el centro de la península el nombre de “revocos a la catalana”; aunque su composición básica responde a estos tres elementos⁵, desde el pasado siglo ha ido recibiendo otros ingredientes como el cemento, las resinas epoxi o similares, etc., con los que se ha pretendido mejorar su capacidad de adherencia. De otra índole son los pigmentos o colorantes que desde hace siglos pueden aparecer como aditivos en los morteros, buscándose con ellos la obtención de coloraciones alternativas a las que aporta la arena.

A partir de estos materiales y de un principio técnico tan básico como rayar o escarbar, los esgrafadores han desarrollado un buen número de procesos diferentes, cada uno de ellos con sus peculiares

⁵ El mortero de cal y arena es la argamasa más comúnmente empleada, aunque es posible encontrar esgrafiados realizados con otros materiales como el yeso –caso de los agramilados aragoneses o de la decoración esgrafiada en el castillo segoviano de Coca–, la arcilla e incluso el estiércol –como los que aún se practican en la población mauritana de Walata–.

métodos y efectos decorativos: el llagueado en relieve, el grafito inciso (categoría que incluye al agramilado), los esgrafiados a uno y dos tendidos, “con acabado en cal”, taraceado, “al chorro de arena”, etc., cuya descripción pormenorizada abordamos en trabajos anteriores a los que remitimos⁶, aunque en este estudio nos detendremos en aquellas variantes que recaen en las manifestaciones presentes en el Torreón de Lozoya.

Ciertamente, el popular nombre de este edificio puede prestarse a confusión, dado que no se trata únicamente de una torre de considerable empaque, sino de un complejo palacial que incluye un patio, otra torre más modesta y un jardín con galería porticada. Su evolución constructiva obedeció básicamente a dos impulsos, uno bajomedieval y otro renacentista, que vienen a coincidir con las etapas que podemos considerar claves en la formación y desarrollo del esgrafiado en Segovia, una de las ciudades con mayor número de ejemplares de esta técnica en el mundo.

Los orígenes del gran caserón no están del todo claros, aunque se haya afirmado a menudo que se levantó sobre un *calefactorium* romano, al interpretar de este modo unos restos arqueológicos surgidos en la restauración que efectuó Caja Segovia tras adquirir el inmueble en 1968⁷. Por otro lado, desde que el Marqués de Lozoya adscribiera el edificio medieval al siglo XIV⁸, el mundo científico no acaba de ponerse de acuerdo sobre su cronología, problema agravado por la falta de datos documentales. Partidarios de esta centuria se han manifestado investigadores como Juan de Vera, Alfonso de Ceballos-Escalera, Teresa Pérez Higuera o Rafael López Guzmán⁹.

⁶ RUIZ ALONSO, R., *El esgrafiado. Un revestimiento mural en la provincia de Segovia*, Caja Segovia. Obra Social y Cultural, Segovia, 1998, pp. 37 y ss. RUIZ ALONSO, R., *Esgrafiado. Materiales, Técnicas y Aplicaciones*, Segovia, Diputación Provincial, 2015, pp. 110-165. Buena parte de la nomenclatura empleada tuvimos en su día que inventarla, puesto que no existían nombres para definir las diferentes técnicas de esgrafiado.

⁷ RUIZ HERNANDO, J.A., *Historia del Urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX*, T. 1, Madrid, Diputación Provincial y Ayuntamiento de Segovia, 1982, p. 68.

⁸ LOZOYA, JUAN DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, MARQUÉS DE, *La Casa Segoviana*, Madrid, Hauser y Menet, s.a. (1921), s.p.

⁹ VERA, J. DE, *El Torreón de Lozoya*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1977, p. 27. CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, A. DE, *El Torreón de Lozoya y sus dueños*, Segovia, 1991, p. 7. PÉREZ HIGUERA, M. T., *Arquitectura mudéjar en Castilla y*

Edward Cooper¹⁰ retrasa un siglo su construcción, insertando al Torreón en las diversas experiencias que entonces se llevaban a cabo sobre la ordenación de los matacanes corridos en las torres del homenaje; desde mi punto de vista esta cronología se aviene mejor también con el contexto de los esgrafiados del siglo XV. Sobre el terreno, el problema radica en las grandes reformas que el edificio sufrió en el siglo XVI, hasta el extremo de que sólo conserva de aquella etapa la gran torre, que acabaría por dar nombre al conjunto, y una torre menor de tapias y ladrillo, desmochada y carente de interés, que en palabras de J. A. Ruiz Hernando “remite a obra ya del siglo XV”¹¹. Sólo en las postrimerías del cuatrocientos nos es dado a conocer el nombre de su propietario, Hernando Cabrera, hermano menor del célebre Andrés Cabrera, personaje de gran relevancia en los reinados de Enrique IV y de los Reyes Católicos¹².

A pesar de tan pocas evidencias podemos afirmar que el Torreón de Lozoya pertenecía a esa tipología, tan extendida en Segovia entre los siglos XIII y XV, que fue la casa fuerte torreada. En sus atalayas se mezclaba el carácter defensivo con la ostentación de poder y rango, siendo nuestro edificio uno de los mejores exponentes. El torreón antecede a todo el complejo, anulando la visión del resto de la casa, pero exteriorizando la idiosincrasia señorial de sus dueños; la poderosa silueta de su estructura, levantada en el plano más alto de la actual plaza de San Martín, no pasa desapercibida cuando uno se topa con este original espacio escalonado (fig. 1). Pero es indudable también su condición estratégica. En la torre se abre el acceso al conjunto, de manera que desde ella se controlaba el paso. La monumental puerta en arco de medio punto que ahora vemos

León, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, p. 115. LÓPEZ GUZMÁN, R., *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 2005, p. 183.

¹⁰ COOPER, E., *Castillos Señoriales en la Corona de Castilla*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991, vol. I.1, p. 34 y vol. I.2, p. 637.

¹¹ J. A. Ruiz Hernando incluye la torre mayor en el siglo XIV apoyándose en Lozoya, aunque muestra sus dudas sobre la cronología del edificio: RUIZ HERNANDO, J.A., *Historia...*, op. cit., p. 68; RUIZ HERNANDO, J.A., “La arquitectura de la Edad Media”, en VV. AA., *La Casa Segoviana de los orígenes hasta nuestros días*, Segovia, Caja Segovia. Obra Social y Cultural, 2010, pp. 91-92.

¹² CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, A. DE, op. cit., p. 8.

no fue la original; empotradas en el muro, junto a la ventana de la primera planta, se distinguen varias dovelas y no hace mucho, al interior, se descubrió un sillar adornado con bocel angular que debió pertenecer a la jamba de un vano. De haber existido en ese punto una puerta anterior, de seguro hubiera sido de menores dimensiones, dando así coherencia al resto de estrategias defensivas que se diseñaron para el edificio. La puerta actual cuenta con una alargada saetera que permite observar lo que ocurre fuera y hostigar a posibles asaltantes. Como ocurre al interior de varias torres—puerta desde época emiral, la circulación en el zaguán está sujeta a quiebros, dado que su planta rectangular adopta el conocido acceso en recodo, otro préstamo de la arquitectura militar que dificultaba la entrada directa del enemigo. Esta disposición será adoptada con mucha frecuencia en la arquitectura doméstica hispana por ser enormemente eficaz a la hora de preservar la intimidad de patios y otras dependencias¹³. Las cuatro alturas que se elevan sobre el zaguán sólo son accesibles por una pequeña puerta abierta al interior del núcleo propiamente habitacional del conjunto, en la primera planta. Todas ellas están comunicadas por escaleras de madera, cuentan con alfarjes del mismo material, pavimentos de baldosas y se iluminan por ventanas de distinto trazado, abiertas a la fachada sin una disposición ordenada, complementadas con troneras en forma de ojo de cerradura invertido. La última planta no se ajusta a esta disposición; se apoya sobre matacán corrido y sus merlones son en realidad ventanas, al haberse construido un tejado sobre ellas.

Respecto a los materiales empleados, la torre destinó el granito para las cadenas de sillares de las esquinas, matacanes, guarniciones de ventanas, la puerta de entrada y un buen número de bloques sobre ella, que pudieron servir para estabilizar el edificio tras la apertura de la misma. El ladrillo configuró la serie de arcos que forman parte del matacán corrido, apoyados sobre ménsulas de pie-

¹³ TORRES BALBÁS, L., “Las puertas en recodo en la arquitectura militar Hispano-musulmana”, *Obra Dispersa I*, recopilada por Manuel Casamar, *Al-Andalus, Crónica de la España Musulmana*, 7, Madrid, Instituto de España, 1983, pp. 122 y ss. ALONSO RUIZ, M. M., “Torres puerta cristianas en recodo simple: el caso de Guadalajara y su provincia”, *Castillos de España*, nº 150-151, p. 41.

dra berroqueña; también participó, combinado con mampostería, en la confección del cuerpo superior, tanto en los muros como en la cornisa—donde alterna con tejas—, así como en el dovelaje de los arcos que se voltearon para reconvertir el almenado en ventanas, si es que no fue todo proyectado de esta manera desde el principio. Todo lo demás corresponde a una mampostería irregular, bastante pobre, que incluye, como dijimos, algún material de acarreo. Sobre estos materiales y superficies se practicaron dos tipos de esgrafiado: hasta el límite que marcan los matacanes, la mampostería recibió la mencionada decoración de circunferencias tangentes, realizadas en un peculiar esgrafiado a dos tendidos y adornadas con escorias (fig. 2), en tanto que las cadenas de sillares de las esquinas fueron guarnecidas con un llagueado del mismo relieve que los anillos; la última planta fue revestida con esgrafiado a un tendido simulando una fábrica de sillería. El primer acabado responde al adorno original de la torre, en tanto que el segundo tuvo que esperar al menos a la transformación del cuerpo almenado, habiendo sido reparado con posterioridad (así lo atestigua un grafito inciso sobre un tosco remiendo, donde puede leerse la fecha de 1930).

Siempre se ha considerado a los adornos circulares del Torreón de Lozoya como un importante eslabón en la evolución técnica del esgrafiado en Segovia, ciudad en la que es posible hacer un seguimiento de los distintos pasos que se dieron desde los incipientes encintados de las fábricas de mampostería en el siglo XIII hasta la madurez de este proceso ornamental en el XV. El primero que se percató de ello fue Vicente Lampérez¹⁴, quien entendió el esgrafiado como un compromiso entre las “yaserías mudéjares” y el llagueado en relieve; buena parte de la bibliografía posterior se adhirió a esta teoría, difundiendo en buena medida el Marqués de Lozoya, Leopoldo Torres Balbás o Luis Felipe de Peñalosa y Contreras¹⁵. Hay que puntualizar, no obstante, que en España existen

¹⁴ LAMPÉREZ Y ROMEA, V., *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, tomo I, Madrid, 1922, p. 164.

¹⁵ LOZOYA, JUAN DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, MARQUÉS DE, *La Casa...*, *op. cit.*; TORRES BALBÁS, L., *Arte Almohade, Arte Nazarí, Arte Mudéjar*, *Ars. Hispaniae*, t. IV, Madrid, Plus Ultra, 1949, p. 179. PEÑALOSA Y CONTRERAS, L.F. DE, “Los esgrafiados segovianos”, en ALCÁNTARA, F.; PEÑALOSA Y CONTRERAS, L.F. DE; BERNAL MARTÍN, S., *Los esgrafiados segovianos*, Segovia, Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de la Provincia de Segovia, 1971, (s.p.)

evidencias de esgrafiados en toda su plenitud técnica al menos desde época omeya¹⁶, pudiendo señalarse antecedentes remotos para la variante más básica del grafito inciso. Por otro lado, la experimentación segoviana se produjo también en diversos lugares de forma autónoma, caso de los edificios mudéjares de la sierra de Aracena onubense¹⁷. Probablemente, la sencillez del procedimiento, la utilización de los mismos materiales, la necesidad de proteger y embellecer, etc., fueron factores comunes que dieron lugar a soluciones similares en diferentes tiempos y territorios. Para entender la trascendencia de la decoración de la torre segoviana es necesario dedicar algunas líneas al encintado.

El rejuntado, llaga, encintado, retundido, tendel o “envitolado”, es aquella porción de argamasa que rodea las piedras o los ladrillos de una fábrica para cohesionar superficialmente todos los componentes del muro y protegerlo de los agentes atmosféricos. Su apariencia es muy variable, siendo aquella que se manifiesta con acusado relieve la que ahora nos interesa. Se ejecuta lanzando con fuerza pellos de mortero contra las juntas, que después son alisadas con una paleta; posteriormente se recorta la silueta aproximada de la piedra con una incisión en diagonal y se elimina toda aquella argamasa que cubre en demasía la superficie pétreo. El resultado es una especie de “cordón” realzado de sección trapezoidal e irregular, dado que es una labor que se hace a ojo. Las ventajas que el rejuntado en realce ofrece al muro son múltiples. Para empezar, la fábrica queda más resguardada en este punto vulnerable. Los planos inclinados de la llaga sirven para desalojar cómodamente, con la ayuda de una brocha, los restos de argamasa que hayan quedado sueltos sobre las piedras; pero sobre todo, una de sus mayores excelencias es proporcionar una rápida vía de escape al agua de lluvia que pueda caer sobre las paredes.

¹⁶ CORRAL, J., *Ciudades de las caravanas. Alarifes del Islam en el desierto*, Madrid, Hermann Blume, 1985, pp. 206 y ss. RUIZ ALONSO, R., *El esgrafiado...*, op. cit., pp. 93-94.

¹⁷ MORALES MARTINEZ, J.A., *Arquitectura medieval en la sierra de Aracena*, Sevilla, Diputación Provincial, 1976, p. 39.

Antonio García y Bellido encontró evidencias de su uso en la muralla romana de León (último cuarto del siglo I d.C.)¹⁸ y Theodor Hauschild lo hizo en el yacimiento arqueológico de la también leonesa basílica paleocristiana de Marialba de la Ribera en Villaturiel (siglo IV)¹⁹. Llagueado en realce muestran los mampuestos del castillo de Huete (Cuenca), del siglo X, lo mismo que ciertas zonas de la muralla de Toledo –cuya cronología es difícil de establecer– en el sector del postigo de los “Doce Cantos”. Antonio Viñayo González, cuando habla de la primitiva construcción de San Isidoro de León²⁰, afirma que los restos allí aparecidos son anteriores a la segunda mitad del siglo XI; quizá de entonces puedan datar ciertos fragmentos que alumbró una campaña arqueológica en la iglesia de la Santísima Trinidad de Segovia. A finales del XII o principios del XIII correspondían los restos que adornaban la fachada de la torre o palacio de Doña Berenguela en León, conocidos a través de fotografías antiguas²¹. Desde el siglo XIII, la ciudad del acueducto cuenta con numerosos ejemplos tanto en edificios civiles como religiosos, con la particularidad de que en la iglesia de San Justo el encintado aparece no sólo al exterior del templo sino también al interior (fig. 3). Ello confirma la existencia de una sensibilidad especial que gusta de la piedra irregular vista, guarnecida de un cordón de mortero protector y a la vez decorativo, cuyo empleo supone al mismo tiempo un ahorro de material frente al revestimiento continuo. Así se entiende también por parte de los constructores almohades coetáneos, como de los más tardíos ejecutores de edificios nazaríes y mudéjares. En consecuencia, estamos ante un fenómeno de enorme difusión, rastreable desde la antigüedad, que va a desarrollarse lo mismo en medios cristianos que islámicos.

¹⁸ GARCÍA Y BELLIDO, A., *Nueve Estudios sobre la Legio VII Gemina y su campamento en León*, León, Diputación Provincial, 1968, pp. 11-16.

¹⁹ HAUSCHILD, T., “La iglesia martirial de Marialba (León)”, *Tierras de León*, nº 9, 1968, p. 23.

²⁰ VIÑAYO GONZÁLEZ, A., *León y Asturias*, La España Románica, t. 5, Madrid, Encuentro, 1982, p. 66.

²¹ VV. AA., “Un asunto superficial: el revoco decorativo del recinto amurallado romano-medieval de León”, *De Arte*, nº 1, 2002, p. 17.

Son llamativas las coincidencias del llagueado en relieve con la modalidad del esgrafiado ejecutado “a dos tendidos”. Este procedimiento utiliza dos capas de mortero superpuestas, del mismo o de distinto color, la última de las cuales recibe un acabado liso por acción de la llana. Una vez que este tendido postrero ha alcanzado un cierto grado de consistencia, se procede a marcar los diseños ornamentales con un instrumento de punta afilada; a continuación se perfilan las siluetas de nuevo, esta vez a través de un corte a bisel que atraviesa el espesor de toda la capa hasta alcanzar el primer tendido. Para dejar la decoración en relieve, se procede por último al escarbado de aquellas zonas que queremos dejar en profundidad, descubriendo la superficie del tendido de fondo. El resultado es un trabajo ornamental en dos planos conectados por pequeñas superficies en chaflán, lo mismo que en el encintado; esgrafiados y llagueados se benefician así de la solidez que proporciona contar una amplia base de sujeción. Otro elemento que los emparenta es el aditamento de pequeños trozos de escoria, que en origen comenzaron a emplearse sobre los rejuntados. Se colocan éstos sobre el tendel cuando aún está tierno, quedando notoriamente a la vista al resaltar por encima de él. Tales fragmentos cumplen además una importante función técnica, puesto que disminuyen los riesgos de agrietamiento al fragmentar las superficies en pequeños segmentos; queda así el tendel sometido a una menor tensión durante el proceso de retracción que afecta al mortero tras su puesta en obra. En numerosos lugares de Castilla, Andalucía o Extremadura, la escoria es sustituida por ripio, fragmentos de cerámica o diminutas lajas de pizarra, empleándose entonces estas añadiduras con más profusión, llegando a formar una sucesión de pequeñas piedras en hilera sobre la superficie de la llaga.

Basilio Pavón Maldonado²² ha constatado la presencia de encintados con escoria en al-Andalus, durante los siglos X y XI: puente califal de Bembézar (Córdoba), mezquita aljama de Córdoba, to-

²² PAVÓN MALDONADO, B., “Arte hispanomusulmán en Ceuta y Tetuán”, *Cuadernos de la Alhambra*, nº 6, 1970, p. 81. PAVÓN MALDONADO, B., *Murallas de tapial, mampostería, sillarejo y ladrillo en el Islam Occidental (los despojos arquitectónicos de la Reconquista. Inventario y clasificaciones)*, trabajo inédito en www.basiliopavonmaldonado.es, 2002, (s.p.)

rre albarrana de la Puerta de Sevilla en Córdoba, castillo de Zafrá (Guadalajara), muralla califal de Tánger, castillos de Tarifa y Medellín (Badajoz), ciudad-fortaleza de Vascos (Navalmonalejo, Toledo), muralla de Coria, puerta del castillo de Trujillo, restos de una fortaleza anterior junto al castillo de Manzanares el Real, etc. Pedro Gurriarán Daza y Samuel Márquez Bueno añaden al grupo nuevas obras de enorme interés, tales como la puerta del Cambrón en Toledo, la mezquita del Cristo de la Luz en la misma ciudad, la alcazaba de Talavera de la Reina, etc.²³. La bibliografía aporta algunos ejemplos más en Marruecos, datados a finales del siglo XI o principios del XII. Jacques Meunié y Charles Allain²⁴ describieron en un sector de la muralla de Zagura, una junta plana en mortero de cal que avanzaba en ligero relieve sobre los mampuestos, definiendo formas que tendían hacia la circunferencia. Algo parecido ocurre con la fortaleza de Amergo, cuyos dibujos trazados a punta de paleta observó Henri Terrasse²⁵. Estas obras almorávides preludian, en opinión de Antonio Malpica Cuello, las decoraciones similares que ofrecerán muros almohades y nazaríes, aunque duda de su origen netamente islámico al encontrar paralelos en las fortalezas de Loarre o Ávila²⁶. El complemento de pequeñas piedras negras aparece en la fortificación almorávide de Tâsgîmût (conquistada por los almohades hacia 1132); se ha especulado con que allí cumpliera una función simbólica, al haberse seleccionado específicamente las que corresponden al color con que se identificaba esta dinastía africana²⁷. De finales del siglo XII o principios del XIII deben datar las fábricas encintadas y con escoria del castillo de

²³ GURRIARÁN DAZA, P.; MÁRQUEZ BUENO, S., “Sobre nuevas fábricas omeyas en el castillo de Medellín y otras similares de la arquitectura andalusí”, *Arqueología y Territorio Medieval*, nº 12, 1, 2005, pp. 55-56.

²⁴ MEUNIÉ, J.; ALLAIN, Ch., “La forteresse almoravide de Zagora”, *Hesperis*, XLIII, 1956, p. 311.

²⁵ TERRASSE, H., “La forteresse d’Amergo”, *Al-Andalus*, XVII, 1953, p. 395.

²⁶ MALPICA CUELLO, A., “Las técnicas constructivas en Al-Andalus. Un debate entre la arqueología y la arquitectura”, en VAQUERO, B.; PÉREZ, F.; DURANY CASTRILLO, M., *Técnicas Agrícolas, Industriales e Constructivas na Idade Média: curso de verão, Celanova, 8-12 de xullo de 1996*, La Coruña, 1996, pp. 327-328.

²⁷ ACIÉN, M.; CRESSIER, P., “Fortalezas dinásticas del Marruecos Medieval: aspectos constructivos”, en SUÁREZ MÁRQUEZ, A. (coord.), *Construir en Al-Andalus*, Monografías del Conjunto Monumental de la Alcazaba, nº2, Almería, Junta de Andalucía, 2009, p. 185.

Alcalá la Vieja (fig. 4), situado frente a Alcalá de Henares (Madrid), descritas por Pavón Maldonado como un “esgrafiado muy característico del mudéjar toledano, que se ve, entre otros ejemplos, en construcción vecina al castillo de Oreja”²⁸. En Segovia comienzan a percibirse en edificios del siglo XIII, como la Torre de Hércules, algunos muros del Alcázar y ciertas partes de la muralla. De la amplia aceptación que esta fórmula encuentra en las construcciones de la época dan fe varias miniaturas (fig. 5) de las Cantigas de Alfonso X el Sabio²⁹. El reino de Granada usa del procedimiento, constatando Manuel Ación Almansa que en construcciones malagueñas como los castillos de El Burgo y Archidona, “un enfoscado exterior dejaba la piedra vista y un llagueado en forma de vitola en torno a ella”³⁰. También es observable en otras latitudes y con una cronología muy diversa: monasterio de Yuste (Cáceres), varias localidades de la provincia de Ávila, diversos puntos de la muralla y torres defensivas de Albarracín (Teruel), Requena (Valencia, pero hasta mediados del siglo XIX Cuenca), etc. Lo cierto es que estos rejuntados con escoria son muy afines en casi todos los lugares y en diferentes épocas, estando aún en plena vigencia durante los siglos del barroco en ciudades como Alcalá de Henares o Toledo.

En paralelo a esta pervivencia del encintado en relieve se desarrolló una vertiente más ornamental, sometiendo a las amorfas siluetas de las piedras a unos trazados predeterminados. El cuerpo inferior del alminar de la Kutubiya de Marrakech tendía en sus llagas a describir rectángulos, simulando sillería, efecto complementado con pintura³¹. Estas fábricas fingidas fueron muy populares en las murallas almohades de al-Andalus. También lo fueron las formas que describen gotas o burbujas, con amplia aceptación en edificios

²⁸ PAVÓN MALDONADO, B., *Alcalá de Henares medieval. Arte islámico y mudéjar*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Árabes “Miguel Asín”, 1982, pp. 37-38, 55, 69, 85-87.

²⁹ Ilustrando las que llevan por número LI, LXXXIX, XCIX, CXI, CLI y CLXXIII del Códice Rico, Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

³⁰ ACIÓN ALMANSA, M., “Los tugûr del reino nazarí. Ensayo de identificación”, *Castrum*, Murcia, 1992, apud MALPICA CUELLO, A., “Las técnicas constructivas en Al-Andalus. Un debate...”, *op. cit.*, p. 333.

³¹ BASSET, H; TERRASSE, H., *Sanctuaires et forteresses almohades*, Paris, Larose, 1932, pp. 109 y ss.

nazaríes y mudéjares, donde a veces evolucionan hacia siluetas pisciformes o acorazonadas. Pero la derivación que afecta al Torreón de Lozoya es aquella que, como en la muralla de Zagura, tiende a describir circunferencias. Se ha visto en este fenómeno una consecuencia “natural” del proceso, al irse redondeando cada vez más los contornos de las piedras con los tendeles³², pero es ésta una afirmación que conviene aclarar, dado que existe una incongruencia nunca hasta ahora puesta en evidencia.

Cuando se construye un muro de estas características, el albañil tiende por lógica a colocar cada nueva piedra sobre la unión que han dejado entre sí otras dos en la hilada anterior, apoyándola en ambas. Si imaginariamente uniéramos con líneas los centros de los mampuestos, la estructura resultante se parecería a una red de rombos; y si utilizásemos sus vértices para trazar con un compás los anillos, su disposición sería a tresbolillo, ordenación que no encontramos en Segovia pero sí en edificios onubenses y portugueses de los siglos XIV y XV: castillos de Niebla, Portel, Moura (fig. 6) y Castelo dos Mouros en Sintra, así como en el ábside de la ermita de San Mamés en Aroche. Responden estas manifestaciones a una evolución diferente que parte también del llagueado, pero sin relieve. En este caso el retundido consiste en una porción de argamasa que queda enrasada con la cara externa de las piedras; para una mayor resistencia, en muchos lugares se procedió a pulir esta superficie, dando lugar a un contraste de texturas entre este acabado y la rugosidad del mampuesto. Un curioso problema se le planteaba al constructor cuando la fábrica del muro empleaba piedras muy menudas; hubiera sido un despropósito entretenerse en rejuntar esas menudencias y por tanto no le quedaba más remedio que realizar llagas más amplias que dejaban asomar, a cierta distancia, la parte más prominente de los mampuestos. El equilibrio consuetudinario entre piedra y tendel se había roto, así que recurrió a fingir que las rocas eran de mayores proporciones. Para ello, una vez pulida la llaga, dibujó con una incisión los límites de la piedra, definién-

³² PUENTE ROBLES, A. DE LA, *El esgrafiado en Segovia y provincia. Modelos y tipologías*, Segovia, Diputación Provincial, 1990, p. 15.

dolos como un círculo irregular, y rascó en su interior el mortero someramente, sin apenas profundizar en el revoco, consiguiendo así una textura rugosa. Había dado con el principio que rige el esgrafiado a un tendido y su consecuencia puede verse en los edificios señalados: la fábrica fue cubierta completamente con una capa de mortero que recibió un pulimentado final. Se pasó después a dibujar los círculos —a veces con un compás—, disponiéndolos significativamente a tresbolillo y separados unos de otros (como antaño ocurría con los mampuestos reales y fingidos). Finalmente rascó su superficie, provocando la disparidad de texturas que hace patente la ornamentación.

Nada tienen que ver estas manifestaciones con los ejemplares segovianos en los que primeramente se abordó la ornamentación circular: el Alcázar y el Torreón de Lozoya. Si en los esgrafiados antes descritos el protagonista es el círculo, en Segovia ese papel corresponde a la circunferencia, concebida como un anillo en relieve que avanza hasta dos centímetros sobre la fábrica. Frente a la invisible red de rombos que sustenta geoméricamente la distribución de los círculos a tresbolillo, las circunferencias segovianas se sujetan a una imaginaria trama de cuadrados, de modo que éstas quedan alineadas en horizontal y en vertical, con la particularidad de que todas las unidades son tangentes. La ordenación se subraya con la adopción del adorno de escoria, ausente en el otro grupo; ahora ya no se coloca este complemento con la arbitrariedad que se hacía sobre el llagueado, sino que se destina específicamente a marcar los encuentros entre las células ornamentales, imponiéndose así un ritmo continuo. Por último, en el Alcázar de Segovia las piedras asoman con frecuencia al interior de las circunferencias, mientras que tienden mayoritariamente a permanecer ocultas en el grupo onubense-portugués.

Estas observaciones son de gran importancia, puesto que en el momento en que se quiso conciliar el esgrafiado de circunferencias alineadas con la misión protectora de los tendeles, tuvo que surgir el conflicto. En algunos casos, los anillos podían encajar más o menos con el tendel, quedando la piedra vista al interior; pero irremedia-

blemente los rondos inferior y superior tenían que discurrir por encima de los mampuestos dejando expuesta la llaga verdadera. Se planteó entonces un problema crucial para la historia del esgrafiado: cómo potenciar el efecto ornamental de este recurso sin que ello supusiera una merma en la eficacia bienhechora que había demostrado el llagueado durante siglos.

La fragmentaria decoración conservada en el Alcázar demuestra que se intentó conciliar a los dos acabados (fig. 7). En un momento inconcreto a lo largo del siglo XIII se había realizado un llagueado con cierto realce, adornado con escorias y piedrecitas negras. Resuelta así la cuestión práctica, dos siglos después se ejecutó sobre los encintados otro revestimiento decididamente ornamental, integrado por circunferencias, trazadas a mano alzada y complementadas con trozos de escoria en sus tangencias. En algunas partes, la superficie del círculo se ocultó con argamasa, pero en otras muchas quedaron a la vista los mampuestos y sus tendeles. Lógicamente, el efecto de conjunto produce confusión y extrañeza.

El Marqués de Lozoya consideraba que el paso hacia la ordenación definitiva de circunferencias de igual diámetro, tangentes y superpuestas se dio en el Alcázar³³; la ampliación de fotografías antiguas demuestra que toda la torre de Juan II (junto con algunos otros fragmentos que aún se conservan en muros vecinos) estuvo adornada por las circunferencias irregulares que hemos descrito, en tanto que el resto de los muros contaba con anillos de igual tamaño (fig. 8). Lamentablemente desconocemos el momento de esta tercera campaña de revestimiento. El aspecto unificado que hoy ofrecen las fachadas del Alcázar responde a intervenciones recientes en las que se ha utilizado una plantilla. Seduce pensar que la segunda fase que hemos referido se llevara a cabo dentro del plan de refortifica-

³³ "Su origen lo vemos, como el señor Lampérez, en el resalto de yeso que marca las juntas de las piedras en las obras de mampostería o sillarejo. Así se ve en ciertos antiguos muros del Alcázar, de la Casa de Segovia y Torre de Hércules, el gusto mudéjar, por el ornato a base de repetición de un motivo, se apoderó del procedimiento, sujetándolo ya a un dibujo simétrico, pero de círculos tangentes, que en el siglo XIV todavía se adaptan algo a la disposición de las piedras, recordando su origen, como aparece en la torre de Lozoya, y que en el siglo XV se hacen completamente independientes de ella, como en el Alcázar". LOZOYA, JUAN DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, MARQUÉS DE, *op. cit.*, (s.p.)

ción del edificio que se llevó a cabo en la segunda mitad del siglo XV, consecuencia de su protagonismo en la turbulenta historia de Castilla en aquellos años. A pesar de que el nombre popular de la mencionada torre y algún que otro autor atribuyen su construcción a Juan II, María López se inclina por adjudicarle a su hijo la transformación de la misma en una etapa de importantes intervenciones en el Alcázar. Siendo todavía príncipe, el futuro rey Enrique IV debió empezar a acometer reformas tras recibir de su padre el señorío de la ciudad en 1440, pero en lo concerniente a sus defensas pudo ser la guerra civil contra su hermano Alfonso el verdadero leitmotiv que llevó a la reconstrucción de las torres, el ahondamiento del foso y la metamorfosis de la torre de Juan II o torre de Naciente: “Desde su origen, esta torre custodia la puerta de acceso, aunque inicialmente era mucho más baja y estrecha. Su planta es rectangular de gran altura y rematada con ocho cubos, entre estos, el escudo de Castilla en las almenas. Como todavía es perceptible, la torre medieval era casi cuadrada y mucho más baja, pero no tanto si recordamos las alturas que el Alcázar poseía. El recrecimiento se llevó a cabo en 1465, cuando Enrique IV prepara el castillo para recibir la ofensiva alfonsina y se aumenta el volumen para competir con la torre de la catedral (sita entonces frente a la fortaleza). Para ello, mucha parte del interior se macizó y atirantó para soportar la estructura del nuevo añadido”³⁴. Tal vez la decoración de circunferencias cumpliera el cometido de dar un aspecto unitario a las fachadas, disimulando bajo ella las sucesivas empresas de engrandecimiento. El incendio de 1862 –que arruinó parte de la torre– y la necesidad de remozar las fachadas del edificio en alguna que otra ocasión, han llevado a rehacer el esgrafiado con planteamientos más modernos. Entra dentro de lo posible que el uso del esgrafiado en una de las fortalezas más prestigiosas de la monarquía castellana fuera el desencadenante de que edificios castrenses de la nobleza, como el propio Torreón de Lozoya, lo adoptaran en su aspecto ex-

³⁴ LÓPEZ DÍEZ, M., *Los Trastámara en Segovia. Juan Guas, maestro de obras reales*, Segovia, Caja Segovia. Obra Social y Cultural, 2006, pp. 260-261 y 273.

terno, del mismo modo que su ornato interior inspiró realizaciones como el salón de Linajes del palacio del Infantado en Guadalajara.

El Torreón de Lozoya solucionó mejor el conflicto “protección” versus “decoración”. Para entenderlo no debemos fijarnos en su desgastada fachada principal, donde la erosión ha hecho desaparecer buena parte del revestimiento, sino en su muro más resguardado, aquél que da a una callejuela cerrada que separa la torre de la vecina casa de los Condes de Bornos (fig. 9). Allí se puede sentenciar que antes de aplicar el tendido en el que se recortaron las circunferencias, se ejecutó otra capa que llegó a ocultar de forma casi sistemática la mayor parte de las superficies pétreas con un acabado bastante basto, realizado con movimientos de paleta, cuya huella ha quedado impresa en varios lugares. Se trata pues, de un rudimentario esgrafiado a dos tendidos. En claro contraste con esa desmañada base (seguramente intencionada para favorecer la traba entre las dos capas), las superficies de las circunferencias fueron dotadas de un cuidadoso pulimentado, procedimiento que va a mantenerse en los esgrafiados segovianos a lo largo del siglo XV. Tal vez se trate de una lejana supervivencia de las “expolitiones” que se aplicaban sobre las pinturas murales romanas para darles lustre³⁵. El deterioro de la fachada principal, responsable de que hoy veamos al descubierto muchas piedras, permite comprobar que los anillos, aunque se desliguen ya por completo del concepto de tendel, trataron de adaptar sus diámetros a la altura o “galga”³⁶ de los mampuestos (fig. 10). El lado negativo de tal dependencia salta a la vista en el resultado final, puesto que entran en colisión los diferentes tamaños de los aros –trazados a ojo como en el Alcázar– con la intención de someterlos a una disposición regularizada.

³⁵ VV. AA., “Estudio de materiales y técnica de ejecución de los restos de pintura mural romana hallados en una excavación arqueológica en Guadix (Granada)”, *Espacio, tiempo y forma*, Serie 1, *Prehistoria y Arqueología*, t. 13, 2000, p. 277.

³⁶ Este término se recoge en el “Glosario” de Mariategui: “GALGA. Altura de las hiladas ó de las piedras que las forman.— «dos mil y cien varas de cantos sillares de a vara de largo, y mas lo que se pudiere, y dos pies de lecho y pie y medio de galga, y las cien varas destas seran piedras de tizon que sera vara de lecho, Y dos pies de frente y la galga dicha » (Relacion de lo que le parece al capitan Rojas) Ingeniero de S. M., que se podrá hacer en el reparo del muelle de Gibraltar, Archivo de Simancas, Neg. de Mar y Tierra, lego 650, año 1605.”. MARIATEGUI, E., *Glosario de algunos antiguos vocablos de arquitectura, y de sus artes auxiliares*, Madrid, Imprenta del Memorial de Ingenieros, 1876, p. 67.

Otros edificios militares fueron perfeccionando el sistema. Los castillos de Arcos del Jalón (Soria) y Cuéllar (Segovia) trazaron sus circunferencias con compás; el primero empleando diferentes radios, el segundo unificándolos (fig. 11 y 12). Sin embargo, ninguno de los dos ordenó las circunferencias en perfectas hiladas superpuestas, correspondiendo tal mérito a la torre del homenaje del castillo de Arroyomolinos (Madrid). Esta fortaleza (fig. 13) y la de Arcos del Jalón incluyeron junto a la ornamentación mencionada varios escudos igualmente esgrafiados³⁷.

Segovia continuaría desarrollando el sistema, llegando a incorporar a la ornamentación diseños más complejos, de corte flamígero, siendo sus mejores exponentes la torre de Arias Dávila y la casa de Aguilar. Al principio, la decoración se configurará directamente sobre el revoco tierno, empleando reglas y compases, pero pronto se recurrirá al uso de plantillas, con las que un mismo prototipo se repetirá simétricamente por todo el espacio disponible de la fachada (fig. 14). Se configura así un sistema técnico –protagonizado por los esgrafiados a uno y dos tendidos– y ornamental –consistente en la reiteración de un elemento geométrico y muy lineal– que ha sido definido a veces genéricamente como “esgrafiado segoviano”, se encuentren sus realizaciones dentro o fuera de esta provincia; en el polo opuesto está el “esgrafiado catalán” con sus manifestaciones figurativas³⁸, en el que se emplea un abanico más amplio de procedimientos. Con estas dos expresiones se ha tratado de simplificar en exceso el panorama que ofrece el esgrafiado en España. Segovia y Cataluña son dos notabilísimos centros de producción de esgrafiados, cada uno con su propia personalidad, pero el resto de Castilla y León, Madrid, Extremadura, Andalucía, Aragón, Valencia, Melilla, Baleares, Murcia o Canarias cuentan con numerosos ejemplos que llegan a configurar etapas esenciales en el desarrollo de esta técnica en nuestro país. Lo que a mi entender subyace en el fondo

³⁷ RUIZ ALONSO, R., *Los esgrafiados segovianos. Encajes de cal y arena*, Colección Etnográfica Segovia Sur, Segovia, Asociación por el Desarrollo Rural de Segovia Sur, 2000, pp. 34 y ss.

³⁸ MARTÍN SISÍ, M.; GARCÍA Y CONESA, O.; AZCONEGUI MORÁN, F., *Guía práctica de la cal y el estuco*, León, Editorial de los Oficios, 1998, p. 147.

son las dos corrientes que ya hemos anticipado: una, esencialmente geométrica y esquemática, deriva de lo islámico y mudéjar; la otra, cercana a la pintura mural y al grabado occidentales, tiene su génesis en las experiencias renacentistas italianas³⁹. El Torreón de Lozoya evidencia la incongruencia de tal maniqueísmo al participar también de esta segunda corriente que renovó los esgrafiados de la ciudad castellana en el siglo XVI.

Los primeros pasos del esgrafiado en Italia parecen estar presididos por un afán de dignificar los muros con la simulación de elementos de sillería. Sin embargo, pronto comienza la experimentación con otras formas, apareciendo sobre los revocos toscanos del Duecento y Trecento⁴⁰ frisos geométricos, rosetas, motivos zoomorfos y diseños foliados, cuya disposición está supeditada a la propia estructura arquitectónica del edificio (casa Davanzati en Florencia). Se ha dicho que aquellos esgrafiados, diseminados fundamentalmente por el norte y centro de la península, eran, sobre todo, monocromos, realizados a dos tendidos⁴¹. El Quattrocento dotará de un mayor protagonismo al esgrafiado, llegando incluso a invertir los términos; tal es el caso del florentino palacio Gerini (fig. 15), en el que órdenes de pilastras así configuradas son las que ahora articulan la fachada, quizá prefigurando el esquema que poco después impondrá el palacio Rucellai en buena parte de la arquitectura posterior⁴². Junto a los soportes citados, el palacio Gerini incluye también un entablamento perfectamente definido en su arquitrabe, friso y cornisa, hasta el punto de detallar molduras decoradas con ovas y dardos, denticulados o todo un relieve fingido que orna el friso con cabezas de querubines sosteniendo guirnaldas. Estos motivos, y en

³⁹ RUIZ ALONSO, R., “Evolución histórica del esgrafiado en España”, *Estudios Segovianos*, t. LI, nº 108, 2008, pp. 164 y ss.

⁴⁰ MONTANARI, V., “La técnica de la decoración mural “a graffito” en el acabado de las superficies arquitectónicas. El Palacio de la Cancillería Vecchia a Roma: análisis y problemas de conservación”, en AA.VV (eds.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Valencia, 21-24 octubre 2009*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, p. 902. THIEM, G. und Ch., *Toskanische Fassadendekoration, in sgraffito und fresco. 14 bis, 17 Jahrhundert*, München, 1969, pp. 27-28.

⁴¹ MONTANARI, V., *op. cit.*, p. 902.

