

Revista de Historia del Arte

ACCADERE

Universidad de La Laguna

8

2024



ACCADERE

Revista de Historia del Arte

ACCADERE

Revista de Historia del Arte

DIRECTORAS/EDITORAS

Noemi Cinelli. Universidad de La Laguna (España) ncinelli@ull.edu.es

Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla (España) cdetena@us.es

SECRETARIO

Carmelo Vega de la Rosa. Universidad de La Laguna (España) cvega@ull.edu.es

CONSEJO DE REDACCIÓN

Gonzalo Pavés Borges. Universidad de La Laguna (España) gpavores@ull.es

Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile (Chile) lsolerl@uautonoma.cl

Orietta Vittoria Rossi Pinelli. Università degli Studi di Roma «La Sapienza» (Italia) orietta.rossipinelli@uniroma1.it

Antonio Marrero Alberto. Universidad Adolfo Ibáñez (Chile) antoniamarreroalberto@hotmail.es

EQUIPO TÉCNICO

Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) ivan.sergio@uautonoma.cl

Sandra Medina Rodríguez. Universidad de La Laguna (España) smedinar@ull.edu.es

Anita Orzes. Universidad de Barcelona (España) / Université Grenoble Alpes (España-Francia) anitaorzes@gmail.com

Sheila María Sánchez Martel. Universidad de La Laguna (España) copomeraki@gmail.com

Elena Herrera González. Universidad de La Laguna (España) alu0101553450@ull.edu.es

Iria Parada Regueira. Universidad de La Laguna (España) alu0101363509@ull.edu.es

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO

Alejandra Palafox Menegazzi. Universidad Autónoma de Chile (Chile) alexmdd87@gmail.com

Aline dos Santos Portilho. Instituto Federal Fluminense (Brasil) asportilho@gmail.com

Ana María Quesada Acosta. Universidad de La Laguna (España) aguesada@ull.edu.es

Anita Orzes. Universidad de Barcelona / Université Grenoble Alpes (España-Francia) anitaorzes@gmail.com

Antonio Albaronedo Freire. Universidad de Sevilla (España) aaf@us.es

Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla (España) carmendetenaramirez@gmail.com

Carmen Milagros González de Chávez. Universidad de La Laguna (España) cmgonzal@ull.edu.es

Carolina Valenzuela Matus. Universidad Autónoma de Chile (Chile) carolina.valenzuela01@uautonoma.cl

Claudio Petit Laurent Charpentier. Universidad Católica de Temuco (Chile) claudiopetitlaurent@gmail.com

Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile (Chile) lsolerl@uautonoma.cl

Cristo María Gil. Universidad de La Laguna (España) cristo.gildiaz@gmail.com

Débora Madrid Brito. Universidad de La Laguna (España) dmadridb@ull.edu.es

Emilce Nieves Sosa. Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) emilcessosa@ffyl.uncu.edu.ar

Esther Torrado Martín-Palomino. Universidad de La Laguna (España) estorra@ull.edu.es

Fernando Cruz Isidoro. Universidad de Sevilla (España) cruzisidoro@us.es

Isabel Hernández Campo. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) isahc1962@gmail.com

Ismayr Santana Flores. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrls04@gmail.com

Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) ivan.sergio@uautonoma.cl

Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla (España) rojasmarcos@us.es

Juan Chiva Beltrán. Universitat Jaume I (España) chivaj@his.uji.es

Juan Ignacio Brizuela. Universidade Federal da Bahia (Brasil) juanbrizuela.gpc@gmail.com

Kepa Sojo. Universidad del País Vasco (España)

María de los Ángeles Fernández Valle. Universidad Pablo de Olavide (España) maferval@upo.es

María Inmaculada Rodríguez Moya. Universitat Jaume I (España) mrodrigu@his.uji.es

María Isabel Navarro Segura. Universidad de La Laguna (España) minavarr@ull.edu.es

Maribel Licea Avilés. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrls04@gmail.com

Mariela Velasco Barani. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrls04@gmail.com

Nuria Segovia Martín. Universidad de La Laguna (España) nsegovim@ull.edu.es

Oscar Rodríguez Pedrosa. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrls04@gmail.com

Pedro Zamorano Pérez. Universidad de Talca (Chile) pzamorper@utalca.cl

Pompeyo Pérez Díaz. Universidad de La Laguna (España) poperez@ull.edu.es

Ramón Rosendo Pacheco Salazar. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrls04@gmail.com

Ricardo Anguita Cantero. Universidad de Granada (España)

Simonne Teixeira. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro-UENF (Brasil) simonnetex@gmail.com

Valeria Camporesi. Universidad Autónoma de Madrid (España)

Victor Mínguez Cornelles. Universitat Jaume I (España) minguez@his.uji.es

Yolanda Peralta Sierra. Universidad de La Laguna (España) yperalta@ull.edu.es

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna

Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife

Tel.: +34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera

Javier Torres/Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.accadere.2024.08>

ISSN: e-2660-9142

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

ACCADERE

Revista de Historia del Arte

8

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2024 (2)

ACCADERE. Revista de Historia del Arte / Universidad de La Laguna. –N.º 0 (2020)–. –La Laguna: Universidad, Servicio de Publicaciones, 2020–.