⁴² THIEM, G. und Ch., *Toskanische Fassadendekoration, in sgraffito und fresco. 14 bis, 17 Jahrhundert*, München, 1964, p. 60. PECCHIOLI, E., *The painted façades of Florence. From the Fifteenth to the Twentieth Century*, Florence, Centro Di, 2005, p. 20.

especial los figurativos (presentes también en otros palacios florentinos como el Lapi o el Lenzi-Quaratesi, el patio del Medici Ricardi o varias casas en Pienza), ganarán en soltura a lo largo del siglo XV, de tal manera que pronto vemos esas mismas guirnalda sostenidas por juguetones putti, escudos de armas cada vez más complejos, jarrones y urnas, cuernos de la abundancia, roleos vegetales de gran riqueza, coronas de laurel, palmetas, etc. (palacios como el Cove-relli o el Spinelli, también en Florencia). Sin embargo, será el Cinquecento la etapa de mayor esplendor decorativo y técnico, como ejemplifican fachadas y patios en Florencia (mansiones como la de Ramírez de Montalvo y de Bianca Capello, el llamado Corridoio de Vasari, etc.), Pisa (palacio della Carovana o dei Cavalieri), Città di Castelo (palacio Vitelli alla Cannoniera), Spoleto (palacio Racani-Arroni), Pistoia, Roma (casa del Boia, edificio que hace esquina entre la Via della Maschera d'Oro y el Vicolo di San Simeone...) y otras ciudades. Estos nuevos muros esgrafiados se animan con los más fantásticos e imaginativos grutescos, en unión de temas alegóricos y escenas narrativas (virtudes, historias de Roma, Sansón, David, Alejandro...), esfinges, dragones, arpías y otros seres ficticios, máscaras, figuras mitológicas, cestos con frutos, soportes abalaustrados, nichos con esculturas, panoplias, etc. (fig. 16). Tal relevancia llegan a adquirir estas realizaciones que conocemos los nombres y la celebridad que alcanzaron algunos de sus artífices, caso de Andrea di Cosimo Feltrini, Maso di Bartolomeo, Baccio d'Agnolo, Polidoro da Caravaggio, Giacomo Ripanda, Cristoforo Gherardi, Bernardino Pocetti, Domenico Beccafumi, Giovanne de Udine, Giorgio Vasari, Baldassare Peruzzi, Virgilio Romano...⁴³

⁴³ SCOLARI, L., "Note su intonaci graffiti a Roma tra cinquecento e seicento", en *L'intonaco: Storia, cultura e tecnologia, Atti del convegno di Studi*, Bressanone, 24-27 Giugno, 1985, pp. 55, 68-71. VV.AA., "La conservazione degli intonaci sgraffiti, un esempio: la facciata cinquecentesca in via della Fossa a Roma", *Ricerche di Storia dell'Arte*, 24, 1984, p. 33. MILMAN, M., *Les illusions de la réalité. Architectures peintes en trompe-l'oeil*, Skira, Genève, 1986, p. 47. CHASTEL, A., *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 70. DACOS, N., *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, London, 1969, pp. 91 y ss. THIEM, G. und Ch., *op. cit.*, pp. 27 y ss. PECCHIOLI, E., *op. cit.*, pp. 20 y ss. BANKART, G.P., *The art of the plasterer; an account of the decorative development of the craft, chiefly in England from the XVIIth to the XVIIIth century, with chapters on the stucco of the classic period and of the Italian renaissance, also on sgraffito, pargetting, Scottish, Irish and modern plasterwork*, London, B.T. Batsford, 94-High Holborn, New York, Chas Scribners Sons, 1909, p. 37.

A Giorgio Vasari, debemos la descripción del proceso técnico que más se prodiga en este momento, el "esgrafiado con acabado en cal": "Tienen los pintores una técnica que es una especie de pintura, y es a la vez dibujo y pintura, que se llama esgrafiado y únicamente sirve para ornamentos de fachadas de casas y palacios, es muy resistente al agua, porque los contornos, en lugar de dibujarse con carboncillo u otros materiales similares, están trazados con la punta de un hierro. Se procede de la siguiente manera: se toma cal mezclada con arena, en la forma acostumbrada, se tiñe de un color plateado oscuro con paja quemada y se revoca con ella en la pared de la fachada. Hecho esto, se blanquea con cal de travertino, y sobre esta superficie blanca se calcan los cartones o se dibuja lo que se desee. Una vez dibujado sobre la pared el motivo, con la punta del hierro se van marcando los contornos y hendiendo la cal hasta que aparece la capa oscura; de esta forma, las huellas de hierro dibujan el motivo"⁴⁴. Simplificando las palabras de Vasari, se trata de un encalado aplicado a brocha sobre un revoco enlucido aún húmedo, compuesto de cal y arena, pero teñido de un color que puede ir del gris al negro en función de la cantidad de pigmento —en este caso ceniza— que se añada a la argamasa. Sobre la capa final de cal —que para algunos incluye un árido tamizado muy finamente⁴⁵— se dibujarán los diseños a realizar, quedando destacados en blanco sobre el fondo oscuro a medida que se vaya retirando el blanqueado de aquellas zonas donde éste no convenga. El efecto final aún podía enriquecerse más pintando al fresco, dado que sobre el encalado "con acuarela oscura y algo aguada se dan las tonalidades oscuras tal como se haría sobre un papel"⁴⁶, configurándose así una especie de grisalla. No descende a detallar Vasari un rudimento muy empleado a la hora de dotar de un fingido volumen a la ornamentación como es la aplicación de un fino rayado, inspirado en las técnicas de grabado, con el que se introducen gradaciones de luces y sombras e

⁴⁴ VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, 1550. He consultado la versión en castellano editada por Cátedra, Madrid, 2007, p. 80.

⁴⁵ MONTANARI, V., *op. cit.*, p. 901.

⁴⁶ VASARI, G., *op. cit.*, p. 80.

incluso la ilusión de medias tintas (fig.17), método que puede ser complemento o alternativa al sombreado pictórico.

Sin embargo, nuestro autor erró al decir que la vocación del esgrafiado eran exclusivamente las fachadas (“e non serve ad altro che per ornamenti di facciate di case e palazzi”), ya que son muchos los patios y claustros que recibieron este procedimiento decorativo, alguno tan notable como el célebre patio del palacio Medici Ricardi, en la misma Florencia. También rebate esta afirmación parte del panorama internacional; la mayoría de las tierras que conocieron por entonces esta técnica y la ornamentación renacentista a ella asociada emplearon el esgrafiado en fachadas, destacando en este panorama Alemania, Austria, Suiza, Polonia y sobre todo, los territorios que hoy engloba la República Checa, donde el esgrafiado se convirtió en la nota más característica del Cinquecento, especialmente en la región de Bohemia⁴⁷. Pero no ocurrió lo mismo en España y Portugal, donde vino a decorar preferentemente patios (palacios del Marqués del Arco y Torreón de Lozoya en Segovia o palacio de Isla en Cáceres), claustros (monasterio de Carrizo en la provincia de León, convento de Escalona en la de Toledo), sacristías (la de la localidad segoviana de Torreiglesias o las de los templos de Santiago y Santo Domingo en Trujillo), interiores de iglesias (diseminadas por Portugal, Extremadura y Andalucía, con importantes ejemplos en Medellín, Trujillo, Toril, Jaraicejo, Orellana la Vieja, Crato, Alpalhão, Castelo de Amieria do Tejo, Castelo de Vide, Arroches, Elvas, Mértola, Ayamonte...), zaguanes, escaleras y dependencias de casas nobles, castillos, palacios y cenobios (casas segovianas de Quintanar y del Conde de Bornos; monasterios de Carrizo y de Villafranca del Bierzo en la provincia de León; castillo de Monleón en Salamanca; fortalezas extremeñas de Mayorga o Belvís de Monroy; palacios de Lorenzana, de la Conquista, de

⁴⁷ PROKOP MUCHKA, I., *Architecture of the renaissance*, Ten Centuries of architecture, n° 3, Prague, 2001, pp. 5 y ss. PAVITT, J., *The buildings of Europe*, Prague, New York, Manchester University Press, 2000, p. 11.

Diego González Altamirano, etc., en Trujillo; casa de los Perero en Alcántara...)⁴⁸.

Segovia, como vemos, no fue una excepción en este panorama peninsular. Dos factores juegan en ello un importante papel. De un lado, aunque la experiencia de la etapa mudéjar se había llevado mayoritariamente a los exteriores, también se había decorado algún pretil de escalera (interior de la iglesia de la Vera Cruz) y varios zaguanes (casas de los Picos, de los Campo, etc.), no siendo extraño por tanto este recurso ornamental en interiores. De otro, la arquitectura palaciega que se va imponiendo a partir del reinado de los Reyes Católicos deja de construir sus fachadas con mampostería de piedra caliza y ladrillo –materiales pobres que se enmascaran con esgrafiado–, optándose ahora por la sillería de granito, cuya robustez y buena presencia hace innecesario su revoque⁴⁹. Es por ello que los esgrafiados renacentistas segovianos, a diferencia de sus antecesores medievales, apenas se muestran al exterior de las construcciones, quedando reservados para el disfrute de sus propietarios en patios, zaguanes y, más ocasionalmente, de espacios cerrados; de hecho, sólo podemos mencionar a este respecto, la sacristía de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora en la localidad de Torreiglesias, las ruinas del templo de Santa María de Mediavilla en Pedraza y los fragmentarios restos que se conservan en una dependencia del monasterio de San Antonio el Real, en la capital.

Tras una etapa vacilante, en la que la ornamentación y los procesos técnicos oscilan entre la tradición mudéjar y las novedades italianas, finalmente, mediado el siglo se impone la vanguardia en realizaciones como el arco de la Canonjía –uno de los escasos ejemplos de esgrafiado renacentista en exteriores– y el patio de la casa del

⁴⁸ SALEMA, S., *As superfícies arquitectónicas de Évora. O esgrafito: contributos para a sua salvaguarda*, Universidade de Évora, Maestrado em recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, 2005, pp. 25 y ss. SANZ FERNÁNDEZ, F., *El Color de la Arquitectura en Trujillo. Pintura de fachadas, esgrafiados y pintura mural durante el Renacimiento*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2011, pp. 143 y ss. ORELLANA PIZARRO, J.; SANZ FERNÁNDEZ, F.; SANZ SALAZAR, M., “La decoración y articulación de paramentos arquitectónicos en la ciudad de Trujillo: los esgrafiados a la cal”, *XXXV Coloquios Arquitectónicos de Extremadura*, 2006, pp. 679-700. RUIZ ALONSO, R., “Aspectos del esgrafiado en el Renacimiento Español”, *Goya. Revista de Arte*, n° 308, 2014, pp. 208-229.

⁴⁹ PEÑALOSA Y CONTRERAS, L. F. DE, *op. cit.*, (s.p.)

Marqués del Arco, pero va a ser el Torreón de Lozoya el ejemplo más completo y mejor conservado.

Los nuevos esgrafiados que recibe el edificio se enmarcan dentro de la fase constructiva que se abre tras la compra del inmueble por D. Francisco de Eraso en 1563, según se dice pensando en establecer aquí su casa principal, cerca del rey, cuando éste proyectaba construir a las afueras de la ciudad un palacio-monasterio que finalmente realizó al otro lado de la sierra, en El Escorial⁵⁰. Como convenía a su posición –Secretario de Cámara y Consejero de Estado de Carlos I y Consejero de Hacienda e Indias de Felipe II–, el señor de Eraso comenzó una ambiciosa remodelación del antiguo caserón. Las obras afectaron al cuerpo bajo de la torre, abriendo quizá la puerta actual y ampliando el zaguán para dar acceso a un patio rodeado de estancias, parte de las cuales se abrían también al jardín –antes una huerta– a través de una galería. Tomaría como modelo otro importante palacio que hemos mencionado, la casa del Marqués del Arco, obra excepcional que John D. Hoag relacionó con Rodrigo Gil de Hontañón por ciertas similitudes con el palacio salmantino de Monterrey⁵¹. La documentación que ha manejado J. A. Ruiz Hernando da idea de la sofisticación que allí se vivía: “La casa tuvo su oratorio, del que quedan restos, y también se menciona en un documento de 1585, en que se enumeran varias tablas, esculturas de alabastro, relicarios y piezas de plata, pero ignoramos la función asignada a cada una de las habitaciones. El documento en cuestión responde a la almoneda que hicieron los hijos de Eraso, y por él sabemos también de la existencia de una armería, “que está en un aposento del ilustre Señor don Carlos de Hereso”, con picas, arcabuces y mosquetes, y de dos cocinas y el tinelo, con sus correspondientes mesas, armarios, arcas y escabeles a modo de bancos. También se anotan camas y sillas. Era numeroso el menaje, sobre todo de vajillas de Talavera y de Portugal (barros colorados). No faltan

⁵⁰ CANTALEJO SAN FRUTOS, R., *Patios porticados de Segovia*, Segovia al Paso nº 9, Segovia, Real Academia de Historia y Arte de San Quirce, 2000, p. 40.

⁵¹ HOAG, J. D., *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, Xarait Ediciones, 1985, pp. 124-126.

los vidrios ni el peltre, ni un artificio para asar de Flandes, ni por supuesto las trébedes o los tajos. Todo hace suponer una casa con abundante servidumbre. No hay relación de muebles ni pinturas, salvo unos cuadros viejos en el “corredor del jardín bajo”, porque, supongo, que solo se desprendieron de aquello que carecía de valor. Sin embargo es del mayor interés la referencia a un cenador en el jardín (...) porque nos dice de los hábitos a la moda de los Eraso”⁵². El empleo de la decoración esgrafiada más en boga en ese momento confirma esta misma idea.

Una desafortunada intervención despojó de sus revestimientos al zaguán y al patio, quizá por encontrarse muy deteriorados. El primer espacio muestra descarnada su fábrica de mampostería y ladrillo. Al patio se destinó un revoco de fuerte color anaranjado, casi italiano podríamos decir, ajeno a la policromía tradicional de los revestimientos segovianos. Entra dentro de lo posible que ambas zonas lucieran esgrafiados en su día; repartidos por varios lugares de la casa cuelgan fragmentos de revoco que fueron desprendidos de las paredes en los años setenta, sin que conozcamos, lamentablemente, su primitivo lugar de ubicación (figs. 18 y 19). Sin duda corresponden a este momento, siendo uno de sus méritos la variedad temática que ofrecen: columnas abalaustradas, un jinete a quien su escudero alcanza una lanza, un medallón floral muy esquemático, fragmentos de grutescos que incorporan bucráneos, torsos escultóricos, etc. Apoyándome en la inusual escala de estos motivos me inclino a pensar que podrían haber figurado en el alto zaguán, lo que haría de él la entrada más espectacular del momento en la ciudad, puesto que los programas ornamentales que se destinan a esta zona en otras mansiones suelen estar presididos por patrones ornamentales seriados, entre los que abundan los losanges curvilíneos, complementados con una flora esquemática.

La galería al jardín conserva buena parte de la decoración original en sus dos plantas (fig. 20). Fue realizada con los colores que menciona Vasari en su texto, empleando uno de los grises más bellos

⁵² RUIZ HERNANDO, J. A., “Renacimiento y Barroco”, en AA.VV., *La casa segoviana...*, op. cit., p. 135.

que se consiguieron en los morteros de esta época. Esa combinación de gris y blanco establece una acertadísima y suave transición desde el ceniciento de los elementos arquitectónicos de granito que configuran la fachada (columnas, balaustradas y entablamentos) al blanqueado que dominaría al interior del edificio, sólo interrumpido por arriaderos de azulejos policromados y el mobiliario. Los motivos fueron trasladados sobre la cal mediante estarcidos, dibujos ejecutados sobre papel o badana cuyos contornos estaban agujereados para proyectar sobre ellos pigmentos, de modo que los diseños quedaran reflejados a través de una sucesión de pequeños puntos, algunos de los cuales aún son apreciables (fig. 21). Una línea incisa los uniría definiendo las siluetas y detalles internos de las diferentes figuras, rascándose posteriormente la cal para descubrir el fondo.

Frente a la parquedad ornamental de la mayor parte de los ejemplares segovianos, el programa decorativo que aquí se explayó exigió a sus artífices un variado repertorio que además fue organizado selectiva y jerárquicamente, de modo que en cada planta encontramos zócalo, franja de transición, gran paño central, cenefa de remate y diseños especializados guarnecer puertas (fig. 22). Las cenefas y los paños centrales se ocupan por motivos seriados, correspondiendo la cinta más compleja a la que en el piso inferior alterna dos módulos, un juego ornamental nada frecuente en el esgrafiado segoviano, dado que para configurar franjas decorativas siempre se recurre a un solo patrón. Efectivamente, el zócalo culmina allí con una rica cenefa en la que, de roleos simétricos, surgen cabezas de hombres barbados, emparejadas dos a dos: en un caso se trata de sendos personajes tocados con una capucha que cae por detrás para enroscarse a modo de borla (fig. 23); la otra pareja corresponde a dos varones a cabeza descubierta (fig. 24). Claramente, el patrón que se utilizaba para repetir ambos motivos correspondía sólo a la mitad de cada módulo (es decir la pareja era en realidad una sola imagen calcada en sentido inverso), encomendándose al revés del estarcido la misión de duplicarlo por simetría especular. Sin embargo, a la derecha de la puerta adintelada de esta galería se alternaron cabezas distintas, que además brotaban de los roleos de

forma diferente, quedando un efecto de conjunto nada satisfactorio (fig. 25). Tras detectar el error, los operarios lo subsanaron a partir de dicha puerta, desarrollando correctamente las figuras al duplicar las mismas cabezas en torno a sendos ejes de simetría. Prueba de que este método era un recurso muy común la encontramos en un espacio de la antigua catedral de Elvas (Portugal); allí, el estarcido se apoyaba en otro eje que quedó marcado en varios lugares a través de una fina línea incisa sobre la cal.

Enteramente reconstruidos, los zócalos de ambas plantas imitaban muy posiblemente la balaustrada pétrea de la galería, siendo éste uno de los escasos temas arquitectónicos que pervivió en esgrafiados posteriores y que además contaba con paralelos coetáneos en decoraciones pintadas a grisalla, como puede verse en la capilla bajo el campanario de la iglesia de San Miguel.

Por encima del zócalo corre, en el piso bajo, la cenefa mencionada con roleos vegetales de los que brotan cabezas masculinas. Esta cinta es mucho más simple en el piso alto, reducida a un esquema de volutas. En ambas plantas, la mayor parte de los muros se tapizaron con patrones formados por combinaciones de elementos vegetales, lineales y puntos, cuyas caladas formas sugieren la ligereza de un encaje (figs. 26 y 27). Antes de llegar al alfarje, se interpuso en ambos casos una composición de triple cenefa —otra excepción en el panorama segoviano donde siempre se emplea una cinta simple—, siendo la central del piso bajo la más llamativa; la integra un bucráneo flanqueado por dos torsos humanos cuyas extremidades se transforman en elementos vegetales (fig. 28). Importado de la antigüedad, el bucráneo es la representación descarnada de la cabeza de un buey o de un carnero, referencia a las víctimas —“hostiae”— que se sacrificaban a los dioses en los altares y que se adornaban con cintas como las que aquí aparecen —“infulae”— y guirnaldas. Las puertas de la planta superior fueron flanqueadas por columnas abalaustradas, reconstruidas en la restauración, sobre las que se volteaban fingidos arcos, cuyas roscas y tímpanos se

decoraron con “grillos”⁵³ de colas vegetales (fig. 29). En las enjutas de una de estas puertas se colocaron bustos de personajes al interior de tondos, configurando la consabida tipología de arco de triunfo tan habitual en este momento del que Fernando Checa dice: “Este tema se va a convertir entonces en uno de los obsesivos a lo largo del siglo XVI en toda Europa. España participa plenamente dentro de esta corriente plástica y culta, que suponía la práctica de unas tipologías arquitectónicas triunfalistas –arcos triunfales, carros, decorados efímeros– y una nueva iconografía militar, que ya había sido propuesta en Italia en libros como el de Valturius, y que pronto pasará de la arquitectura efímera a la permanente a través de las decoraciones al grutesco”⁵⁴. Precisamente es el grutesco otro de los préstamos de la antigüedad tomados por el arte renacentista, que aquí aparecen guarneciendo la puerta de la planta inferior. Consiste el grutesco en una combinación de seres fantásticos y adornos diversos, muchas veces organizados en torno a un eje central, que toma su nombre de la palabra italiana “grotta” –en español “gruta”– haciendo referencia a los habitáculos subterráneos donde se encontraron estos motivos y que en realidad formaban parte de la Domus Aurea de Nerón. No faltan en nuestros grutescos alusiones a los asuntos alegóricos apuntados por Checa, que se materializan en jinetes armados, escudos, panoplias o personajes clipeados.

A la vista de todo este panorama podemos concluir que el programa iconográfico que se esgrafió en la ampliación del Torreón de Lozoya respondió a los parámetros que definieron a la nobleza del tiempo del Humanismo en el empeño de exteriorizar su estatus en palacios, capillas funerarias o fundaciones religiosas, haciendo alarde de erudición y cultura, pero sin perder por ello la referencia al oficio de las armas y a la búsqueda de la gloria personal y de su linaje.

⁵³ Según cuenta Plinio en su “Historia Natural” (XXXV, 14) este género fue popularizado hacia el 300 a.C. por un artista grecoegipcio llamado Antifilo al retratar a un hombre con rasgos porcinos (*gryllos* en griego significa cerdo); a partir de ese momento el término se utilizó sobre todo para designar a figuras semihumanas o semianimales como las que vemos en estos esgrafiados.

⁵⁴ CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, p. 89.

Sin negar la capacidad creadora de los profesionales que llevaron a cabo todas estas decoraciones (algo probado en varios ejemplares italianos de los que se conservan bocetos), debió ser bastante frecuente el intercambio de diseños entre los artífices de diferentes disciplinas artísticas y los hacedores de esgrafiados. Para los motivos seriados que se esgrafiaron en la escalera del convento de Nuestra Señora de la Concepción en Villafranca del Bierzo se ha propuesto una inspiración en patrones textiles⁵⁵. Esta filiación es incontestable en el adorno de varios nichos en el pabellón conocido como “Salón del Juego de Pelota” en el castillo de Praga, donde claramente se simulaban cortinajes colgados (fig. 30). Existe una relación muy directa entre algunas de las figuras que integran los grutescos de la galería del Torreón de Lozoya y varios detalles –relieves y taraceas– de la sillería de coro de la catedral de Ávila⁵⁶ (figs. 31 y 32); en ambos lugares se repiten con estrecha cercanía las parejas de guerreros que se enfrentan a caballo y las máscaras monstruosas adornadas con panoplias. De otro lado, formas muy similares a las del diseño que protagoniza el campo central de la planta baja pueden señalarse en azulejerías contemporáneas, algo nada singular, puesto que en algún contrato para decoración de pintura mural se especificaba su imitación⁵⁷. Las estampas, como se ha dicho en repetidas ocasiones, jugaron un destacado papel en la transmisión de modelos y algunas han sido rastreadas en los esgrafiados del mencionado edificio checo, donde sus figuras alegóricas siguen las pautas de grabados debidos a Frans Floris, en tanto que sus grutescos lo hacen con obras de Cornelis Bos⁵⁸. Las propias realizaciones del momento en arquitectura y escultura pudieron constituir también un amplio muestrario al alcance de la mano cuando

⁵⁵ CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M^o. D., “Los esgrafiados del Convento de Nuestra Señora de la Concepción de Villafranca del Bierzo (León)”, *Estudios humanísticos, geografía, historia, arte*, n^o 15, 1993, p. 210.

⁵⁶ La presencia de Juan Rodríguez y Lucas Giraldo en la sillería abulense, así como en los sepulcros de D. Juan Pacheco y D^o. María de Portocarrero en el monasterio segoviano de El Perral no deja de ser sugerente.

⁵⁷ A “... que parezcan azulejos” se comprometen por contrato Sebastián de Ojeda y Alonso de Salas con Melchor de Cornieles en la Sevilla de 1553. *Apud* QUILES, F., “La policromía de fachadas en la arquitectura sevillana”, *Atrio*, n^o 8-9, 1996, pp. 65-66.

⁵⁸ PROKOP MUCHKA, I., *op. cit.*, p. 67.

surgía un encargo, ofreciendo medallones con efigies de personajes, seres fantásticos, prototipos arquitectónicos, y otros elementos decorativos, cuya familiaridad con realizaciones en esgrafiado no es difícil de escudriñar. En el propio Torreón de Lozoya, una espléndida chimenea fue decorada con relieves tallados en yeso que representan un escudo rodeado por labor de cueros recortados, sostenido por matronas y coronado por una máscara (muy similar debió ser la ornamentación que ostentó la puerta de Santiago en la muralla de esta misma ciudad); este conjunto, simplificado, aparece esgrafiado al interior de una casa toledana.

Hoy por hoy, tenemos que resignarnos a admitir nuestro desconocimiento sobre la amplitud de los recursos con que contaban nuestros esgrafiadores. Es muy posible que supieran también pintar, dado que con cierta frecuencia el esgrafiado y la pintura en grisalla comparten espacio o directamente se combinan; así ocurre en la sala capitular y claustro del monasterio de Nuestra Señora de Carrizo (Carrizo de la Ribera, León), capilla del Sacramento en la iglesia de San Martín en Trujillo, sacristía de Torreiglesias, etc. Por otro lado, en el ámbito de la tratadística, diversos autores consideran al esgrafiado como una modalidad pictórica, del mismo modo que lo había hecho Vasari. Pablo de Céspedes en uno de sus trabajos teóricos, “Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura” (1604), se refiere a una práctica poco definida, a caballo entre el esgrafiado (aplicado tanto a los muros como a la policromía de las esculturas) y la grisalla, mencionando a artistas que destacaron en ambas disciplinas: “¿Dónde dexo yo á Polidoro de Carabagio? Pintó de blanco y negro muchas delanteras de casas, con tanto artificio e imitación de las cosas antiguas, que ultra que es escuela de los pintores su pintura. Ticiano cuando vino á Roma, luego que se le ofrecía mirar algunas de sus obras, se paraba y decía: veamos esta obra del maestro”, para continuar comentando que “Otros muchos hubo que yo pudiera poner en lista, como á Tadeo Zúcaro y su hermano Federico, archivos verdaderamente del tesoro de este arte, y otros que dexo, así por atender a la brevedad, como porque sus obras no han sido vistas por mí, y si lo han sido no las tengo tanto en la memoria, aunque ahora me representa a Julio

Romano, discípulo de Rafael, ó por decir mejor, otro Rafael; Lucio Romano, mi gran amigo en su última vejez, maestro de pintar grutescos por excelencia. Y en nuestra España no han faltado algunos, más su excelencia fue más en dorados y estofados, y si algunas historias hay de ellos, es mas de loar la pulideza del pincel que la materia”⁵⁹. Vicente Carducho entiende igualmente el esgrafiado como una vertiente de la pintura, al tiempo que nos revela que a nuestra técnica se la conocía también en la España del primer tercio del siglo XVII con el nombre de “grafio”: “La Pintura vna es una practica, otra theorica ò regular y otra fcientifica. Sus efpecies, fegû laf praticamos, fon al olio, al frefco, al temple, aguadas, luminacion, mufaico, grafio, taracea de piedras o embutidos (...) Algunas voces ai Italianas, como es esfumar, coza, gofa, efuelto, actitud, mórbido, esbatimento, grafio; mas fon tan platicadas ya en España, que vienen a fer propias”⁶⁰. Francisco Pacheco, por esos mismos años, emplea el vocablo tal y como hoy figura en nuestra lengua al hablar de las técnicas pictóricas, entre ellas “el esgrafiar las fachadas dibuxando grandes istorias (como fe ve en nuestro Alcaçar)”⁶¹.

Tan altas miras decorativas e iconográficas podrían llevar a pensar en una brillante etapa barroca del esgrafiado en Segovia y en aquellas otras latitudes donde hemos señalado su arraigo durante el Renacimiento (algunas provincias de Castilla y León, Toledo, Andalucía, el Alentejo portugués y especialmente Extremadura), pero no fue así. En la mayor parte de estos lugares, las manifestaciones de los siglos XVII y XVIII volvieron la vista hacia los patrones medievales geométricos que acabaron por incorporarse a sus respecti-

⁵⁹ DE CÉSPEDES, P., “Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos, y si se aventajaba á la de los modernos”, (1604), en *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Tomo V, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, pp. 280, 295 y 297.

⁶⁰ CARDUCHO, V., *Dialogos de la pintura, su defensa, origen, essencia, definicion, modas y diferencias. Al gran Monarcha delas Españas y Nuevo Mundo, don Felipe IIII. Por Vicencio Carducho, de la Ilustre Academia de la nobilissima ciudad de Florencia y pintor defu Mag. Catalica, Siguense a los Dialogos, Informaciones y pareceres en sabor del Arte, escritas por varones insignes en todas letras*, (Madrid), Impreso por Francisco Martínez, 1633, p. 134.

⁶¹ PACHECO, F., *Arte de la Pintura, su antigüedad, y grandezas*, Sevilla, Simón Faxardo impreffor de libros a la cerrajería, 1649, p. 29. La obra se editó póstumamente en 1649, pero se debió escribir unos diez años antes.

vas arquitecturas populares⁶². Aún dentro del siglo XVI, el interior de la iglesia del Espíritu Santo en Arronches (Portugal) prefigura la dirección más importante que emprenderá el esgrafiado barroco español durante el siglo XVII, especializándose precisamente en la ornamentación de interiores de templos. Su epicentro inicial parece encontrarse en la región levantina, desde donde irradiará hacia Aragón y Cataluña⁶³. En el setecientos la primacía corresponderá a esta última demarcación, donde el esgrafiado se acomodará a los gustos dieciochescos, llevándolos a fachadas como la que Albert Laprade contempló a la entrada del recinto monacal de Santes Creus.

Ponemos nuestra esperanza en que estas líneas sean una llamada de atención nacional e internacional sobre la importancia de este singular patrimonio artístico, otra evidencia más del crisol cultural de nuestra península, que ha dejado huellas tan interesantes y tan llenas de lecturas como las que todavía se conservan en el Torreón de Lozoya.



⁶² RUIZ ALONSO, R., "La ornamentación esgrafiada en el Renacimiento español", en *Sobre Ciencia y Arte, lecciones en la Universidad de la Experiencia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, p. 54. RUIZ ALONSO, R., "Evolución histórica...", *op. cit.*, pp. 164 y ss.

⁶³ La región valenciana se configuró en el siglo XVII como una auténtica escuela regional, habiendo pasado durante siglos totalmente desapercibida en la bibliografía especializada; por ello merecen especial mención los trabajos de Alberto Ferrer Orts, su más profundo conocedor y difusor, de los cuales destacamos algunos: FERRER ORTS, A., "Sobre la decoración esgrafiada en el Barroco Español", *Ars Longa*, vol. 9-10, 2000, pp. 105-109. FERRER ORTS, A., "Presencia de la decoración esgrafiada en la arquitectura valenciana (1642-1710)", *Boletín del Museo de Instituto Camón Aznar*, n° 84, 2001, pp. 37-48. FERRER ORTS, A., *L'esplendor de la decoració esgrafiada valenciana (1642-1710). La sua presència en l'arquitectura religiosa de Xirivella*, València, Ajuntament de Xirivella, 2003. FERRER ORTS, A., "El esgrafiado arquitectónico valenciano y su irradiación a Cataluña y Aragón", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, n° 23-24, 2009-2010, Barcelona, 2011, pp. 227-240.

Fig. 1. Silueta del Torreón de Lozoya en la plaza de San Martín de Segovia.



Fig. 2. Detalle de la fachada principal con la decoración esgrafiada en base a circunferencias.



Fig. 3. Encintando al interior de la iglesia románica de San Justo en Segovia.



Fig. 4. Encintado adornado con pequeñas piedras negras en la torre albarrana de Alcalá la Vieja (Alcalá de Henares, Madrid).

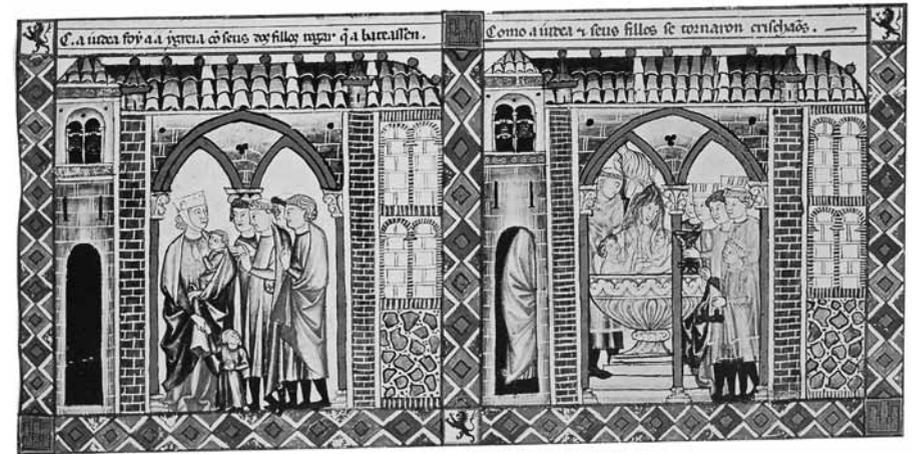


Fig. 5. Detalle de la *Cantiga LXXXIX*, perteneciente al *Códice Rico* de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial.



Fig. 6. Torre del castillo de Moura (Portugal).



Fig. 7. Encintados y esgrafiados sobre la torre de Juan II en el Alcázar de Segovia.

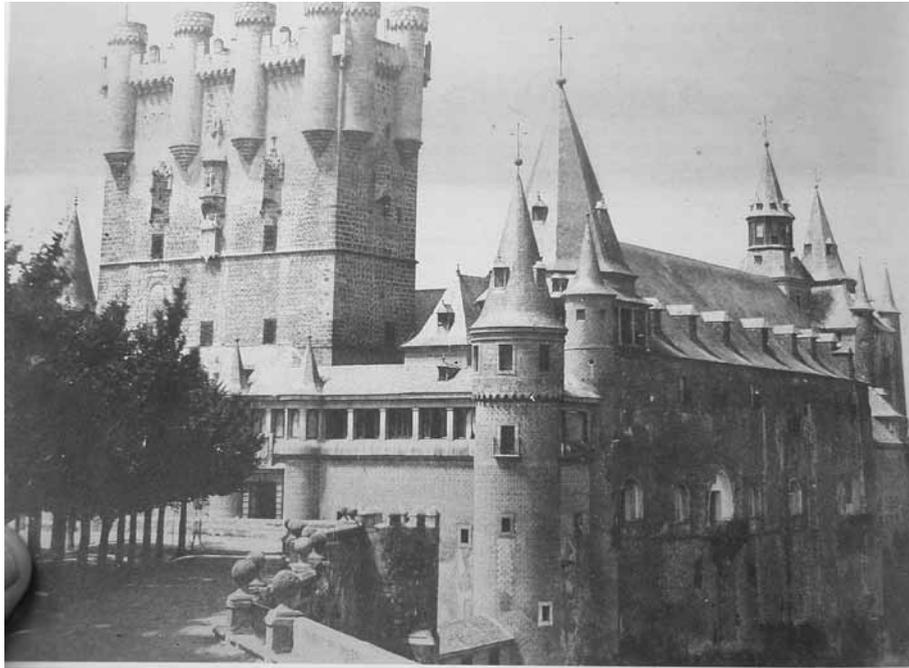


Fig. 8. Imagen del alcázar de Segovia antes del incendio, con sus revestimientos originales.

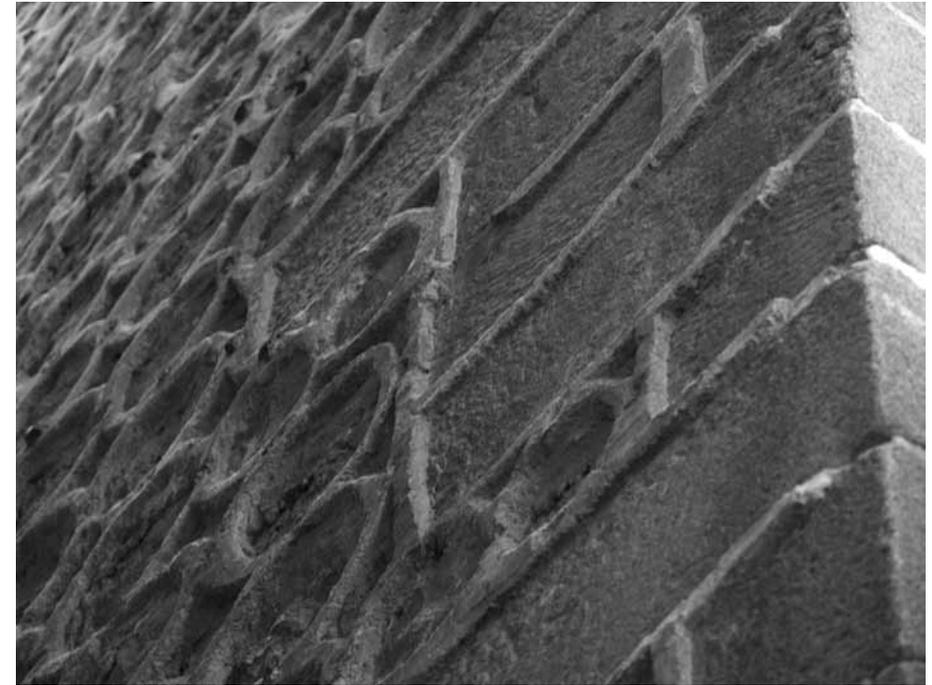


Fig. 9. Encintados y esgrafiados sobre el Torreón de Lozoya (fachada lateral).



Fig. 10. Fachada principal del Torreón de Lozoya (detalle).



Fig. 11. Esgrafiados del castillo de Arcos del Jalón (Soria).



Fig. 12. Revestimiento del castillo de Cuéllar (Segovia).



Fig. 13. Banda esgrafiada en la torre del homenaje del castillo de Arroyomolinos (Madrid).



Fig. 14. Fachada de la casa de Aguilar (Segovia).



Fig. 15. Palazzo Gerini (Firenze).



Fig. 16. Palacio de Bianca Capello (Florenca).

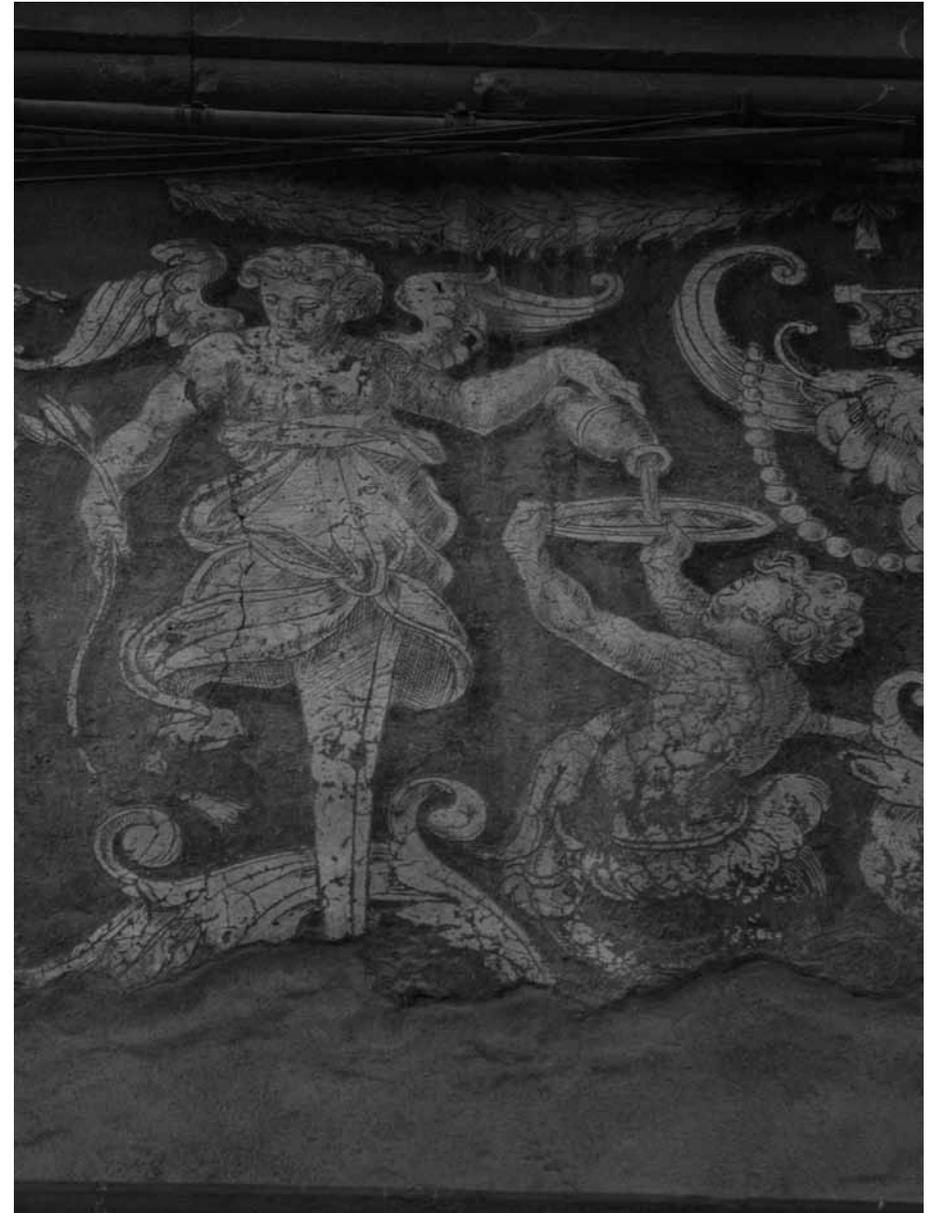
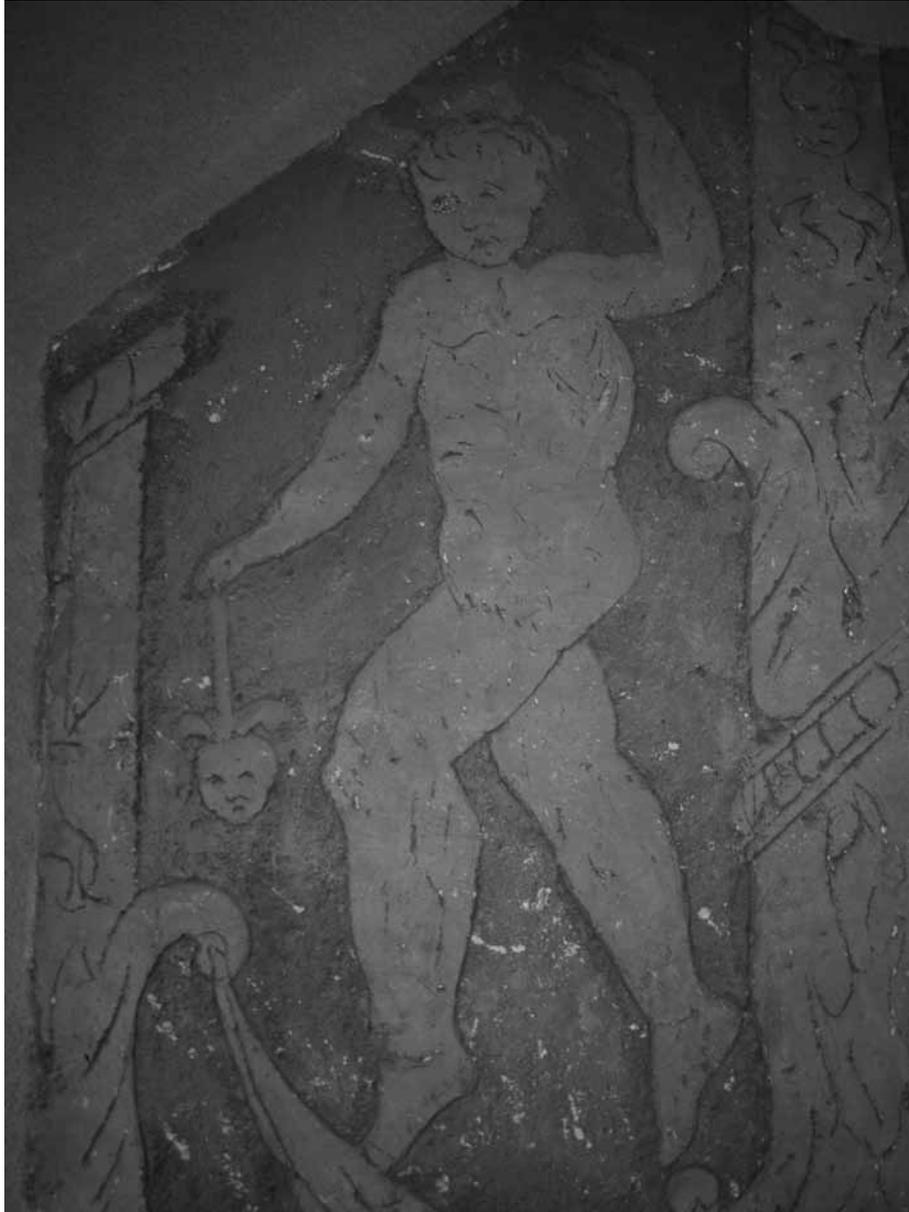


Fig. 17. Palacio Ramírez de Montalvo (Florenca).



Figs. 18 y 19. Esgrafiados arrancados de los muros del Torreón de Lozoya.



Figs. 18 y 19. Esgrafiados arrancados de los muros del Torreón de Lozoya.



Fig. 20. Galería al jardín en el Torreón de Lozoya.

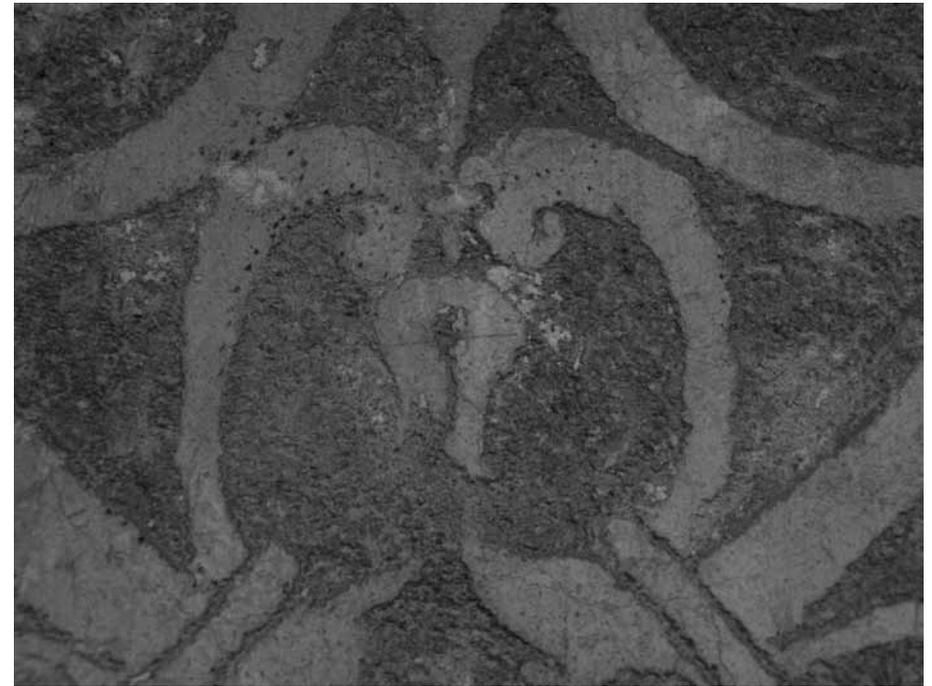


Fig. 21. Detalle del esgrafiado con los restos de pigmento que testimonian el uso de estarcido.



Fig. 22. Planta superior de la galería.



Figs. 23 y 24. Módulos empleados alternadamente en una cenefa.



Figs. 23 y 24. Módulos empleados alternadamente en una cenefa.



Fig. 25. Combinación errónea de los módulos anteriores.



Fig. 26. Diseño seriado de la planta baja.



Fig. 27. Módulo empleado para decoración seriada de la planta alta.



Fig. 28. Bucráneo y seres fantásticos en una cenefa de la planta baja.



Fig. 29. Guarnición de puerta con falso arco y soportes abalastrados.



Fig. 30. Nichos con ornamentación esgrafiada imitando un revestimiento textil en el salón del Juego de Pelota (castillo de Praga).



Figs. 31 y 32. Fragmento de grutesco con paralelo en la sillería de la catedral de Ávila.



Figs. 31 y 32. Fragmento de grutesco con paralelo en la sillería de la catedral de Ávila.

Antonio Saura y la mirada destructora. El monstruo debajo de nosotros

Por José Manuel García Perera
Universidad de Sevilla

Resumen

Tras la II Guerra Mundial, el homúnculo, símbolo del cuerpo humano degradado, se extiende como icono del sufrimiento en la pintura europea. En la España de posguerra la pintura de Antonio Saura presenta otra vía de destrucción del cuerpo menos doliente, centrada en su modo de percibir la realidad y en cuestiones eminentemente plásticas. Este artículo se acerca a su figura para responder al porqué de su modo de abordar el acto creativo. Profundizar en esta cuestión supone hacerlo en uno de los rasgos clave de una generación de pintores que marcó la historia del arte español.

Palabras clave

Pintura, posguerra, España, Saura, cuerpo.

Abstract

Following the Second World War, the homunculus, symbol of the degraded human body, spreads as an icon of suffering in European painting. In postwar Spain the painting of Antonio Saura presents other mode of less suffering destruction of the body, focusing on his perception of reality and eminently plastic issues. This article centers on his figure to answer the cause of his way of approaching to the creative act. To delve into this matter is to delve into one of the key features of a generation of artists who marked the history of Spanish art.

Keywords

Painting, postwar, Spain, Saura, body.

Introducción

A mediados del siglo XX, tras la Segunda Guerra Mundial, el arte europeo asiste al nacimiento de una nueva categoría de ser humano: se trata del homúnculo, individuo ajado, sin entidad ni voluntad, un mero despojo de hombre producto de las masacres perpetradas a lo largo de todo un siglo convulso. Las experiencias de la bomba atómica y de los campos de exterminio sobresalen como símbolos de la mayor atrocidad de la que es capaz el ser humano contra sí mismo. Tras ellas, nuestro cuerpo, corrompido moral y físicamente, ofrece una visión inédita, y ya no puede representarse como se hacía antes¹. Fue necesario llegar a un lenguaje común que hablara de esta “condición humana redefinida”². Dubuffet, Fautrier, Burri, Bacon o, ya en territorio español, Saura, Tàpies y Millares se entregan a la creación de estos engendros como el único nacimiento posible en los tiempos que les ha tocado vivir. Se trata de un clamor mundial que, según José María Moreno Galván, enraíza con fuerza en nuestro país debido a ciertos rasgos latentes en el carácter de aquella España negra contradictoria y convulsa. Mientras que en Francia, devastada por el conflicto pero esperanzada por el triunfo de las libertades, el arte informal surge como escisión en una cultura de mesura y refinamiento, en España se da por vez primera una identificación profunda entre los aires renovadores y su temperamento ancestral, lo cual lleva a señalar esta nueva pintura desgarrada como la más auténticamente española³.

Es precisamente Manolo Millares quien toma de muy antiguo el término *homúnculo*⁴ para referirse a sus hombrecillos de saco, pero

¹ CALVO SERRALLER, F., ROSENBLUM, R. y SAURA, A., *Pintura al desnudo. Picasso, Dubuffet, de Kooning, Bacon, Saura*, catálogo de la exposición, Fundación BBVA, Bilbao, 2001.

² MESSER, T., “Europa después del diluvio”, en CLEYSSON, B. y otros, *Europa de posguerra 1945-1965. Arte después del diluvio*, catálogo de la exposición, Fundación La Caixa, Barcelona, 1995, p. 22

³ MORENO GALVÁN, J. M., *Pintura española. La última vanguardia*, Magias, Madrid, 1969.

⁴ El término *homúnculo* evoca en la obra de Millares diferentes significados: aparece, por un lado, con su sentido original, alquímico, esotérico, y hace referencia a la transformación de la materia corporal en el paso a la otra vida (esto lo une con las momias de sus antepasados guanches que tanto le fascinaron); por otro, es un ser histórico contemporáneo, un despojo humano que ha perdido su voluntad, que carece de entidad. Es este último el homúnculo de Saura y el que se extiende por la pintura tras la II Guerra Mundial.

el evidente parecido con las criaturas que engendra el resto de pintores citados hace innecesaria tal denominación para establecer el parentesco: todos son, independientemente de lo que nos digan sus nombres, homúnculos, y todos nos colocan frente a este nuevo hombre que promueve a la vergüenza y a la piedad. De entre todas las figuras del momento que clavaron su mirada en el cuerpo masacrado del ser humano, la de Antonio Saura destaca con ciertos matices diferenciales: es, de todos ellos, quien con mayor vehemencia se entrega a una orgía pictórica destructiva tan potente que parece escapar a su control para acabar mancillando todo cuanto pinta.

Este artículo pretende indagar en el porqué de su modo de abordar el acto pictórico a través del estudio del cuerpo destruido en su obra. Es un tema no exento de controversia si se atiende a lo dicho y escrito por el pintor a lo largo de su carrera y se confronta con ciertas ideas asentadas sobre el arte de la posguerra española. A pesar del continuo cuestionamiento acerca de la verdadera influencia del contexto social en el acto creador, existe cierto consenso a la hora de calificar el arte informal como un producto de la barbarie cometida por el ser humano en el ecuador del siglo XX. Pero el caso de Antonio Saura es especial: centrándonos en territorio patrio, y comparando su trabajo con el de los dos coetáneos que forman con él el triángulo del arte español de posguerra, Antoni Tàpies y Manolo Millares, el suyo se antoja menos doliente, carente de ese espíritu humanista que parece guiar la obra de los otros dos. El título “una mirada destructora” adelanta alguna conclusión: tal vez sea necesario, al hablar del caldo de cultivo del Saura que hoy conocemos, rebajar el peso de tan poderoso marco social, la posguerra y la dictadura franquista, y dar preponderancia al poso dejado por otros factores que bien han podido contribuir a su concepción de un ser humano desecho, ridículo, feo, próximo a una inevitable desaparición.

El propio Millares, en su escrito “El homúnculo en la pintura actual”, bautiza así a los cuerpos pintados por Pollock, de Kooning, Fautrier, Dubuffet y Saura, y es desde este ángulo que el pintor aragonés se apropia de la palabra para definir a sus criaturas injuriadas.

La investigación llevada a cabo otorga especial protagonismos a los escritos del artista, pues, exentos de las interpretaciones que de su trabajo puedan hacer los críticos, aportan información de primera mano y posibilitan un acercamiento a la obra del autor desde su propio pensamiento. Asimismo, las entrevistas han resultado especialmente reveladoras en tanto tienden a ocuparse de la relación arte-sociedad. El estudio de estos documentos y el de los textos críticos dedicados a Saura, así como el análisis visual directo de sus pinturas, nos han permitido volver la mirada, tras medio siglo, sobre una época que supone una escisión en la historia de nuestro país, para proponer una relectura de un artista clave y, por extensión, de una generación que configuró aquella que sería por mucho tiempo la imagen del arte español.

Acerca del porqué de la destrucción sauriana

El más rápido repaso a la trayectoria de Millares y Tàpies nos desvela un catálogo de cadáveres y oprimidos. Hay un deseo de despertar al ser humano del estado aletargado en que se encuentra, y de ahí la denuncia, la insistencia en los cuerpos rotos y en las ataduras. El drama de esta pintura es el drama de una época vivida. El homúnculo responde a un tiempo gris en el que el ser humano parece haber perdido su rumbo. Para Antonio Saura, si bien es cierto que el origen de sus criaturas deshechas puede hallarse en un mismo tiempo y un mismo lugar, esa España reprimida y cerrada a una Europa desastrada por la guerra más terrible que se pueda recordar, el homúnculo no deja de ser placentero. Hay algo lúdico en el homúnculo sauriano que sólo puede emparentarlo con el de Dubuffet, pues tanto en la pintura de Tàpies como en la de Millares el desgarrar impide cualquier atisbo de humor. Así, si el nacimiento de este ente puede entenderse también en Saura ligado a acontecimientos dramáticos, el paso del tiempo parece haber matado la idea original: “Febrero de 1956: después del regreso, un grave y traumático hecho que provoca, en la impotencia y la furia, la aparición del blanco y del negro”⁵. Se trata de un fragmento del

⁵ SAURA, A., *Note book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1992, p. 25.

escrito “Caras”, y en él puede adivinarse la forja de ciertos rasgos estilísticos del estilo sauriano: “Estructuras que perdurarán aparecen repentinamente en paralela iluminación: la suerte estaba echada, y en ambos terrenos –pintura y humana sociedad– el mes de febrero se mostró fecundo de certezas”⁶. El regreso al que se refiere el artista es la vuelta de París⁷ en 1956, que coincide con los momentos en que las primeras alusiones figurativas asomaban entre el magma de automatismos surrealistas. El traumático acontecimiento es la muerte de un estudiante en Madrid durante las manifestaciones estudiantiles contra el régimen franquista en febrero de 1956, en las que se produjeron enfrentamientos contra la policía y la Falange. Saura participó en estas manifestaciones y quedó marcado profundamente por cuanto allí sucedió. Dos cuadros en blanco y negro de unas damas enlutadas, que el pintor define como una liberación, y una serie de papeles con caras que extendió sobre el suelo de su habitación, como si la masa de las revueltas se hubiera trasladado, son consecuencia directa de su estado de ánimo. El hecho de que el pintor explique a través de este suceso un rasgo tan característico de su pintura como es el uso del blanco y del negro evidencia el influjo del clima que se respiraba en el país. Habla asimismo de un momento de certezas, que no podían ser sino pesimistas, tanto en la sociedad como en su práctica pictórica, donde aparecen, para quedarse, las estructuras que guiarán su gesto a lo largo de toda su carrera. Ahora bien, es cierto que este acontecimiento no fue el desencadenante de la aparición de las primeras damas o las primeras cabezas, pues ya hay algo de ellas en 1954, pero podemos entender que sirvió para que Saura fijara para siempre su mirada en el ser humano, como si necesitara de algún suceso externo que encauzara su quehacer artístico. La juventud con la que por entonces contaba alimentaba unas preocupaciones sociales y una actitud de protesta y de necesidad de actuación para mejorar la situación de su país, y

⁶ Ídem, p.26.

⁷ En su huida del régimen de Franco el viaje a París se antoja imprescindible para muchos de los más importantes artistas españoles de la posguerra. La estancia parisina marcaba la diferencia entre la desconexión absoluta y el encuentro con una vanguardia revolucionaria que vio florecer el movimiento informalista. La influencia de lo que allí se hacía es evidente hasta tal punto en el trabajo de los pintores españoles que no pueden dejar de establecerse reveladores paralelismos entre sus figuras clave.

esto, unido al descubrimiento del informalismo, en el que empezó a ver cosas que el movimiento surrealista no le daba, propició su alejamiento del grupo de Breton y el nacimiento de rasgos clave en su modo de concebir la pintura.

Pero raramente hace Saura alusiones tan claras a factores sociales como generadores de cambios en su pintura porque, como él mismo afirma en una entrevista⁸, esta relación directa entre un acontecimiento político y el plano estético es algo que se da pocas veces en la vida, y el hecho de que ocurriera aquella vez fue para él una revelación. La serie de cabezas que pintó tras las manifestaciones responde, dice el pintor, a momentos traumáticos y dolorosos que causaron la eclosión de necesidades que permanecían en estado larvario y que a partir de ese momento pasarían a ser parte constante de su obra. Tras el impacto que supone la vuelta a una España triste, Saura siente la necesidad de hacer algo dentro de su país, de llevar una parte de lo que había vivido en París, y esa idea es la génesis de la formación del grupo El Paso.

El debate, como adelantamos, divide a la crítica que se ha acercado a la figura del pintor aragonés. José Ayllón, quien parece otorgar mayor importancia en Saura a un orden moral que a otro plástico, recoge ese febrero de 1956 en el que Saura siente “la necesidad de acondicionar su sentimiento al medio exterior, lo que va a concederle, además de un contenido, una dimensión moral antes inexistente”⁹. Es a partir de entonces cuando, según el escritor, la obra sauriana, más preocupada anteriormente por cuestiones meramente plásticas, se une con el mundo adquiriendo su verdadero sentido: “Todos sus componentes presentan como una protesta la caótica imagen de un mundo exasperado”¹⁰.

⁸ RUBIO, P., “Siempre llegaremos tarde”, *Lápiz*, 82-83, 1991, pp. 24-30.

⁹ AYLLÓN, J., *Antonio Saura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1969, p. 11

¹⁰ *Ídem*, p. 15.

Miguel Fernández-Cid, en “Las grietas de un discurso”¹¹, argumenta que un pensamiento como el de Ayllón se ha visto alimentado sobre todo cuando se ha analizado la figura del pintor desde territorio español, mientras que desde el resto de Europa es el componente estético, la propia pintura, el verdadero responsable del valor de la obra. El crítico cubano Severo Sarduy entiende igualmente que el carácter destructor de la pintura de Saura guarda más relación con la plástica y la historia del arte que con ciertos acontecimientos ajenos a ellas, y afirma que “la presencia del cuerpo como fantasma lacerado y reconstituído (sic) es, más que somática, cultural”¹².

Lejano ya aquel febrero de 1956, el Saura maduro ha insistido en asegurar lo poco que cualquier condicionante extraartístico afecta a su trabajo. Hay un claro deseo de desprenderse del carácter tremendista y de la etiqueta antifranquista que se le ha colocado al arte español del momento. Asimismo, se muestra contrario a la idea según la cual el arte de posguerra debe parte importante de su potencial iracundo a la represión del régimen. No por ello el homúnculo, que creció para dar cuerpo a una protesta, desaparece de la pintura de Saura, sino que, por el contrario, se erige como el protagonista de una vasta producción dedicada a él casi por entero. Su presencia constante evidencia con el paso de los años la pérdida de su sentido primero: “La aparición de lo dramático y de lo monstruoso no obedece solamente a motivos de indignación o morbidez, sino también a ciertas formas de complacencia, de orden cultural o afectivo y, por qué no, a la solución de problemas eminentemente plásticos”¹³, dice el pintor en el escrito “Mentira y sueño”. Manifestaciones como esta y, sobre todo, la evolución de su obra conducen hacia una conclusión que nos ayuda a aclarar la presencia del homúnculo: la pintura de Saura asume la destrucción como estilo. El homúnculo desgarrado, al contrario que en la obra de Tàpies o de Millares, no tiene por qué responder a una realidad

¹¹ *Saura imaxina 1956-1996*, catálogo de la exposición, Maluquer, E. (dir.), Santiago de Compostela, 1997.

¹² *Ídem*, p. 132.

¹³ SAURA, A., *op. cit.*, p. 127.

desgarrada: su aparición puede deberse a otros motivos, y esto indica, precisamente por la ausencia de indignación o denuncia, un placer en una violencia pictórica que acaba convirtiéndose en un rasgo autosuficiente dependiente en mínima medida de explicaciones externas. No obstante, el que Saura olvidara o interiorizara el origen más dramático de su homúnculo no debe ocultar aquello que constituyó un aporte fundamental en la concreción de su pintura. Puede que ya no se piense en el drama, pero está latente en cada pincelada. El significado trágico se fue, pero el modo de pintar a él asociado (y con él implícito) permaneció para siempre.

La serie *Nulla Dies sine Linea* de mediados de los noventa es especialmente ilustrativa en este sentido. Es el clímax de la inutilidad del homúnculo, ese que aun siendo claro reflejo de una realidad aberrante se presenta como un monigote irrisorio que no responde más que a un capricho de su creador. El proyecto parte de imágenes de prensa que Saura interpreta en un dibujo diario hasta conformar algo así como un calendario del horror. Las alteraciones corporales, ya sean leves y momentáneas o trágicas e irreversibles, dominan el conjunto: se suceden noticias sobre experimentos humanos, asesinatos, malformaciones, descuartizamientos, amputaciones... El lado más turbio del ser humano se coloca de nuevo frente a Saura, como en febrero de 1956, pero queda patente una diferencia sustancial: el pintor se divierte. Cada rostro deformado de cada dibujo y cada cuerpo maltrecho lo expresan claramente: nada en el interior del artista ha sido removido a pesar de que la tragedia diaria se ordena ante sus ojos. Vista ahora, a través de las páginas de un periódico y tras tantos años de pintura, poco afecta al ánimo, es compañera habitual igual que ese hombre nuevo destruido, el único posible ya para Antonio Saura.

Una destrucción perceptiva. El rostro inaprehensible

Aceptando este recorrido en la obra de Saura, desde un carácter contestatario en la mitad de la década de los cincuenta hasta un ocultamiento de lo moral por lo puramente plástico en su madurez, se podría argumentar que mientras el homúnculo de otros pintores

es respuesta a una realidad objetiva, ya sean *Otages* para Fautrier o *personajes caídos* para Millares, el de Saura es en gran medida producto de su mente. Toda su obra, como el pintor explicó durante su exposición retrospectiva en Viena, “viola la realidad a través de un proceso subjetivo”¹⁴, y por eso se permite condenar a figuras como Brigitte Bardot o Lolita. No puede haber ahí rastro, obviamente, de indignación ante una masacre real; lo que hay es un juego macabro que se regodea en desvelar lo monstruoso que subyace debajo de todo ser, incluso del más bello de todos cuantos existen. Sin olvidar la idea de que los monstruos de Saura perpetúan un lenguaje pictórico nacido del dolor y que, por tanto, conservan algo de este en su esencia, las anomalías que presentan sus cuerpos parecen deberse más claramente a una mirada que asume que el mundo está inacabado, acelerado, que es inconstante y cambiante. Se trata de una cuestión sensitiva centrada en la relación directa entre el artista y su realidad inmediata. La que pertenece a Saura, la del siglo XX, es en gran parte responsable de una percepción visual que incentiva una labor pictórica destructora, y que encuentra su razón de ser en la imposibilidad de obtener una visión fija de las cosas que nos rodean. La destrucción impregna así toda su obra porque forma parte de su mirada. Los *Retratos imaginarios* que Saura ha pintado durante tantos años no expresan otra cosa que esta incapacidad para atrapar el rostro.

La mirada lasciva de Saura busca continuamente nuevas fórmulas para que el ser humano no pueda desarrollarse en su obra. Cuestiones como el sexo, la enfermedad o la vejez son abordadas desde lo que en ellas hay de transformación o incluso desfiguración. El pintor se complace como ninguno de sus coetáneos en el más leve gesto que pueda desestabilizar nuestra imagen simétrica, para a través de él destapar el verdadero ser de una sociedad de monstruosidad oculta. Es preciso, en este sentido, llamar la atención sobre una práctica no muy conocida del artista: durante los cuatro años de su adolescencia que permaneció postrado en la cama por

¹⁴ GARCÍA, A., “Saura abre en Viena una retrospectiva de su obra en papel” (en línea), *El País*, 26 de febrero de 1989. <http://elpais.com/diario/1989/02/26/cultura/604450806_850215.html> (Consulta: 18 julio 2016).

una tuberculosis ósea que le dejaría una cojera de por vida, el joven Antonio comenzó a recortar imágenes de diversa procedencia hasta conformar un amplio archivo personal de fotografías que ha servido como estímulo para sus creaciones. Esta colección se antoja primordial para definir con mayor precisión el concepto del nuevo ser humano que propone Saura, pues aporta material adicional y nuevos puntos de vista sobre alguno de sus temas fetiche en la pintura. La elección de las imágenes nos revela a un artista completamente obsesionado con las anomalías corporales: cualquier imagen es válida con tal de que el cuerpo no se nos presente en lo que solemos considerar su estado idóneo, cobrando entonces protagonismo todo tipo de deformidades y alteraciones. Aunque predominan, al contrario que en su pintura, temas relacionados con la violencia del hombre, generada por él y dirigida hacia sí mismo, no pocas imágenes se complacen en simples desperfectos fotográficos o en visiones poco acostumbradas de nuestro cuerpo proporcionadas por máquinas que miran la realidad de una manera distinta a como lo hacen nuestros ojos.

Surgen así máscaras que, más que ocultar el rostro, ofrecen de él una visión inédita, como ocurre en la imagen de una cara distorsionada por la visión infrarroja que sugiere a Saura una especie de retrato fantasmagórico de rasgos turbios. También puede darse el caso extraño de que la línea de horizonte de una fotografía quede por delante de la figura y no por detrás, cercenando limpiamente alguna de sus partes.

Otras imágenes del archivo reproducen cuadros de diversos autores y épocas, pero siempre con la mirada del que busca la monstruosidad allí donde lo más evidente es la belleza: una radiografía del cuadro *Bethsabée* de Rembrandt revela un arrepentimiento del artista, una primera versión en la que la cabeza de la mujer se encontraba más alta. Saura se muestra encantado con el error: gracias a esta nueva visión, ambas cabezas, la del cuadro que conocemos y la que quedó oculta por la pintura, se unen, y lo que era una bella mujer es ahora un monstruo bicéfalo. La radiografía actúa como Saura en su pintura, eliminando las capas de hipocresía y belleza

superficial para desnudar al ser que realmente está debajo, otorgándole el derecho a expresarse tal y como es. Este monstruo bicéfalo se deja ver también en la pintura de Saura cuando el eje de la cara que es la nariz parece más un eje dorsal que, en lugar de separar dos partes de un rostro frontal, separa dos cabezas vistas de perfil. A una anomalía monstruosa se asocia entonces un rasgo tan humano como es la ambición desmesurada por abarcarlo todo, y mejor dos cabezas que una para conseguirlo¹⁵.

Centrándonos ya en el análisis de la pintura sauriana, son los *Retratos imaginarios* los que de una manera más clara explican el sentido verdadero de esa mirada destructora de la que se viene hablando. Gran parte de las reflexiones que suscita esta serie se centra en la otredad, en el carácter efímero del rostro y en la incapacidad de abarcarlo por entero, por lo que se nos presenta siempre incompleto y deformado por la celeridad de los cambios. Brigitte Bardot, Rembrandt, Goya y Felipe II forman la primera fila de la galería de *Retratos imaginarios* de Saura. El pintor se refiere a ellos como espectros de retratos; reflejos, más que de una cara, de la imagen residual que de esa cara queda en el cerebro, grabada a fuerza de asistir a la representación continua de algunos de estos personajes que acaban formando parte de nuestra memoria de imágenes¹⁶. El retratado sufre hasta tal punto las consecuencias de una memoria falible y creadora que su homónimo pictórico es difícilmente reconocible.

El escritor barcelonés Pere Gimferrer, en su artículo de revelador título “Antonio Saura o la visión vertiginosa”, nos habla de este retrato que no lo es de una imagen real sino mental, pues todo lo que vemos es matizado por un filtro único para cada individuo: “Cabe retratar una imaginación, un ente de razón. No podemos, en cambio, retratar una cara, porque no sabemos cómo es una cara”¹⁷. Gimferrer concibe cada retrato de Saura como “un incidente de una

¹⁵ Antonio Saura. *Exposición antológica 1948-1980*, catálogo de la exposición, Fundación Joan Miró, Barcelona, 1980.

¹⁶ SAURA, A., *op. cit.*

¹⁷ GIMFERRER, P., “Antonio Saura o la visión vertiginosa”, en ALECHINSKY, P. y otros, *Antonio Saura. Figura y fondo*, Libres del Mall, Barcelona, 1987, p. 206.

vasta y nunca cerrada maniobra de asedio del mundo aparential”¹⁸. Una visión opuesta, única o estática, puede ser más propia de la ciencia, pero no del arte, que implica mirar las cosas una y otra vez, e incluye lo cambiante, lo vivo. La visión vertiginosa define nuestra percepción del mundo: vemos sólo un instante de las personas y no a las personas en sí mismas, porque estas, en un segundo vistazo, serán completamente diferentes. De ahí la insistencia de Saura en unos personajes a los que nunca termina de mirar, de asediar, y a los que sólo conseguirá retratar mínimamente tras decenas de intentos. Es por esta visión que parecen disolverse sin contornos fijos, como ocurre en nuestra percepción huidiza de las cosas que nos rodean.

Parecida idea trata la filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann en el escrito “La desaparición del rostro”, en el que intenta desentrañar el problema de la deconstrucción del retrato en el siglo XX. La clave está en una pérdida de la representación, más aún, en la tachadura de la representación, en la multiplicidad del rostro, en su metamorfosis y en su deformación, en todo aquello que lo lleva a transformarse en no-rostro, y al retrato en una metáfora del retrato, en una reflexión sobre su esencia. La autora se remite al poeta Rilke para hablar de las múltiples caras que todos poseemos como si de complementos de quita y pon se trataran: mientras algunos conservan la misma durante años, ya manchada y arrugada, otros cambian continuamente, con desconcertante rapidez:

*(...) su aparición no se deja englobar nunca, (...) (y) tiende a desfigurarse, deshacerse y destruirse, porque como tal es pura alteridad de mí o del otro, y porque fijar esa alteridad, hacer un retrato, siempre es más o menos luchar contra una desaparición posible, acometer un trabajo de eventual duelo, hasta tal punto un retrato con rostro da fe de lo efímero humano: tal retrato, de tal persona, en tal momento. En ese aspecto remite, como el velo de la Verónica, a la presencia pura, más allá de la ausencia, un vestigio del ser*¹⁹.

¹⁸ Ídem, p. 204.

¹⁹ *Galería de retratos*, catálogo de la exposición, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994, p. 20.

El tiempo es un valor indisociable de esta idea desde el momento en que el retrato pretende hacer permanente lo que no lo es: un momento dado de una persona, no la persona en sí misma, su esencia. Aquello que queda fijado en el retrato ya no existe en la realidad porque su tiempo ha pasado. Todo se reduce a una huella, a la presencia de una ausencia. Se desencadena “un proceso de disipación de la imagen. El retrato perdura al precio de dejar de ser rostro”²⁰. La alusión a la Verónica como creadora del sudario de Cristo tiene mucho sentido: Saura también pinta *Sudarios* con los que indaga en el mismo concepto de rostro surgido de la nada, en medio del blanco, como el fantasma del negativo de un rostro físico. El pintor describe esta serie como un enfrentamiento entre la invención de un rostro y su olvido, su concentración y su disolución, su barrido, su transparencia... “Espejo empañado de nuestra propia mirada”²¹, o “Manchas de sol perdurando en la mirada ciega”²².

Estas ideas no vienen sino a reforzar aquello del homúnculo mental que antes mencionábamos: el cuerpo que Saura pinta presenta, como el caído en el campo de batalla, sus entrañas al aire, pero no deja de ser la versión limpia o, si se quiere, menos violenta de un dar la vuelta que permuta lo interior y lo exterior. No es el pellejo sangrante el que muestra su anverso sino la mirada, que se dirige hacia dentro del cuerpo. El resultado no es muy diferente: todo queda a la vista, dentro y fuera se confunden, y asistimos fascinados a los ritmos internos cuya visión normalmente no nos está permitida, a la “tensión perpetua entre lo que (...) consolida y lo que (...) derrite”²³.

Los *Retratos imaginarios* constituyen la materialización plástica del intento eterno e infructuoso de aprehender el rostro. Son caras vistas por Saura una y mil veces, almacenadas y reelaboradas en su mente a partir de otra imagen preexistente, “obsesiones, (...) retra-

²⁰ Ídem, p. 22.

²¹ SAURA, A., *op. cit.*, p. 29.

²² *Ibidem*

²³ YURKIEVICH, S., “Antonio Saura ante y sobre”, en ALECHINSKY, P. y otros, *op. cit.*, p. 101.

tos de retratos; esto es: un estrujarse pictóricamente frente a ciertos iconos que han quedado pegados a la memoria”²⁴. En el caso de Felipe II todo parte del retrato del monarca pintado por la italiana Sofonisba Anguissola que se encuentra en el Museo del Prado, y que fue atribuido anteriormente a Sánchez Coello. La versión de Saura da cuerpo a la imagen residual que queda tras una contemplación casi obsesiva del original, por medio de la cual, aunque resulte paradójico, toda certeza desaparece, y todo rasgo que se creía memorizado cambia de repente, retorciéndose ante una mirada inquisitiva que por más que intenta atrapar lo que contempla sólo consigue tornarlo más huidizo. Figura detestada y fascinante de la historia española y cuadro de Coello –eso pensaba Saura– en su amado Museo del Prado, cuanto más lo mira más lo hace suyo y más lo aleja del original, cuanto más lo estudia menos lo memoriza. La misma deformación que afecta a los mensajes en la transmisión oral ataca la imagen del monarca: el retrato que entra en Saura a través de la mirada es completamente diferente del retrato que sale a través de la pintura. El artista alumbró así un nuevo Felipe II en la mitad del siglo XX, justo cuando la dictadura franquista pretende equipararse con aquel Imperio español de los Austrias ensalzando la divinidad de los monarcas y enmascarando otras realidades menos complacientes. Saura rescata al rey como espejo en el que se mira la España de los cincuenta, pero nos lo muestra tal y como es, despojado ya de la máscara que le colocó Anguissola y que nunca se quitó. Su efigie monstruosa revela ahora su verdadero carácter pero también el de la dictadura: “Al sacar a la luz las entrañas de lo que conservaba oculto, Saura reclamaba una identidad distinta para nuestro pasado y, sobre todo (...), para nuestro presente”²⁵.

Siguiendo con la galería de *Retratos imaginarios*, la figura de Goya ocupa en ella un lugar especialmente destacado. En este caso el origen es una imagen que Saura ha bautizado como el cuadro más

²⁴ CALVO SERRALER, F., “La esgrima pictórica de Antonio Saura”, en *Saura. Decenario. 1980-1990*, catálogo de la exposición, Diputaciones provinciales, Huesca, Teruel y Zaragoza, 1991, p. 24.

²⁵ BOZAL, V., *Summa Artis. Historia general del arte. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)* (vol. 37), Espasa-Calpe, Madrid, 1992, p. 409.

bello jamás pintado: se trata de *Perro semihundido*, que impresionó al pintor en sus visitas al Museo del Prado siendo todavía un niño. La obsesión sauriana por este animalillo que se hunde o se asoma a la vastedad del mundo queda manifiesta en su archivo de recortes, que se puebla de imágenes análogas, y en una larga serie que exprime más allá de lo imaginable las posibilidades que ofrece la estructura de la obra original. Como ocurría con el cuadro de Anguissola, el perro sufre una serie de transformaciones de entre las cuales la más llamativa es su antropomorfización, resultado de la fusión entre el animal y el propio Goya. Ambas identidades, la de Goya y la de su perro, se han unido en algún momento durante la formación de la imagen sedimentaria en la cabeza de Saura. Como consecuencia, en no pocos casos es el propio Goya el que parece asomado a la tapia. De hecho, tantas veces aparece el título de *Perro de Goya* como de *Retrato imaginario de Goya*. Esta humanización cobra más sentido en palabras de Saura cuando se refiere al perro como “la imagen más terrible de la soledad y del grito prolongado (...). Es realmente la imagen del hombre actual”²⁶. El homúnculo-perro está condenado a un obstáculo imposible de salvar, una barrera infranqueable, ya sea tapia que saltar o montículo del que salir para no hundirse. Al final, sin otra razón de existir, acaba fundiéndose con ese gran plano que lo esclaviza: “El lugar desde el que puede mirar es él mismo, mas para hacerlo ha tenido que convertirse en monstruo”²⁷, un híbrido con cabeza de perro humanizado y cuerpo adosado a un muro sobre el que se apoya y se asoma. El personaje irremisiblemente asociado a un atributo corre el riesgo de no ser entendido sin este, de no disfrutar de una entidad más allá de la que le otorga el objeto que lo acompaña. La mirada de Saura no ofrece compasión: quien lleva siempre sombrero será un individuo con la cabeza anormalmente abultada; quien no hace otra cosa que asomarse a un muro verá cómo su cuerpo se transforma en un plano geométrico desproporcionado. No es que el muro oculte el cuerpo, es que es el propio cuerpo. En algunos casos extremos Saura

²⁶ RÍOS, J. y SAURA, A., *Las tentaciones de Antonio Saura*, Mondadori, Madrid, 1991, pp. 118-119.

²⁷ BOZAL, V., *op. cit.*, p. 417.

degrada al perro hasta ser poco más que un guñapo abandonado, masticado e inerte, o agranda el plano inferior sin dejar hueco para el superior y casi ni tan siquiera para el perro, que queda arrinconado y esforzándose por asomar la cabeza como si fuera lo último que pudiera hacer.

*En el espacio de los universos paralelos donde el tiempo no cuenta, en el universo mental de los espejos, en su intrincado almacén, surgen misteriosas filtraciones, interferencias y cortocircuitos que provocan la reaparición de las formas en el lugar indeterminado donde la mirada se enturbia*²⁸.

Los retratos imaginarios de Rembrandt que componen la serie *Rembrandt* permiten a Saura continuar indagando en el misterio de esas imágenes mentales que parecen surgidas en un punto ciego, como mensajes subliminales que nuestro cerebro capta sin que lo haga el ojo. Son, señala Rafael Argullol, llamas brotadas en la oscuridad cuando vemos pero no queremos ver, cuando creemos ingenuamente que no hay imagen, cuando asistimos al tomar forma de residuos que se agrupan en visiones en principio ininteligibles²⁹. Son, en definitiva, chispazos de rostros de una milésima de segundo que acentúan la degradación progresiva ya apreciable en los autorretratos que pintó el artista holandés. Jugando con la palabra *remembranza*, Saura coloca al espectador frente al rostro de Rembrandt recordado en su memoria, y como recordado que es, está borroso: “Nada más alejado de la realidad que el rostro fijado en un instante determinado y aislado del dinamismo continuo de la vida (...). Únicamente la mirada ya muerta se hace posible a través de la fermentación y el almacenamiento”³⁰. La mirada viva nos muestra el “negativo en la mente, revelándose mediante la lenta acción corrosiva de los ácidos del inconsciente”³¹. Pero ese recordar, señala el escritor Julián Ríos³², también alude a Rembrandt,

²⁸ SAURA, A., *op. cit.*, p. 71.

²⁹ ARGULLOL, R., “El juego de las formas”, en *Antonio Saura*, catálogo de la exposición, Galería Carles Taché, Barcelona, 1990.

³⁰ SAURA, A., *op. cit.*, p. 71.

³¹ CALVO SERRALLER, F., *op. cit.*, p. 24.

³² RÍOS, J. y SAURA, A., *op. cit.*

marcado sin remedio por una vida desgraciada. Sus autorretratos, inmisericordes, le devuelven su rostro progresivamente deteriorado, haciendo aún más patente un sufrimiento del que no puede desprenderse. Así se acerca al monstruo, así, “tras la muerte de Saskia, se derrite como un camembert bien hecho en su narcisista y masoquista cementerio”³³. Pero este punto de partida pronto queda, de tan asumido, olvidado, y se impone entonces la autonomía de una imagen residual que se va recreando junto con la pintura: “Ni siquiera el recuerdo es necesario: basta prolongar el camino trazado y continuar trabajando un paisaje labrado de surcos, ojos y colinas en el fantástico e inagotable campo del rostro”³⁴. La cara se adivina más que se ve, se torna visión microscópica cuajada de microbios y amebas, o terreno profusamente arado, dividido en parcelas y visto desde arriba; es menos cara que nunca.

Felipe II, Goya, el perro, Rembrandt... y a la vez el propio Saura. Los *Retratos imaginarios* son autorretratos no acreditados: todos esos rostros pertenecen con más derecho a Saura que a los pintores que los alumbraron por vez primera. Porque es él quien pinta, quien deforma hasta el extremo las cabezas de las que se adueña, es él quien aparece plasmado. Tras años así retratándose, la serie *Moi*, recogida en un álbum de serigrafías en 1976, constituye el único ejemplo en su carrera de autorretrato consciente y con pleno derecho. Esta vez es la imagen del rostro propio la que de manera directa experimenta la descomposición a medida que se aleja del mundo aparental. La serie no es más que un estudio pormenorizado de este recorrido abocado a la destrucción, desde el Saura visto hasta el Saura pensado. Cuanto más se acerca a este final más se adueña el artista de una imagen que se ha desprendido de la realidad. *Dora Maar d'après Dora Maar*, decía el pintor en aquellas composiciones dedicadas a la fotógrafa y a Picasso. Saura después de Saura, podría decir ahora. *Moi* se inicia con el reciclaje de una serie de gesticulantes retratos fotográficos. La simple mueca manifiesta ya un deseo de

³³ SAURA, A., *op. cit.*, p. 72.