Semestral.

ISSN: e-2660-9142.

1. Arte-Historia –Publicaciones periódicas 2. Arte –Publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones.

7(05)

ACERCA DE LA REVISTA

ACCADERE. Revista de Historia del Arte, del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna, nace en 2020 por voluntad de un grupo de profesoras y profesores del Departamento citado. Es una publicación semestral, digital, gratuita, que acepta contribuciones inéditas y originales, que no estén en proceso de revisión en otras revistas. Sus contenidos están sujetos a proceso de *double blind peer review*, pueden referirse a cualquier rama de los estudios artísticos e históricos artísticos y pueden ser escritos en español, inglés, portugués e italiano. *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* se publica en dos volúmenes anuales, en diciembre y junio. El plazo de entrega de originales para el volumen de diciembre termina el día 30 de julio; y para el volumen de junio acaba el día 30 de enero. Los trabajos recibidos serán valorados por, al menos, dos evaluadores/as externos/as especialistas en cada materia. El/la autor/a recibirá por correo electrónico las pruebas de composición y dispondrá de un plazo de 10 días para su corrección.

A cada artículo publicado en *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* se le asigna un número DOI.

El DOI de esta revista es <https://doi.org/10.25145/j.accadere>.

ISSN: e-2660-9142.

DECLARACIÓN DE BUENAS PRÁCTICAS

ACCADERE. Revista de Historia del Arte reconoce en el European Code of Conduct for Research Integrity de la ALLEA de 2017 el documento de referencia para velar por la integridad y la ética de todo el proceso que lleva la publicación de los números de la revista. Rechaza contribuciones que no sean inéditas y originales, que sean fruto de plagio, que presenten contenidos discriminatorios y que atenten contra los derechos fundamentales de las personas.

AUTORES/AS

Los/las autores/as someterán a la evaluación en *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* solo y exclusivamente trabajos originales, que no correspondan a traducciones de contribuciones ya publicadas, que reconozcan en cada momento la autoría de las fuentes y de las obras citadas. En caso de utilización de imágenes, fotos u otro material sujeto a derechos de autor, serán los/las autores/as quienes gestionen los permisos necesarios para su reproducción.

ACCADERE. Revista de Historia del Arte confía en que el/la autor/a que firma el manuscrito es el/la responsable intelectual del mismo y que asume la responsabilidad pública del contenido del texto. Lo mismo se hará cuando la autoría se comparta entre varios/as firmantes.

REVISORES/AS

Los/las revisores/as de *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* tienen un rol fundamental, ya que deben asistir a los editores en la toma de decisión para publicar o no un manuscrito. Deben mantener confidencialidad respecto al contenido del material revisado y deben obligatoriamente eximirse de la evaluación si hay algún conflicto de interés, tanto positivo como negativo, con los/las autores/as y/o las instituciones relacionadas con el documento a evaluar.

Las evaluaciones serán objetivas, exentas de juicios y críticas personales hacia los/las autores/as, no deben contener juicios y/o críticas personales infundadas al texto y/o a los/las autores/as, deben reportar eventuales plagios, deben aportar correcciones, aportaciones, observaciones, cuando las haya, justificándolas con claridad y de manera constructiva.

DIRECCIÓN Y EQUIPO EDITORIAL

La directora y el equipo editorial de *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* deciden cuáles manuscritos y en qué orden se publican en los varios números de la revista, mantendrán la total discreción sobre el material recibido y sus autores/as. Velarán por todo el proceso que desde la recepción de las contribuciones lleva a su publicación, garantizado por un proceso de evaluación doble, ciego y por pares especializados/as en la materia objeto de estudio.

REVISIÓN

Desde la recepción del manuscrito, el proceso de revisión durará entre uno y cuatro meses. La revisión tomará en consideración la novedad del argumento tratado, la aplicación de una metodología correcta para su estudio, la exhaustividad de las fuentes bibliográficas citadas, el dominio de la terminología adecuada, la coherencia entre título, resumen, elaboración, resultados y conclusiones aportadas.

Si un manuscrito es rechazado, no puede ser sometido a una segunda evaluación.

La aceptación de una contribución está limitada por el respeto a los requisitos legales vigentes en materia de difamación, derechos de autor y plagios.

© Los trabajos publicados en *ACCADERE. Revista de Historia del Arte*, del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna, son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los textos, datos e informaciones contenidos en ellos. Se exige, sin embargo, permiso de los autores para publicarlos en cualquier otro soporte o para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia de cualquier producción parcial o total.