³⁴ *Ibidem*

romper la armonía facial, pero lo hace de manera tan sutil que Saura siente la necesidad de deformar las fotografías en el laboratorio. El resultado, más satisfactorio pero aún insuficiente, precede a un tercer estadio de destrucción en forma de *collage*. Saura fragmenta las fotografías y las une de un modo en que pervive la idea de cara, e incluso de su propia cara, pero la imagen del monstruo ya ha ganado terreno: “Mi propia y gozosa mutilación”³⁵, afirma satisfecho. Completa el *collage* el característico grafismo del pintor, que enlaza fragmentos inconexos o realza ciertos rasgos poco visibles o directamente desaparecidos por el camino. Llegados a este punto, Saura ha engendrado a un nuevo yo que sustituye al que conocíamos y que se rige por sus normas como creador. A pesar de ello, a pesar de las roturas y de los cambios de escala en los rasgos por la unión de varias fotografías, el conjunto provoca la inquietante certeza de que aun en ese estado somos capaces de identificar una cara conocida. Como el Rembrandt viejo, Saura no puede escapar al transcurrir del tiempo, y su rostro refleja el peso de los años vividos. Por medio de *Moi* se nos muestra en su plenitud, en todas sus facetas, en todas sus edades. Más que un conjunto de autorretratos se trata de un autorretrato total de la persona que es y será.

Dejando a un lado la galería de retratos, debe resaltarse la importancia de otra serie en relación a la cuestión de la mirada destructora en Antonio Saura. Aunque a lo largo de su carrera predominan las composiciones centradas en un solo personaje, uno de los bloques temáticos más recurrentes con los que trabaja el pintor es el dedicado a las *Multitudes*. Ahora ya no hay un rostro, sino cientos, y la mirada se emborrona ante la marea humana: los individuos se mezclan unos con otros, los rasgos distorsionados se salen de los límites de la cara, ya no hay cuerpos, sólo cabezas que se apiñan como el racimo de globos de un vendedor ambulante. La multitud evidencia, desde su condición de caos absoluto, la incapacidad de la mirada para centrarse en un punto fijo.

³⁵ RÍOS, J. y SAURA, A., *op. cit.*, p.153.

Pero la monstruosidad de los rasgos responde también a una suerte de animalidad incentivada por la propia jauría, que desata el lado más salvaje de lo humano y adormila el pensamiento. El individuo se deja llevar por un frenesí colectivo que lo convierte en reflejo del otro, conformando un todo de identidades casi olvidadas cuyo único objetivo es seguir avanzando. Saura dice haber querido representar “el clamor de las masas humanas atraídas como a un fanal por un culto, por una protesta o un fanatismo, una indignación o una súplica”³⁶. Y habla de cabezas sin cuerpos, de antiformas, de antirretratos, de ritmos biológicos, de atracción y repulsión... Todo un mosaico en el que casi no queda aire que respirar: la masa se aprieta en un espacio no más grueso que una hoja de papel, y sus componentes se mezclan en una algarabía decorativa que anula la noción de persona. Los “rostros se ven (...) convertidos en módulos plásticos aleatorios que buscan su lugar preciso en un colosal ayuntamiento como semillas en un frasco de cristal”³⁷. Como si no hubieran tenido una vida anterior, los integrantes de la multitud, igual que le ocurría al perro de Goya, sufren las consecuencias de la reducción al absurdo de su existencia: sólo viven para ser parte de la masa; sus facciones se forman dentro de ella y no antes, adaptándose a las de la cabeza vecina como si de piezas de puzzle se tratara. El rostro en la multitud se desdibuja, furioso y gesticulante, empujado en todas direcciones, oculto a veces, otras visible, y siempre dispuesto a ofrecernos una más de sus infinitas caras.

La destrucción y el sexo. Lo femenino desvirtuado

Ya mencionamos el sexo como otro de los temas-excusa a los que el artista recurre para mostrar una imagen distorsionada de la figura humana. La mujer y el sexo se encuentran íntimamente ligados en la iconografía sauriana. El pintor ha manifestado en varias ocasiones su fuerte deseo hacia la mujer, su sueño recurrente de poseerlas

³⁶ SAURA, A., *op. cit.*, p. 46.

³⁷ Ídem, p. 50.

a todas en su lecho de enfermo. Incluso ha relacionado el acto de pintar con una violación que lleva el placer hacia lo monstruoso.

La mirada lasciva de Saura encuentra en el cuerpo femenino un campo de fantasías y frustraciones cuya tensión acaba por desfigurarla. La mujer concebida como objeto destila una imagen residual de carne mórbida, de pechos y nalgas abultadas sin otro orden que el del sueño erótico de reunir en una sola cara “anverso y reverso”³⁸ del cuerpo, con todos sus elementos sexualmente primordiales –cara, pechos, sexo y nalgas– en un mismo lado. Es la destrucción caprichosa del cuerpo femenino, su resumen, la materialización cruel de una fantasía sexual masculina que, paradójicamente, da como resultado un cuerpo que ningún hombre sería capaz de desear. La serie *Furious strip-tease* nos presenta el “cuerpo deseado como si se tratara de una bestia convulsa que muestra salvajemente sus atributos”³⁹. En estos dibujos se ejemplifica el nuevo canon femenino del deseo: mujeres en poses imposibles sin hombros ni abdomen cuyo sexo comienza inmediatamente después de que terminen los senos, como si toda parte del cuerpo carente de evidente función sexual se considerara zona de transición fácilmente prescindible. En el ritmo obsceno y desenfrenado de la danza erótica las figuras pierden toda coherencia estructural, imponiéndose al fin la mirada del borracho calenturiento que, tras horas de presenciar el espectáculo, experimenta una invasión visual de nebulosas de nalgas, pechos y sexos.

Otra serie, titulada *Desnudos*, hace hincapié en esta misma idea:

*Una arquitectura inédita surge del ralenti imposible y espectral, apareciendo la imagen desplegada como un chafado y obsceno animal visto desde la altura en su lento desplazamiento, como un descoyuntado artefacto antierótico que resume, acumula y hace proliferar en su seno sus propios atributos*⁴⁰.

³⁸ RÍOS, J. y SAURA, A., *op. cit.*, p. 61.

³⁹ SAURA, A., *op. cit.*, p. 126.

⁴⁰ *Idem*, p. 44.

El homúnculo femenino surge pues en la mente cegada por la lujuria. La imaginación desbocada arruina el fruto del deseo sobrepasando los límites razonables, dando cuerpo a verdaderos engendros que algunos no se atreverían ni a anhelar.

*Frente a (...) unos homúnculos desgarrados, erotismo y seducción desaparecen para ofrecernos el monstruoso sismógrafo del deseo. Voyerismo sádico propio de todo exceso de la mirada subjetiva, libertad y licencia de la mirada-pincel que en su instantáneo y fugaz recorrido pierde ya memoria, alterando los signos del deseo*⁴¹.

Saura juega así a complacer fantasías masculinas retorciéndolas hasta hacerlas pesadillas: la mujer insinuante de la revista erótica recostada sobre un sillón corre peligro, tan intenso es el deseo, de acabar unida a su asiento, y la lujuria da entonces paso al terror. La serie *Mujer-sillón* funde cuerpo y objeto de manera que es difícil saber dónde empieza uno y dónde termina el otro. La negación de la acción en el título –*Mujer-sillón* y no *Mujer sentada en un sillón*– evidencia que esa mujer no está sentada sino que “es sentada”, porque no existe para ella otro estado que no sea ese. No puede, por tanto, levantarse, y su cuerpo es mujer y trono al mismo tiempo, igual que ocurriría con la tapia del perro goyesco. El deseo descontrolado condena a la mujer desfigurándola y al hombre frustrando su fantasía.

El frenesí del strip-tease es también el de las *Cópulas*. Esta serie es de los escasos ejemplos en los que hombre y mujer comparten el espacio del cuadro de Saura, o al menos de los pocos en los que esta distinción es reconocible e importante –si en las *Multitudes* hay hombres y mujeres es algo que no se percibe y que es irrelevante–. El hecho de que ambos sexos se unan únicamente para fornicar es una muestra más de que la humanidad que Saura nos trae a primer término se ha arrancado el velo de las apariencias y actúa únicamente según sus instintos más primarios. Las posiciones imposibles de las cópulas sólo pueden explicarse por unas estructuras corporales que parecen hechas de goma, y los gestos, los ojos salto-

⁴¹ *Idem*, p. 123.

nes, las bocas abiertas y terriblemente dentadas, hacen pensar antes en una violación que en un acto de amor. Los cuerpos se entrelazan, brazos y piernas reclaman su espacio, y la marea de formas no encuentra un instante de reposo: muta constantemente, de ahí que los cuerpos se muestren más como una suma de momentos que como un todo continuo.

El conflicto entre el gesto y la forma

El acto de pintar prosigue al de mirar. Es entonces cuando, tras una percepción de lo real que todo desfigura, se desarrolla un combate plástico que es un segundo paso en la imposibilidad de fijación del cuerpo. La indeterminación hasta ahora señalada se vuelca sobre una plástica igualmente ambigua, que se define sin línea precisa, sin dibujo, y se configura sólo gracias a la disposición de la materia pictórica, como si el hervor de la masa que es la carne saliera a borbotones rompiendo en su movimiento la superficie que debía contenerlo. Es una caligrafía que Francisco Calvo Serraller denomina como “monstruografía”⁴².

La mirada de Saura obtiene así una respuesta plástica equivalente: la destrucción, como se adelantó, es asumida por el lenguaje, de manera que cualquier cosa que el pintor diga mediante su uso poseerá la misma apariencia desgarrada. En pleno acto creativo, su lucha contra la obra potencia las anomalías ya presentes en la propia concepción mental de la imagen, pues la tensión entre esta última y la furiosa gestualidad sauriana acaba de desestructurar lo que ya venía emborronado. Es, en palabras de Guy Scarpetta, “como si lo blasfemo se hubiera generalizado, hubiera pasado al interior, al acto de pintar, y no solamente a la figura agredida”⁴³.

Alexandre Cirici narra así el nacimiento del homúnculo de Saura: “Del torbellino de sus grafismos apasionados, fue asomando el re-

⁴² CALVO SERRALLER, F., “‘Monstruografías’ de Antonio Saura o el arte de ilustrar” (en línea), *El País*, 28 de septiembre de 1992. <http://elpais.com/diario/1992/09/28/cultura/717634808_850215.html> (Consulta: 18 julio 2016).

⁴³ SCARPETTA, G., “Crucificaciones”, en *Saura. Decenario. 1980-1990*, catálogo de la exposición, Diputaciones provinciales, Huesca, Teruel y Zaragoza, 1991, p. 56.

cuerdo de rasgos observados por el ojo. Hubo pinceladas que, en un principio eran gestos, pero que fueron tornándose ojos, dientes o pelos de una humanidad exasperada”⁴⁴. He ahí el conflicto anunciado, el germen destructor de la pintura de Saura: sus figuras surgen de la pura abstracción que durante un corto tiempo guió su trabajo. El desacuerdo entre la autoafirmación gestual y las estructuras reconocibles que pretenden salir de la maraña impide que estas, como recién nacidas que son, adquieran forma corpórea definitiva, y entonces se debaten en vano por separarse de los trazos que las configuran, quedando en un lamentable estado, ajenas a cualquier canon deseado de proporciones.

Incluso el propio soporte puede ser un obstáculo para que el cuerpo que lo habita se desarrolle con normalidad: Saura recoge del románico la ley de adaptación al marco, aquella por la cual las esculturas que decoraban las iglesias se deformaban para encajar en ciertos elementos arquitectónicos. Una serie de *Autorretratos* realizada a partir de los cincuenta encuentra la misma solución: en lugar de utilizar un formato vertical, como sería lógico por la estructura de la cabeza, utiliza uno horizontal, de manera que el rostro se expande y se deforma para acoplarse a su nueva y extraña superficie, lo que “provoca una serie de soluciones, de excrescencias, de añadidos, de prolongaciones, de fragmentaciones, de simultaneidades, que obedecen justamente a la anomalía del formato impuesto, que altera automáticamente los signos reconocidos del rostro”⁴⁵. Un simple giro de soporte le basta a Saura para desestabilizar la imagen del cuerpo. El homúnculo nace aquí sólo para satisfacer la curiosidad de un creador que quiere ver qué ocurre cuando las cosas no se disponen de la manera acostumbrada.

La difícil convivencia entre la forma y todo aquello que tiende a dislocarla origina un altercado: “El motivo de la deformación, la aparición del monstruo, viene dado no solamente por un impulso natural hacia el mismo, sino también por la presencia constante e

⁴⁴ *Antonio Saura. Exposición antológica 1948-1980*, op. cit., p. 15.

⁴⁵ RÍOS, J. y SAURA, A., p. 82.

insidiosa de este conflicto”⁴⁶. Al final es la forma la que parece salir perdiendo: la pincelada sauriana es siempre libre, rabiosa, impulsiva; la forma subsiste a duras penas a fuerza de aceptar que nunca podrá limitar un cuerpo que realmente merezca tal nombre. Su condición de mero pretexto anula cualquier posibilidad de reafirmación:

*El cuerpo de la mujer presente en la mayoría de mis cuadros y dibujos a partir de 1954, reducido muchas veces a su más elemental presencia y sometido a toda clase de tratamientos teratológicos (...) (es) un apoyo estructural para la acción, para no perderse, para no hundirse en una actividad pictórica sin control*⁴⁷.

De manera opuesta a como ocurre en las obras de Millares y Tàpies, en las que cada homúnculo pintado sufre un dolor real, en la obra de Saura su presencia es una excusa, poco más que un armazón bien sabido que le facilita centrarse en lo que verdaderamente importa. Al recurrir a él con esta pretensión aligera cualquier posible atisbo de denuncia: el ser humano no está ahí para espolear conciencias.

Si volvemos, para terminar, sobre el citado texto de Rafael Argullol, titulado elocuentemente “El juego de las formas”, podemos encontrar en él una muy certera descripción del proceso mental que se opera en el espectador ante la obra de Saura, o lo que es lo mismo, en el propio Saura ante la realidad por él vista. Argullol evoca una batalla formal en la negrura de nuestros ojos cerrados, como una huella fantasmagórica dejada por una observación prolongada de las imágenes saurianas. Asistimos al nacimiento de las formas: “Al mundo le cuesta *ser* mundo, y esta dificultad nos desconcierta porque nos conduce a las raíces íntimas de nuestra propia dificultad (...). Resulta traumático reconocer los fragmentos

⁴⁶ SAURA, A., *op. cit.*, p. 68.

⁴⁷ *Ídem*, p. 57.

del torbellino girando afanosamente alrededor de una búsqueda”⁴⁸. Pero este caos inicial, que nos remite a nuestro propio caos, a nuestra imagen desgarrada, nos fascina, y pronto da paso a un nuevo orden que conduce al reconocimiento y al deleite de quien descubre los nuevos mecanismos de la creación. “El campo de batalla, desaparecidos los fragores, es ahora un jardín que nos invita al *recreo*. Y así, casi sin proponérselo, nuestra imaginación recrea las figuras del deseo”⁴⁹. Puede entonces el espectador jugar con las formas de Saura a su mismo juego de transformaciones, ese que extrae divertimento de la barbarie, ese del que han salido los seres extraños y a la vez familiares (no en vano somos nosotros mismos) que pueblan su imaginario.

Conclusiones

El homúnculo que engendra Antonio Saura se separa finalmente de gran parte de sus congéneres. Como integrante, no obstante, de la epidemia que se extiende por el viejo continente en el ecuador del siglo XX, el parentesco es innegable: cuerpo maltrecho en un lamentable estado de indefinición entre la vida y la muerte. La diferencia, por tanto, no puede hallarse en el cómo sino en el porqué de este ser, en aquello que nos preguntábamos al inicio: la razón por la cual Saura concibe el acto creativo del modo en que lo hace. Dar cuerpo al desatino del hombre moderno es la misión del homúnculo, constituirse en respuesta plástica a esa humanidad ultrajada que parece vacilar en su evolución. El homúnculo sauriano, si bien pudo venir marcado en origen por esta urgencia, ha sido conducido hacia otros lugares menos comprometidos, allí donde el experimento plástico sepulta la agitación del drama.

La recurrente comparación con Tàpies y Millares no debe ser simplificada: sus obras, como no podía ser de otra forma, responden igualmente a intereses plásticos, pero subyace en ellas, y queda cla-

⁴⁸ ARGULLOL, R., *op. cit.*

⁴⁹ *Ibidem*

ramente manifiesto en sus escritos, un espíritu humanista inagotable, una preocupación por el destino de la especie humana que no está presente en la obra sauriana. Es cierto que la insistencia en desvelar lo monstruoso interior denota un inevitable componente social que alude a ciertos aspectos de la naturaleza humana, pero al final adquieren más peso las estrategias de las que el pintor se vale para desestabilizar las imágenes que propone. El mencionado proyecto *Nulla dies sine linea* es un ejemplo evidente, pues aun volviendo con él a temas de muerte el tratamiento es por completo ajeno a la dureza de la realidad que trae a primer plano.

La aparición del homúnculo en la pintura de Saura, como se ha venido indicando, responde principalmente a dos factores: en primer lugar se debe tener en cuenta una cuestión referente a la relación sensitiva entre Saura y su entorno. El movimiento continuo de lo vivo impide su plasmación en un imagen fija, así que el pintor asume la fugacidad misma, lo inestable, lo caduco, y acaba dando cuerpo al recuerdo fragmentado de una realidad que ya ha dejado de existir, a una figura que pese a ser retratada continuamente no se deja aprehender en su totalidad. Pues bien, este es un primer paso hacia lo monstruoso que se ve reforzado en un segundo acto por un problema no ya perceptual, sino puramente plástico: inmerso en el proceso del cuadro, el conflicto entre la expresividad gestual propia del pintor y la necesidad de mantener una estructura formal reconocible supone el afianzamiento definitivo del homúnculo.

Pero la presencia constante de esta criatura no implica, como sería fácil ver, un triunfo del pesimismo. Toda esta destrucción desencadenada por Saura —y en este punto sí coincide con sus dos compatriotas— debe entenderse en un sentido positivo de regeneración. El arte no puede ser negativo, por más feo y sucio que sea, ahí está, existiendo, y el mero hecho de su presencia constituye, en momentos que parecen poco propicios para la creación artística, un rasgo de superación del ser humano. Aun cuando a su alrededor todo se derrumba, gente como Saura hace su arte de los destrozos; un arte rabioso y convulso, sí, pero libre, arriesgado y personal, y necesario para sentar las bases del desarrollo del arte español del futuro.

Referencias bibliográficas

Antonio Saura. *Exposición antológica 1948-1980*, catálogo de la exposición, Fundación Joan Miró, Barcelona, 1980.

ARGULLOL, R., “El juego de formas”, en *Antonio Saura*, catálogo de la exposición, Galería Carles Taché, Barcelona, 1990.

AYLLÓN, J., *Antonio Saura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1969.

BOZAL, V., *Summa Artis. Historia general del arte. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)* (vol. 37), Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

Galería de retratos, catálogo de la exposición, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994.

CALVO SERRALLER, F., “La esgrima pictórica de Antonio Saura”, en *Saura. Decenario. 1980-1990*, catálogo de la exposición, Diputaciones provinciales, Huesca, Teruel y Zaragoza, 1991, pp. 19-26.

CALVO SERRALLER, F., “‘Monstruografías’ de Antonio Saura o el arte de ilustrar” (en línea), *El País*, 28 de septiembre de 1992. <http://elpais.com/diario/1992/09/28/cultura/717634808_850215.html> (Consulta: 18 julio 2016).

CALVO SERRALLER, F., ROSENBLUM, R. y SAURA, A., *Pintura al desnudo. Picasso, Dubuffet, de Kooning, Bacon, Saura*, catálogo de la exposición, Fundación BBVA, Bilbao, 2001

GARCÍA, A., “Saura abre en Viena una retrospectiva de su obra en papel” (en línea), *El País*, 26 de febrero de 1989. <http://elpais.com/diario/1989/02/26/cultura/604450806_850215.html> (Consulta: 18 julio 2016).

GIMFERRER, P., “Antonio Saura o la visión vertiginosa”, en ALECHINSKY, P. y otros, *Antonio Saura. Figura y fondo*, Libres del Mall, Barcelona, 1987, pp. 203-207.

MESSER, T., “Europa después del diluvio”, en CLEYSSON, B. y otros, *Europa de postguerra 1945-1965. Arte después del diluvio*, catá-

logo de la exposición, Fundación La Caixa, Barcelona, 1995, pp. 21-22.

MILLARES, M., "El homúnculo en la pintura actual", *Papeles de Son Armadans* 37, 1959, pp. 79-83.

MORENO GALVÁN, J. M., *Pintura española. La última vanguardia*, Magias, Madrid, 1969.

RÍOS, J. y SAURA, A., *Las tentaciones de Antonio Saura*, Mondadori, Madrid, 1991.

RUBIO, P., "Siempre llegaremos tarde", *Lápiz*, 82-83, 1991, pp. 24-30.

SAURA, A., *Note book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1992.

SCARPETTA, G., "Crucificaciones", en *Saura. Decenario. 1980-1990*, catálogo de la exposición, Diputaciones provinciales, Huesca, Teruel y Zaragoza, 1991, pp. 51-61.

Saura imaxina 1956-1996, catálogo de la exposición, Maluquer, E. (dir.), Santiago de Compostela, 1997.

YURKIEVICH, S., "Antonio Saura ante y sobre", en ALECHINSKY, P. y otros, *Antonio Saura. Figura y fondo*, Libres del Mall, Barcelona, 1987, p. 101.

Plusieurs ouvrages du premier ordre. La colección de arte de M. Sallier François

Por María Pilar Araguás
Doctora en Historia del Arte

Resumen

Aproximación a la colección de pintura del político M. Sallier François (1767-1831). Escasamente conocido como coleccionista de pintura, analizamos a partir de diversas fuentes el contenido de su pinacoteca, compuesta por pintura flamenca, italiana, española y francesa de los siglos XVI, XVII y XVIII, y la ponemos en relación con el contexto artístico y cultural del momento.

Abstract

M. Sallier François (1767-1831) was a French politician. We aim to present his art gallery, composed of Flemish, Italian and Spanish paintings, mainly from the XVI and XVIII centuries, in the historical context and also in a broader cultural environment.

Palabras clave

M. Sallier François, coleccionismo, pintura, Velázquez, Juan Pantoja de la Cruz.

Key words

M. Sallier François, collectionism, painting, Velázquez, Juan Pantoja de la Cruz.

Introducción

Proponemos un análisis y valoración general de la colección pictórica de M. Sallier François (1767-1831)¹. Más conocido por su labor como egiptólogo² y coleccionista de arte romano³, su personalidad como amante de la pintura ha permanecido en las sombras. Intentamos poner en valor su pinacoteca e insertarla en el contexto histórico. Como podrá comprobarse, en esta tarea partimos de una serie de fuentes que, aunque han sido mencionadas en algunos estudios, han pasado desapercibidas y nunca han sido transcritas ni analizadas en lo que respecta a la Historia del Arte. Se trata del catálogo, de autor anónimo, de sus colecciones publicado en 1831 *NOUVEAU CATALOGUE de la COLLECTION DE TABLEAUX formant la Galerie de M. SALLIER François*⁴, escasamente difundido, así como del documento, *NOTICIE HISTORIQUE SUR M. SALLIER, ANCIEN MAIRE D'AIX, Lue dans la Séance publique annuelle de l'Académie du 8 juin 1833*, escrito por E. Rouard y de donde tomamos el fragmento en francés que encabeza este estudio.⁵

¹ Quiero agradecer a Philippe Sallier, Julia de la Torre Fazio, Franck Guillaume conservador del Musée Calvet de Aviñón, Hélène Chew del Musée d'Archéologie nationale et domaine national de Saint-Germain-en-Laye Château, María Luisa Sanchez, Elisabeth Vidal-Naquet y Jérôme Fabiani del Museo Granet de Aix-en-Provence, Genevieve Ponge y Daniella Joseph del Museo del Louvre, Antonio Sánchez del Barrio del Museo de las Fiestas de Medina del Campo (Valladolid) así como al Museo de Belas Artes da Coruña, la Fundación Medinaceli y el Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City y la National Art Gallery de Washington por su amable ayuda en la realización de este artículo.

² Se conservan diversas obras en el Museo del Louvre, entre ellas, la estatua de Nakhthorbeh donada en 1816. En el British Museum se encuentran los llamados Papiros Sallier 1, 2, 3 y 4 y estatua de Meryptah EA 10185,1; EA 10182,14; EA 10181,11; EA 10184,1 y EA 2291, respectivamente. Véase FRANKE, D., *Egyptian Stelae in the British Museum from the 13th - 17th Centuries*, Londres, The British Museum, 2013.

³ DÉCHELETTE, J., *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine*, T. II, Paris, 1904, pp. 243-244 y 307, pl. IV; VERTET, H., "Observations sur les vases à médaillons d'applique de la vallée de la Saône", *Gallia*, 27, 1969, pp. 109 y 113, il. fig. 9 p. 112. Véase <http://www.musee-calvet-avignon.com> (fecha de consulta: 9-IX-2013).

⁴ *Nouveau Catalogue de la Collection de Tableaux formant la Galerie de M. Sallier François*, 1831. Este catálogo de 75 páginas y 301 referencias fue reeditado en 1964. Así en esta reedición vemos tres láminas más que representan: Madame de Montespan de la escuela de Mignard (1612-1695), *La Confirmación* de autor anónimo y una urna de mármol de Jean-Panrace Chastel (1726-1793).

⁵ ROUARD, E., *NOTICIE HISTORIQUE SUR M. SALLIER, ANCIEN MAIRE D'AIX, Lue dans la Séance publique annuelle de l'Académie du 8 juin 1833*, Aix, Pontiers fils, 1833, p. 17. Este libro ha podido ser consultado a través de la página web <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5787778> (fecha de consulta: 9-IX-2013).

M. Sallier François nació en Aix en 1767 *d'une famille honorable qui ne négligea rien pour compléter son éducation (sic)*. Posteriormente, el joven Sallier estuvo en Roma en torno a dieciocho meses donde se formó con Pabbé Pouillard y con quien colaboró en diversos ensayos de arqueología. Tras las *tormentas políticas* de la Revolución Francesa, Sallier fue nombrado alcalde la ciudad de Aix el 22 *floréal an X*, 12 *mai* 1802 hasta 1806 aproximadamente. El 26 de junio de 1806, Napoleón Bonaparte le nombró Cobrador Individual de las Finanzas del Departamento de las Bouches-du-Rhône *como recompensa de los servicios y justo premio que celebró la ciudad*⁶. Asimismo fue custodio de la biblioteca del Marqués de Méjanés, origen de la biblioteca municipal de Aix-en-Provence que abrió en 1810.

La colección de arte fue adquirida en los años de la Revolución Francesa al abogado M. Lieutard, que, en una larga estancia en España se había hecho con una valiosa colección de arte español con obras de Murillo, Velázquez y Zurbarán⁷, entre otros así como obras de Rembrandt, Leonardo da Vinci y Giorgione⁸. A su muerte, su hijo vendió la colección en pública subasta. Así podemos leer sobre la colección de arte en *NOTICIE HISTORIQUE SUR M. SALLIER, ANCIEN MAIRE D'AIX, Lue dans la Séance publique annuelle de l'Académie du 8 juin 1833*:

Au milieu de cette riche galerie de tableaux choisis avec tant de goût. Le catalogue des tableaux a été imprimé en 1831, in 80 de 114 pag. Il est déjà devenu rare. On y remarque plusieurs ouvrages du premier ordre, ou qui sont très-intéressants pour l'histoire de l'art. Nous devons nous borner à citer les noms de Cimabue, de Jean Bellin, de Raphael, de Léonard de Vinci, du Titien, du Bassan, du Parmesan, de Jules Romain, de Carles

⁶ Información proporcionada por Philippe Sallier a través de e-mail el 14 de mayo de 2013.

⁷ Véase DELENDA, O., "Zurbarán y la crítica francesa de arte en el siglo XIX", en *El arte español fuera de España*, CSIC, Madrid, 2003, pp. 513-530.

⁸ La transcripción en ocasiones imprecisa se que realiza ha dificultado la identificación, de modo que si bien algunos autores son perfectamente reconocibles, otros, en cambio, han ofrecido cierta dificultad y han sido identificados con otros sobrenombres. Para ello, hemos recurrido a diferentes obras de referencia. En el caso de los pintores españoles han resultado fundamentales, CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Akal, 2001 y PALOMINO, A., *El Parnaso español pintoresco laureado: el museo Pictórico y la escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988.

*Maratte, du Guide, de Moralès, de Murillo, de l'Espagnolet, de Salvator Rosa, d'Albert Durer, de Vandrick, de Poussin, de Granet, etc., etc. (sic)*⁹.

Los *débris de cette collection* pasaron a formar parte de los museos de Cannes, Lyon, Compiègne d'Avignon, Aix, Saint Germain-en-Laye¹⁰ así como el Museo del Louvre¹¹ *malgré la mélancolie que l'on peut*¹².

Catálogos y coleccionismo

Los catálogos de ventas constituyen una fuente de gran utilidad a la hora de analizar el lugar que ocupa un artista en el mundo del coleccionismo. Además de aportar información sobre obras y autores, facilitan el contacto entre los protagonistas del mercado del arte. Los catálogos, concebidos en un principio como documentos de carácter práctico y efímero¹³, permiten rastrear datos sobre las ventas, sobre diversos aspectos técnicos e históricos de las obras, y también acerca de la percepción que se tenía tanto de ellas como de sus creadores. Su formato y diseño evolucionaron desde listas sencillas de escaso contenido hasta llegar a los sofisticados catálogos de ventas de las casas de subastas contemporáneas. A principios del siglo XIX los catálogos constaban de la portada que anunciaba la venta y de un listado o índice de extensión variable y razonado que incluía los pintores cuyas obras compondrían la subasta. Con el paso de los años se añadió un texto introductorio donde el experto destacaba los grandes nombres que iban a constar en la misma. Los índices de artistas se fueron convirtiendo en textos descriptivos cada vez más elaborados sobre las obras y sus autores. Las ilustraciones se hicieron cada vez más comunes. Los marchantes se ocupaban de

⁹ ROUARD, E., *NOTICIE HISTORIQUE SUR M. SALLIER...*, opus cit., p. 18.

¹⁰ http://www.musee-archeologienationale.fr/template.php?MENU_ID=2 (fecha de consulta: 9-IX-2013).

¹¹ Así se indica que varias obras ingresaron en dicho museo en 1816. *Nouveau Catalogue de la Collection de Tableaux formant la Galerie de M. Sallier François*, 1831, s.p.

¹² *Ibidem*, s.p.

¹³ MICHEL, P., *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, pp. 230-231.

redactar los catálogos, indicando las sedes donde se distribuían estos catálogos¹⁴, clasificando sus componentes de forma taxonómica, identificando a los autores de las obras y aportando argumentos de autoridad¹⁵ para catalogarlas, así como sus medidas, en algunos casos. Obviamente, subyace en esta ordenación jerárquica, clara y sistemática, la idea academicista propia de la época que distinguía entre las nobles y bellas artes y las artes menores o decorativas. Esto se concretaba, asimismo, en la utilización del concepto de escuelas pictóricas nacionales (española, francesa, holandesa, flamenca e italiana) así como la mención de las obras *des grandes maîtres*. Posteriormente, los catálogos se fueron convirtiendo en una referencia para sucesivas transacciones, convirtiéndose en una fuente informativa de primer orden que despertaba el interés de aficionados, coleccionistas y *connaisseurs*, así como el de marchantes, expertos y subastadores.

Al contrario de lo que ocurriría en el siglo XIX, el coleccionismo de la segunda mitad del siglo XVIII francés respondía a costumbres y características del Antiguo Régimen, por lo que la mayoría de las obras se encontraban en manos de aristócratas, cuyas colecciones eran de acceso limitado y reservado a amigos o conocidos y, en algunas ocasiones, a artistas. Tras la importante dispersión de conjuntos artísticos provocada por la Revolución Francesa, el mercado experimentó una importante recuperación, sobre todo, gracias a la incorporación de nuevos coleccionistas como banqueros, políticos y personajes relacionados con el Imperio. La llamada *burguesía enriquecida* orientó el comercio artístico hacia nuevas tendencias y escuelas, siempre en busca de reconocimiento y diferenciación respecto a la nobleza tradicional¹⁶.

¹⁴ Así los catálogos eran distribuidos en Aix por los hijos de Sallier, en París por M. Henry, rue de Bondy, n° 23, y en Marsella por Petit-Bergonz, rue Troisième-Calade, n° 21. Su venta tuvo lugar el 30 de noviembre de 1831 por el ministro M. Agneli.

¹⁵ Así, Ingres certifica la autenticidad de la obra de Rafael.

¹⁶ CHAUDONNERET, M. C., "Collectionner l'art contemporain (1820-1840). L'exemple des banquiers", en PRETI-HAMARD, M., SÉNÉCHAL, P., *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848, Actes du colloque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 275.

Al estar menos sometidos a las condiciones impuestas por el crecimiento histórico de los fondos de los museos, también en auge, o de las colecciones aristocráticas transmitidas por herencia, estos coleccionistas se basaron exclusivamente en su gusto personal y en la disponibilidad de obras en el mercado a la hora de seleccionar los bienes que formarían su colección. Así, Sallier reunió un elevado número de objetos de la más variada tipología.

Valoración y atribuciones

Evidentemente, la alusión a nombres como Rubens, Rembrandt o Velázquez necesariamente nos lleva a plantear la compleja cuestión de la autenticidad o no de estas obras, algunas de las cuales sí aparecen bajo la noción de *Escuela de*. En otros casos, sin embargo, sólo permiten conjeturar sobre su autenticidad. Se ha señalado la proliferación de copias y falsificaciones en el mercado español ya desde el siglo XVII¹⁷, algo que sin duda aumentaba la dificultad para discernir lo auténtico de lo imitado. Dado que el único dato del que disponemos es el testimonio de Sallier y una pequeña mención de su colección, nos ceñimos a este documento y damos por buena su propia atribución que, en cualquier caso, nos está ofreciendo el criterio personal del coleccionista con respecto a su gusto artístico en materia pictórica en cuanto a géneros, selección de autores y escuelas representadas.

Pintura española

En la nómina de autores españoles encontramos a *Alonzo Cano* por *Alonso Cano* (1601-1667)¹⁸ con una obra titulada *Cristo después de la flagelación*¹⁹ (lote 13, 1,16 x 1,43 m.). Otro autor es Luis de Mo-

rales, “el Divino” (1509-1586)²⁰ (lote 52 y 53), representado con dos obras: *Jesús llevando la cruz*²¹ y *Cristo en los brazos de su madre. P. de Moya* no puede ser otro que Pedro Moya (1610-1674)²², autor de la obra *Ángeles y santos entronizados* (lote 55). La fama de Murillo fue importante en Inglaterra y norte de Europa, ya desde los días de su existencia, pero no corría la misma fortuna con nuestro pintor en suelo francés. A lo largo del siglo XVIII la ignorancia de los franceses sobre pintura española fue casi total y el escaso interés que ésta despertaba corría paralelo a su intensa devoción por la italiana²³. Sería Murillo uno de los primeros autores que, en las últimas décadas de la centuria, comenzó a ser objeto de la curiosidad de los coleccionistas galos, a la cabeza de los cuales cabe citar el rey Luis XVI²⁴. El lote 56 (1,67 x 2,45 m) alude a la obra de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) *Bodas de Labán*²⁵, que hace referencia a un pasaje del Génesis 29: 18-22, donde se dice que Jacob trabajó para Raquel siete años porque la amaba. Asimismo figuran tres obras asociadas al pintor sevillano (lotes 57, 58 y 59). Se trata de *San Juan Bautista*, *San José y el niño* y *San Antonio y Jesús*, respectivamente. Posteriormente se incluyen tres obras de José o Jusepe Rivera (1588-1656)²⁶ también de temática religiosa: una escultura de Cristo y dos lienzos de *San Jerónimo* y *Santa María Magdalena*.

¹⁷ BOLAÑOS, M., *Historia de los museos en España. Memoria, cultura y sociedad*, Gijón, Trea, 1997, p. 84.

¹⁸ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres... opus. cit.*, vol. I, pp. 208-225.

¹⁹ Las medidas aparecen en *pouces*, pulgadas y *lignes*, líneas, antiguas medidas utilizadas en la Francia prerrevolucionaria. Ofrecemos la equivalencia en el cuerpo del texto, dado que 1 *pouce* equivale a 0,027 m y 1 *ligne* a 0,0002258 m.

²⁰ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres... opus. cit.*, vol. III, p. 183-191.

²¹ En el Museo Goya. Colección Ibercaja. Museo Camón Aznar de Zaragoza encontramos una obra del mismo autor y bajo el mismo título. VV. AA., *Guía. Colección permanente. Museo IberCaja Camón Aznar. MICAZ*, Zaragoza, IberCaja, 2008, p. 25.

²² *Ibidem*, vol. III, pp. 206-208.

²³ COLETES LASPRAS, R., “Antecedentes de un expolio. Testimonios británicos sobre la primera retirada de Madrid del rey José (julio-diciembre de 1808)”, *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, nº 21, 2011, pp. 35-58. GONCHAROVA, T., “La colección del mariscal Soult y su descubrimiento en Francia”, *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, Pamplona, Servicio de publicaciones de Universidad de Navarra, 2015, pp. 85-99.

²⁴ HERRERA GARCÍA, F. J., “Murillo y Francia: Notas sobre teres cuadros perdidos”, *Laboratorio de Arte*, Sevilla, Universidad de Sevilla, nº 14, 2001, pp. 239-248.

²⁵ Esta obra la podríamos poner en relación con la obra *Rebeca y Eliezer* (1652), también de Murillo, depositada en el Museo del Prado y que relata un pasaje del Génesis 24:18-20.

²⁶ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres... op. cit.*, vol. IV, pp. 184-194.

En el catálogo de 1831 de la colección Sallier, el retrato del lote 93 aparece como la pieza más importante, probablemente porque estaba atribuida a Velázquez (1599-1660)²⁷, con la errónea identificación, además, de la retratada con el príncipe Baltasar Carlos (Fig. 1)²⁸.

En el caso de las obras asociadas a Velázquez destaca un grupo de coleccionistas que, ya perteneciesen a la antigua aristocracia o a la burguesía enriquecida, estuvieron ligados por una característica común: su colección se formó en España, pero se subastó en Francia. Las razones que explican la elección del país vecino se resumen en el exilio de muchos de ellos como consecuencia de la caótica situación política española del siglo XIX, la relación profesional que mantuvieron con Francia, sus contactos con marchantes y pintores, en ocasiones también españoles, durante sus estancias en el país galo, y, fundamentalmente, que en España no existía un mercado de obras de arte tan activo en aquel momento como el del país vecino. La subasta de las obras, así como la presencia en el mercado de otros lienzos entonces erróneamente atribuidos a Velázquez, fue en muchas ocasiones un apoyo para la inserción y conocimiento de la escuela española en Francia²⁹.

²⁷ En términos generales, los catálogos de ventas franceses publicados en el siglo XIX conservados en la actualidad registran un total de trescientas sesenta y seis obras asociadas a Velázquez. Todas ellas circularon a través de un total de ciento noventa y ocho subastas públicas, entre las cuales se registra un importante número de coleccionistas de origen español. En la actualidad, solamente dos de esas trescientas sesenta y seis obras se consideran pertenecientes a Velázquez: *El Cristo de San Plácido* y *La Dama del abanico*. Actualmente, Rocío Coletes Laspras está realizando su tesis doctoral sobre *Mercado del arte y coleccionismo. Las ventas de obras de Velázquez en Francia (1758-1899)* en la Universidad de Oviedo. Véase GÁLLEGO, J., *Velázquez*, Museo del Prado 23 enero-31 marzo 1990, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

²⁸ Véase DE LA TORRE FAZIO, J., "Un nuevo retrato de Juan Pantoja de la Cruz", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, tomo 83, nº 330, abril-junio 2010, pp. 188-192. DE LA TORRE FAZIO, J., *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 159-172. KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz*, Editorial Castalia, Madrid, 1964, tesis doctoral. KUSCHE, M., "La juventud de Juan Pantoja de la Cruz y sus primeros retratos: retratos y miniaturas desconocidas de su madurez", *Archivo Español de Arte*, Tomo 69, nº 274, 1996, pp. 137-156. KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando y Andrés López Polanco*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2007. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "Sobre la vida y obras de Juan Pantoja de la Cruz", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, Tomo 2-3, 1947, pp. 95-120.

²⁹ COLETES LASPRA, R., "Las primeras subastas francesas de obras de Velázquez: los coleccionistas españoles y la inserción de la escuela pictórica española en Europa en el siglo XIX", *Anales de Historia del Arte, Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, nº 23, 2013, p. 435. COLETES LASPRA, R., "Velázquez y lo velazqueño en los catálogos de venta franceses del siglo XIX. El caso

Julia de la Torre Fazio, sin embargo, manifiesta que el excelente retrato, obra de Juan Pantoja de la Cruz (1551-1608)³⁰, representa a una joven dama, casi una niña, que, por la moda y lechuguilla, ya sin arandela y algo más baja, que no tapa la oreja, pero aún de red, con puntas de randas y abanillos pequeños y numerosos, debe situarse cronológicamente entre el retrato de *Ana de Velasco, duquesa de Braganza* (1603) (Fig. 2) – con arandela y lechuguilla de red que sobrepasa la altura de la cabeza– y el de *Antonia de Toledo, duquesa de Medinaceli* (1607) (Fig. 3) – con una lechuguilla que ya no es de red, sin arandela, más achatada y con menos abanillos, pero de mayor tamaño – así como el de *Margarita de Austria* (1607) (Fig. 4). Se desconoce la identidad de la retratada, que pertenecería a alguna de las familias aristocráticas que demandaba trabajos del retratista real en gran cantidad. Probablemente este retrato sea uno de los muchos que están reflejados en el testamento del pintor de 3 de noviembre de 1608³¹.

La pequeña dama está representada al modo de las infantas, con toda su majestad y solemnidad, apoyando su mano derecha, desnuda pero adornada con anillos, sobre un bufete y sujetando con la izquierda el guante de la mano derecha. Sobre el pecho lleva una gran cruz y algo más abajo, a la derecha, un portarreliquias³². Viste saya³³ larga que el artista ha trabajado minuciosamente para mostrarla en toda la gradación de colores producida por el diferente impacto de la luz. El único adorno del pelo es una finísima diadema rematada con un pequeño lazo a juego con la saya. En cuanto al colorido, este retrato debe ponerse en relación con el de la *Infanta*

de los coleccionistas españoles", *Anales de la Historia, Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, nº 23, extra 1, 2013, pp. 431-445.

³⁰ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres...*, opus. cit., vol. IV, pp. 43-48.

³¹ KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores...*, opus. cit., pp. 470-471.

³² NAYA FRANCO, C., "De la posibilidad de identificar a una dama a través de una alhaja: el descubrimiento de un retrato de Isabel de Borbón en el Instituto Valencia de Don Juan, pintado por van der Hamen", *Ars & Renovatio*, nº 1, 2013, pp. 194-214, en <http://www.artedelrenacimiento.com/ars-renovatio/numero-uno-ano-2013.html> (fecha de consulta: 4-XI-2013).

³³ BERNIS, C., *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Ediciones El Viso, Madrid, 2001 y TEJEDA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España. Siglos XVII y XVIII*, Universidad de Málaga, Málaga, 2006.

Isabel Clara Eugenia, algunos años anterior, c. 1595, conservado en Petworth House, Sussex, en el que se observa una distribución muy similar del color por todo el espacio.

La técnica extraordinariamente precisa y detallista empleada en la lechuguilla evidencia la autoría de Pantoja. Es el mismo tipo de ejecución, de precisión casi fotográfica, que puede verse en los retratos contemporáneos de *Ana de Velasco, duquesa de Braganza* (1603, colección particular) y *Mariana de Velasco e Ibarra* (1603, colección particular). Pero es a la cabeza hacia donde Pantoja dirige la composición piramidal para mostrar el rostro delicado de la joven desconocida.

El lote 102 correspondía a un retrato de mujer de Pedro Núñez Villavicencio (1644-1695), caballero de la Orden de San Juan³⁴. Los lotes 105 y 106 hacen referencia a dos obras de Zurbarán (1598-1664)³⁵ *San Pedro y San Sebastián*. En Europa, y más concretamente en Francia, el llamado *Caravaggio español*³⁶ permaneció completamente desconocido hasta el principio de la Guerra de la Independencia³⁷. Antes de 1800 encontramos poquísimas obras suyas salidas de España. Esta denominación es la que ha falseado durante mucho tiempo la valoración del artista y explica que éste permaneciera casi ignorado por la crítica francesa hasta 1835³⁸. A partir de esa fecha, el pintor extremeño comenzó a ser conocido sobre todo a partir de la llegada de sus ochenta lienzos traídos desde España por el barón Taylor³⁹ para la Galerie Espagnola de Louis-Philippe,

³⁴ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres...*, opus. cit., vol. III, pp. 242-243.

³⁵ *Ibidem*, vol. V, pp. 44-52. Véase VALDIVIESO, E., *Zurbarán: IV centenario*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 8 de octubre-9 de diciembre, 1998, Sevilla, Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales de la Junta de Andalucía, D.L. 1998. Véase sobre la exposición de las Santas de Zurbarán http://espaciosantaclara.org/uploads/noticias/guia_zurbaran.pdf (fecha de consulta: 23-X-2013). Véase el catálogo de la exposición organizada por el Museo Thyssen-Bornemisza en 2015 sobre Zurbarán.

³⁶ *Nouveau Catalogue de la Collection de Tableaux formant la Galerie de M. Sallier François*, 1831, s.p.

³⁷ En el caso del pintor extremeño, su fama póstuma comenzó en España con la biografía de Antonio Palomino, quien, en *El Museo pictórico*, publicado en Madrid entre 1715 y 1724, comenzó a hacer justicia al gran artista, aunque este texto recogía varios errores.

³⁸ DELENDÁ, O., "Zurbarán y la crítica francesa de arte en el siglo XIX", en *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 513-530.

³⁹ <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/taylor-baron-isidore-justin/> (fecha de consulta: 11-IX-2013).

expuestos en el Louvre desde 1838 hasta 1848. Los lotes 109, 110 y 111 aparecen bajo la denominación genérica de escuela española.

Pintura flamenca y holandesa

En cuanto a la pintura flamenca y holandesa⁴⁰, encontramos a numerosos autores de esta procedencia. Citaremos a *Jean Asselyn* o Jan Asselijn (1610-1652) de quien poseía un paisaje; *Jean y André Both* o Jan y Andries Both, pintores paisajistas holandeses de gusto clasicista bajo influencia italiana; *François Dander Meulen* o Adam-Frans van der Meulen (1632-1690). Otro autor identificado, bajo el sobrenombre de Paulus Bril (1554-1626), citado como *Paul Bril*, continúa esta nómina flamenca del *Nouveau Catalogue*. El lote 137 contiene una pintura que representa a unos bañistas en un paisaje del que se subraya su belleza, un tema que parece corresponderse con el habitual paisaje idílico por el que se caracterizó Bril, quien desarrolló su carrera en Roma⁴¹. También encuadrado en esta misma primera generación de pintores holandeses italianizados aparece *Corneille Poelembourg* o Cornelis van Poelenburch (1594-1667), de quien Sallier poseyó en su día dos tablas con paisajes y arquitecturas. Estas obras ejemplificarían esta influencia de la pintura italiana, visible en la introducción de composiciones y arquitecturas más clásicas, así como en la utilización de temas bíblicos tradicionales y mitológicos. No sólo el paisaje holandés vivió una recuperación en el siglo XIX, sino que las escenas de género eran muy apreciadas; especialmente los tipos populares y el pintoresquismo de la obra de David Teniers (1610-1690)⁴², de quien poseía tres pequeñas tablas. En una de ellas vemos un paisaje; en la segunda se retrata una escena doméstica; por último, otro paisaje. Otra variante muy popular del paisaje holandés del XVII eran las vistas de puertos de mar y,

⁴⁰ Véase VALDIVIESO, E., *Pintura holandesa del siglo XVII en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1973.

⁴¹ SUTTON, P., *El Siglo de Oro del paisaje holandés*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1994, pp. 31-33.

⁴² MORENO GARCÍA, M. A., "El marqués de Caracena, mecenas de David Teniers", *Goya. Revista de arte*, Madrid, nº 204, 1988, pp. 330-336.

obviamente, Sallier contaba con varios ejemplos en su colección. Citaremos así a *Jacques Ruisadel* o Jacob Ruysdael (1628-1682); *Salomon Ruysdael* o Salomon van Ruysdael (1600-1670) y *Willem Guillaume Dander Velden* o *Willem van de Velde* (1633-1707). Se incluye una obra de *Wassel dujardin* o Karel Du Jardin (1622-1678) en la que se representa a un lechero. Otro representante de esta escuela en la colección de Sallier era *François Dander Meulen* o Adam-Franz van der Meulen (1632-1690) con escenas de batalla y caza. Citaremos a un *Woberman*, Philips Wouwerman (1619-1668)⁴³, especializado en escenas de caza, marinas y batallas. Sallier poseía una obra de *Adrien Brauwer* o Adriaen Brouwer (1605-1638) donde representa unos campesinos jugando a las cartas en su aspecto más degradado.⁴⁴ El autor de la obra no se interesa en lo más mínimo en llevar a sus lienzos la clase burguesa, sino que sus asuntos son de un nivel social ínfimo al que pertenecen los aventureros y truhanes, a quienes trata con un gran cariño y piedad. En esta tela su paleta vira a los marrones y grises verdosos donde el escaso color destaca todavía más. Finalmente, encontramos una imagen de una mujer representada de busto sobre fondo neutro. Viste traje negro con gorguera de lino blanco. En el catálogo se atribuye a Rembrandt (1606-1669)⁴⁵. Sin embargo, nosotros lo asociamos a su escuela, en concreto a sus discípulos Carel Fabritius (1622-1654) o Ferdinando Bol (1616-1680) estableciendo un paralelismo con el retrato de *Elisabeth Bas* (1640). Dentro de la escuela flamenca y holandesa se cita también al pintor, grabador y teórico alemán Alberto Durero (1471-1528) representado con cuatro obras. En la primera de ellas vemos a *La Virgen y el niño Jesús*; un retrato; una tercera obra con donde podemos ver a *Eva*⁴⁶ sosteniendo la manzana entres sus ma-

⁴³ El caso de Wouwerman tuvo una extraordinaria recepción en el ambiente rococó francés. SUTTON, P., *El Siglo de Oro...*, opus cit., p. 34.

⁴⁴ Esta obra (nº 837. 2.2) está depositada desde 1837 en el Museo Granet de Aix-en-Provence. Agradezco esta información a Elisabeth Vidal-Naquet.

⁴⁵ BROWN, C., KLECH, J., Y VAN THIEL, P., *Rembrandt: el maestro y su taller*, Barcelona, Electa España, 1991.

⁴⁶ Las pinturas Adán y Eva de Durero están depositadas en el Museo del Prado. <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/adan-y-eva-durero/> (fecha de consulta: 11-IX-2013).

nos con la serpiente y, por último, una tela atribuida a este pintor que representa *La adoración de los Reyes*⁴⁷.

Pintura italiana

Diversas escuelas italianas como la lombarda o la boloñesa están bien representadas en la colección de Sallier a través de varios autores. *Francesco Albano* alude a Francesco Albani (1578-1660), pintor italiano del clasicismo romano-boloñés representado con tres obras un paisaje, una obra en la que se representa a *Cristo y la samaritana* y un dibujo de una ninfa. Encontramos un paisaje (lote 14, 46 x 73 cm) de *Annibal Carrache*, que sin duda alude al boloñés Anibale Carracci (1560-1609); el apelativo *Basan* hace referencia a alguno de los Bassano, taller familiar fundado por el pintor veneciano Jacopo Bassano o Giacomo da Ponte (ca. 1515-1592). Otras identidades son Masaccio (1401-1428)⁴⁸ con un retrato de hombre (lote 46, 40 x 32 cm) o Fra Filippo Lippi (1406-1469), autor de una *Sagrada Familia* (lote 43, 86 cm de diámetro). También se alude a *Guido Reni* o Guido Reni (1575-1642) con una obra de estudio (lote 39, 38 x 27 cm); *Lud. Mazzolini da Ferrare* aludiría indefectiblemente a Mazzolini da Ferrara, Lodovico Ferraresa o *Il Ferrarese* (1480-1528) con una obra que representaba a la *Virgen con San Antonio Abad*;⁴⁹ *Jean Lafranc*, seguramente sea Jean Lanfrancho o Lanfranc (1581-1647) con una obra de *Santa Catalina* (lote 64), perteneciente a la denominada Escuela Lombarda y *Jean Pant Panini*, ciertamente sea Giovanni Paolo Panini o Pannini (ca. 1691-1765), pintor y escenógrafo (lote 62). *F. Mazzuoli Parmesan* alude a Girolamo Francesco Maria Mazzola (1503-1540), llamado *il Parmigianino*. Se cita a *Scipion Pulzone de Gaete* o Scipione Pulzone, llamado Il Gaetano, (1550-1598), autor conocido como el pintor oficial de la familia Farnesio, con una obra que representa a *La Virgen con el Niño en bra-*

⁴⁷ Una obra con el mismo título datada en 1504 se encuentra en la Galería Uffici de Florencia.

⁴⁸ BETI, L., *Masaccio: catálogo completo de pinturas*, Madrid, Akal, 1992.

⁴⁹ En el Museo Condé de Chantilly se encuentra una obra depositada con el mismo título.

zos (lote 69, 35 x 40 cm)⁵⁰. Asimismo se citan a *Joe Robusti Tintoret* o Jacopo Comin, Tintoretto (1518-1594)⁵¹ con una obra que representa *La Virgen María y el Niño Jesús* (lote 84) y *Veronese Cagliari, dit Paul* o Paolo Veronese (1528-1588)⁵² (lote 96). Asimismo nos sorprende una copia de la *Gioconda* (lote 103) de Leonardo da Vinci (1452-1519)⁵³ y un lienzo de Rafael (1483-1520)⁵⁴ que encarna *La Virgen, Jesús y San Juan*.

Igualmente, podemos ver una imagen de la obra de atribuida a Giorgione (1477-1510)⁵⁵ *El Concierto* donde una joven toca el laúd en compañía de otras figuras (Fig. 5). Sin embargo, nosotros vemos paralelismos con la obra de Giovanni Cariani (1485-1490-1547)⁵⁶. Así encontramos una obra depositada en el National Gallery of Art de Washington⁵⁷ en donde un músico tañe con precisión un laúd de seis cuerdas; cerca de él hay un pañuelo blanco con el que limpiarse las manos y una pequeña caja que contiene una cadena de repuesto. Al igual que los instrumentos musicales, los trajes, especialmente las capas forradas de piel, son tratados con la máxima atención, especialmente sus texturas y detalles. Las tres figuras, a juzgar por sus características individuales, deben ser retratos, aunque los asistentes no han sido identificados. Lo más impresionante es el músico corpulento. Él irrumpe en escena, que separa al tutor, que se muestra con un libro en la izquierda, de su pupilo y joven aristócrata, que mira al espectador desde la derecha. El realismo terrenal de Cariani da al músico un aire humorístico: con la cabeza ladeada,

⁵⁰ En el Museo de Zaragoza se encuentra una obra depositada con el mismo título perteneciente al convento de Carmelitas Descalzas de Zaragoza.

⁵¹ FALOMIR, M., *Tintoretto*, Madrid, Museo del Prado, 2007.

⁵² PIGNATTI, T., *Veronese*, Venecia, Alfieri, 1976.

⁵³ ZÖLLNER, F., *Leonardo da Vinci 1452-1519: obra pictórica completa y obra gráfica*, Köln, Taschen, 2007.

⁵⁴ HENRY, T., JOANNIDES, P., *El último Rafael*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012.

⁵⁵ VOLPE, C., *Giorgione*, Buenos Aires, Codex, 1964.

⁵⁶ PALLUCCHINI, R., ROSSI, F., *Giovanni Cariani*, Bergamo, 1983, p. 125, no. 46, pl. XIX, figs. 55-56.

HAND, J. O., *National Gallery of Art: Master Paintings from the Collection, Washington and New York*, nº 81, 2004, p. 106.

⁵⁷ <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.90793.html> (fecha de consulta: 4-XI-2013).

como buscando inspiración. El color cálido en la obra de Cariani – el paño verde que cubre la repisa, las prendas rojas y libro, y, sobre todo, el impresionante sombrero rojo y rosa usado por el músico, contra un fondo gris– es también de origen veneciano (Fig.6). Finalmente encontramos una imagen de una *précieux* cuadro de pequeñas dimensiones (16 x 13 cm) de *Jean Bellin*⁵⁸ con la iconografía de *La Virgen de la Leche*, donde la Virgen, de rostro añorado, se inclina ligeramente para alimentar a su hijo (Fig. 7). La representación de la Virgen dando el pecho a su Hijo es un tema recurrente en la pintura de los Países Bajos de los siglos XV y XVI, lo que ha propiciado la existencia de numerosas versiones y variantes. El tipo iconográfico viene de muy lejos y, en opinión de Réau, quizá sea el más antiguo de los dedicados a María⁵⁹, en tanto que la Virgen nutricia aparece ya en las civilizaciones antiguas y se cristianiza muy pronto, conociéndose representaciones desde el siglo II, como la pintura mural de la catacumba de Priscila, en Roma.

En el caso de la pintura depositada en el Museo de las Ferias de Medina del Campo, se representa a la Virgen, de busto, dando el pecho al Niño, bajo un dosel y ante el alféizar de una ventana, en el que hay, dispuestas en fila, una pera, una nuez y una manzana (Fig. 8). La Virgen luce manto verde, camisa rosa crema, mangas rojas y sobremangas de piel; cubre su larga cabellera trenzada rubia con un gracioso paño sujeto por una diadema y tiene en sus brazos al Niño, al que contempla, mientras éste, agarrando con sus manitas el pecho de la Virgen, mira al espectador. El rostro de la Virgen es ovalado, de boca pequeña, cejas depiladas– reducidas a sucintos arcos abiertos y distantes– y frente alta y abombada. El cabello del Niño, también rubio, brilla con toques dorados al igual que el de la Madre. Esos toques se repiten en la orla del manto y en las borlas y bordados del dosel. La luz incide en las figuras de izquierda a derecha. En el fondo de la tablita, en el ángulo superior izquierdo, una ventana se abre al paisaje. El paisaje, ligeramente ondulado, rural,

⁵⁸ EISLER, C. T., *The genius of Jacopo Bellini: the complete paintings and drawings*, New York, Harry N. Abrams, 1989.

⁵⁹ RÉAU, L., *Iconografía el arte cristiano*. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento, Barcelona, 1997, p. 104.

con varia vegetación y una casa aldeana con techo de paja, está animado con figuras de campesinos, un perro, unos patos que nadan en el remanso de un río, y una bandada de aves que cruza el cielo.

Todas estas características de estilo y composición, unidas al tipo de soporte, una fina tabla de roble, nos inducen a pensar en una casi segura procedencia flamenca de la obra⁶⁰.

La pintura fue dada a conocer en 1964 por el profesor Caamaño Martínez poco tiempo de ser donada por un particular a la iglesia de El Salvador de Valladolid⁶¹. En el mencionado estudio se advertía su estrecha semejanza con otras obras nacidas en los talleres de Joos van Cleve (1485-1541) y Jan Gossaert (1479-1532), así como con la producción pictórica de varios artistas seguidores de los referidos maestros. Analogías de dibujo y estilo, composición e iluminación de las figuras, aconsejaron entonces su atribución al círculo del primero de los pintores citados, durante su etapa profesional en Amberes, en las primeras décadas del siglo XVI, antes de volcar su interés por los modelos de la pintura italiana.

Mostramos las analogías que encontramos entre la tabla de la iglesia de El Salvador con otras dos también adscritas al taller de Joos van Cleve. En primer lugar, con la titulada *Madonna y el Niño* conservada en el Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City⁶² (Fig. 9). Ambas parecen copiadas de un mismo modelo (si es que una no lo es de la otra), aunque en ésta no aparezcan ni la ventana abierta al paisaje rural y ni las frutas del bodegón; en segundo término, con otra tabla del mismo tema y parecidas dimensiones que se custodia en la iglesia de San Lorenzo de la localidad soriana de Yanguas⁶³, en cuyo caso las figuras aparecen dispuestas de modo especular res-

⁶⁰ <http://www.museoferias.net> (fecha de consulta: 4-X-2013).

⁶¹ CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., "Una tabla de la Virgen de la Leche, del círculo de Joos van Cleve", *Boletín del Seminario de Estudios del Arte y Arqueología*, BSAA, Tomo 30, 1964, pp. 328-329.

⁶² <http://www.nelson-atkins.org/collections/objectview.cfm?Start=1&ret=1&objectid=26694&9d502aa2edbad97e-8448092D-AA8B-7510-8E6530C305E0905B> (fecha de consulta: 4-X-2013).

⁶³ <http://www.caminosoria.com/patrimonio/museos-de-soria/877-museo-de-arte-sacro-de-yanguas.html> (fecha de consulta: 4-X-2013).

pecto a la de Valladolid. En suma, creemos que la atribución propuesta hace ahora medio siglo ha de mantenerse por el momento hasta conocer nuevos datos o informaciones concretas de la pieza, de cuya historia particular tan sólo sabemos los nombres, quizá de anteriores propietarias, de «María» e "Ynés de...", escritos a tinta en el reverso de la tabla.

En 1822, M. Sallier donó la obra⁶⁴ *Jesús con sus discípulos en el lago Tiberiades. Vocación de San Pedro y San Andrés* del pintor italiano perteneciente a la escuela veneciana Luca Antonio Buscatti (1470-1518)⁶⁵ anteriormente atribuida a Antonello da Mesina⁶⁶. (Fig. 10). Así, esta obra, que alude al Evangelio de San Juan, la tenemos que poner en relación con el elemento central del tríptico en la iglesia de la Magdalena en Aix-en-Provence, del llamado Maestro de la Anunciación de Aix. La obra, pintada hacia 1440-1445 por encargo de P. Cornici para destinarla a su tumba en la Catedral de Aix, se califica como inspiradora de *La Anunciación de Siracusa* de 1474 de Antonello da Mesina⁶⁷.

Pintura francesa

En la nómina de autores franceses parece ser el miniaturista y pintor Jean (o Janet) Clouet (1480-1541)⁶⁸, el autor francés mejor representado en esta nómina, con cuatro retratos. Asimismo contaba con un retrato asociado a Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). Sallier parece contar también con una tela de Sébastien

⁶⁴ Agradezco esta información a Elisabeth Vidal-Naquet. Véase <http://agorha.inha.fr/inhaprod/servlet/LoginServlet> (fecha de consulta: 4-X-2013).

⁶⁵ Andrea de Marchi la atribuye a Luca Antonio Buscatti <http://faculty.washington.edu/gerryo/painters.html> En [http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-busatti_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-busatti_(Dizionario-Biografico)) (fecha de consulta: 4-X-2013).

⁶⁶ Luois Malbos la atribuye a Antonello da Messina en <http://agorha.inha.fr/inhaprod/servlet/LoginServlet> (fecha de consulta: 4-X-2013). En el *Catalogue du Musée d'Aix* se describe como obra anónima GIBERT, H., *Catalogue du Musée d'Aix*, Aix, Achille Makaire, 1862, n° 89, p. 53.

⁶⁷ VV. AA., *La obra pictórica completa de Antonello da Mesina*, Barcelona, Madrid, Noguer, 1974, p. 95.

⁶⁸ Véase CHÂTELET, A., y THILLIER, J., *La pintura francesa. De Fouquet a Poussin*, Barcelona, Carroggio, D.L. 1994. CHÂTELET, A., y THILLIER, J., *La pintura francesa. De Le Nain a Fragonard*, Barcelona, Carroggio, D.L. 1994.

Bourdon (1616-1671), cofundador de la Real Academia de Pintura y Escultura de París y pintor de cámara de la corte de la reina Cristina de Suecia (lote 275, 65 x 27 cm), y un *excellent* paisaje de Claude Lorrain o Claudio de Lorena (1600-1682)⁶⁹ y otro paisaje histórico de Nicolas Poussin (1594-1665), así como una *Bacanal* asociada a este autor (lotes 295 y 296). Dentro de la escuela de Aix citaremos a M. Clerian, al acuarelista M. Constantin (1756-1844) y Granet.

Conclusiones

Hemos querido simplemente apuntar y poner en valor el coleccionismo artístico de Sallier como una parte importante dentro de sus muchos intereses, confiando en que otros especialistas vengan a profundizar en este aspecto que había sido ignorado hasta ahora y que, consideramos, permite entender y completar las distintas facetas de su personalidad y su práctica coleccionista. Por otra parte, hemos constatado que la colección pictórica de Sallier es un apreciable testimonio sobre el gusto de los coleccionistas de mediados y finales del siglo XIX. Por otro, se ha demostrado la importancia de los catálogos de ventas como fuente heterogénea de información primaria, cuya conservación ha sido fundamental para el estudio del movimiento de las obras de arte a lo largo del tiempo. Finalmente, queda plantear qué ocurrió con el grueso de esta magnífica colección⁷⁰.

⁶⁹ LUNA, J. J., *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, Madrid, Museo del Prado, 1984.

⁷⁰ En 1989 se pusieron a la venta los cinco últimos cuadros de la colección Sallier, comprando Philippe Sallier la obra atribuida a Velázquez. Otras obras fueron adquiridas por galerías. Información proporcionada por Philippe Sallier a través de e-mail el 20 de octubre de 2013.



Fig. 1. *Retrato de dama desconocida* (ca. 1605), atribuido a Velázquez, *Nouveau Catalogue de la Collection de Tableaux formant la Galerie de M. Sallier François*, 1831, s. p.



Fig. 2. *Ana de Velasco, duquesa de Braganza* (1603), Juan de Pantoja de la Cruz, en *La Esfera*, Madrid, nº 243, 24 de agosto de 1918, portada.



Fig. 3. *Antonia de Toledo y Colonna, duquesa de Medinaceli* (1607), Juan Pantoja de la Cruz, Casa de Pilatos, Sevilla, Fundación Casa Ducal de Medinaceli.



Fig. 4. *Doña Margarita de Austria* (1607), Juan Pantoja de la Cruz, óleo sobre lienzo, nº inv. 6271, Medidas: 112 x 97 cm., Museo de Belas Artes da Coruña, depósito del Museo del Prado.



Fig. 5. *El concierto* (ca. 1520), atribuido a Giorgione, *Nouveau Catalogue de la Collection de Tableaux formant la Galerie de M. Sallier François*, 1831, s. p.



Fig. 6. *El concierto* (ca. 1518-1520), Giovanni Cariani, óleo sobre tabla, 92 x 130, National Art Gallery Washington.



Fig. 7. *Virgen de la Leche* (ca. 1520), atribuida a Bellini, *Nouveau Catalogue de la Collection de Tableaux formant la Galerie de M. Sallier François*, 1831, s. p.



Fig. 8 *Virgen de la Leche* (ca. 1520), círculo de Joos van Cleve, óleo sobre tabla de roble, 35,7 x 24,5 cm, iglesia de El Salvador, Valladolid.



Fig. 9. *Madonna y el Niño* (ca. 1530-1535), atribuida al taller de Joos van Cleve, óleo sobre tabla, 25,24 x 35,72 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.



Fig. 10. *Jesús con sus discípulos en el lago Tiberiades. Vocación de San Pedro y San Andrés* (ca. 1514-1516), Luca Antonio Busatti, Musée Granet, Communauté du Pays d'Aix-en-Provence. Foto: Bernard Terlay.

El escultor Pau Costa y su taller

Aurora Pérez Santamaría

Doctora en Historia del Arte

Resumen

En este artículo, a través de algunos retablos significativos en la obra de Pau Costa de los que revisamos calidad e influencias, queremos delimitar la contribución que tuvieron algunos escultores de su taller. Miquel Perelló, mallorquín, quien creemos que aportó los retablos de ángeles-atlantes y que, a pesar de su novedad, no tuvieron éxito en Cataluña. Pero permanecerá en su taller colaborando en algunos grandes retablos mayores. Josep Pol se formó en el taller de Pau Costa y es el escultor del que tenemos mayor constancia sobre sus relaciones con Costa y actividad en el taller. Respecto a Pere Costa, hemos procurado acotar su colaboración en los retablos de la catedral de Girona que contrata su padre Pau, cuestión controvertida, comparándolos con sus propios retablos.

Palabras clave

Barroco, escultor, retablo, ángeles-atlantes, Pau Costa, Miquel Perelló, Josep Pol, Pere Costa.

Abstract

In this article, through some significant altarpieces of Pau Costa whose we are reviewing quality and influences, we should want to delimit the contribution of some sculptors in his workshop. Miquel Perelló, majorican, who brought from there the patterns of angel-atlantes altarpieces, but in spite of their novelty they had no succeeded in Catalonia. But he remained in the workshop of Costa collaborating in some high altarpieces. Josep Pol learned the art of sculpture in the Costa workshop and we know more than the others about his relationship and activity in the Pau Costa workshop. About Pere Costa we have tried to delimit his contribution

in the altarpieces of Girona cathedral hired by his father, a questionable matter, comparing with his own altarpieces.

Keywords

Baroque, sculptor, altarpiece, angels-atlantes, Pau Costa, Miquel Perelló, Josep Pol, Pere Costa.

Pau Costa (1663-1726) se convirtió en uno de los escultores más acreditados de su época en Cataluña, especialmente desde inicios del siglo XVIII, y ello lo corrobora el elevado número de retablos que contrató, singularmente retablos mayores y en un radio de acción muy amplio para su tiempo, por lo que tuvo que tener un nutrido taller. Si bien su obra se conserva parcialmente, puede considerarse también afortunado en este sentido, a diferencia de otros escultores barrocos catalanes de los que ha desaparecido buena parte de su obra. Además, existen bastantes fotografías de archivo de sus retablos, pero aún así quedan interrogantes.

La primera noticia profesional que tenemos de Pau Costa es de 1682, en calidad de testigo en el contrato que firma el escultor Pau Sunyer para realizar el retablo de *Sant Ramon Nonat* en la capilla del castillo de Cardona, lo que nos da a conocer el taller en que se formó, que era el taller manresano más acreditado del momento, y no en uno de los vicenses como había creído Junyent, investigador de Pau Costa y otros escultores de Vic¹. En 1688 parece que contrató su primer retablo, puesto que no hay ninguna referencia anterior. Fue el *de Sant Llibori* para la iglesia de la Piedad de Vic², ciudad a la que debió regresar una vez obtenida la maestría como escultor y hay constancia en el *Consell* de 10 de octubre de 1702 de que fue

¹ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.). Projecció a Girona, Lleida, Virgili & Pagès*, 1988, p. 101, p. 122; JUNYENT, E., "L'escultor vigatà Pau Costa", *Vic*, 1972, sin paginar; DORICO, C., "L'activitat del taller vigatà de l'escultor Pau Costa entre els anys 1692 i 1704", *Ausa*, XXIV, 164, 2009, p. 344 refiere las razones por las que se formó fuera de Vic.

² JUNYENT, E., "L'escultor vigatà..."; MARTINELL, C., *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya, II*, Barcelona, Alpha, 1961, p. 143; DORICO, C., "L'activitat del taller..." p. 346, le menciona por su trabajo en la obra, no porque la contratara.

miembro de la cofradía de escultores de Vic, conocida con el nombre de *Confraria dels sants Josep, Just i Quatre màrtirs*³.

En 1692 contrae matrimonio con M^a Teresa Cases, hija del arquitecto Pere Cases y que, según documento notarial, aporta una importante dote⁴. Además, el matrimonio le lleva a diversificar su actividad profesional, ya que con Cases intervendrá en obras arquitectónicas⁵, aun cuando su labor escultórica será siempre primordial. Hasta 1700 recibe encargos principalmente de Vic y su comarca, Osona⁶, aunque también empieza a tener contratos en Girona y en el Berguedà, comarca vecina a la de Osona⁷.

Junto con otros escultores de su época lo estudiamos por primera vez en nuestra tesis doctoral y lo hemos vuelto a analizar, con diferentes enfoques, en otras ocasiones. Entonces ya señalábamos que dado el elevado número de contratos que firmaba, muy próximos

³ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, Apéndice documental (A.d.) nº 20 *Consell de la Confraria dels sants Josep, Just i Quatre màrtirs de Vic*, 10 octubre 1702, Archivo y Biblioteca Episcopal de Vic (ABEV), antes Archivo Diocesano de Vic (ADV) Notario (not.) C. Arbell, 1702, f. 378-379. GALLINARO, Laurence, en *Retables barroques de la province de Gerone (1580-1777). Etude iconologique et socioculturelle (modes de production, diffusion et réception)*, tesis doctoral en Tesis en Red, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, se atribuye el haber descubierto y publicado por primera vez este documento que figura en su apéndice documental (A.d.) nº 257. Y en relación con Pau Costa se atribuye, como veremos, casi todo lo que es primicia de nuestra tesis doctoral publicada en 1988. Y, a pesar de que su tesis, que como el título indica tiene que tratar los retablos de la provincia de Girona, sitúa interesadamente Vic y su comarca Osona, que pertenecen a la de Barcelona, en la de Girona. En este artículo haremos mención de lo que se atribuye, contenidos y documentos, relativos a Pau Costa, pero también lo hace con otros contenidos y escultores que tratamos en nuestra tesis. En su Introducción cita nuestra tesis como un estudio local, p. 8, y enfatiza su ardua investigación en archivos, p. 14.

⁴ JUNYENT, E., "L'escultor vigatà..."; PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, p. 121.

⁵ DORICO, C., "L'activitat del taller..." p. 349 y pp. 354-355.

⁶ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, pp. 122-123, A.d. nº 211, *Contracte amb els escultors Pau Costa i Joan Vila per a realitzar el retaule major del convent de la Mercè de Vic*, 29 junio 1690, ABEV, not. Ll. Ferrer, 1690-92, f. 56-57; A.d. nº 218, *Apoca a l'escultor Pau Costa (...) retaule major de l'església parroquial de Sant Andreu de la Vola* (ABEV), not. D. Solemner, 1699, 134-135; A.d. nº 219, *Contracte per a realitzar el retaule del Sant Christ de l'església parroquial de Santa Maria de Seva (...)*, 3 maig 1699 (ABEV) not. J. Comes, reg. 424, f. 190-191; Recibo A.d. nº 220, 1699, f. 191; Recibo A.d. nº 154; Apéndice doc. 222 *Contracte per a realitzar el retaule de Sant Benet de la catedral de Vic*. ABEV not. C. Arbell, 1699, f. 283-284, Recibos A.d. 223 1699, f. 285; A.d. 224 1700, f. 302. GALLINARO, L., en *Retables barroques...*, también se atribuye la primicia de estos contratos y contenidos. Están en el mismo orden que los nuestros, p. 88, A.d. nº 130; A.d. nº 152; A.d. nº 153, recibo nº 154; A.d. nº 155, recibos nº 156, nº 161.

⁷ JUNYENT, E., "L'escultor vigatà..."; DORICO, C., "L'escultor Pau Costa a Berga i la seva comarca", *D'Art*, 20, pp. 295-324.

cronológicamente unos a otros a partir de 1703, el trabajo de taller era innegable. Por ello, ahora querríamos analizar en lo posible la contribución que pudieron tener en su obra algunos escultores de su taller, como Miquel Perelló, Josep Pol y su propio hijo Pere Costa. Con este objetivo, hemos seleccionado algunas obras destacadas y significativas de su producción.

El convento de Santa Teresa

Pau Costa contrató en 1703 el *retablo mayor* de la iglesia del convento de Santa Teresa de las carmelitas de Vic, conservado, del que pudimos fijar la autoría al localizar el contrato⁸. Pero también se le encargaron, por lo menos, dos de los retablos menores del transepto⁹, que a pesar de que no han llegado hasta nosotros, conocimos más tarde por unas fotografías de archivo. Suponemos, como Junyent, que su contratación debió hacerse por las mismas fechas que el mayor, puesto que armonizan con él por la importante presencia de pintura en los tres. De los menores, hasta ahora, no ha sido posible localizar los contratos¹⁰.

En el contrato del retablo mayor se estipula la entrega de la madera del retablo viejo a Pau Costa, algo relativamente habitual para rebajar el precio del mismo, pero se salvan las pinturas¹¹. Y, por lo menos, algunas de las pinturas del primer retablo mayor pasan

⁸ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, pp. 31, 44, 123 y 214-219, A.d. n.º 227, *Sobre lo ajust de la construcció y fàbrica del retaule del altar major (...)*, 10 febrero 1703, ABEV, not. D. Solermoner (C.F.), 1703, f.65-66. Nuevamente GALLINARO en *Retablos barrocos...*, se atribuye contenidos y descubrimiento del contrato, pp. 46, 70, 83, A.d. n.º 170. JUNYENT, E. "El retaule major de l'església de Santa Teresa", Vic, 1966, sin paginar, estudia el retablo, que le parece de gran calidad, por lo que lamenta no haber podido descubrir a su escultor.

⁹ Había cuatro retablos menores: dos en el brazo izquierdo, que son de los que vamos a tratar, y otros dos en el brazo derecho, el de la Inmaculada, prácticamente pictórico, y del que hay fotografía de archivo, y el de San Juan Evangelista, del que no conseguimos ninguna.

¹⁰ PÉREZ SANTAMARÍA, A., "Una nueva aportación a la obra del escultor Pau Costa", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)*, LVI, 1990, pp. 554-561. Junyent que los conoció antes de 1936 también se refiere a ellos. Los atribuye al escultor del retablo mayor y los cree contemporáneos al mismo, JUNYENT, E., "El retaule major..." .

¹¹ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, p. 44, A.d. n.º 227. Y de nuevo, sin mencionarnos, contenido y contrato en GALLINARO, L., *Retablos barrocos...*, p. 83, A.d. n.º 170.

al retablo que esculpirá Pau Costa, en particular la copia del *San Miguel* de Guido Reni¹² en la que se hace patente que tuvo que adaptarse al nuevo ático del retablo. Los hermanos Osona, cuyo escudo figura en el zócalo del retablo, sufragan el primer retablo mayor. La donación de uno de ellos, Miguel Juan Osona, se destina básicamente a las pinturas¹³. De ahí que su santo patrón figure en el ático (fig. 1).

Si la obra arquitectónica –convento e iglesia– estaba terminada en 1646¹⁴, supusimos que el primer retablo no debía ser muy anterior al segundo¹⁵. Y, efectivamente, Elisenda Asturiol da a conocer en 2010 a Bartomeu Ballester escultor del primer retablo mayor, y publica el contrato que se firma en 1662. En él se hace referencia a la pintura de *San Miguel*¹⁶, por lo que dedujimos que a partir de entonces se iniciarían las influencias italianas en el convento. Los ángeles que flanquean la pintura de San Miguel en el retablo actual figuran, a nuestro entender, entre los más logrados de Pau Costa, modelos, con variantes, como ocurre en muchos artistas, de otros ángeles que Costa esculpirá posteriormente. En ellos se conjuga la influencia de Reni y Maratta.¹⁷

Respecto a la pintura de la Anunciación del manifestador, que es prácticamente idéntica a la que después se realizará en el del retablo mayor de Arenys de Mar, también contratado por Pau Costa,

¹² Según Pérez Sánchez, este *San Miguel* de Reni de 1635, fue pronto conocido en España, o bien a través del grabado de J.B. de Rosi, de 1636, o de otros posteriores. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza editorial, 1993, p. 114.

¹³ BELTRÁN, G., *Carmelitas Descalzas de Cataluña y Baleares. Documentación histórica: 1588-1998*, Roma, Teresianum, 1990, pp. 183, 201-202.

¹⁴ JUNYENT, E., *La ciutat de Vic i la seva història*, Barcelona, Curial, 1976, p. 231

¹⁵ PÉREZ SANTAMARÍA, A., "Influencias italianas en el convento de Carmelitas de Vic", *El Mediterráneo y el arte español. Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 499 (nota 1).

¹⁶ ASTURIOL, E. "Tres contractes inèdits sobre els retaules de l'altar major de l'església del Convent de carmelites descalces de Santa Teresa de Vic i els seus artífexs", *Ausa*, XXIV, 165, 2010, pp. 493-516.

¹⁷ PÉREZ SANTAMARÍA, A., "Influencias italianas...", p. 502. PÉREZ SANTAMARÍA, A., "El escultor Pau Costa y el arte italiano", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXX, 2000, p. 269.

consideramos que procedía de modelos pictóricos italianos a través de grabados. Para la figura de la Virgen, Anunciaciones de Reni, Lanfranco o el propio Maratta; para la del ángel, Maratta, quien, con ligeras variantes, plasma este tipo de ángel, tanto en sus pinturas como en la Cappellina de la Manica Lunga del Quirinal como en sus grabados¹⁸. Un estudio posterior de Francesc Miralpeix atribuye al pintor Joan Gallart la pintura de la Anunciación del manifestador del retablo mayor de Arenys de Mar y, por tanto, hay que hacerlo extensivo al de Vic, pintor que también se inspiraba en modelos de pintores y grabadores italianos, entre ellos Maratta¹⁹. Pau Costa y Joan Gallart debían tener cierta amistad, ya que Monsech, apoderado de Pau Costa, en 1708 hace entrega de cien libras a Gallart para la manutención del hijo de Pau, Pere, que residía entonces en Barcelona²⁰, por lo que coincidimos con Miralpeix en que pudo haber relación artística entre ambos, aún cuando el ya citado Miquel Joan Osona y, seguramente, Emmanuel Bojons, quien sufraga uno de los retablos, menores del transepto, tenían conocimientos del mundo artístico italiano²¹.

El reverendo Emmanuel Bojons, persona de gran ascendiente en el convento de Santa Teresa²², costeó el de *Sant Francesc de Sales* (fig. 2) y el de *Sant Martí* (fig. 3), Joan Senmartí, quien por su apellido debía ser devoto de dicho santo²³. Se trata de retablos con zócalo, banco, de un solo cuerpo y ático en los que los fustes de las columnas del cuerpo principal han sido sustituidos por ángeles atlantes sobre cuyas cabezas descansa un capitel jónico, por lo que tipoló-

gicamente son muy similares a algunos retablos mallorquines de ángeles atlantes.

En su estudio sobre esta tipología del retablo en Mallorca, Villalonga Vidal se refiere tanto a los escultores que los llevaron a cabo como a sus fuentes de inspiración y su relativamente amplia difusión por la isla, convirtiéndose en una peculiaridad mallorquina. Cree que los primeros se realizarían en la segunda mitad del siglo XVII y en el taller del escultor Joan Antoni Oms (1600-1667), quien aunque pudo servirse de fuentes diversas, la mayoría de sus modelos debieron ser foráneos y de raigambre gráfica. Así, retablos suyos como el de *les Animes* de la iglesia parroquial de Alaró, concluido a su muerte por su hijo Gaspar Oms Bestard o el del *Sant Crist*, de la iglesia de Santa Clara (fig.4) atribuible a su hijo Gaspar Oms Bestard (1638-1702)²⁴, responden a la tipología que se siguió en Vic. Incluso en el de San Francisco de Sales de Vic se emula todavía más a los mallorquines al abrirse el banco y donde en estos retablos se coloca el Yacente, en el de Vic encontramos la figura de la Magdalena. Las diferencias entre los mallorquines y los viceses son principalmente iconográficas. En Mallorca estos retablos son casi exclusivamente cristológicos, presididos por el Crucificado, al que acompañan figuras y simbología de la Pasión.