SUMARIO / CONTENTS

ARTÍCULOS / ARTICLES

<i>Twentysix Gasoline Stations</i> . Ed Rusha, artista editor / <i>Twentysix Gasoline Stations</i> . Ed Ruscha, Publisher Artist <i>José Andrés Quintanar Iniesta</i>	11
Merceditas Valdés: un canto a la espiritualidad y tradiciones afrocubanas / Merceditas Valdés: A Song to Afro-Cuban Traditions and Spirituality <i>Maydelin Domínguez Barzaga</i>	41
Usos políticos del cartel: la proyección de una identidad turística para Asturias (1929-1946) / Political Uses of The Poster: The Projection of a Touristic Identity for Asturias (1929-1946) <i>Pablo Riesco Navajo</i>	55
Viaje a la desaparición: los cuadros de San Zoilo de Carrión / Journey to Disappearance: The Paintings of San Zoilo de Carrión <i>María Teresa Sánchez Barahona</i>	81
Juan Bautista en el cine: evolución y desarrollo de una iconografía (1897-2013) / John the Baptist in Cinema: Evolution and Development of an Iconography (1897-2013) <i>Lucía Pérez García</i>	97
Las vías de dispersión de la colección de pintura del VI conde de Monterrey / The Dispersion Paths of The Painting Collection of The VI Count of Monterrey <i>Beatriz Calvo Bartolomé</i>	143
El escultor malagueño Jerónimo Gómez (1630-1719). Estado de la cuestión y nuevas atribuciones / The Malaga Sculptor Jerónimo Gómez (1630-1719). Status of The Issue and New Attributions <i>Francisco Jesús Flores Matute</i>	169



ARTÍCULOS / ARTICLES

TWENTYSIX GASOLINE STATIONS. ED RUSCHA, ARTISTA EDITOR

José Andrés Quintanar Iniesta

jaquintanar@gmail.com

Universidad Politécnica de Madrid-España

RESUMEN

En la década de los años sesenta el libro apareció como un nuevo y revolucionario formato de arte. Los artistas conceptuales, los poetas concretos o el movimiento FLUXUS encontraron en la publicación, las fotocopias y los libros un espacio de trabajo libre de cualquier estructura de poder y que permitía, al eliminar el objeto único mercantil, democratizar el arte. Pero ocupar o parasitar una industria como la editorial e impresa no pasaba solo por utilizar sus medios y sus herramientas, sino por desarrollar nuevas estrategias y modos de hacer donde el diseño editorial, el diseño gráfico y las técnicas de impresión sustituían a las técnicas tradicionales como la pintura, el dibujo o la escultura. Para ellos, no todos los libros podían ser considerados obras de arte, sino solo aquellos en los que existía una relación intrínseca entre el contenido y la forma, es decir, el formato libro. El libro *Twentysix Gasoline Stations* de Ed Ruscha fue uno de aquellos libros que supusieron un cambio de paradigma, tanto desde el punto de vista de la aparición de un nuevo formato de trabajo como por la definición de una nueva manera de comprender el oficio del artista.

PALABRAS CLAVE: libro de arte, fotografía, paisaje, diseño gráfico, editorial.

TWENTYSIX GASOLINE STATIONS. ED RUSCHA, PUBLISHER ARTIST

ABSTRACT

In the 1960s the book appeared as a new and revolutionary art format. Conceptual artists, concrete poets, or the FLUXUS movement found in publishing, photocopies and books a workspace free of any power structure and that allowed, by eliminating the single commercial object, to democratize art. But occupying or parasitizing an industry such as publishing and printing was not only about using its means and tools, but also about developing new strategies and ways of doing things where editorial design, graphic design and printing techniques replaced traditional techniques. traditional arts such as painting, drawing or sculpture. For them, not all books could be considered works of art, but only those in which there was an intrinsic relationship between content and form, that is, the book format. The book *Twentysix Gasoline Stations* by Ed Ruscha was one of those books that represented a paradigm shift, both from the point of view of the emergence of a new work format and the definition of a new way of understanding the profession of artist.

KEYWORDS: Art Books, Photography, Landscape, Graphic Design, Publishing.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.08.01>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 8; diciembre 2024, pp. 11-40; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

Alterar los sistemas de producción, controlar los medios de distribución y generar nuevos contextos fuera de toda estructura de poder en los que el arte sea contemplado. Bajo estas premisas radicales, en los años sesenta, una nueva generación de artistas trataba de crear una nueva esfera pública para el arte, erradicar el objeto de deseo, la piedra sobre la que todo el sistema del arte se sostenía. Así, las ideas, los conceptos, las acciones y las intervenciones *in situ*, en el paisaje y en la ciudad, ocuparon gran parte de toda la producción artística de aquellos años. La desmaterialización del objeto artístico hizo que muchos artistas encontraran en el formato impreso del libro un espacio sobre el que trabajar. Su capacidad de multiplicación y reproducción lo convertía en un formato perfecto, un objeto de consumo, barato y accesible a todo el mundo, un soporte con el que democratizar el arte, liberarlo del mercado y la institución, y volverlo público.