Las obras que Pau Costa contrató en el convento de Santa Teresa de Vic en 1703 suponen, no sólo para él un hito importante, sino también el comienzo de la actividad del mallorquín Miquel Perelló en su taller. Este escultor inició su actividad profesional en Mallorca, pero dejó la isla y marchó a Barcelona²⁵, ciudad en la que se habría establecido antes de 1668. En 1684 realizó el examen preceptivo para obtener la maestría y poderse adscribir a la *Confraria*²⁶. A partir de entonces se conoce su participación en los consejos de la co-

¹⁸ PÉREZ SANTAMARÍA, A., "Influencias italianas...", p. 501.

¹⁹ MIRALPEIX, F., "Joan Gallart (c.1670-1714) en el context de la pintura catalana de la fi del segle XVII i dels primers anys del segle XVIII. Noves atribucions". En: *L'Epoca del Barroc i els Bonifàs: Actes de les Jornades d'Història de l'Art a Catalunya. Valls 1, 2 i 3 de juny de 2006*. Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Girona, 2007, pp. 218-219, 229-232.

²⁰ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, p. 45. A. d. 265, 25 de marzo 1708, ABEV, not. J.F. Corominas, registro 580, 1705-1708.

²¹ PÉREZ SANTAMARÍA, A., "Influencias italianas..." pp. 499-502

²² JUNYENT, E., *La ciutat de Vic...*, pp. 279 y 393-394.

²³ JUNYENT, E., "El retaule major...".

²⁴ VILLALONGA VIDAL, A.J., "El retablo de atlantes en Mallorca", *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura. Actas del XVI Congreso del CEHA*, tomo I, Las Palmas, Anroart ed., pp. 515-522.; CARBONELL, BUADES, M., *Art de cisell i de relleu. Escultura mallorquina del segle XVII*, Palma, Olañeta, ed., 2002, pp. 98 y 111.

²⁵ DORICO, C., "Algunes precisions sobre l'escultor mallorquí Miquel Perelló", *Estudis Baleàrics*, 66-67, 2000, pp. 79-81.

²⁶ DORICO, C., "Algunes precisions...", p. 80.

fradía²⁷ y en otras actividades de la misma. En 1705 no estaba ya en Barcelona y Dorico llega a la conclusión de que debió de integrarse en el taller de Pau Costa, aunque los únicos datos documentales de que se dispone son ya de 1711, cuando residía en Torelló, municipio próximo a Vic, y corresponden a pagos por su trabajo en el retablo mayor de la iglesia parroquial, contratado por Pau Costa²⁸.

De acuerdo con nuestros conocimientos actuales, su obra resulta difícil de precisar y más, si como parece, Miquel Perelló es un escultor primordialmente de taller. Obra propia y segura es la portada, construida en 1690, del convento servita del *Bonsuccés* en la que, además de realizar el escudo, firma “Michael Perelló, maioricen(sis) sculpsit”²⁹. Con su firma se pone en evidencia el deseo de notoriedad del escultor, al tiempo que, pese a tener ya la maestría de la cofradía de Barcelona, se siente vinculado a sus raíces al declararse mallorquín. Pero si bien esta obra es interesante para conocer algunas facetas de su personalidad, la parte escultórica resulta muy limitada, no sólo para calibrar su arte sino también para que pueda ser referencia al compararla con obras de escultores desconocidos que pudieran atribuírsele. Le servirían de inspiración portadas

²⁷ Para una relación completa de los *consells* a que asistió durante su permanencia en Barcelona, DORICO, C. *ibidem*, p. 82 (nota 24). GALLINARO, L. en *Retables barroques...*, pese a que su tesis versa sobre la provincia de Girona, como indicábamos en nota 3, trata de la cofradía de escultores de Barcelona, pp. 136-150, en términos similares a los nuestros en *Escultura barroca...* pp. 71-80, puesto que los documentos que nosotros dimos a conocer sobre la cofradía, se atribuye haber sido ella la que da la primicia, incluidos los *consells* correspondientes a 1682, 1694, 1706, 1712. En nuestro A.d. 5, *Confratiae Sculptorum civitatis Barcinonae*, 7 noviembre 1680, Archivo Corona de Aragón (ACA), reg. 87, Cámara de Aragón, f. 75. A.d. 6 *Els escultors de Barcelona donen a coneixer als fusters les Ordinacions (...)* 18 noviembre 1680, Arxiu Històric Protocols de Barcelona (AHPB), not. J. Brossa, 1674-80 Notularum (...), f. 11-13. A.d. 14 *Consell de la Confraria d'escultors de Barcelona*, 8 febrero 1682, AHPB, not. J. Brossa, 1682, sin foliar. A.d. 15 *Consell de la Confraria (...)* 25 octubre 1694, AHPB, not. J. Brossa, 1692-95, f. 178-179. A.d. 16 *Consell de la Confraria (...)*, 8 diciembre 1706, AHPB, not. J. Brossa, 1705-1706, f. 178-179. A.d. 17 *Consell de la Confraria (...)*, 2 febrero 1712, AHPB, 1710-1715, not. J. Brossa, sin foliar. En GALLINARO, L. *Retables barroques...*, A.d. 242, 243, 245, 255, 260, 263.

²⁸ SOLÀ, F., Solà, Fortià en *Història de Torelló*, II, Barcelona, Gráficas Marina, 1948, p. 76 cita a Perelló, uno de los integrantes del taller de Costa, como “el mallorquí”. Dorico, *ibidem*, pp. 84, 87 (notas 40, 41, 42).

²⁹ CÉAN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, pp. 52-53. DORICO, C., *ibidem*, pp. 79, 82-83. En dicho convento celebró la Cofradía sus *consells* durante unos años, por lo que no es de extrañar que un escultor como Miquel Perelló que participaba activamente en el gremio se hiciera cargo de dicha obra.

mallorquinas y tiene semejanza con algunas, como la del Ayuntamiento de Palma, a partir del dintel, obra de Joan Antoni Oms. El escudo, los dos angelitos *putti* tenantes y la movida y curvada ornamentación del entorno nos sitúan ante una obra plenamente barroca (fig. 5).

Respecto a los retablos vicensés y tras análisis formal, el dedicado a *Sant Francesc de Sales* lo atribuimos a Pau Costa, pero el de *Sant Martí*, de calidad artística inferior al primero tuvo que realizarlo otro escultor. En el de *Sant Francesc de Sales*, Pau Costa para los ángeles atlantes se ha inspirado en el *San Miguel* de Guido Reni que tenía en el retablo mayor. Habíamos apuntado que la razón por la cual el retablo de *Sant Martí* lo realizara otro escultor podría ser el número de obras que Pau Costa tenía ya contratadas por aquellos años³⁰. Ahora, el origen mallorquín de Perelló nos permite plantear la hipótesis de que fue este escultor el que los dio a conocer a Pau Costa y puesto que Miquel Perelló, presumiblemente había aportado las trazas, pusiera como condición realizar uno de ellos. Evidentemente, dado que de las posibles obras este escultor, sólo se conoce hasta ahora la portada del *Bonsuccés*, no puede pasar de hipótesis, pero creemos que es bastante plausible.

Aquí se plantea algún interrogante. ¿Cómo de un escultor que tenía una importante actividad en la cofradía de escultores de Barcelona no se le han localizado contratos en esta ciudad?. Posiblemente no llegó a tener taller propio y por ello no se ha dado hasta ahora con fuentes documentales suyas. La propuesta que hizo a Pau Costa debió hacerla antes a iglesias o conventos barceloneses. O no gustó o no pareció muy buen escultor y Perelló, al tener noticias del taller de Pau Costa, se dirigió a éste. Pau Costa aceptó y, aunque no sabemos las condiciones, debió realizar el retablo de *Sant Martí*. Y pese a su regular calidad, se integró en su taller como prueban los datos documentales de Torelló. Costa tenía entonces 40 años, Perelló, del que Dorico sitúa su nacimiento hacia 1643,

³⁰ PÉREZ SANTAMARÍA, A., “Una nueva aportación...”, p. 558.

aproximadamente 60³¹. Aun cuando Perelló no aparezca citado en ningún otro contrato o carta de pago en las obras de Pau Costa, debió de permanecer en su taller y la relación se amplió en el orden familiar, ya que Pau Costa, al enviudar de M^a Teresa Cases en 1718, contrae matrimonio con María, hija de Miquel Perelló, quien había fallecido poco antes³².

En Cataluña, en los soportes antropomorfos de los retablos encontramos atlantes, hermes o cariátides³³. No hay ángeles, pero poco los habrá con posterioridad a la realización de estos retablos vicenses, o sea no crean escuela como en Mallorca, y además, tanto atlantes, hermes y cariátides desaparecen muy pronto de los cuerpos de los retablos para pasar al zócalo, convirtiéndose así en una peculiaridad catalana como advirtió Martín González³⁴. En el caso de Pau Costa los atlantes se encuentran en retablos mayores y en un período avanzado de su producción: a partir del retablo mayor de Palafrugell en el que esculpe, sin duda, sus mejores atlantes.

Los escultores catalanes recurrían a fuentes gráficas, primordialmente italianas. Grabadores italianos, como Bonasone, Ghisi, Cherubino Alberti o el Monogrammist Ps. 3 entre otros, contribuyeron a la difusión de obras destacadas, como los *ignudi* de la Capilla Sixtina o diversas tipologías de atlantes³⁵. Todo ello tuvo como consecuencia una gran diversidad y en el caso de los retablos catalanes un progresivo alejamiento de los modelos origina-

³¹ DORICO, C., *Ibidem*, p. 80.

³² DORICO, C., *Ibidem*, p. 87.

³³ PÉREZ SANTAMARÍA, A., "Alegorías en los órdenes atlántico y paraníptico del retablo catalán (1611-1740 ca.)", *Los Clasicismos en el Arte Español. Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, Departamento Historia del Arte, UNED, 1994, pp. 261-266; PÉREZ SANTAMARÍA, A., "Tradición e influencias en el retablo de San Martín de Palafrugell", *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 407-412; PÉREZ SANTAMARÍA, A., *L'art religiós a Palafrugell*, Ajuntament de Palafrugell/Diputació de Girona, 2007, pp. 64-72.

³⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El retablo barroco en España*, Madrid, editorial Alpuerto, 1993, p. 79.

³⁵ *The Illustrated Bartsch*, atlantes en: vol. 26, 1978, M. Raimondi 301 (228), 302 (229); vol. 29, 1982, G. Bonasone 6, 7, 8, 9 (176), 10, 11 (177); vol. 31, 1986, Monogrammist Ps. 3 (497). *Ignudi* en: vol. 31, 1986, Adamo Ghisi 28, 29 (426); vol. 34, 1982, Cherubino Alberti, 147-150 (103-105). También hay que tener en cuenta la portada de *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastián Serlio* (...), Toledo, Juan Ayala, 1552

les, puesto que los grabados pasaban de unos escultores a otros y sufrían modificaciones. También ha ocurrido con su simbolismo, incluso en Italia³⁶.

Los grandes retablos mayores

A partir de 1705 Pau Costa contrata varios retablos mayores, además de otros menores, cuando todavía estaba trabajando en el retablo del *Roser* (Rosario) de la parroquia de Sant Esteve de Olot (1704-1707). Los retablos mayores son los de las parroquiales de Cassà de la Selva (1705), Torelló (1706) y Arenys de Mar (1706) que se irán realizando simultáneamente, lo que implicaba incrementar el taller al tiempo que dividirlo todavía más entre los distintos municipios, además de retrasos entre la firma de un contrato y el inicio de las obras. El del *Roser*, conservado, es un retablo de gran calidad escultórica, que se iniciaría cuando Pau Costa estaba terminando la obra de Vic, y ya constatamos influencias italianas en diversas figuras, similares a las que se pueden ver en el retablo de Arenys de Mar³⁷. Por tanto, ratificamos que Pau Costa estaría en posesión de grabados italianos desde Vic. Y en 1708 contratará nuevos retablos: *el mayor* del monasterio de Santa Clara de Girona³⁸ y el primero de los retablos mayores de Palafrugell, cuando de los que hemos citado sólo se había concluido el del *Roser*. Poco después, también en Berga, de los que destacamos el del *Sant Crist* de la iglesia parroquial y el de *Sant Antoni* del convento franciscano. Lo que venimos diciendo le obligó a tener diversos apoderados, ya que él y su taller trabajaban en diferentes municipios y a veces

³⁶ MÜLLER PROFUMO, L., *El ornamento icónico y la arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 203-214.

³⁷ PÉREZ SANTAMARÍA, A., "El retablo de la Mare de Déu del Roser d'Olot", *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, 15, 2005, pp. 185-202.

³⁸ BATLLE, LL., "El retablo mayor del monestir de Santa Clara de Girona, obra de Pau Costa", *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XXIV, 1978, pp. 19-37. Este retablo se inicia con posterioridad a 1708 y no se concluye en 1709 como se estipulaba en el contrato, sino en 1714. Cuando Costa firma el contrato y cobra el primer recibo está todavía en Cassà de la Selva, por lo que se deduce que el retablo mayor de dicha villa no está todavía terminado. Batlle apunta, con base documental, como posibles causas del retraso las turbaciones de la guerra de Sucesión o el retraso en los pagos. Cabría añadir lo ya dicho en varias ocasiones: el número de obras que el escultor simultaneaba.

distantes en su época y las obras se cobraban a plazos. Había demoras tanto en el cobro de los plazos como en la ejecución de las obras, debidas a veces a la simultaneidad de la construcción de los retablos, pero, en la mayoría de los casos, por el retraso en pagar. De acuerdo con los datos documentales que tenemos, el más destacable fue Genís Monsech, carpintero de Torelló, sin duda, hombre de confianza de Pau Costa³⁹.

En opinión de Dorico, Miquel Perelló, una vez concluido el retablo mayor de Torelló, se trasladó a Berga e intervino en varios retablos de esta localidad, pero creemos difícil conocer en cuál de ellos su participación pudo ser importante⁴⁰. Del de *Sant Crist*, no poseemos ninguna fotografía de archivo y del de *Sant Antoni* solamente una fotografía de conjunto (fig. 6), ninguna de detalles del mismo, por lo que apenas podemos precisar aspectos formales. Lo que sí nos permite suponer es que la traza puede ser atribuida a Pau Costa y aunque el retablo se haya depurado ornamentalmente frente a otros anteriores, ya que se contrata en 1712, sigue siendo claramente barroco con grandes concavidades, profundas hornacinas y creación de distintos planos, lo que le confiere dinamismo. Pero, además, este retablo se realiza en dos etapas como se desprende de la carta de pago a Pau Costa del 20 de abril de 1722. Dado que en la primera etapa, años 1713-1714, se le pagó sólo algo más de una cuarta parte del total de 1.434 Libras, en tanto que a la segunda, 1720-22, correspondió el resto, se deduce que buena parte del trabajo se realizó en esta segunda. Como en 1720 Perelló había fallecido, en todo caso sólo pudo intervenir durante la primera etapa de su construcción y, por tanto, su participación fue reducida⁴¹.

³⁹ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, p. 45, A.d. 229. *Apoca a l'escultor Pau Costa del seu procurador Genís Monsech a compte del seu treball als retaules de Torelló, Olot, Palafrugell i Arenys de Mar*, 30 de mayo de 1709 (ABEV), not. F. Reverter, reg. 237, 1709, 384-385. Y otra vez en GALLINARO, L., *Retablos barrocos...*, contenidos y documento, como si fuera primicia suya, pp. 35, 87-88, A.d. 188.

⁴⁰ DORICO, C., "L'escultor Pau Costa a Berga i la seva comarca", *D'Art*, 20, 1994, p. 311. Este autor en otro artículo, ya citado, "Algunes precisions...", p. 87, cree que Perelló, al término del retablo de Torelló, pudo trasladarse a Palafrugell para trabajar en el retablo contratado por Costa. Pero no hay ninguna cita documental que lo avale.

⁴¹ DORICO, C., "L'escultor Pau Costa a Berga..." pp. 310-313. Este autor parte de la atribución de Ceán a Perelló de las esculturas de este retablo y cree que en la primera etapa de la construcción del retablo trabajaron en él Perelló, Pau Costa y su hijo Pere que

De entre los escultores del taller de Pau Costa del que hay mayor constancia documental en cuanto a relación profesional entre ambos es de Josep Pol, escultor de Palautordera, que actuó varias veces como testigo suyo y, a su vez, a la inversa. En 1702 Josep Pol, cuando todavía era oficial escultor, estando viviendo en Vic y seguramente trabajando en obras contratadas por Pau Costa nombra a éste procurador suyo⁴². También avala a Costa en el retablo mayor de Arenys de Mar. Entonces Pol habría ya obtenido la maestría, puesto que se le cita como escultor. Pero será, sobre todo, en el retablo mayor de Palafrugell en el que tendrá mayor protagonismo.

El *retablo mayor* de Arenys de Mar (fig. 7) contratado en 1706, y por fortuna conservado, ocupa toda la cabecera del templo. Consta de zócalo, banco, dos cuerpos y ático y cinco calles, y tanto su magnitud como la calidad de su escultura hacen de él una obra litúrgica espectacular que respondía al objetivo teatral del barroco cuyo fin era impresionar a los fieles. Cuando Pau Costa se hizo cargo del retablo, se había realizado ya el zócalo, obra del escultor Francisco Santacruz. El primer estudio de esta obra lo realizó J. M^a Pons Guri⁴³, quien también descubrió unos grabados del pintor y grabador Maratta que efectivamente sirvieron de inspiración a Pau Costa para figuras y relieves del retablo⁴⁴. Dedicado a la Asunción y también a San Zenón, patrón de la villa, sus imágenes se ubican en la calle central, primera y segunda hornacina respectivamente. La Asunción responde a un grabado de Maratta firmado en Roma,

había obtenido ya la maestría. Estamos de acuerdo en su verosimilitud y, aún con las dificultades en precisar figuras y relieves, la obra de taller parece importante. Quizás los atlantes pudieron ser obra de Pau Costa. Pero no, en cambio, que Pere Costa fuera el autor de la traza del retablo.

⁴² PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, p. 101, "Ego Josephus Pol, juvenis sculptor, Vici commorans (...), 24 agosto 1702, ABEV, not. J. Comes, 1702, f.167. Como suele proceder GALLINARO, L., *Retablos barrocos...*, p. 165, el mismo contenido e idéntica cita puntual.

⁴³ PONS GURI, J.M., "El retablo mayor de Arenys de Mar, obra de Pau Costa", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, II, 4, Ajuntament de Barcelona, 1944: 103-123. Pese a haberse conservado el retablo, el propio Pons indica en este artículo, que incluye también la documentación del mismo, que durante los primeros días de la guerra civil sufrió diversas mutilaciones y desaparecieron 53 figuras.

⁴⁴ PONS GURI, "Uns gravats italians inspiradors del nostre retaule major", *Vida parroquial*, XXIV, n^o 260, 1968, Parròquia de Santa Maria, Arenys, sin paginar. Los grabados se encuentran en el Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC).

modelo que, a nuestro parecer, hunde sus raíces en Asunciones de Anibal Carracci, difundidas por grabados como el de J. Collin, copia invertida de la pintura de Anibal Carracci de la iglesia de Santa Maria del Popolo de Roma y también en las de Reni, artista que influye de manera importante en Maratta⁴⁵. En los relieves de las calles laterales del retablo, relativos a la vida de María también se inspira en grabados de Maratta. Son unos relieves de extraordinaria calidad: figuras, composición y creación de espacio. Lo mismo se puede decir de los relieves del banco, con escenas de la Pasión, que después repetirá en el retablo mayor de Palafrugell, aún cuando en la de la Oración del Huerto es en Palafrugell donde logra el mayor virtuosismo. También son unas buenas figuras las imágenes de las hornacinas laterales y, una de ellas, la de San José, la volveremos a ver en Palafrugell. Pau Costa tiene ya buena parte de su repertorio.

En los contratos del retablo de Palafrugell, Pol avala a Pau Costa y actúa como testigo. El primero firmado en 1708, cuando Josep Pol todavía está trabajando en el retablo de Arenys⁴⁶; dos años después, 1710 se firma el segundo que anula el anterior⁴⁷. Y en una de las cartas de pago a Pau Costa, fechada el 10 de junio de 1719, hay constancia de que Josep Pol interviene en la obra de Palafrugell ya que en ésta Pau Costa indica la cantidad que se le tiene que entregar por el trabajo que está realizando⁴⁸. Joan Badia Homs ha investigado su obra, primero como importante colaborador de Pau Costa en dicho retablo y después como escultor de un retablo, tampoco conservado, el del santuario de Sant Sebastià de la Guarda,

⁴⁵ PÉREZ SANTAMARÍA, A., "Inspiración y creación de Pau Costa en la Inmaculada del retablo de la catedral de Girona", *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, 1994, p. 280; PÉREZ SANTAMARÍA, A., "El esculor Pau Costa...", p. 269. En ambos estudios nos hemos referido a la influencia de Reni en Maratta.

⁴⁶ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, p. 124, A.d. 277. *Capitulatio retabuli*, 11 julio 1708, Arxiu històric de Girona (AHG) not. Pouplana i Brugarol, reg. 250, 1708, f.138-142. GALLINARO, L., *Retables barroques...*, también se atribuye la primicia del contrato, A.d. 187.

⁴⁷ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, p. 124, A.d. 278. *Capitulatio retabuli majoris*, 2 noviembre 1710, AHG, not. Pouplana i Brugarol, reg. 253, 1710, f. 377-380. Y nuevamente en éste también GALLINARO, L., *Retables barroques...*, A.d. 194.

⁴⁸ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, p. 93, A.d. 281, *Apoca a l'escultor Pau Costa (...)* 10 junio 1719, A.H.G. not. Pouplana i Brugarol, reg. 262, 1719: f.111. Y otra vez en GALLINARO, L., *Retables barroques...*, p. 166, A.d. 216.

muy próximo a Palafrugell, conocido y por tanto contratado a raíz de su colaboración en el mayor de dicho municipio⁴⁹.

Del primer contrato del retablo mayor de Palafrugell, 1708, los acuerdos más destacables son: el que los síndicos de la obra quieren un retablo conforme a la traza del de Cassà de la Selva, pero que en el zócalo de la traza que ha presentado ponga virtudes en vez de "quatre minyons, vulgarment dits las quatre parts del món"⁵⁰, y en tercer lugar que le proporcionarán tanto casa como lugar de trabajo, albañiles para la obra, costearán el transporte de los materiales necesarios, al tiempo que estará libre de todo tipo de impuestos. En el segundo contrato se mantiene lo anterior salvo la traza, ya que ahora desean que sea como la del retablo mayor de Arenys de Mar, que al estar casi terminado debió de gustar más a los síndicos de la obra. El barroco muy exuberante de los de Torelló y Cassà se atempera en Arenys y más aún en Palafrugell, con el abandono progresivo de la columna salomónica y el exceso ornamental. Estos dos retablos constituirán las obras cimbras de Pau Costa. Así, el *retablo mayor* de la parroquia de Palafrugell (fig. 8) es de idéntica tipología al de Arenys de Mar y, aunque no se conserva, tenemos de él bastantes fotografías de archivo. Dedicado al patrón de la villa, *sant Martí*, ubicado en la hornacina principal y representado en apoteosis, tenemos escenas de la vida del santo en las calles laterales contiguas y la imagen de *santa Margarita*, copatrona de la villa⁵¹, en la segunda hornacina de la calle central. Tanto los relieves de la vida del santo como las imágenes de la hornacinas laterales, tiene

⁴⁹ BADIA-HOMS, J., "L'activitat de l'escultor Josep Pol a Palafrugell", *Estudis del Baix Empordà*, 14, 1995, pp. 177-186.

⁵⁰ Este contrato es la única prueba documental que testimonia el cambio de simbología de los atlantes. En el retablo catalán eran habitualmente alegorías de virtudes como las caritades. No es el primer retablo en el que puede constatarse este cambio, pero sí en el que se da a conocer a través de la documentación, PÉREZ SANTAMARÍA, A., "Alegorías en los órdenes...", pp. 261-266; "Tradición e influencias...", pp. 409-412; *L'art religiós...*, pp. 64-72

⁵¹ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, p. 330, creímos que se trataba de la Inmaculada puesto que esta figura es muy similar a otras Inmaculadas de Pau Costa, error del que dimos cuenta y corregimos en PÉREZ SANTAMARÍA, A., "Tradición e influencias...", p. 408. GALLINARO, L., *Retables barroques...*, p. 523 comete el mismo error y en los mismos términos. Y no lo corrige porque no ha visto nuestra publicación posterior. También GALLINARO, L., *Retables barroques...*, p. 67 se refiere a los cambios de opinión en la trazas de este retablo con las mismas citas que nosotros sin citarnos.

la calidad que ya señalábamos en Arenys. Creemos que merece destacar la figura de san Sebastián, en la hornacina superior izquierda, de influencia clásica y con ecos del Apolo de Bernini. En el zócalo, los seis atlantes figuran, en nuestra opinión, entre las mejores figuras de Pau Costa, y esta vez la inspiración procede de *ignudi* o esclavos de Miguel Angel y el Laoconte, y aún posiblemente de otros atlantes de artistas italianos esculpidos o pictóricos en ciclos de frescos y difundidos, todos ellos, por medio de grabados⁵². Si cuatro atlantes son alegorías de los continentes, los otros dos constituyen el homenaje a los pescadores de Palafrugell, quienes con un esfuerzo como el que simbolizan los atlantes sufragaron con el llamado *tribut del peix* (tributo del pescado) buena parte del esculpido y, más tarde, del dorado del retablo⁵³. Uno de ellos lleva en torno al cuerpo una red de la que cuelgan peces y el otro, que es, a nuestro parecer, uno de los más influidos por el Laoconte (fig. 9), una guirnalda de peces. Éste era un tributo habitual para obras religiosas en las localidades costeras catalanas.

La catedral de Girona

Una serie de retablos, encargados y sufragados por varios canónigos, supusieron una renovación artística del templo, y, además, se han conservado la mayor parte de ellos. En general los comitentes los dedicaron a su santo patrón o por lo menos éste figura entre las imágenes del retablo y también quisieron ser sepultados en la capilla para la que sufragaron las obras. Su realización se sitúa entre 1709 y 1736, incluyendo gran parte del dorado de los mismos⁵⁴. Pau Costa tuvo en estos retablos un papel primordial. Pero el primero de ellos, dedicado a los santos Iu y Honorat, costado en

⁵² Martín González dio como razón para explicar la influencia que, a partir del siglo XVII, el Laoconte ejerció en la escultura española el que llegase una copia de este grupo a las colecciones reales. MARTÍN GÓNZALEZ, J.J., "El Laoconte en la escultura española", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)*, LVI, 1990, pp. 459-469. Para grabados de *ignudi* véase nota 35.

⁵³ PÉREZ SANTAMARÍA, A., "Tradición e influencias...", p. 411; *L'art religiós...*, pp. 70-72.

⁵⁴ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, 116-117. GALLINARO, L. *Retablos barrocos...*, p. 48, con nuestros mismos contenidos.

1709 por el canónigo Ignaci Bofill, fue contratado con el escultor Joan Torras⁵⁵.

Uno de los que en nuestra opinión merece mayor interés es el de la *Immaculada Concepció*, que se ubicará en la capilla de la Asunción. Sufragado por el canónigo Cristòfol Rich y contratado con Pau Costa en 1710⁵⁶, aunque no se iniciará hasta 1714, sin duda por los retablos que el escultor estaba todavía realizando. En su contratación compitieron Pau Costa y Joan Torras. Al poner el mismo precio ambos escultores, el canónigo se decidió por Pau Costa, lo que prueba la mejor reputación de éste frente a Torras⁵⁷. El hecho de que se le abone a Pau Costa el primer plazo el 4 de junio de 1714 permite creer que se inicia entonces, ya que en el contrato se estipula que se le pagará el primer plazo el día que se comience la obra y el *Llibre de Comptes* recoge dicho pago⁵⁸. El retablo debió terminarse en 1715, puesto que el 14 de octubre de dicho año se nombra una comisión para la colocación del retablo en su capilla⁵⁹. Pere Costa, procurador de su padre desde 1714, cobra los distintos

⁵⁵ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura Barroca...*, A.d. 260. *De y sobre la fabrica y construcció del retaula(...)*, 11 noviembre 1709, AHG, not. I. Roig, 1709, reg. 497. En GALLINARO, L., *Retablos barrocos...*, A.d. 189. Una vez más, esta autora, además de atribuirse la localización de dicho contrato, en la ficha de este retablo, pp. 498-499, que precede al análisis del mismo y en la que da cuenta de las fuentes y bibliografía existente sobre el mismo, no cita a Pérez Santamaría.

⁵⁶ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, pp. 52-53, 124 y 257-262, A.d.261. *De y sobre lo preu fet de la construcció del retaula (...)* Purissima Concepció (...) 24 noviembre 1710, AHG, not. I. Roig, capítol 1709-1713, reg. 518. En GALLINARO, L., *Retablos barrocos...*, A.d. 195. Y como en el retablo anterior, no sólo se atribuye el descubrimiento de dicho contrato, sino que en la ficha, pp. 543-544, que precede a su análisis, no cita a Pérez Santamaría ni en las fuentes ni en la bibliografía.

⁵⁷ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, p. 125, Arxiu Capítular de Girona (ACG), *Resoluciones Capitulares (Resoluciones)*, 48, 1710-15, f. 22

⁵⁸ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, p. 52-53. *Obra Comptes 1713-1715*, ACG, 53, sin foliar. MASÍÀ de ROS, A., en "Contribución al estudio del barroco: Pablo y Pedro Costa en la catedral de Gerona", *Archivo Español de Arte*, XIV, 1940-41, pp. 542-547, a partir de la documentación de la obra que acabamos de citar realiza el primer estudio de este retablo, aunque parte del segundo pago realizado al escultor y así consta en sus notas, Libro de la Obra de 1713-1715 partida de gasto extraordinario números 59 y 60. Esta autora se refiere a Pedro Costa como procurador o apoderado de su padre y no puede dilucidar hasta que punto pudo intervenir en este retablo.

⁵⁹ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, p. 53. *Resoluciones*, ACG, 49, 1715, 37.

plazos de la obra. Tenía 21 años, era ya escultor y según Dorico había obtenido la maestría en 1712⁶⁰.

Creemos que Pere Costa efectivamente también colaboraría en el taller de su padre como escultor de estos retablos gerundenses, pero que las figuras principales de éste y restantes retablos, como era habitual entre los maestros contratantes, las realizaría Pau Costa, como ya hemos manifestado en algunas ocasiones⁶¹. En este retablo (fig. 10) Pau Costa realiza figuras de extraordinaria calidad artística y en primer lugar la Inmaculada de exquisita talla, aérea como las Inmaculadas pictóricas⁶², perfectamente integrada dentro de la aureola de rayos solares, nubes, símbolos de la letanía y ángeles de su entorno de entre los que destacan los ángeles mancebos adoradores, estos también de gran calidad. Nos parece inspirada en una obra de Maratta, para la capilla Cybo de Santa Maria del Popolo, a través de un grabado de N. Dorigny⁶³, aun cuando tiene una mayor esbeltez y ondulación propia de las Inmaculadas o Asunciones de Reni, por lo que suponemos que se inspiró también en otros grabados de Maratta, influido por Reni, o de ambos⁶⁴. Pero si la figura yacente de san Francisco Javier y los santos de las calles laterales del primer cuerpo, san Ramón de Peñafort y san Feliu el Africano, apóstol de Girona, armonizan con el conjunto de la Inmaculada, no así el segundo cuerpo del retablo, obra de taller.

Prueba fehaciente de que los ángeles mancebos, tanto en este retablo como en el de *Sant Narcís*, son obra de Pau Costa, la tenemos en los relieves del coetáneo retablo de *Sant Josep* de la prioral de

⁶⁰ DORICO, C., "L'activitat del taller..." p. 382.

⁶¹ PÉREZ SANTAMARÍA, A., "El escultor Pau Costa...", p. 270 (nota 53).

⁶² S. Stratton considera habitual el que desde mediados del siglo XVII las figuras escultóricas de la Inmaculada derivan de modelos pictóricos, al contrario de lo que ocurría en la primera mitad del siglo en el que escultores, como Montañés, ejercieron influencia en las pinturas de sus contemporáneos. STRATTON, S. "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, 2, Madrid, Fundación Universitaria, 1988, p. 48.

⁶³ PÉREZ SANTAMARÍA, A., "Inspiración y creación de Pau Costa...", pp. 278-286. Copia del grabado de Dorigny en el MNAC/GDG 16885/G.

⁶⁴ PÉREZ SANTAMARÍA, A., "El escultor Pau Costa...", p. 266. Difundidas por grabados del propio Reni u otros artistas como G.A. Lorenzini (*The Illustrated Bartsch*, 43, 5 (415), 264).

San Pere de Reus (fig. 11). Obra que contrató Pere Costa y realizó entre 1713 y 1717 y cuyas figuras, composición y concepción del espacio son muy regulares. Evidentemente era todavía joven y no tenía la experiencia de su padre. Y estimamos que es producción totalmente suya el retablo de *Sant Rafael i els Àngels* (fig. 12), recientemente instalado en una capilla de la seo gerundense, desde su anterior ubicación en el claustro. Su observación pone nuevamente de manifiesto las diferencias entre estos ángeles y los de Pau Costa. En las *Resoluciones Capitulares* se cita al escultor simplemente por el apellido, lo que se puede prestar a confusión. Se inicia en 1718, se sufraga con un legado del canónigo Gaietà de Ferrer y al final se paga al escultor una cifra inferior a la presupuestada⁶⁵. Marquès i Casanovas, que fue canónigo de dicha seo, afirma también que el autor del retablo es Pere Costa, de acuerdo con las fuentes que dice haber consultado⁶⁶.

Por lo que respecta al retablo de la *Anunciació*, costado por el canónigo Jaume Codolar se realiza y coloca paralelamente al de la *Immaculada Concepció*. Ambos se encuentran ubicados en las dos capillas situadas a los pies de la catedral. Aunque hasta hoy se desconoce su autoría, es atribuible a Pau Costa por razones formales. De traza similar al de la *Concepció*, aunque de menor finura en algunas imágenes y cuya escena central, la Anunciación, casi calca la del desaparecido retablo del *Roser* de A. Pujol II de Arenys de Mar, por lo que es obvio que Pau Costa lo conoció⁶⁷. El de *Sant Miquel* sufragado por el canónigo Miquel Català, de predominio pictórico, lo atribuimos a Pau Costa y como en el caso del de la *Concepció*, el ático no sólo es obra de taller, sino que, además, hay afinidades estilísticas entre ambos áticos⁶⁸. En 1990 Bosch encontró una prueba documental de la autoría de Pau Costa en el testamento del canóni-

⁶⁵ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, p. 117, A.C.G. Resoluciones, 50, 1718, fs. 18; 52, 1728, f. 132.

⁶⁶ MARQUÈS, J. "La capella de Sant Rafael en el claustre de la Seu", *Diari de Girona*, 6 abril de 1988, p. 4.

⁶⁷ PÉREZ SANTAMARÍA, A., "El escultor Pau Costa...", pp. 271, 286.

⁶⁸ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, p. 349.

go comitente⁶⁹. Lo más destacable del mismo es la pintura central, copia del *San Miguel* de Guido Reni que Miquel Català mandó traer de Roma⁷⁰. Pudiera ser sugerencia de Pau Costa. El canónigo Narcís Font sufragó talla y dorado del retablo de *Sant Narcís* y, aunque su propuesta es de 1710, hasta 1718 no se iniciarán las obras. Las *Resoluciones Capitulares* son hasta hoy la prueba documental de la autoría de Pau Costa, ya que por el momento no se ha hallado el contrato⁷¹. Las imágenes de la hornacina central, santo titular y los ángeles aéreos que sostienen sus atributos las consideramos de Pau Costa.

Conclusiones

En síntesis, respecto a estos tres escultores que trabajaron en el taller de Pau Costa, Miquel Perelló sigue siendo un escultor enigmático y ni avala, ni testifica en ninguno de los retablos contratados por Pau Costa, como sí lo hace Josep Pol, aunque su retablo, conocido por una fotografía de archivo, nos hace pensar en un escultor discreto. Respecto a Pere Costa, que llegó a ser un escultor destacado, en nuestra opinión fue buen arquitecto de retablos, pero en el campo de la escultura Pau supera al hijo. En su *Diccionario histórico* (...) Ceán no dedica ni una línea a Pau Costa, sí trata de Miquel Perelló y es muy elogioso con Pere Costa: “Quando Corrado Rodolfo y Ferdinando Galli Biviena estuvieron en Barcelona al servicio del emperador le enseñaron mejores máximas en la escultura y arquitectura que las que él había aprendido y así fue el primero que abandonó en aquel país la gresca de Churriguera en los adornos que

⁶⁹ BOSCH, J. “Pintura del segle XVIII a la Seu de Girona: d’Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana”, en ROIG, M. A. (ed.), *Girona revisitada*, Girona, Estudi General de Girona, 1990, p. 143.

⁷⁰ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, p. 116, *Resoluciones*, A.C.G. 49, 1715, f. 38. GALLINARO, L., *Retables barroques...*, pp. 49, 52, en texto y citas documentales atribuye el aserto a Bosch, sin citar a Pérez Santamaría ni en fuentes, ni en bibliografía en la ficha del retablo, pp. 584-585.

⁷¹ PÉREZ SANTAMARÍA, A., *Escultura barroca...*, 116, *Resoluciones*, 48, 1710, f.22. *Resoluciones*, 50, 1718, f. 20. GALLINARO, L., *Retables barroques...*, p. 49 y la misma cita documental. En la ficha del retablo, 598-599, una vez más, no cita a Pérez Santamaría ni en fuentes ni en bibliografía.

también había hecho progreso en él”⁷². Creemos que la clave radica en estas afirmaciones.

Barcelona, a 13 de julio del 2015.

⁷² CÉAN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico...*, p. 366.



Fig. 1. Pau Costa. Retablo mayor de Santa Teresa (detalle). Convento de Carmelitas, Vic. (Fundació Institut Amatller Art Hispànic. Arxiu Mas, Barcelona.).



Fig. 2. Pau Costa (atrib.). Retablo de Sant Francesc de Sales. Desaparecido. Convento de Carmelitas, Vic. (Arxiu Documental del SPAL, Diputació de Barcelona.).



Fig. 3. Miquel Perelló (atrib.). Retablo de Sant Martí. Desaparecido. Convento de Carmelitas, Vic. (Fundació Institut Amatller Art Hispànic. Arxiu Mas, Barcelona.).



Fig. 4. Gaspar Oms Bestard (atrib.). Retablo del Sant Crist. Convento de Santa Clara, Palma de Mallorca. (©gabriel ramón-palma de mallorca.).



Fig. 5. Miquel Perelló. Portada del convento servita del Bonsuccés (fotografía de 1933), Barcelona. (Fundació Institut Amatller Art Hispànic. Arxiu Mas, Barcelona.).



Fig. 6. Retablo de Sant Antoni. Desaparecido. Convento de San Francisco, Berga. (Arxiu Luigi, Berga.).



Fig. 7. Pau Costa. Retablo mayor. Iglesia parroquial de Arenys de Mar. (Fotografía de la autora.)

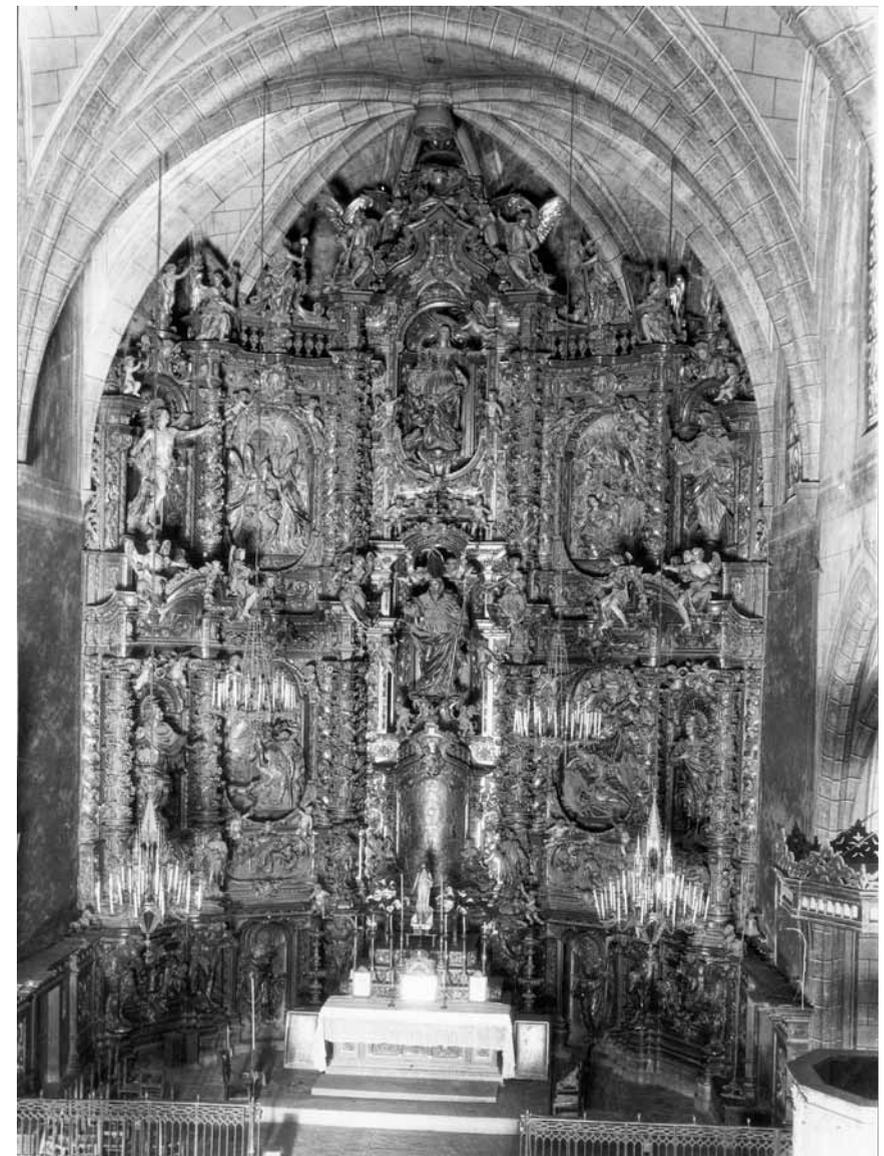


Fig. 8. Pau Costa. Retablo mayor. Desaparecido. Iglesia parroquial de Palafrugell. (Fundació Institut Amatller Art Hispànic. Arxiu Mas, Barcelona.)



Fig. 9. Pau Costa. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Palafrugell (detalle de atlante.) Fundació Institut Amatller Art Hispànic. Arxiu Mas, Barcelona.).



Fig. 10. Pau Costa. Retablo de la Immaculada Concepció. Catedral de Girona (detalle del cuerpo principal). (Fundació Amatller Art Hispànic. Arxiu Mas, Barcelona.).



Fig. 11. Pere Costa. *Somni de Sant Josep* (detalle del retablo de Sant Josep de la iglesia prioral de Sant Pere, Reus. (Institut Municipal Museus de Reus.)



Fig. 12. Pere Costa. Retablo de Sant Rafael i els Àngels. Catedral de Girona (Capítol Catedral de Girona-Tots els drets reservats.).

Fernando Fernán-Gómez y el cine de los años 50. Los elementos constitutivos de sus films durante la década

Autora: María Postigo Fernández

Los elementos y referencias que acompañaron a Fernando Fernán-Gómez como cineasta fueron evolucionando a lo largo de toda su vida. La pretensión de este trabajo es analizar lo que se ha escrito sobre esta cuestión y aclarar cuáles vinieron a ser las claves para entender el cine que el autor realizó durante la década de los años cincuenta, sin duda, unos referentes muy peculiares y que merecen ser estudiados de una manera pormenorizada.

Palabras clave

Años 50, Ramón Gómez de la Serna, literatura, teatro, industria cinematográfica española, censura.

The elements and references that accompanied Fernando Fernán-Gómez as filmmaker were evolving along all his life. The pretension of this work is analyze what has been written about this subject and which came to be the keys to understand the cinema that the author realized during the decade of the fifties, undoubtedly, a few very peculiar modals and that they deserve to be studied in a detailed way.

Key words:

50's, Ramon Gómez de la Serna, literature, theatre, cinematographic Spanish industry, censure.

Introducción

Fernando Fernán-Gómez trabajó dentro del mundo del cine durante más de cincuenta años desde que se inició con un pequeño papel

en *Cristina Guzmán* (Gonzalo Delgrás, 1943) hasta fechas muy cercanas a su muerte en noviembre de 2007, y desde muy temprano trabajó no sólo como actor, sino también como director, adaptador y guionista. Desde su pequeña actuación en la película de Delgrás, su presencia en la pantalla fue en aumento hasta convertirse en uno de los principales y más reconocidos rostros del cine español de la década de los cuarenta.¹ A comienzos de la década siguiente y aprovechando su posición privilegiada dentro de la industria del cine del país, comenzó a interesarse por otras cuestiones cinematográficas más teóricas aparte de la interpretación² y se atrevió a dar el salto a la dirección de películas, debutando con *Manicomio* (co-dirigida con Luis María Delgado) en 1952. A partir de ese momento comenzó su carrera como cineasta, que se prolongó, al igual que su presencia delante de las cámaras, hasta 2001, con una adaptación de *Lazarillo de Tormes* (co-dirigida con José Luis García Sánchez). Una carrera que por lo extensa, presenta unas grandes irregularidades y discontinuidades, a veces incluso contradicciones, pero que han hecho merecedor a Fernán-Gómez de ser considerado uno de los más importantes cineastas de la historia del cine de nuestro país.

De toda su filmografía, en este momento nos vamos a centrar en lo que podríamos determinar la primera etapa como director de Fernán-Gómez, una etapa de formación en la que, desde dentro del oficio y mediante la práctica, estableció las características propias

¹ Tras trabajar varios años en Barcelona, en películas modestas y con participación también en alguna película de CIFESA como *Rosas de Otoño* (Juan de Orduña, 1943) y *Noche fantástica* (Luis Marquina, 1943), su carrera se consolidó sobre todo a finales de los años cuarenta y a principios de los cincuenta, cuando trabajó a las órdenes de los cineastas más valorados por el gobierno franquista como José Luis Sáenz de Heredia o José Antonio Nieves Conde en películas que estaban totalmente en consonancia con los gustos de la Dictadura e incentivados por la Administración, como *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1948), *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950) o *El último caballo* (Edgar Neville, 1950). Se consagró como actor gracias al papel de Antonio en *Esa pareja feliz* (Bardem y Berlanga, 1951).

² Como la introducción en España de nuevos modelos estéticos de cine que se estaban dando en Europa, como el neorrealismo italiano, o como fueron la escritura y la adaptación de guiones. También fue en ese momento cuando comenzó a colaborar como articulista ocasional con publicaciones especializadas como *Cinema*, donde a través de diversos escritos, analizó cuestiones de diferente naturaleza del cine español de los años cuarenta. Durante las décadas de los cincuenta, los sesenta y la totalidad de los setenta siguió esta trayectoria escribiendo artículos para diversas revistas específicas como *Cinema Universitario*, *Revista Internacional del cine* o *Primer Acto*.

como autor que le acompañaron en la totalidad de sus obras. El objetivo primordial de este trabajo de investigación es analizar bien las fuentes y localizar cuáles son los elementos constitutivos del cine de Fernán-Gómez en la década de los cincuenta. A través de esta búsqueda, también podremos efectuar paradas en el contexto cinematográfico español de la década, del que nuestro autor no se puede abstraer. Por todo esto, no vamos a realizar aquí un recorrido cronológico tradicional, sino que, de una manera muy concreta, vamos a extraer aquellos elementos de cada una de sus películas que resulten paradigmáticos de su configuración como cineasta.

Elementos constitutivos de su obra en la década de 1950

Los años cincuenta supusieron la consolidación de la carrera de Fernán-Gómez como actor y su introducción en otros campos del cine, como el mundo de la realización. Sus primeras películas, realizadas en la primera mitad de la década, –*Manicomio* (1953), *El mensaje* (1953) y *El malvado Carabel* (1955)– fueron una excelente forma de que el actor aprendiese el oficio de director desde dentro, mediante la práctica. Con estas tres primeras películas en las que experimenta con la narración y los recursos cinematográficos asistimos a la conformación de un estilo y un lenguaje característicos que terminó de madurar en sus siguientes películas, *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), que siguió desarrollando en sus films de los sesenta como *Sólo para hombres* (1960), *La venganza de Don Mendo* (1961) y las sobresalientes *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964).

La adaptación literaria.

Manicomio, *El mensaje* y *El malvado Carabel*

En *El tiempo amarillo*, Fernando Fernán-Gómez se autodefine como «eterno aficionado a la literatura», y no es para menos, ya que las referencias constantes a las novelas y a los autores que desde niño le marcaron profundamente desbordan todas sus memorias. Su fascinación por la palabra escrita proviene de su abuela, quién le enseñó a leer de niño con obras como *Nochebuena del poeta* de Alarcón. En su

juventud, cuando se afilió al Sindicato del Espectáculo de la CNT, se hizo socio de su biblioteca para seguir leyendo a los clásicos de la literatura universal, así que aunque se declaraba seguidor incondicional de las novelas policíacas de Eggar Wallace, de los folletistas franceses y de las novelas de aventuras del italiano Emilio Salgari, también conoció en profundidad la obra de Shakespeare, *La Iliada*, *La Odisea* o *El buscón*:

«Pero algunas de aquellas obras las había leído con gran dificultad, otras no había conseguido terminarlas; me había resultado mucho más fácil y gratificante la lectura de Edgar Wallace (...), pero aquel opúsculo y aquella biblioteca me sirvieron para ampliar mis gustos y familiarizarme hasta cierto punto con escritores de otros siglos».³

A partir de aquí, de una buena base creada por la lectura de los clásicos y conforme pasaban los años, por influencia de las tertulias del Café Gijón y del grupo de *Los telúricos*, se interesó cada vez más por novelas y autores más complicados sin importar periodo histórico: conoció en profundidad las obras de Platón, leyó novela trascendente, por mediación de su amigo Manuel Alexandre se introdujo en la lectura de Nietzsche con *Así habló Zaratrusta...* También destaca su gusto por lo heterodoxo a través de escritores como Arnold Zweig, Glaeser, Tcheng Chen, Heinrich Mann, Ann Shegers, Nathan Asch y Panait Istrati, «este último una revelación cuyo deslumbramiento no he olvidado»⁴ y así podríamos seguir hasta citar la infinidad de ejemplos que señala Fernán-Gómez a lo largo de sus memorias. Sin embargo, a través de una reelaboración de todas sus declaraciones sobre sus gustos literarios, concluimos que sobre todo fueron unos géneros y autores muy concretos los que le sorprendieron y marcaron de algún modo: en primer lugar el género de la picaresca española⁵, Alejandro Dumas con *Los tres mosqueteros*

³ FERNÁN-GÓMEZ, F., *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*, Editorial Debate, Madrid, 1998, p. 214.

⁴ FERNÁN-GÓMEZ, F., *El tiempo amarillo...*, op. cit., p. 349.

⁵ Fernando Fernán-Gómez demostró a lo largo de toda su trayectoria como cineasta un profundo conocimiento de este género literario español, ya que realizó varios proyectos que versaban sobre los pícaros y diversos personajes de estas novelas. Nos referimos a realizaciones como la serie para TVE *El pícaro* (1974) — uno de los proyectos de los que el cineasta se siente más

(el autor declara: «era la lectura que más me había apasionado»⁶), Charles Dickens, pero «la obra que realmente me deslumbró (...) fue *Los miserables* de Víctor Hugo»⁷.

Tras este brevísimo comentario sobre la pasión de Fernán-Gómez, vamos a pasar a analizar un ejemplo práctico donde tendremos la ocasión de apreciar la relevancia del estatuto de la literatura en la configuración de la obra fílmica de nuestro protagonista. Nos referimos a su ópera prima: *Manicomio*.

Co-dirigida junto a Luis María Delgado en 1952, se trata de una adaptación de cuatro obras literarias seleccionadas por Francisco Tomás Comes que abordan el tema de la demencia: *El sistema del doctor Alquitrán* y *el profesor Pluma* de Edgar Allan Poe, *Una equivocación* de Alexander I. Kuprin, *La mona de imitación* de Ramón Gómez de la Serna y *La idea* de Leonid Andreiev⁸. La historia marco de *Manicomio* proviene de la adaptación del cuento de Poe⁹ y a partir de esta rama principal se bifurcan el resto de los relatos de locos, los cuales, aparecen desarrollados de manera independiente y sin tener que ver entre sí.

Sorprende, desde la primera secuencia, su radical diferencia en relación con las tendencias dominantes en el cine español del momento, es un ejercicio diametralmente opuesto a todo lo que se había

satisfecho —, la adaptación que realizó sobre *Lázaro de Tormes* (2001) o incluso varios proyectos que finalmente no llegaron a cristalizar como la confección de una serie basada en unos textos sobre la pícaro Justina.

⁶ FERNÁN-GÓMEZ, F., *El tiempo amarillo...*, op. cit., p. 214.

⁷ *Ibidem*. Más adelante, cuando analicemos su segundo film, *El mensaje*, trataremos la influencia de *Los miserables* con más profundidad.

⁸ También es muy probable que el guión se sirviera asimismo de uno de los más famosos relatos del autor ruso, *Espéctros*, que se desarrolla en un manicomio.

⁹ El protagonista de esta historia decide desviarse de la ruta de un viaje por las provincias del Mediodía francés para visitar una casa de salud de la que ha oído hablar en París. La disciplina del centro se organiza conforme a una terapia experimental, el sistema de benignidad, caracterizado por la inhibición de cualquier método represor con los enfermos: se evita el empleo de todo castigo, no se recurre a ninguna reclusión, los enfermos gozan aparentemente de una gran libertad y pueden circular por toda la casa. El método no sólo no se niega al espontáneo comportamiento de los enfermos, sino que alimenta sus caprichos. El sistema de benignidad da como resultado el encerramiento de los médicos y del personal de la clínica por los locos que son ahora quienes les suplantán en sus papeles.

hecho. El comienzo de la película determina el discurso fílmico de ésta en el terreno de lo cómico con la conversación que mantiene Carlos (Fernando Fernán-Gómez) con su novia Juanita con un tono algo excéntrico y alocado. Carlos va a ir a visitar a Juanita al psiquiátrico donde trabaja y durante el trayecto en automóvil, el personaje, mirando directamente a la cámara, interpela al espectador, iniciando así un proceso de investigación formal que desdoblará su estatuto simultáneo como protagonista y a la vez narrador de la historia. Aquí tenemos ya definido uno de los rasgos que va a caracterizar por completo la trayectoria del Fernán-Gómez cineasta: la imposibilidad de separar la triple figura del director-realizador-actor¹⁰.

Cuando Carlos llegue al hospital, se sucederán en pantalla las historias que le cuentan respectivamente un empleado, una enfermera y un médico, que son otros tantos relatos narrados por unos personajes a los que se supone lúcidos, «que giran sobre personas locas interpretadas a su vez por los mismos actores que dan vida a los narradores, ya que en realidad, estos últimos no hacen sino contar su propia historia como se descubre cuando terminan de hacerlo»¹¹.

Todo el itinerario que Carlos va a seguir a través de los relatos, conducen directamente a la confusión total entre la razón y la locura, una idea que se terminará de perfilar en los minutos finales del film, en los que se insinúa la vuelta de Carlos al manicomio como refugio seguro y “cuerdo” frente a la “locura” del mundo exterior.

El primer relato –que se corresponde con el cuento de Gómez de la Serna– es el mejor de todos y puede reivindicarse como uno de los segmentos cortos más brillantes en todo el cine español de la década de los cincuenta¹². El episodio es ejemplar en su estructu-

ración cerrada y compacta, en su progresión interna, sin ninguna coartada narrativa o psicológica. Este primer sketch funciona como una metáfora aislada de todo el film en su conjunto. Los otros dos relatos exploran la línea entre el fingimiento de la locura y la locura verdadera, pero su desarrollo es menos satisfactorio que el primero porque necesitan mayores pretextos argumentales que Fernán-Gómez aún no domina.

Una vez señalada la estructura fílmica nos interesa detenernos ahora en los débitos literarios que esta obra contiene. A este respecto, de nuevo hay que resaltar la influencia de Gómez de la Serna, cuyos escritos no sólo inspiraron uno de los relatos, sino que están presentes de una u otra manera en multitud de detalles a lo largo del film, sobre todo en lo concerniente a la ambientación y a los decorados. En *Manicomio*, la cámara de Fernán-Gómez se detiene en una panorámica de las calles madrileñas –acompañado del recorrido del automóvil que conduce Carlos para visitar a su novia–, que excede a la mera ubicación espacial de la historia y se inscribe en una tradición claramente literaria, sobre todo, ramonista. El protagonismo de lo urbano en la modernidad quedó consagrado a lo largo del siglo XIX con la literatura de Baudelaire y Wordsworth entre otros; pero también, a través de las colaboraciones de Gómez de la Serna para *La esfera* se trasluce la devoción del escritor por lo urbano, de Madrid sobre todo –como no podía ser de otra manera– y dentro de Madrid, especialmente por la Puerta del Sol, epicentro del madrileñismo¹³. Este es otro de los elementos que Fernán-Gómez toma prestado hasta hacerlo unos de sus rasgos más personales, pues es uno de los cineastas que más se ha preocupado por captar los ambientes y la geografía del Madrid de aquellos años y que mejor ha sabido hacerlo¹⁴.

¹⁰ Y que llegará a alcanzar sus máximas posibilidades en dos grandes películas posteriores, *La vida por delante* (1957) y *La vida alrededor* (1958).

¹¹ HEREDERO, C., «Los caminos del heterodoxo» en ANGULO, J., y LLINÁS, F. (eds.), *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, Patronato Municipal de Cultura, San Sebastián, 1993, p. 17.

¹² La mona de repetición narra el caso de un hombre que asesina a su novia porque «le hacía la burla y le sacaba de quicio» (ella repite sistemáticamente todas las frases que dice él) y que, al ser interrogado por el comisario de la policía, le contesta repitiendo sus mismas preguntas.

¹³ Y así se refiere Gómez de la Serna al monumento madrileño: «durante los primeros días del metro, y aun todavía, respira y transpira todo el fondo de Madrid por las narices y las bocas del Metropolitano; sobre todo por la naciente estación metropolitana de la Puerta del Sol, sale todo el olor del fondo de Madrid (...)».

¹⁴ Este deseo por retratar el ambiente madrileño también procede de la influencia que ejerció el neorealismo en su obra. Al comentar sus películas posteriores *La vida por delante* (1957) y *La vida alrededor* (1958) tendremos la ocasión de detenernos en este interés tan marcado de nuestro cineasta por la ciudad de Madrid.

Si nos centramos en los decorados¹⁵, concluimos que toda la película transcurre sumergida en una saturación de objetos y un uso de las luces y de las sombras claramente de tradición expresionista que pueden hacernos relacionar esta película con *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920): los cuadros torcidos de la pared, la gran escalera diagonal, los relojes que siempre marcan la misma hora, las líneas cruzadas de las ventanas... No es de extrañar que las dos películas guarden similitudes formales, pues durante finales de los cuarenta y principios de los cincuenta en el cine español era posible distinguir esos característicos y acusados usos de las sombras, esa fotografía tan marcada y una manera determinada de componer los encuadres de las escenas. La razón se debe, entre otras, al trabajo de numerosos profesionales alemanes en el seno de la industria cinematográfica española por esas fechas, algunos tan relevantes como el director de fotografía Enrique Guerner.

Sin embargo, el determinado uso de los objetos que aquí se presentan también nos hacen pensar también en la influencia de Gómez de la Serna –quién en sus famosas *Greguerías* plantea una nueva relación del hombre con los objetos y entre los objetos mismos– y nos remiten directamente a fragmentos de sus escritos¹⁶. De esta manera, *Manicomio* constituye el único momento en el que el cine español se ha acercado al espíritu de la obra de Ramón Gómez de la Serna¹⁷. Un texto, en fin, tan irregular como fascinante, construido a partir de diversos referentes literarios pasados por el tamiz cultural de Fernando Fernán-Gómez, y en el que, partiendo de un texto de Ramón Gómez de la Serna, se atisban ya algunas de las

¹⁵ La totalidad de los decorados utilizados proceden de *Aeropuerto* (1953), una película que comenzó a dirigir Luis María Delgado y terminada por Luis Lucia, y que estaban contruidos en los estudios Roptence. La productora les permitió utilizarlos para el rodaje de *Manicomio*.

¹⁶ Es imposible reproducir aquí cada uno de los fragmentos de las obras de Gómez de la Serna referidos a los objetos que nombramos. Sin embargo, sí aparecen reproducidos en GARCÍA ABAD, M^ª TERESA, «Literatura, disparate y humor en *Manicomio*, de Fernando Fernán-Gómez» en http://ua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7214/1/ALE_19_04.pdf (fecha de consulta: 12-6-2011)

¹⁷ Gómez de la Serna también fue una influencia fundamental en la obra literaria del cineasta Luis Buñuel. Sin embargo, no realizó ninguna adaptación cinematográfica del escritor. Agustín Sánchez Vidal da cuenta de un proyecto inacabado, la película de episodios que llevaría por título *Caprichos*, y que nunca se llegó a realizar.

fecundas líneas creativas que surgirán de diferentes maneras en la obra fílmica de nuestro cineasta.

No es de extrañar, que una película tan diferente como *Manicomio*, que se aleja de los géneros, temáticas y puestas en escena auspiciadas por el Régimen, tuviera una nula repercusión en el público¹⁸. *Manicomio* resultó ser una película muy compleja tanto en su estructura narrativa como en su alejamiento de la representación naturalista. Era un film intelectualizado y con un excesivo débito literario, tal como señala el propio cineasta en sus memorias:

«Estaba claro que una de las razones, no la única, de su fracaso, era lo que a nosotros –a mí, al colaborador del guión y al co-director Luis María Delgado– más nos gustaba: su raíz literaria, su exceso de literatura»¹⁹

pero que ya nos marca la gran importancia de la palabra escrita en la carrera del director, donde la mayor parte de sus films son adaptaciones literarias tanto de obras ajenas como suyas.

Siguiendo en la línea de lo que acabamos de señalar, también en 1953, dirigió su segunda película, esta vez de temática histórica y bélica, *El mensaje*. El mismo Fernán-Gómez señala:

«Como consecuencia de mi afición al cine y a las novelas me atraía la guerra. La guerra como espectáculo, quiero decir. (...) para mí la guerra no pertenecía a la realidad, sino a la literatura, al cine y al teatro.»

No es de extrañar entonces, que motivado por sus propias inclinaciones personales escribiera en 1949 un guión como el de *Los guerrilleros*, que años más tarde daría lugar a la versión definitiva del guión y al film con el título de *El mensaje*²⁰. En la gestación de

¹⁸ Sólo consiguió estrenarse en los madrileños cines Panorama, Progreso, Proyecciones y Tívoli en Enero de 1954. Pese a ello y dado su bajo coste, casi no perdió dinero.

¹⁹ FERNÁN-GÓMEZ, F., *El tiempo amarillo...*, op. cit, p. 410.

²⁰ La primera versión del guión fue prohibido por Censura, así lo declara Fernán-Gómez en sus memorias, por falta de calidad literaria. Realmente tal y como lo recoge José Luis Castro de Paz en Fernando Fernán-Gómez la película fue calificada de deplorable,

este primer texto ya se encuentran una serie de influencias concretas que de nuevo son de raigambre literaria y que a continuación vamos a señalar. Hemos apuntado anteriormente cómo la guerra era algo que fascinaba a nuestro protagonista desde el punto de vista del espectáculo –gracias a la lectura de libros como *El tanque número 13*, *La cartuja de Parma* y *Guerra y paz*– y en esta consideración jugó un papel muy destacado el descubrimiento de una obra en concreto:

«Precisamente en los comienzos de la guerra de España leí *Los miserables*, de Víctor Hugo, y la fascinante descripción de la batalla de Waterloo me incitó aún más a considerar la guerra como un hecho literario, como algo que se producía para que pudiese ser narrado después»²¹.

A esto, debemos añadir la influencia de la película *El tesoro de Sierra Madre* (John Houston, 1948) –«eran tres tíos que están siempre en una montaña, salvo un rato que están en un bar tomando unas copas, y por tanto me hice un guión sobre ese esquema: «unos señores que son guerrilleros y que por eso andan por los montes»–²² y la de su adorado Emilio Salgari, cuyas novelas inspiraron el tono de aventura y de “cine para chicos” que Fernán-Gómez pretendía para su largometraje.

El film versa sobre un grupo de guerrilleros que deben hacer llegar un mensaje hasta la posición que ocupan otros compañeros y a través del territorio ocupado por los franceses. La Guerra de la Independencia bajo la óptica de Fernán-Gómez está totalmente alejado de la visión épica y patriótica que podemos ver en películas de la misma época como *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), al igual que del tratamiento folklórico que se le da al hecho de la gue-

sin emotividad ni interés y con diálogos inadmisibles. Fernán-Gómez esperó entonces una mejor oportunidad para terminar este proyecto, oportunidad que surgió tres años más tarde, cuando realizó una segunda versión del guión junto con Manuel Suárez Caso y ya con el título *El mensaje*.

²¹ FERNÁN-GÓMEZ, F., *El tiempo amarillo...*, op. cit., p. 193.

²² COBOS, J., GARCÍ, J.L., MARÍAS, M., y TORRES DULCE, E., “Nickel Odeon entrevista a Fernando Fernán-Gómez” en AA.VV., *El cine de Fernando Fernán-Gómez*, Nickel Odeon. Revista trisemestral de cine, 9, Madrid, 1997, p. 50.

rra en *Lola, la piconera* (Luis Lucia, 1951). Sus guerrilleros son incultos y de comportamiento primitivo, sus razones para combatir al invasor son bastante prosaicas e inclusive al traidor se le permite exponer sus razones, estrictamente humanas (su familia vive en un pueblo dominado por los franceses y lo hace para protegerles). El film sigue dos líneas argumentales que discurren paralelamente: por un lado tenemos la historia bélica y por otro lado la historia de amor. Sin embargo, aunque ambas suceden al mismo tiempo, lo justo es señalar que la compenetración entre estas dos líneas es escasamente armónica y mal encajada a lo largo de todo el metraje. Otro de los puntos flacos de la película son sin duda alguna sus diálogos, demasiado explicativos y que se pierden en lo declamatorio, haciendo que el film pierda frescura para hacerse más engolada a medida que se acerca el desenlace. Se observa un cierto desaliño formal y poco rigor en la construcción narrativa, que es consecuencia del carácter infantil que Fernán-Gómez quería darle al film, pero que hacen que el resultado final se resienta.

También hay en esta película una serie de aciertos por parte del director, –que recordemos, está aún aprendiendo el manejo de todos los recursos que la cámara le puede ofrecer–, de los cuales el más acertado es un crítico discurso metacinematográfico sobre los orígenes prebélicos de la comedia folclórica y rural, mediante una escena de baile, a modo de homenaje, donde hay unas claras referencias al cine dirigido por Florián Rey para CIFESA durante la República²³. En el campo de lo formal se subraya el intento de Fernán-Gómez de huir de toda la retórica que se empleaba en el cine histórico del momento y tiende a un distanciamiento tan marcado como significativo, incidiendo en amplias composiciones plásticas de carácter comunitario frente a un uso inteligente, de planos cerrados y primeros planos.

Este segundo film de Fernando Fernán-Gómez es, desde luego, de una calidad inferior que su ópera prima y los referentes literarios que inspiraron la película tampoco mantienen una importancia ca-

²³ CASTRO DE PAZ, J., *Fernando Fernán-Gómez*, Cátedra, Madrid, 2010, p. 57.

pital en su desarrollo, tal como pasaba con su predecesora. Al igual que *Manicomio*, supuso un rotundo fracaso comercial²⁴. Con todo, la película mantiene un aire de rareza a comienzos de la década de los cincuenta. El autor mantiene una voluntad ideológica y experimental de salirse de «los estrechos cauces por los que discurría nuestro cine, haciéndolo a caballo entre la crítica histórica, el cine de aventuras y la parábola social»²⁵.

El siguiente paso en su producción es una película de 1955, que lleva por título *El malvado Carabel*. Este film supone un importante salto para el cineasta tras sus dos primeras y fracasadas películas, y funciona como unión entre estos films “de aprendizaje” y los que hizo en la segunda mitad de la década, de las más logradas y laureadas de su trayectoria cinematográfica. Además, el autor llegó a considerarlo como su primer trabajo verdaderamente profesional, así lo afirma en una entrevista realizada por Antonio Castro:

«Yo tenía desde hacía bastante tiempo interés en hacer una nueva versión de *El malvado Carabel* del cual conocía el libro y la primera versión de Edgar Neville con Antonio Vico como actor. Propuse este proyecto a Eduardo Manzanos y me encontré con la sorpresa de que era el primer productor que se sentía interesado en darme la posibilidad de dirigir. Yo tuve una aportación en la película, pero fue la primera en la que dirigía para un productor profesional»²⁶.

En *El malvado Carabel* confluyen dos de las preocupaciones más identificables de la poética particular del cineasta: de nuevo es una adaptación de la novela del mismo título realizada por Wenceslao Fernández Flórez en 1931. Por otro lado, y por primera vez en su carrera, vemos unas preocupaciones formales y estéticas por plasmar en el cine el mundo real, los problemas cotidianos de la gente

²⁴ Según declara Fernán-Gómez en una entrevista a Enrique Brassó: «Mi razonamiento es que la verían en todos los barrios y en todos los pueblos, y como el coste era bajísimo (...). Y al final se demostró que estaba totalmente equivocado porque es verdad que la película no debió costar más de un millón doscientas mil o trescientas mil pesetas, pero debió de dar sólo un millón...»

²⁵ LATORRE, J.M., “Fernando Fernán-Gómez: una realidad no documental”, *Dirigido por...*,

²⁶ FERNÁN-GÓMEZ, F., *El tiempo amarillo...*, *op. cit.*, p. 409

normal, los ambientes del Madrid en el que se mueven los protagonistas, es decir, aquí tenemos ya el primer intento del cineasta de transferir una voluntad neorrealista al cine español y, lo que es más importante, un neorrealismo que fuera adecuado para la «*coyuntura nacional española*»²⁷.

La propuesta consiste en llevar a la pantalla la novela de Fernández-Flórez²⁸, cuyos derechos había comprado Fernán Gómez al escritor incluso antes de haber trabajado en *Esa pareja feliz* (Bardem y Berlanga, 1951), cuando el novelista formaba parte de la Junta de Clasificación ministerial²⁹. La adaptación en realidad es una segunda versión cinematográfica del texto literario (la primera había sido dirigida por Edgar Neville en 1935), y en ella se cuenta la historia de Amaro Carabel metido a malhechor en contra de su propia naturaleza como único medio para poder sobrevivir y prosperar en el mundo. Mediante el uso del humor melancólico se aproxima, a las dificultades materiales y vitales de la clase trabajadora española.

La voluntad inicial de los guionistas —el propio Fernán-Gómez y Manuel Suárez Caso— era mantener las dos líneas narrativas principales de la obra literaria, pero optaron finalmente por centrarse en la de Carabel y sus aventuras cotidianas, dejando a un lado la historia del policía Ginesta y su mujer. En varias ocasiones se han realizado ya las típicas comparaciones entre la novela y el film reduciéndose la cuestión a una simple contabilidad de escenas añadidas o eliminadas, sin ahondar en el análisis de la adaptación. Lo

²⁷ Pérez Perucha, J., “Fernando Fernán-Gómez y el cine español de los años cincuenta”, en *Fernando Fernán-Gómez: acteur, réalisateur et écrivain espagnol*, Burdeos, Actes du Colloque International sur Fernando Fernán-Gómez, 1985, p. 37.

²⁸ Wenceslao Fernández Flórez sigue siendo el escritor español más adaptado de la historia del cine español. El corpus más representativo de la obra literaria de Fernández-Flórez se concentra en los años veinte, durante la dictadura de Primo de Rivera, aunque es durante los años cuarenta cuando el arte cinematográfico prestó un mayor interés por sus novelas. Amigo personal de Franco y por tanto uno de los autores más estimulados por el Régimen, las adaptaciones de sus críticos relatos de los veinte, desesperanzados y modernos por una concepción narrativa reflexiva y autoconsciente, fueron un atractivo material para construir textos fílmicos que fueran capaces de plasmar, pese a las limitaciones, la situación de la clases popular española, lo que es sin duda una de sus principales aportaciones.

²⁹ CASTRO DE PAZ, J., *Fernando Fernán-Gómez...*, *op. cit.*, p. 41.

que está más que claro es que el film no es una dulcificación de los materiales de denuncia social que están presentes en la novela, tal y como muchas veces se ha escrito, si bien es cierto que hay ciertos episodios que se suprimieron para evitar una posible reacción de la censura del film —que nunca se vería con buenos ojos— y que sólo pudo rodarse gracias al colchón que suponía que Fernández Flórez fuera miembro de la Junta de Clasificación.

La versión literaria de *El malvado Carabel* combinaba con inteligencia ciertas técnicas de raíz valleinclanesca con elementos de humor absurdo que —provenientes de las vanguardias de principios de siglo— se hacían eco de modernos recursos como la introducción en el texto de elementos gráficos. Esto era lo que realmente preocupó a Fernán-Gómez en su adaptación cinematográfica: centrar su trabajo en la dialéctica entre el enunciador y el personaje que el propio Fernán-Gómez encarnaba, y la elaboración fílmica de un *punto de vista*. Y en este sentido, uno de los aspectos más relevantes de la adaptación es el trabajo de conversión realizado a partir de la figura del narrador omnisciente que aparece en la novela, en dos entidades distintas pero complementarias en la versión fílmica: por un lado el visualizador y por otro lado el narrador (con una *voice-over* que para nada supone una simple traslación de la fuente literaria)³⁰. Aunque las complicadas relaciones que establece Fernán-Gómez con su triple faceta de narrador-protagonista- director (que ya veíamos apuntadas en *Manicomio*) fueron llevadas a su máximo desarrollo en sus películas inmediatamente posteriores *La vida por delante* y *La vida alrededor*, en *El malvado Carabel* busca una posición narradora intermedia que, partiendo precisamente del papel desempeñado por Fernández Flórez en la tradición reflexiva de posguerra, le permita contar la historia a la vez desde dentro (con una voz interior mental del propio personaje) y desde encima (hablando directamente Amaro con el espectador y opinando sobre la trama) del protagonista³¹. Mediante este recurso narrativo se hace eviden-

³⁰ CASTRO DE PAZ, J., *Fernando Fernán-Gómez...*, op. cit., p. 66.

³¹ Para articular la *voice-over* de la película, Fernán-Gómez echó mano de su propio conocimiento de las soluciones formales que se habían utilizado en otros ejemplos del cine español y que él conocía, en obras como *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1952) y *Nadie lo sabrá* (Ramón Torrado, 1953), entre otras.

te la constante presencia de elementos deconstructores que están recordando al espectador que lo que está viendo no es la realidad, desvelándole el carácter artificial de la representación³². Tal como señala José Luis Castro de Paz:

«Este recurso parte en el caso español no sólo de modelos archinescos activados por el cine republicano, sino también de la compleja conjunción de la influencia de tales modelos con la crispación posbélica que sobre ellos fueron situando los cineastas-humoristas de la conocida como otra Generación del 27, discípulos en cierta forma de Wenceslao Fernández Flórez y de directa colaboración y reconocida influencia tanto en Berlanga como en Fernán Gómez»³³.

En fin, la película articula ya una voz narrativa que realmente no hereda la estructura de la obra literaria, sino que radicaliza la herencia de ciertas versiones fílmicas realizadas de novelas y relatos de Fernández Flórez en la posguerra.

Desde luego, en la versión cinematográfica de la novela —tanto la de Edgar Neville como la de Fernán-Gómez— hay una serie de rasgos, personajes o escenas que se modifican, añaden o cambian para servir mejor al óptimo resultado fílmico de la adaptación. Aquí nos vamos a detener brevemente en uno de los aspectos más evidentes que han sido modificados con respecto al modelo literario³⁴. Aparte de la supresión en la película de la historia del policía Ginesta a favor de centrar todo el protagonismo en los avatares de Carabel hay alguna modificación más significativa: en la novela, Carabel acaba devolviendo sin abrir la caja fuerte que había robado en una empresa de seguros, pero luego se entera de que los dueños de

³² Esta presencia de elementos que rompen con la estructura narrativa para sacar al espectador de la ficción representada es uno de los rasgos más particulares y destacados del cine español posbélico y puede rastrearse desde producciones como *Intriga* (Antonio Román, 1943) o *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945).

³³ CASTRO DE PAZ, J., *Fernando Fernán-Gómez...*, op. cit., p. 71.

³⁴ Además de varias escenas construidas *ex novo* por el cineasta, hay alguna que sin tener precedente en la obra literaria, están directamente inspiradas en la versión de *El malvado Carabel* de Neville.

aquella, una vez recuperada la caja, denuncian el robo falso de una cantidad de dinero con la que debían pagar una deuda pendiente. En la versión de Fernán-Gómez, por el contrario, Carabel consigue finalmente abrir la caja fuerte, pero en su interior se encuentra con que no hay nada de valor. Después de esto, Amaro se convence de su incapacidad para dedicarse a delincuencia y decide volver al camino del bien. Así Fernán-Gómez consigue sembrar una sospecha sobre cuál hubiera sido el comportamiento del protagonista si hubiera conseguido hacerse rico con el robo. Esta es la óptica desde la que está tratado el personaje a lo largo de toda la película. El escepticismo hacia los valores de la moral impregna todo el relato que incide en la desconfianza de la honradez y del buen hacer como camino para conseguir el triunfo social en la España del momento. Pese a todo, la historia se cierra con un final moralista heredado directamente de la novela de Fernández-Flórez y donde se confirma que la honestidad también tiene su recompensa.

Tal y como hemos apuntado al comienzo del análisis de *El malvado Carabel*, es el primer film del autor en el que hay una verdadera voluntad por plasmar los ambientes y la problemática cotidiana de una manera realista influido por el neorrealismo italiano, dentro de lo que podríamos denominar como la órbita regeneracionista que por aquellos años impregnaba una parcela del cine español gracias a cineastas como Bardem y Berlanga. Sin embargo, resulta de mayor interés proseguir en este recorrido por la trayectoria como director de Fernán-Gómez por los cincuenta, con sus dos mejores obras de la década, el díptico constituido por *La vida por delante* (1957) y *La vida alrededor* (1958). A través del análisis de estas dos películas, examinaremos en profundidad el poso del neorrealismo italiano en la obra de Fernán-Gómez pasado por el tamiz de los cineastas regeneracionistas.

El peso del neorrealismo italiano.

La vida por delante y La vida alrededor

Es en este momento cuando vamos a analizar el verdadero peso que tuvo la influencia del neorrealismo italiano en la constitución de

la obra de Fernando Fernán-Gómez. Mucho se ha escrito y se ha debatido en torno a esta cuestión pero, ¿cuáles son los verdaderos débitos del cineasta con respecto al cine italiano del momento?, ¿transcribe los mismos principios que sirvieron en Italia para el caso español? Para dar con las claves que aporten luz sobre estas cuestiones, es necesario, en primer lugar, situar a nuestro cineasta correctamente en el contexto cultural de su época, para, a partir de ahí, realizar un recorrido que nos permita movernos desde ese panorama general hasta el análisis concreto de *La vida por delante* (1957) y *La vida alrededor* (1958).

A comienzos de los cincuenta, la situación cultural en España aún estaba sometida por la ideología que había dominado el país en la década anterior, que era el discurso ideológico y propagandista de la guerra. Pero en la nueva década se buscaba un cambio de rumbo, se puso en marcha una nueva orientación de la Dictadura³⁵. Cuando esto ocurrió –motivado siempre por el auxilio económico exterior y por la necesidad de salir del aislamiento internacional– empezaron a manifestarse una serie de fisuras que contribuyeron a resquebrajar la apariencia compacta de la cultura oficial que estaba totalmente condicionada hacia el conformismo triunfalista. El aprovechamiento de estas grietas fue lo que propició la aparición de lo que se ha denominado como “cultura de la disidencia”³⁶, que más que la confrontación radical a los comunes denominadores del Régimen lo que buscaba era una serie de espacios para la expresión propia, por limitados o problemáticos que estos fueran. La conexión de esta cultura con los núcleos políticos opositores se canalizó, mayoritariamente, a través del PCE, y la mirada crítica y el debate teórico e ideológico que van a propiciar los disidentes encontró sus cauces de expresión en algunas revistas del momento, de ambiguo forma-

³⁵ La reorientación internacional emprendida a comienzos de los años cincuenta empezó a generar diferencias y desacuerdos entre las distintas familias del Régimen. Unas diferencias que condujeron irremediablemente hacia una remodelación del gobierno en 1951, cuando Joaquín Ruiz Giménez y su equipo “liberalizador” accedieron al Ministerio de Educación y José María García Escudero (católico liberal) fue nombrado Director General de Cinematografía y Teatro.

³⁶ Término acuñado por José Enrique Monterde en Monterde, J. E., “Bases estéticas para la definición del neorrealismo”. Resumen de la comunicación presentada al IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Murcia, 12-15 de junio de 1991.

to cultural y cierta vocación europea, por centrarnos en el ámbito cinematográfico, como *Objetivo* y *Cinema Universitario*. La realidad es que esta corriente cultural, se manifestó siempre de forma dispersa y con escasa o nula homogeneidad, pero se pueden rastrear en todos sus protagonistas unos elementos comunes que los van a definir, como la oposición política a la Dictadura y una vocación realista que se reflejó en la permeabilidad de todos los integrantes a la influencia del neorrealismo cinematográfico como de la novela de la “generación realista” italiana.

En el campo del cine, la lenta asimilación de las influencias neorrealistas (con *Surcos* como título de referencia)³⁷, los impulsos regeneracionistas de Bardem y Berlanga, la celebración de las Conversaciones de Salamanca, la cantera renovadora del IIEC, el brote crítico de Fernando Fernán Gómez, el humor negro de Marco Ferreri y el caso puntual de *Viridiana* de Buñuel, definieron el panorama de la “cultura de la disidencia cinematográfica”. Aquí, además, se produjeron algunas alianzas esporádicas del Régimen con estos cineastas para servir a una serie de intereses aperturistas de cara al exterior del país: los estamentos oficiales permitieron el acceso de películas incómodas a los festivales internacionales, circunstancia de la que se beneficiaron obras de Nieves Conde, Bardem, Berlanga, Buñuel y Ferreri y que pone de manifiesto, una vez más, todas las contradicciones de la Dictadura.