Pero, bajo esta premisa política y subversiva, el formato escondía sus propias particularidades, una lógica propia que transgredía toda tradición y que generaba unas nuevas reglas de juego para el artista, un nuevo lenguaje que quebrantaba una nueva manera de hacer y de pensar y que planteaba un nuevo modo de comprender la obra de arte: el libro ya no era un objeto susceptible de ser contemplado al igual que una pintura o una escultura, mediante una mirada contemplativa, sino que debía comprenderse, más bien, como un dispositivo poético de comunicación.

Uno de los primeros artistas en adoptar el libro como formato fue Ed Ruscha, un foco de influencia para gran parte de los artistas de aquella generación. Sus libros de fotografías intentaban capturar la particularidad de una cultura, el paisaje de la ciudad de Los Ángeles. Bajo una apariencia sencilla, bromista y desprejuiciada, los libros escondían una lógica sofisticada y precisa que permitía que estos fueran concebidos como una imagen, un retrato o un paisaje. Los elementos del libro, las páginas, se convertían en las líneas de un dibujo, que separadas no dicen nada, pero juntas eran capaces de construir una imagen más grande, una imagen fantasma que no vemos pero que aparece y se construye en la mente del lector. En todo caso, comprender su funcionamiento pasa primero por comprender la condición de especificidad y performatividad del formato, conceptos que liberan al libro de su función histórica de medio, que permiten que sea comprendido como obra y que establecen la figura de un nuevo lector, un lector emancipado y político que tiene capacidad para interpretar y decidir cómo moverse a través de las páginas del libro, y que no necesita de un conocimiento previo para poder comprenderlo. De este modo, el libro de artista se convertía en un objeto más inclusivo, en un espacio alternativo al espacio expositivo, que se hacía público y que cobraba una mayor dimensión al comprender la totalidad de la práctica editorial. Una práctica artística que no se limitaba únicamente a la creación de libros, sino que se expande hacia una estrategia social y cultural capaz de construir un espacio público mayor. Es decir, una comunidad.

Esta investigación es un análisis detallado del primer libro de Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*. Forma parte de una investigación más amplia enfocada en el estudio y análisis de cada uno de los libros del artista y que abarca una etapa de su carrera profesional que va desde 1963, el año de la publicación de su primer



libro, a 1975, año de publicación del último. En este período, el autor llegó a publicar diecisiete libros, convirtiendo al libro en su principal formato de trabajo y dejando en un segundo plano su trabajo como pintor. Esta investigación no trata de aclarar dudas o vacíos que puedan existir en torno a la vida del artista, y tampoco es un intento de comprender su obra pictórica, aunque en algunos casos haga referencias a ella. Más bien, se trata de comprender la edición como práctica artística a través de uno de los libros de Ed Ruscha.

2. METODOLOGÍA

Ed Ruscha apenas ha escrito o teorizado acerca de su trabajo. Para comprender su manera de trabajar tuve que buscar y encontrar cada una de las veces en las que el artista respondió a una entrevista. Por suerte, encontré una gran cantidad, algunas muy extensas y completas. Gran parte de ellas fueron encontradas en catálogos, revistas, periódicos y en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos en Washington. Algunas aparecen recopiladas en el libro *Leave Any Information at the Signal* (Schwartz 2002).

Analiqué y estudié cada uno de sus libros, así como los textos que otros historiadores, teóricos o críticos habían escrito sobre ellos. Al contrastar toda esta información, encontré una falla, un vacío o una incorrección bastante común. Observé que gran parte de los escritos acerca de sus libros solían estar analizados desde una mirada fotográfica, olvidándose por completo del formato libro, un error debido, probablemente, al desconocimiento que se tiene acerca de los libros de artista. Muchos de estos textos son interesantes, están bien estructurados y soportados por teorías de peso, pero a mi parecer resultan incompletos y limitados. Como demostraré en esta investigación, los libros de Ed Ruscha no pueden comprenderse sin entender antes la relación que existe entre las fotografías con la forma del libro. En definitiva, lo que construye el significado real de la obra.

De todos los textos que se han escrito acerca de sus libros, he encontrado uno que de algún modo ha sabido comprender la relación de las fotografías con el formato. Como no podía ser de otro modo, corresponde al que fuera director de la biblioteca del MOMA, Clive Phillpot (Phillpot 1999). El texto se publicó en 1999 y fue escrito para el catálogo de la exposición que el Walker Art Centre organizó acerca de los libros de Ruscha. Su aproximación a sus libros me ha sido de gran ayuda. A pesar de todo, no es un texto demasiado detallado y completo, lo que me ha llevado en algunos casos a ciertas discrepancias interpretativas.