En Italia, el neorrealismo había sido la expresión cinematográfica de la ruptura con el fascismo y su cine de justificación, de grandilocuente cartón-piedra, de construcción nacional. Así que era natural que la referencia neorrealista fuera la que calara en un país como España, con una necesidad de renovación fílmica, aislado del mundo exterior y sometido también a ese cine de exaltación nacional y patrioter. La referencia del neorrealismo italiano conectó con nuestra propia cultura realista (que impregna una buena parte de las tradiciones artísticas del país) y con la cultura de la disidencia enfrentada a la falsedad del arte oficial. El neorrealismo se configura entonces «como el soñado modelo de renovación cinemato-

³⁷ HEREDERO, C., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Documentos 5, Filmoteca Española, 1993, p. 37.

gráfica (asociado a la idea de transformación política) para todos aquellos nuevos cineastas que concebían el cine como algo distinto de lo que entonces se hacía en el país»³⁸.

Ahora bien, ¿cómo se introdujeron los modelos neorrealistas en el país?. El neorrealismo, a principios de 1950 es poco o nada conocido entre los cineastas de nuestro país y el acceso de las películas neorrealistas a las pantallas españolas es muy reducido, casi siempre con retraso y sobre todo sesgado por la acción de la censura³⁹. Los títulos que accedieron con mayor facilidad eran de la rama humanista del neorrealismo, practicando una tolerancia que censura no tuvo con otros cineastas italianos como Luchino Visconti, Giuseppe de Santis, o Pietro Guarni⁴⁰. En estas condiciones el conocimiento del neorrealismo quedó reducido a un grupo minoritario, que se sirvieron además de viajes al extranjero y de los cine-clubs para seguir visionando estas películas. En esta misma vía debemos insertar las dos Semanas de Cine Italiano organizadas en Madrid por el Instituto Italiano de Cultura, promovidas ambas por Fernando Fernán-Gómez⁴¹.

En el Instituto Italiano de Cultura, Fernán-Gómez junto con Miguel Martín y Francisco Tomás Comes fundaron el Teatro de Ensayo del Instituto Italiano de Cultura. Las actividades del teatro se extendieron por la primera mitad de los cincuenta y estaban dirigidas a poner en escena obras teatrales italianas y españolas –siempre con actores de primera línea, profesionales–, a las que como públi-

³⁸ MONTERDE, JOSÉ E., RIAMBAU, E., Y TORREIRO, C., *Los “nuevos cines” europeos. 1955/1970*, Ed. Lerna, Barcelona, 1987, p.42.

³⁹ Sólo algunas de las obras del tándem Zavattini/De Sica consiguen estrenarse con puntualidad como *Ladrón de bicicletas* (1948), *Milagro en Milán* (1950), *Estación Termini* (1952) o *El techo* (1956).

⁴⁰ Las películas de estos cineastas tuvieron que esperar años hasta conseguir ser estrenadas en nuestro país, e incluso un título como *Roma Città aperta* (Roberto Rosellini, 1945) no fue autorizada en España para su exhibición hasta 1967.

⁴¹ Fernando Fernán-Gómez desarrolló en aquellos años una importante labor para ayudar al impulso y conocimiento de cierto cine intelectualizado que no tenía cabida en la España del momento ni en el cine comercial. En octubre de 1949, además de fundar el Teatro de Ensayo del Instituto de Cultura Italiano, se fundó la Asociación Española de Filmología, cuyo presidente era José Germain y entre los vocales se encontraban Julián Marías, Carlos Serrano de Osma, Mariano Yela, José López Rubio y el propio Fernando Fernán-Gómez.

co –restringido y a taquilla cerrada– asistía únicamente personalidades del mundo de la cultura, autores, académicos y críticos. Para realizar muchas de estas obras, el organizador, Fernán-Gómez, se acogía al principio de extraterritorialidad para trabajar en libertad porque «no estábamos sometidos al arbitrio de la estúpida censura franquista»⁴². «También organizamos allí, en el Instituto, acogiéndonos al mismo recurso de la extraterritorialidad, la primera exhibición de películas del neorrealismo italiano, que tanta influencia había de tener sobre el cine español de aquellos tiempos, sobre todo a través de Bardem y Berlanga»⁴³.

Ahora que hemos comprendido el papel capital que jugó Fernán-Gómez en la introducción del modelo neorrealista en nuestro país, estamos en situación de dar unas pinceladas sobre los acontecimientos que este referente ha tenido en España con el paso de los años. Tras la primera toma de contacto con el neorrealismo italiano hubo un sector que intentó la recuperación integradora y la “españolización” del movimiento, desactivándolo de su operatividad ideológica y social y conservando solo su exterioridad formalista para narrar historias que seguían leales a los esquemas morales, ideológicos y dramáticos de la tradición conservadora. El cuerpo central de este bloque de películas se desarrolla entre 1950 y 1953 con *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) como principal exponente de lo que aquí acabamos de enunciar, tal y como señala Carlos Heredero:

«Siendo probablemente la película más cercana a la dimensión realista, lo cierto es que sus imágenes alcanzan esta posición tomando como referencias creativas otras muy diferentes a las del neorrealismo y sobre una base ideológica que se sitúa en las antípodas de aquel movimiento»⁴⁴.

Surcos se convierte en la ilustración del discurso conservador de idealización del mundo rural contra la satanización de la vida urba-

⁴² FERNÁN-GÓMEZ, F., *El tiempo amarillo...*, op. cit., p. 361

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ HEREDERO, C., *Las huellas del tiempo...*, op. cit., p. 294-295.

na, es decir, el ideario acorde con Falange; sin embargo, la singularidad de la película es que sus imágenes se acercan con una insólita vocación de verismo y autenticidad a los ambientes que retrata.

Durante esta primera fase el neorrealismo sólo es tratado de forma superficial, pero no por ello insignificante, ya que gracias a esta “cobertura” empezó a ser posible tratar temas que antes eran impensables (vivienda, emigración, estraperlo, condiciones vitales de las clases populares) desde perspectivas ideológicas y estéticas diferentes a las dominantes hasta ese momento. Y prepara el terreno para lo que va a venir a continuación, que es la toma del referente neorrealista como modelo regeneracionista para el cine español.

Ahora se daba la necesidad de dar un paso adelante, de traspasar las apariencias neorrealistas y de abordar de una manera más inmediata la realidad del país. Hay una voluntad pues, plenamente consciente y teórica de construir un modelo de referencia para la renovación del cine español en paralelo con el proyecto político que se opone a la Dictadura. El núcleo de películas que podríamos englobar bajo este prisma se sitúan entre 1953 y 1961, dirigidas por los jóvenes que acaban de salir o están estudiando en el IIEC. Las bases teóricas de esta voluntad de cambio terminaron de cristalizar en las *Conversaciones de Salamanca* y se van a configurar en torno a las revistas especializadas *Objetivo* y *Cinema Universitario*. Las primeras manifestaciones de esta orientación sobre la pantalla aparecieron en 1953 con dos títulos decisivos: *Esa pareja feliz* (rodada en 1951, pero estrenada dos años después) y *Bienvenido Mr. Marshall*. Dos títulos que ya se separan explícitamente de los modelos anteriores sobre los que se había fundamentado el cine del país y que se definían como opuestos a ellos, lo que hace que se identifique a ambos films sin duda alguna como obras fundacionales de la renovación.

Como hemos señalado anteriormente, el movimiento neorrealista en el caso español se define por su heterogeneidad, pero podemos englobar el discurso regeneracionista en dos vertientes paralelas. Una vía siguió la línea de la denuncia de las condiciones sociales y políticas, que explotó el género del drama, cuyo principal

representante es Juan Antonio Bardem⁴⁵. Por otro lado, el que a nosotros más nos interesa, es que se desarrolló la vena populista que permaneció próxima a las coordenadas del humor negro y la herencia del esperpento. Berlanga fue el primer director en explotar esta vía, pero muy pronto le siguieron Fernando Fernán-Gómez y Marco Ferreri. Es aquí donde debemos situar la confluencia que se produce entre el sainete español y el neorrealismo italiano que germinó en *Esa pareja feliz*, conformando así una personal visión de la corriente neorrealista: «Se trata de impulsar un acercamiento a la realidad española a partir de una recuperación de la conciencia ética y del regreso a las esencias perdidas de la tradición nacional»⁴⁶.

Una vez agotado esta fórmula regeneracionista, ya en la década de los sesenta, se produjo una búsqueda de una estética diferente y autónoma de los postulados que el neorrealismo español de los cincuenta había defendido. Este nuevo empeño se nutre de las nuevas generaciones del IIEC, de publicaciones cinematográficas como *Nuestro Cine* y defiende que ya no basta con representar la realidad, sino que el film debe ser un campo de análisis y crítica de esa realidad.

Lo que podemos extraer como conclusión tras haber trazado este rápido panorama por la evolución de los postulados neorrealistas en la España de los cincuenta es que, ante todo, en nuestro país se dio la imposibilidad de un neorrealismo. La realidad del país y de la industria del cine hizo que el abordaje directo de la realidad fuera algo imposible, por lo que sólo quedaba espacio para lo tangencial, el abordaje indirecto o las alusiones metafóricas⁴⁷. Debido a esto, no pudieron ir más allá de las apariencias superficiales, por lo que el reflejo de la realidad siempre permaneció intervenido y es por eso que una gran parte de las películas que protagonizaron el rege-

⁴⁵ Esta opción es el origen real de toda una corriente en la que se mueven los inicios del Nuevo Cine Español a comienzos de los años sesenta, y también toda la producción ideológica y reflexiva de la transición política hacia la democracia.

⁴⁶ HEREDERO, C., *Las huellas del tiempo...*, op. cit., p. 293.

⁴⁷ Algo que entra en contradicción con las características definitorias del neorrealismo: la estética de la contigüidad de las imágenes, es decir, la estética de la inmediatez.

neracionismo fílmico fueran comedias. El género de la comedia es el que mejor supo adaptarse a las diferentes circunstancias políticas y sociales del país, filtrándose en todos los demás géneros y haciendo más tolerable la revisión de los órganos censores.

En este contexto de renovación del cine español que parte de los modelos neorrealistas junto con la tradición española del sainete situamos las películas más importantes de Fernando Fernán-Gómez en los cincuenta, la pareja formada por *La vida por delante* y *La vida alrededor*. Este díptico de películas muestran ya a un director maduro, que maneja con soltura los recursos estilísticos y narrativos del cine y que, en fin, se siente mucho más seguro. Además, *La vida por delante* es el primer título que el cineasta reconoce como un trabajo satisfactorio, como una aportación personal y consciente al desarrollo del cine español:

«La primera vez que yo tenía conciencia de estar haciendo una obra mía (...). Además pensaba que estaba haciendo un tipo de cine que se debía hacer en ese momento»⁴⁸.

La vida por delante aparece como heredera de *Esa pareja feliz*, pero en realidad podemos retroceder aún más en el tiempo, hasta encontrar referentes que Fernán-Gómez actualiza con maestría en esta ocasión, en un cineasta fundamental en los años cuarenta, Edgar Neville. Era uno de los integrantes de la «otra Generación del 27», de sólida formación intelectual. En su obra cinematográfica siempre presidía una visión poco complaciente de las circunstancias que rodeaban a los protagonistas, pero siempre a través del humor o de la burla. Por medio de sus recursos cinematográficos influyó de manera decisiva en Fernán-Gómez. En la personalidad de Neville se combinaban las influencias de las vanguardias europeas junto con la visión regeneracionista a través de la cual, recurrió al castizo mundo costumbrista del sainete —todo ello sin olvidar su formación en Hollywood—. Así, se mantuvo a la cabeza de la vía de la estilización costumbrista que se puede caracterizar por su inscripción en la

⁴⁸ Fernando Fernán-Gómez a Antonio Castro. Op. cit., p. 150.

tradición del género chico y de sus más definitorias características⁴⁹ entre las que destaca el predominio absoluto de determinados actores y del ambiente de la escena sobre el propio texto dramático.

Con su filmografía nos situamos de lleno en ese terreno que pone de relieve toda una serie de elementos de la cultura popular española. Conocía a la perfección qué medios culturales podían ser entrelazados de forma aparentemente ingenua y sólidamente asentada en la tradición artística española para llegar a amplias capas populares. Dichos aparatos de estilización costumbrista son los pilares sobre los que se levantaban obras ya de periodo republicano –*El malvado Carabel* (1935) y *La Señorita de Trévez* (1935)–, que van a ser fundamentales en su producción de posguerra, y son el eslabón imprescindible para comprender el paso hacia el esperpento dado en las décadas siguientes de cineastas que siguieron su estela, como es el caso de Fernán-Gómez.

Heredera también del camino marcado por Neville se encuentra la ópera prima de Bardem y Berlanga, recién salidos del IIEC, en *Esa pareja feliz*. Este film es el primer ensayo reformista español, más preocupado en un primer momento por el rescate de los referentes sociales que por la investigación fílmica en sentido estricto, pero que se erige como primera reacción plenamente consciente frente a cómo se encontraba el panorama del cine español⁵⁰. La obra trata temas que hasta entonces, salvo sus referentes ya señalados, no aparecían en el cine español: la vida cotidiana, las ilusiones de la clase media. Esta mirada parte de una serie de modelos en el cine extranjero y que los propios autores de la obra no han dudado en señalar: *Antoine et Antoinette* (Jacques Becker, 1946); *From this day forward* (John Berry, 1946); *Solitud* (Paul Fejos, 1928) y *Christmas in July* (Preston Sturges, 1940), a las que añaden la influencia de

⁴⁹ Entre las que podemos rastrear muchas otras como las localizaciones costumbristas con predominio de lugares públicos, condición social humilde de unos protagonistas con los que se pueda identificar el público de estos films, un cierto verismo, presencia de lo coetáneo y protagonismo del personaje común, del antihéroe. Tal y como se recoge en RÍOS CARRATALÁ, JUAN A., *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997.

⁵⁰ Así lo muestra la secuencia inicial del film: una caricatura del ciclo de cine histórico imperial, con sus decorados de cartón-piedra, de la grandilocuencia melodramática.

Frank Capra⁵¹ y el sainete de Carlos Arniches. El eco más cercano sin duda alguna proviene del neorrealismo, que nos remite a una estética de la mediocridad y que genera una apertura hacia lo real. La síntesis del referente neorrealista con la tradición del sainete convierten a *Esa pareja feliz* en el primer paso de un camino de larga fertilidad a través de obras de Berlanga⁵² –como la inmediata *Bienvenido Mr. Marshall*– o de otros autores como el que a nosotros nos ocupa, quién se pronuncia en sus memorias sobre la película en la misma línea que venimos señalando:

«Han pasado ya muchos años desde que Bardem y Berlanga con *Esa pareja feliz*, *Bienvenido Mr. Marshall*, *Calle Mayor* y *Calabuch* renovaron el cine español. Y lo renovaron no sólo con la influencia del neorrealismo italiano, sino recurriendo a una fuente muy española: el sainete, uno de los géneros más castizos del humor teatral nacional. Bardem incluso recurrió a Arniches, aunque tiraría pronto por otros derroteros, pero Berlanga insistiría en esta línea. Y renovaron no sólo el cine español, sino también el concepto de sainete como género dramático. Podría decirse que en su versión cinematográfica el género se hacía algo más culto, más irónico, con un propósito no de servicio a la supuesta moral convencional del público sino a la moral de los autores. Y lo que el género perdía en popularidad, lo ganaba en sinceridad, en riqueza de intenciones»⁵³.

Así pues, *La vida por delante* se sitúa como clara heredera de *Esa pareja feliz*. Siete años después, la verdad es que el impulso de cambio de Bardem y Berlanga estaba agotado. Al mismo tiempo, el sainete costumbrista cinematográfico dio paso a un mayor protagonismo

⁵¹ La historia de había escrito con una carga dramática mayor, pero finalmente se optó por una versión más ternurista y cercana a un humor amable y sentimental, es decir, más “capriana”.

⁵² Aunque el film fue rodado con una visión de humor mucho más cercana a la que Berlanga seguiría cultivando en su carrera, también se pueden rastrear en el film muy claramente aquellos elementos aportados por Bardem como la actitud de renuncia y la opción de autenticidad de los personajes, la búsqueda de la felicidad en el interior de uno mismo y la asunción de la propia identidad personal.

⁵³ FERNÁN-GÓMEZ, F., *El tiempo amarillo...*, op. cit., p. 380.

de la comedia rosácea. El propio Fernán-Gómez, junto con su pareja Analía Gadé, protagonizó la película que se considera que inaugura esta corriente, *Viaje de novios* (León Klimowsky, 1956) y siguió protagonizando títulos en esta misma línea como *Muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1956), y *Ana dice sí* (Pedro Lazaga, 1957). Estas circunstancias son en las que surge *La vida por delante*, que está en sintonía con las diferentes modalidades de renovación que protagonizan el cine español desde 1956, también desde la disidencia, ya que en 1957 Nieves Conde rueda *El inquilino* y en 1958 Marco Ferreri filmó *El pisito*, dos obras que comparten con la historia de Fernán-Gómez su preocupación por el tema de la vivienda.

La historia argumental de *La vida por delante* parte de un guión escrito por el propio Fernán Gómez junto con Manuel Pilares⁵⁴ que versa sobre la existencia cotidiana y en las vicisitudes de un joven matrimonio, Antonio y Josefina, y sus intentos de salir adelante y prosperar económicamente en un entorno que no les proporciona más que dificultades:

«De los diversos sentidos o intenciones que podía tener aquella comedieta uno estaba para mí bastante claro: era una sátira de la chapuza española. Queríamos explicar que muchos obreros trabajaban chapucemente, que casi nadie trabajaba por amor a la obra bien hecha, sino para salir del paso, para ganarse la vida, aunque su modo de mal trabajar también fuese en detrimento de los demás y que tan chapuceros como esos obreros, eran los estudiantes de medicina, de derecho, etcétera (...). En fin, queríamos contar que todos éramos unos chapuceros y así nos engañábamos, nos estafábamos los unos a otros»⁵⁵.

Así pues vemos que el desarrollo de la vida de la pareja es una excusa utilizada por el director para dibujar el panorama social espa-

⁵⁴ Manuel Pilares llevaba una sección de una publicación universitaria que era una especie de diálogos entre una pareja de jóvenes, con un estilo directo, sencillo y muy apropiado para la película.

⁵⁵ FERNÁN-GÓMEZ, F., *El tiempo amarillo...*, op. cit., p. 433.

ñol del franquismo, es un reflejo consciente y satírico de su propio tiempo.

En el interior de las imágenes abundan las referencias que sitúan la acción en la España contemporánea, pero suavemente matizadas por el humor que sin embargo, no elude la amargura o la mirada crítica. Son muchos los rasgos y las escenas en las que se tratan los problemas de la clase media madrileña de una manera directa: Antonio (Fernando Fernán-Gómez) es censado en el proletariado, pasa por infinidad de trabajos en una situación precaria y deficiente, –hablando directamente con el espectador, le enumera los trabajos que ha tenido en una serie de sketches con un tono reflexivo e irónico–. A pesar de ser abogado, no es capaz de establecerse económicamente ante la imposibilidad de conseguir un trabajo que simplemente le permita vivir. Por otro lado tenemos a Josefina (Analía Gadé), que articula un tipo de mujer que no era el habitual en las películas españolas anteriores: es una recién licenciada en psicología que muestra inquietudes por emanciparse, por abrir su consulta y por conducir su propio vehículo. Aunque una de sus principales prioridades sigue siendo ser madre y cuidar de su casa, y a pesar de que sus planes se verán frustrados continuamente, muestra a una mujer con una mayor independencia, que no está tan relegada al papel de ama de casa y buena esposa.

Uno de los momentos de mayor carga crítica de *La vida por delante* es la secuencia en la que la pareja va a ver un piso que están interesados en comprar. Se encuentran con que no hay edificio, solamente un solar vallado e inhóspito. A la vez que el agente les describe las habitaciones del piso, se realiza un paseo por el aire, por el cielo donde se supone que debería estar la casa. Sin duda es una clara alusión y evidente crítica a la dificultad de poder acceder a una vivienda digna por parte de la clase media madrileña del momento, que ante el éxodo masivo de los habitantes del campo a la ciudad y a la situación de penuria económica general en la que el país estaba inmerso, se veía obligada a recurrir a los subarriendos viviendo de realquiler en pisos en estado ruinoso y sobresaturados.

Pero a pesar de las referencias explícitas a la amarga vida de la pareja que ve frustrados una y otra vez sus intentos de prosperar, la dimensión humorística de *La vida por delante* está más acentuada y es más inmediata que en *Esa pareja feliz* porque los rasgos definitivos de la comedia están insertos desde su propio planteamiento en el interior del género. En este sentido, debemos analizar hasta qué punto son los elementos neorrealistas los verdaderos referentes de esta película. Tal y como el propio Fernando Fernán-Gómez señala no hay ningún tipo de subordinación al realismo fotográfico con lo que el director identifica como neorrealismo italiano, sino que, además, *La vida por delante* presenta una serie de rupturas con el naturalismo diegético, que ya fueron ensayadas en sus films anteriores, pero que aquí y en *La vida alrededor* van a ser llevadas a sus cimas más altas. Nos estamos refiriendo una vez más a esa indisolubilidad de las tres facetas de actor-narrador-realizador.

Este recurso salpica toda la película: diálogos directos de Antonio a la cámara, alusiones en los diálogos para poner en relación al público que contempla la película con la acción que se narra desde su interior, la ralentización y repetición de las imágenes en flashback para ilustrar el tartamudeo de José Isbert, los protagonistas hablando entre ellos “como por vía telepática” a pesar de estar en lugares diferentes...es decir, hay una serie de recursos narrativos que no hacen más que recordar al espectador que no están viendo la realidad. Verdaderamente estos recursos nunca formaron parte de la estilística neorrealista, pero que se encontraban presentes en la narrativa dramática hispana con anterioridad en fórmulas que aquí hemos revisado de manera continuada, el esperpento y el sainete.

Para finalizar con la estructura del film concluimos que no sigue el esquema tradicional de planteamiento-nudo-desenlace, sino que nos presenta cada una de las secuencias con una gran autonomía, dentro de una estructura que permanece abierta, como un friso de situaciones, sin clausurar el relato.

La película fue un relativo éxito para el público pero tuvo una excelente acogida por la crítica, sobre todo para la más experimentada, lo que hizo que los productores, a pesar de que *La vida alrededor*

no se había amortizado económicamente⁵⁶, aprovechando el tirón, presentaron a Fernán-Gómez la posibilidad de hacer una secuela, en la misma línea y estructura centrada de nuevo en la vida de Antonio y Josefina una vez ya se han convertido en padres y se encuentran frente a nuevas dificultades económicas. Este es el origen de *La vida alrededor*.

El guión de esta segunda parte nace de nuevo de la colaboración de Fernán-Gómez con Manuel Pilares y la incorporación al trabajo de Florentino Soria⁵⁷. Se trata ahora de radicalizar todos los recursos utilizados en su antecesora y llevar hasta las últimas consecuencias los principios consecutivos más innovadores y creativos de *La vida por delante*. No dudó en seguir manteniendo esa concordancia con las películas de comedia rosácea que dominaban el panorama fílmico de la segunda mitad de los cincuenta y la herencia con *Esa pareja feliz* y del mismo modo buscó reforzar el origen sainetesco pero aún más deformado si cabe que en *La vida por delante*. Valiéndose de la mejora del status social de la pareja podía realizar una crítica de niveles más elevados que los mostrados en *La vida por delante*: los consejos de administración, sectores empresariales o financieros. Para ello, Fernán-Gómez redujo aquí el sabor madrileñista de la primera parte, pero en cambio reforzó el carácter quebrado de la narración. Se multiplicaron también los recursos extradiegéticos, las confesiones directas del protagonista a los espectadores se hacen más numerosas y ensombreciendo todo el fondo, para romper al máximo con el desarrollo de la historia. Estrechamente vinculada con esa radicalización a la que hacíamos referencia, los primeros veinte minutos del film nos ofrecen una condensación de todas las ambigüedades, bucles temporales y las rupturas del relato que lo caracterizan.

⁵⁶ CASTRO DE PAZ, J., *Fernando Fernán-Gómez...*, op. cit., p. 126.

⁵⁷ En un artículo publicado por la revista *Nickel Odeon*, Florentino Soria da cuenta de su experiencia con Fernán-Gómez y Manuel Pilares a la hora de escribir el guión de *La vida alrededor*. También cuenta, cómo este guión tuvo serios problemas con censura una vez concluido y presentado para su aprobación.

En fin, asistimos en *La vida alrededor*, a la puesta en pie de una voz narradora que lleva hasta sus últimas consecuencias su triple faceta de actor-narrador-realizador: se entrecruzan, descomponen y fragmentan y sin embargo mantienen una unidad gracias a la utilización de una sola voz, «con un sinfín de modulaciones y transiciones enunciativas casi imperceptibles en un superficial visionado»⁵⁸. Por otro lado y aunque se mantienen ciertos elementos cotidianos que dotan al film de costumbrismo, aumentan las situaciones excéntricas basadas en la desubicación o en el absurdo, estrechándose así los débitos con el humor de Miguel Mihura o de Jardiel Poncela.

La película termina con una secuencia añadida por orden de Censura donde Antonio debe defender a su cliente en un juicio. La desconfianza en la bondad de las personas y sobre todo la inutilidad social de la verdad son las conclusiones que se sacan del discurso-alegato del abogado Antonio: para defender a su cliente debe argumentar legalmente todo lo contrario a las verdades que inmediatamente antes había expuesto bajo los efectos de la hipnosis. Este añadido por parte de Censura hace que *La vida alrededor* desemboque de nuevo en un final esperanzado y que el film resulte irregular en su construcción narrativa.

La vida alrededor pone punto y final a un proceso de desgarramiento cómico, ennegrecido y esperpentizado, que sin embargo no renuncia a la solidaridad con el oprimido, y lleva al límite los procesos formales de identificación y distanciamiento que constituyen uno de los rasgos de máximo interés de los dos films analizados. Supuso un notable fracaso económico, lo que motivó a Fernán-Gómez a abandonar esta línea de trabajo, que suponía una posibilidad estilizada y crítica para la comedia, sin que hubiera ninguna posibilidad de descendencia, sin que hubiera ningún director que recogiera el testigo de Fernán-Gómez en este campo.

⁵⁸ CASTRO DE PAZ, J., *Fernando Fernán-Gómez...*, op. cit., p. 132.

Conclusiones

En el desarrollo de este trabajo de investigación, realizando un recorrido por las obras de primera etapa como director de Fernando Fernán-Gómez, aquellas que le sirvieron para aprender desde la práctica los “secretos” del oficio de director, hemos podido determinar una serie de referentes, o si preferimos, de puntos de partida. Tener en cuenta estos ingredientes es de vital importancia en los comienzos de la trayectoria de Fernán-Gómez en una época tan interesante para el cine español como es la mitad de siglo, marcada en nuestro país por una serie de cambios políticos y sociales –aunque, claro está, nunca sin salirse de los límites impuestos por la Dictadura– encaminados a la apertura del país hacia el exterior. Estos cambios, van a encontrar en el cine su más elocuente reflejo y Fernán-Gómez se encargó en sus películas de que aquello así fuera.

Hay dos referentes más en la obra de Fernán-Gómez que no hemos mencionado anteriormente al hilo del análisis de alguna de sus películas. El primero de ellos es el importantísimo papel que desde pequeño desempeñó el teatro, la tradición escénica, en Fernán-Gómez. Hijo de la actriz Carola Fernán-Gómez y del actor Fernando Díaz de Mendoza, y al haberse criado dentro de ese mundo, era algo natural en Fernando Fernán-Gómez el conocerse al dedillo la tradición popular teatral española, el teatro que se venía desarrollando desde principios del siglo XX y sobre todo el humor del absurdo que en el teatro de la época de la República fomentó Jardiel Poncela. A pesar de estar vinculado profesionalmente al mundo del teatro desde antes de la guerra –había pasado por varias compañías desarrollando pequeños papeles por un sueldo miserable– fue Jardiel Poncela quién le brindó la posibilidad de actuar en una de sus obras, *Eloísa está debajo de un almendro*, estrenada el 24 de mayo de 1940. A partir de aquí, aunque, como ha manifestado en varias ocasiones, no se sintió para nada interesado en la faceta interpretativa que conlleva el teatro, pudo acceder a trabajar con algunos de los autores teatrales más valorados en aquellos momentos, como Carlos Llopió o Miguel Mihura a la vez que sí que se sintió mucho más atraído por la labor de autor teatral, dramaturgo. No podemos

obviar esto último en una figura de calado intelectual tan hondo como Fernán-Gómez, creador global.

El segundo de los referentes a los que aquí nos referimos ahora es la vinculación de Fernán-Gómez a un grupo de cineastas conocido como *Los telúricos*. Entre los miembros del grupo podemos destacar a Carlos Serrano de Osma, a Pedro Lazaga y al propio Fernán-Gómez que se mostraban preocupados por hacer un cine comprometido en lo estético y de cuya tertulia nació el posterior Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Se plantean un tipo de cine estrictamente formalista inspirado en el cine europeo de los años treinta, en el expresionismo y sobre todo preocupado por producir significado mediante la imagen, el montaje y la puesta en escena, a través de la elección de un encuadre o un punto de vista. Participante pues en los proyectos culturalmente más relevantes y refractarios a los intereses del Régimen, la vinculación de Fernán-Gómez a este grupo, del que se convertiría en portavoz aprovechando su popularidad como actor, le sirvió para aprender el oficio de director cinematográfico.

Su formación con *Los telúricos* y su inherente conocimiento teatral se suma al vasto bagaje literario del actor y su conocimiento de las corrientes cinematográficas europeas que extensamente hemos desarrollado en el presente artículo. Este conjunto de corrientes culturales aparentemente tan diferentes hacen que el cine de los cincuenta de Fernán-Gómez se inscriba en la tradición del sainete, que, por su parte, es objeto de toda una serie de perversiones y deformaciones formales. Fernán-Gómez es un cineasta preocupado por lo formal, preocupado por cómo cuenta las cosas, pero al ser sus películas un sainete, lo que cuenta siempre tiene que ver con las clases populares. Si a eso añadimos la influencia que tiene sobre su obra la sombra del neorrealismo en cuanto a la recuperación y recreación de los ambientes populares, ya tenemos todos el aparato que configura su cine, no sólo en las películas analizadas, sino a lo largo de toda su trayectoria como director, a través de sus diferentes etapas y altibajos. En definitiva, Fernán-Gómez configura un modelo de comedia que busca la conexión hereditaria con el

aliento crítico de la variante sainetesca y regeneracionista, que se alimenta —al mismo tiempo— de la vena italiana con vocación de testimonio social y de los ecos de la comedia crítica americana, a medio camino entre Capra y Preston Sturges. Una propuesta que ensaya desde el interior de la industria establecida y sin romper con ella, la posibilidad de rescatar para el cine español una lectura no conformista de la realidad.

Su discurso artístico es por ello absolutamente español, nace y crece acompañándose de la tradición y la historia de nuestro país «y paradójicamente, la ambivalencia de riqueza y miseria de nuestro aire, de independencia y sumisión, de alimentario y personalismo, nadie la ha representado mejor»⁵⁹. Su obra conlleva un mundo que de alguna manera le ha marcado, forma parte del testimonio que explica estos años de Dictadura y la lucha contra ella.

Finalizamos así, el análisis de los elementos constitutivos de la primera etapa como director de Fernando Fernán-Gómez. Su destacada posición como director-actor-guionista en la historia del cine español, las tradiciones culturales en las que su obra se inscribe y la experimentación de sus heterodoxas películas, lo sitúan en un lugar único y decisivo para profundizar en el proceso de crispación y esperpentización de la mirada, que partiendo de la filmografía de Edgar Neville en la Segunda República y en los años cuarenta culmina con algunos títulos decisivos de los años sesenta, rápidamente arrinconados por la modernidad del Nuevo Cine Español.

⁵⁹ HERRERO, F., "Fernando Fernán-Gómez: un discurso global" en AA.VV., *Fernando Fernán-Gómez, acteur, réalisateur et écrivain espagnol*, Actas del Coloquio Internacional sobre Fernando Fernán-Gómez, Université de Bordeaux III, Press Universitaires, 1985, p. 25.

Bibliografía

ANGULO, J. Y LLINÁS, F. (coord.), *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, Patronato Municipal de Cultura, San Sebastián, 2004.

BARRERA BENÍTEZ, M., *La literatura dramática de Fernando Fernán-Gómez*, Fundamentos, Madrid, 2008.

BRASÓ, E., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*, Espasa Calpe, Madrid, 2002.

COUTO CANTERO, P., *Texto literario y texto fílmico: estudio comparativo-textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández-Flórez y el cine: El malvado Carabel*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes/ Universidad da Coruña, 2001.

CUETO, R., *Clásicos del cine español: El extraño viaje de Fernando Fernán-Gómez*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2010.

CASTRO, A., *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974.

CASTRO DE PAZ, J., *Fernando Fernán-Gómez*, Cátedra, Madrid, 2010.

FERNÁN-GÓMEZ, F., *El tiempo amarillo*, Debate, Madrid, 1990.

FERNÁN-GÓMEZ, F., *Desde la última fila: cien años de cine*, Espasa Calpe, Madrid, 1995.

GALÁN, D. Y LLORENS, A., *Fernando Fernán Gómez, Apasionadas andanzas de un señor muy pelirrojo*, Fundación municipal de cine, Valencia, 1984.

GALÁN, D., *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglén*, Alfabeta, Madrid, 1997.

GARCÍA ABAD, Ma TERESA, «Literatura, disparate y humor en *Manicomio*, de Fernando Fernán-Gómez».

GUBERN, R., MONTERDE, JOSÉ E., PÉREZ PERUCHA, J., RIAMBAU, E., y TORREIRO, C., *Historia del cine español*, Colección signo e imagen, Cátedra, 2009.

HEREDERO, C., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Documentos no 5, Filmoteca Española, 1993.

HIDALGO, M., *Fernando Fernán-Gómez*, VII festival de Cine Iberoamericano, Huelva, 1981.

LATORRE, J.Ma., “Fernando Fernán-Gómez: una realidad no documental”, *Dirigido por...*, núm. 33, 1976.

MONTERDE, JOSÉ E., RIAMBAU, E., y TORREIRO, C., *Los “nuevos cines” europeos. 1955/1970*, Ed. Lerna, Barcelona, 1987

TEBAR, J., *Fernando Fernán-Gómez, escritor* (diálogo en tres actos), Anjana Editorial, Madrid, 1984.

RÍOS CARRATALÁ, JUAN A., *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997.

ROS BERENGUER, C., *Fernando Fernán-Gómez, autor*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes/ Universidad de Valencia, 1997.

AA.VV., *Fernando Fernán-Gómez, acteur, réalisateur et écrivain espagnol*, Actas del Coloquio Internacional sobre Fernando Fernán-Gómez, Université de Bordeaux III, Press Universitaires, 1985.

AA.VV., *El cine de Fernando Fernán-Gómez*, Nickel Odeon. Revista trimestral de cine, 9, Madrid, 1997.

Alma y música

El Noticiero Universal

José Camón Aznar

7-Enero-1967

¿Cuál es el secreto de esta música de Chopin, tan diáfana, cada una de cuyas notas, todas tan distantes y distintas golpean algún nervio y que, sin embargo, huyen como fantasmas cada vez que queremos asir su sentido? Esa queja dolorida es la nuestra, esa angustia contenida por la elegancia, esa mansa desesperación envuelta en altivez juegan su música dentro de nuestra intimidad. Y sin embargo allá quedan esas notas infinitamente alejadas, aunque nuestro amor vaya hacia ellas. Porque esta música no sale de nuestra alma. O mejor dicho, cada acorde nos remete en ella. Aun en sus “Polonesas” sus crescendos de galopadas y horizontes cada vez más delatados levantan un poco más los arrebatos sentimentales, pero allí quedan, en ese infinito limitado por el mundo de la Naturaleza.

Es el de Chopin un intimismo que se va abriendo como una flor púdica, para cerrarse también al tacto de cualquier desilusión. No puede incluirse a Chopin dentro del “pesimismo romántico”. Es más bien la suya una resignación embelesada, un éxtasis en la pasión no lograda. Pero todo ello sin drama. En una especie de alejamiento nostálgico de lo no se ha podido conseguir. Y las notas se suceden claras y espaciadas, como piedras preciosas al caer sobre un cristal.

Tampoco hay en estos “impromptus” chopinianos un abandono lacrimoso. Tras esas evasiones desvanecidas en su misma desolación vuelven los acordes impetuosos reclamando su derecho a la felicidad. Y otra vez el alma en pie, buscando un cauce para su pasión. Y todos estos estremecimientos que no alteran el gotear recto de las notas se hallan disimulados y como aterciopelados por la elegancia.

¡Misteriosa elegancia chopiniana que parece dejar a los sentimientos más profundos flotantes y como idos! Quizá su secreto resida en ver en lo distante el principio activo de la distinción. Quizás en

convertir la tristeza en melancolía. Quizás en renunciar al esfuerzo de salir de la intimidad. Pero es esta elegancia la que adelgaza los acordes y permite que las notas se alineen como tallos. Chopin no atraviesa nunca esa línea de la pasión cuando se engruesa y es posible convivirla. La elegancia la mantiene en esa etérea región de los aromas que se marchitan.

¡Y qué juego maravilloso con el teclado de los sentimientos! Lo que Debussy hace con el agua Chopin con los amores. Casi podíamos decir que este músico es un impresionista de las emociones. Así se deslizan de tiernas, de coloridas, de matizadas. Cada nota, una faceta distinta; cada acorde modela un anhelo. Y las teclas caen llevando cada una su calor y su ilusión alejada. Toda la vida emotiva se desliza perlada, como una lluvia armoniosa sobre el teclado. La tensión pasional decae lánguida, pero sin demasiado sollozo.

Esta versión melódica si que es de signo puramente romántico. Si el alma está rayada de penas y placeres, ¿por qué no ver el universo a través del cendal de la tristeza que después de todo es legítima y más vital que el de la dicha? Esa angustia menor que la melancolía es el manadero de una inspiración que penetra en el mar de los infinitos. La tensión anhelante es tan intensa que los acordes se aflojan y hay una flexión que hace decaer la ansiedad. Este juego de exaltaciones y pausas hace soportable esta música. Porque Chopin se ensaña con su sensibilidad y cada nota gotea sobre una herida.

Esta música así tensa entre anhelos y abandonos y tan en la entraña del romanticismo, puede tener sin embargo una calificación clásica, porque nada hay excesivo en ella. La contiene ¿la elegancia?, ¿La misma desesperación altiva?, ¿la vuelta al intimismo tras cada desilusión? Pero cuidado... Porque este dominio de las pasiones tiene también aureola romántica. El sentimiento que amenazaba ser desbordante es atrapado en un punto melódico. Ello da a esta música ese aire retractorio, esa infinita elegancia hecha de ardores disciplinados. Cuando parece que la pasión la convierte, no en tema de vivencia, sino de contemplación. La expansión se retrae y la intimidad vuelve a ser, ¿la cárcel?, ¿el lago feliz?, de Chopin. Una nota queda resonando en la lejanía nostálgica. La cola de raso de un vals

se desvanece lenta. Es un punto sonoro que mágicamente se amplía en ondas en todo el círculo del alma.

Porque Chopin rehuye los abismos. Extiende sobre ellos un velo de melancolía que sólo los deja presentir. Es somera su armonía, pero laten en ella profundidades que afloran en esas notas que sólo rozan el teclado.

El misterio romántico sigue siendo la médula de esta música. En ese deslizarse sobre los acordes fugaces que nos dejan la leve angustia de su fugacidad hay no sé qué de nostalgias de paraísos indefinidos. Nuevo Adán expulsado de sus sueños, es este ensueño perdido el que modela esas notas apenas rozadas. Vuelo inestable de mariposa que fuera a la vez la flor que liba. Cuando juguetea en el lago del teclado hay también un rizado estremecimiento subsumido en el temblor de los acordes. Se ensimisma en la región de los sueños, pero en esos éxtasis la sangre es impetuosa.

Cuando la música se despliega en ritmos anchos, la solemnidad es la del alma cuando entra en el reino de la desolación. Y es el corazón de tristeza de esta música lo que le cohibe expansionarse por alturas célicas. La diafanidad de estos acordes donde cada nota es como un rayo distinto le da un carácter dialéctico. Se pueden modular las expresiones más tiernas o más desengañadas. En este sentido se puede decir que no hay un romanticismo menos brumoso que el de Chopin. Cada nota es un cristal. Y el milagro de esta música consiste en convertir en intimidad todo el mundo que le rodea. Sale de sí y Chopin avanza por su alma. Acaricia la superficie de los sentimientos, pero hay una raya de angustia en esa delgada sonoridad. Y junto a esa contenida desilusión hay también acordes muelles y complacidos, curvas de guirnalda, blandos abandonos. Pero estos deleites son fugaces. Reclama el derecho al ensueño. Y a veces con energía llama a las puertas de los solitarios anhelos. Y allí se extenua en la ilusión ensoñada. Su melancolía la minia, la orfebreriza y la encauza con ritmo de vals. Y su brazo se ciñe, no a una cintura de mujer, sino a una vaga criatura que gira en el vuelo de su ensueño.

Por eso su reino es el de la noche. Noche fúlgida, con astros espaciados, con lejanías lunares. Es entonces cuando el alma se abre y se une a la gran armonía universal. Pero tampoco agota las ansiedades ilimitadas. La línea melódica se detiene allí donde la ilusión puede ser continuada en el seno del silencio. Frente a la claridad solar del clasicismo donde el alma es una estatua más, la noche romántica toda ella en la anchura inmensa del teclado. Aquí es donde la libertad puede vislumbrar todas las intuiciones armoniosas. Cuando esta música se deposita en el recuerdo se hace ya carne de nuestra intimidad. ¿Son los acordes que brotan de los pianos o es el alma que así modula los anhelos? Y unas manos pálidas siguen pulsando las teclas...

iberCaja  **Obra Social**

976 397 387
museogoya.ibercaja.es