Puntualmente, me fue de gran ayuda el estudio que Doris Berger dedicó al montaje del libro *Every Building on the Sunset Strip* (Berger 2016), y que se centra en la laboriosa y compleja construcción del libro a través del montaje fotográfico. Me sirvió para comprender mejor las complicaciones técnicas a las que se enfrentó Ruscha y la historia que había detrás de aquel largo proceso de creación, que el autor estuvo muy cerca de abandonar.

Con respecto al resto de libros consultados, destacaría dos que me han ayudado a conocer otros aspectos de la vida del artista, así como de su obra pictórica. El



primero es *Reading Ed Ruscha* (Von Bismarck 2012), de Beatrice von Bismarck. El libro es más bien un gran documento gráfico de cada uno de sus libros, no tanto un estudio teórico desarrollado, pero me ha servido para contrastar algunas de las anotaciones previas que hice en cada una de las lecturas y observar con detenimiento algunos detalles en sus fotografías. El segundo es *Ed Ruscha & Photography* (Wolf 2008), de Sylvia Wolf, un recorrido por la obra fotográfica de Ruscha que resulta muy interesante y está muy bien documentado. Se trata de un relato en torno a la figura del artista y la fotografía que va desde su niñez hasta nuestros días. El libro *Ed Ruscha: An Archive of Projects* (Dean 2022), publicado a principios de 2023, ha sido de vital importancia para comprender y conocer la relevancia del diseño gráfico en la obra de Ed Ruscha, una profesión en la que se formó y que corrió siempre en paralelo a sus libros y pinturas.

3. HISTORIA DE UN CONCEPTO: EL LIBRO DE ARTISTA

El concepto o la palabra «libro de artista» aparece de forma recurrente en esta investigación. A continuación, haré una breve introducción sobre el origen de este término, acerca de sus particularidades y el contexto en el que fue originado.

El libro de artista es un concepto concebido en la década de los sesenta, aunque fue definido una década más tarde. Su definición es una historia de conflictos, divergencias y discrepancias. Solo hay que observar la cantidad de términos que se han utilizado para tratar de definirlos: «artist's books», «conceptual publications», «cuckoo's eggs», «wolves in sheep's clothing», «sheep in wolves' clothing», «art as books», «books as art», «books as something else», «primary information», «bookworks», «catalog exhibitions»... (Pichler 2019). Finalmente, parece haberse adoptado un consenso para utilizar el término «artist's books», libros de artista, que será el término que utilice en esta investigación. Me sentiría más cómodo llamándolos libros, sin etiquetas, pero es muy probable que produjera una cierta confusión. A continuación, mostraré una historia abreviada del término, acuerdos y desacuerdos que de alguna manera nos permiten comprender la problemática del asunto en cuestión.

Uno de los primeros encuentros entre el formato libro y la práctica artística podría remontarse al siglo xvii, con los libros ilustrados del poeta William Blake. En su libro *Songs of Innocence and of Experience* (Blake 1789) encontramos unos poemas dibujados donde el texto y el dibujo están relacionados entre sí. Más tarde, a finales del siglo xix, el poeta Stéphane Mallarmé publica «Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard» (Mallarmé 1914), un poema que, aunque solo estaba contenido en unas páginas de un libro, experimentaba por primera vez con las palabras y el espacio de la página. A principios del siglo xx, aparecen los primeros manifiestos futuristas y surrealistas, que tenían un carácter panfletario. En 1913, se publica «La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France» (Delaunay 1913), un poema de Blaise Cendrars ilustrado por la pintora Sonia Delaunay que adquiría la forma escultórica de un formato leporello y donde, al igual que en el libro de Blake, el texto y la pintura construían una fuerte relación de unidad. Un año después aparece el libro *Zang Tumb Tumb* (Marinetti 1914), de Filippo Tommaso Marinetti,



donde el artista italiano jugaba con la plasticidad de la tipografía y con el diseño gráfico. En 1949, Bruno Munari publicó un libro que no se podía leer, el *Libro Illeggibile* (Munari 1949), donde las páginas, de colores, se plegaban y despleaban y su lectura consistía en un juego con el que crear múltiples composiciones. En la década de los cincuenta, el artista germano-suizo Dieter Roth llevó a cabo diversos experimentos con el formato, utilizando materiales que hasta entonces nunca se habían utilizado.

Pero son muchos los críticos y teóricos que, como Clive Phillipot, Lucy Lippard, Ulises Carrión, Joan Lyons o Johanna Drucker, sitúan en la década de los sesenta el verdadero auge del formato. Lo fundamentan en varios aspectos. El primer razonamiento se sustentaría en la relación entre el contenido y el formato. Para estos teóricos, era fundamental que el contenido tuviera que estar relacionado de un modo directo con la lógica y estructura del formato libro. Era esta una relación que ya encontrábamos en muchos de los libros publicados anteriormente, pero el aspecto diferencial consistía en la utilización del verdadero potencial del libro, que residía en su capacidad de reproducción. Si el libro había servido para democratizar el conocimiento, debería servir también para democratizar el arte. Esto convertiría al formato en una herramienta política que permitía eliminar la idea del objeto, aquello que Lucy Lippard denominó «la desmaterialización del objeto artístico» (Lippard 2004). El formato suponía un ataque al sistema del arte que no solo afectaba al mercado, sino también a los espacios expositivos clásicos: el museo y a la galería. Mientras que las ediciones de principios del siglo xx seguían siendo concebidas en términos objetuales, en ediciones limitadas y únicas, en la década de los sesenta se produjo un rechazo hacia las ediciones limitadas y únicas. La multiplicación del formato permitía un abaratamiento en la producción que repercutía en el precio final, de tal modo que cualquier persona podía comprar una obra de arte a precios muy bajos. Barato era un adjetivo principal. Así, por ejemplo, el primer libro de Ed Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, se vendía a tan solo 4 dólares.

Algunos teóricos, como Lucy Lippard (Lippard 2004) o Clive Phillipot (Phillipot 1993), afirmaban que fueron los primeros libros de Ed Ruscha a principios de los sesenta los que mostraron este nuevo camino con el formato. Fue un punto de partida que eclosionó, en la segunda mitad de la década de los sesenta y la primera de los setenta, en una gran producción de libros, publicaciones y material impreso que desbordó por completo a toda la industria del arte. Los artistas conceptuales, los artistas fluxus, del happening, los artistas del paisaje o los poetas concretos encontraron en este formato un lugar en el que estar.

En 1969, el galerista y editor Seth Siegelau utilizó los términos «información primaria» e «información secundaria» para ayudarnos a comprender cómo un libro puede ser concebido como una obra de arte (Meyer 1969). La información primaria era la que se obtenía al observar una pintura de un modo presencial. En cambio, la información secundaria era la información obtenida de segunda mano, es decir, la que se obtiene al observar esa misma pintura reproducida en la página de un libro. De este modo, un libro concebido como obra de arte solo podía estar creado con un contenido que contuviera información primaria. Por el contrario, un libro con reproducciones de pinturas o esculturas no podrá ser una obra de arte, sino más bien un catálogo.



Una de las primeras aproximaciones teóricas al concepto de libro de artista la encontramos en 1973. Fue en una de las primeras exposiciones de libros de artista organizada por Dianne Perry Vanderlip, en el Moore College de Filadelfia (Vanderlip 1973). Según Stefan Klima, fue la propia Vanderlip quien acuñó el término al llamar a la exposición *Artists Books* (Klima 1998). En el catálogo de aquella exposición aparecieron dos textos que, de algún modo, teorizaban acerca de muchas de las prácticas que se habían desarrollado durante la década anterior. El primero correspondía a la artista Lynn Lester Hershman. Su título era una declaración de intenciones: «Slices of Silence, Parcels of Time: The Book as a Portable Sculpture» (Hershman 1973). En su texto hablaba sobre cómo los avances tecnológicos habían hecho posible la democratización de la cultura, al hacerla más accesible. El formato libro era resultado de los avances en los sistemas de impresión que facilitaron la cultura del do it yourself. Al igual que la radio y la televisión, el libro era comprendido como un sistema de comunicación que permitía transmitir emociones y sensaciones con un mayor impacto social. Era este un discurso que tenía una clara influencia de las teorías sobre los media de Marshal McLuhan (McLuhan 1964). El segundo texto era de John Perreault y se titulaba «Some Thoughts on Books as Art» (Perreault 1973). Definía el libro de artista como un objeto democrático, barato, que se puede reproducir muchas veces, que es portátil, personal o incluso desechable.

En 1975, Ulises Carrión publicaría el texto llamado «El arte nuevo de hacer libros» (Carrión 2016). Fue publicado en castellano en el interior del panfleto independiente *El Plural*. El texto trataba de desmenuzar la particularidad del formato, construir una visión amplificada, llena de nuevas posibilidades, alejándose de una concepción tradicional. «El arte nuevo de hacer libros» se estructuraba en seis partes: qué es un libro, prosa y poesía, el espacio, el lenguaje, la estructura y la lectura. Estaba escrito en verso y fue creado para un público literario, aunque con los años se convirtió en un texto fundamental para el ámbito artístico. Comenzaba explicando qué es un libro. Para ello, disociaba al libro del contenido histórico de este, el texto. El libro y el texto, a pesar de su relación histórica, no son lo mismo. Carrión utilizaba frases como «El libro no es un saco de palabras» o «Un escritor no escribe libros [...] escribe textos» (Carrión 2016, 37). Estas maneras de definir desmontaban la definición que, por ejemplo, encontramos en el diccionario de la Real Academia Española:

Libro. Del Lat. Liber, libri

1. m. Conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen.
2. m. Obra científica, literaria o de cualquier otra índole con extensión suficiente para formar volumen, que puede aparecer impresa o en otro soporte.
3. m. Cada una de ciertas partes principales en que suelen dividirse las obras científicas o literarias, y los códigos y leyes de gran extensión.
4. m. Libreto (texto de una obra lírica).
5. m. Contribución o impuesto. No he pagado los libros. Andan cobrando los libros.



6. m. Der. Para los efectos legales, en España, todo impreso no periódico que contiene 49 páginas o más, excluidas las cubiertas.
7. m. Zool. Tercera de las cuatro cavidades en que se divide el estómago de los rumiantes.

Si un escritor escribe textos y no libros, no se entiende que su texto, el contenido, pueda ser denominado como su continente, el libro. Esta incoherencia es consecuencia de que el libro en su origen fue inventado para contener texto y durante muchos años ha existido como tal. Esto ha provocado que haya una relación intrínseca entre el libro, continente, y el texto, contenido, pero, con la aparición de los primeros procesadores de texto y junto con las nuevas técnicas de impresión que permitieron la impresión de la fotografía y otros signos de un modo más sencillo, las posibilidades del medio se han amplificado, y también los términos en los que tiene que ser definido.

La definición de libro que ofrece la RAE pone el foco, en un primer lugar, en el aspecto tectónico, formal y constructivo del libro como objeto. En cambio, Carrión habla primero de una definición de libro más conceptual, pensada desde el vacío: «El libro es un conjunto de espacios» (Carrión 2016, 34), y, en segundo lugar, desde el punto de vista de la experiencia: «El libro es también un conjunto de momentos» (Carrión 2016, 34). Es decir, establece que un libro no solo es el papel o la estructura que lo conforman. Es, sobre todo, tiempo y espacio.

Lucy Lippard, en 1977, ofrecía una precisa definición de libro de artista que sintetizaba en un simple párrafo:

The “artist’s book” is a product of the 1960s which is already getting its second, and potentially permanent, wind. Neither an art book (collected reproductions of separate artworks) nor a book on art (critical exegeses and/or artists’ writings), the artist’s book is a work of art on its own, conceived specifically for the book form and often published by the artist him/herself. It can be visual, verbal, or visual/verbal. With few exceptions, it is all of a piece, consisting of one serial work or a series of closely related ideas and/or images – a portable exhibition. But unlike an exhibition, the artist’s book reflects no outside opinions and thus permits artists to circumvent the commercial gallery system as well as to avoid misrepresentation by critics and other middle people. Usually inexpensive in price, modest in format, and ambitious in scope, the artist’s book is also a fragile vehicle for a weighty load of hopes and ideals; it is considered by many the easiest way out of the art world and into the heart of a broader audience (Lippard 1977, 45-48).

Una definición que se ajustaba a la manera de hacer y de pensar de gran parte de los artistas que en la década anterior habían trabajado con el formato libro.

En mayo de 1982, el entonces director de la biblioteca del MOMA de Nueva York, Clive Phillpot, publicaba un artículo en la revista *Artforum* titulado «Books, Bookworks, Book Objects, Artist’s Books» (Phillpot 1982, 77). En el artículo aparecía un esquema que intentaba ilustrar y esclarecer el concepto de libro de artista. A pesar de que el diagrama clarificaba por primera vez las diferencias entre un objeto de arte, un libro y un libro de artista, dicho esquema causó cierto rechazo en gran





parte de los teóricos y artistas. El esquema comprendía las figuras de tres frutas. La manzana, que era el arte, se situaba a la izquierda. La pera, los libros, quedaba a su derecha, ligeramente solapada con la manzana. El limón, los libros de artista, estaba en el centro, superpuesto a ambas. Debido a la superposición de las tres frutas, el limón se dividía en tres partes, las tres tipologías en las que, según Phillipot, se clasificaban los libros de artista. Los book objects se correspondían con obras de arte en forma de libro que podían caracterizarse por tener un cierto valor escultórico. Por el contrario, los literary books eran libros de texto con alguna connotación artística, un grupo que no quedaba del todo definido. En el centro, los book art, que eran obras de arte creadas exclusivamente para estar en el interior de un libro. La polémica generada no aludía tanto a la clasificación como a una línea horizontal que dividía todos los libros en ediciones únicas o múltiples. El diagrama mostraba una imagen continuista y conservadora acerca de los libros de artista, y Phillipot se posicionaba del lado de las instituciones, reacias a adoptar nuevas concepciones. Como Lucy Lippard esgrimía anteriormente, los libros de artista no pueden ser comprendidos sin su capacidad democratizadora, sin su poder de ser un objeto reproducible y barato, accesible a todo el mundo. El libro de artista era un formato con una fuerte connotación política y, por tanto, los libros de ediciones únicas o limitadas no podían tener cabida. Eran más bien objetos caros que aceptaban la lógica del propio sistema del arte y del mercado, objetos que se situaban al mismo nivel que la pintura o la escultura. En el diagrama de Phillipot tenían cabida todos los libros producidos con anterioridad, libros que seguían representando al poder, libros caros que, casualmente, permanecían en las colecciones de los grandes museos y coleccionistas privados, mientras que las publicaciones de los años sesenta, en su mayoría fanzines y publicaciones grapadas, seguían siendo en gran parte ignorados por aquellos.

En 1993, Phillipot publicó un artículo llamado «Twenty-six Gasoline Stations that Shook the World: The Rise and Fall of Cheap Booklets as Art» (Phillipot 1993). Sorprendentemente, utilizaba el artículo para colocar a Ed Ruscha y su primer libro como el origen de los libros de artista, y al mismo tiempo utilizaba el artículo como un modo de excusarse por el error cometido en el diagrama previo:

Books as art in limited editions can be seen for what they sometimes are; intentionally scarce commodities that deny the potential of the printing process, and serve to elicit high prices from individual and institutional collector (Phillipot 1993).

Finalmente, en 2003, publicaría un último diagrama con el que corregía toda la polémica suscitada por el diagrama anterior. Eliminaba la distinción entre únicos y múltiples, sustituyéndolos por una nueva clasificación basada en el tipo de contenido del libro; libros con imagen, imagen y texto, y solo texto. En letra pequeña, añadía que quedaban excluidas las ediciones únicas y limitadas (Nordgren 2004, 4).

En 2013, Brett Bloom y Marc Fischer, bajo el sello Temporary Services y con la ayuda de la ilustradora Kione Kochi, desarrollaron un nuevo diagrama que utilizaba y manipulaba el diagrama anterior de Phillipot (Fischer 2013). La idea era actualizar los cambios que se habían producido en torno a la edición en los últimos años y reflejar la importancia que el mundo digital había generado en la edición y

la autoedición. En el diagrama, el arte y el resto de los libros eran desplazados hacia posiciones marginales fuera de las frutas, situándose en unas hojas que eran añadidas al diagrama original de Phillipot. El diagrama no trataba de definir, sino de reflejar la realidad de la edición, por lo que retomaba la clasificación de los libros únicos y múltiples de la versión anterior y, además, añadía las tiradas largas. La idea original de la década de los sesenta de los libros de artista como herramienta política contra cualquier estructura de poder parecía haberse disipado. Las frutas aparecen sobre un plato. El plato representa a los museos, las organizaciones de libros y los editores. Todos quieren un trozo del pastel. Los coleccionistas, las galerías y los curadores aparecen como moscas. Los formatos digitales son trozos de fruta que se alejan, transportados por hormigas. Las ediciones de lujo son gusanos que aparecen una vez que la fruta está madura. La contaminan, acelerando su putrefacción. Era una imagen que, en cierto modo, ironizaba y parodiaba la situación actual en la que los libros de arte y la edición se encuentran.

No hace mucho que el libro como formato de arte ha pasado de ser ignorado a estar presente en gran parte de las colecciones de cualquier museo o galería privada. En algunas universidades, incluso aparecen departamentos especializados en dicho formato. Pero la historia del libro de artista, como advertía Ulises Carrión (2016, 75), «no se lee sin dificultades, tiene largos silencios, persistentes e incomprensibles, omisiones, falsos héroes»¹. Es una historia que, con los años, se está esclareciendo y en la que el concepto de libro de artista pertenece a un esfuerzo del pasado. Una historia aún desconocida para muchos que todavía tiene mucho por hacer.

De un modo más extenso, preciso y riguroso, esta historia se puede consultar en libros como *The Century of Artist's Books* (Drucker 1995), de Johanna Drucker; *Esthétique du Livre d'artiste* (Moeglin-Delcroix 2012), de Anne Moeglin-Delcroix; o *Artists Books: A Critical Survey of the Literature* (Klima 1998), de Stefan Klima.

En los últimos años, también han aparecido estudios y libros que nos han ayudado a comprender y a reflexionar sobre la práctica editorial y la creación de libros desde una posición contemporánea. En 2011, Gwen Allen publicó el libro *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art* (Gwen 2011), en el que recopilaba y documentaba a los artistas, historiadores, críticos y teóricos que adoptaron la edición de revistas desde la cultura del do it yourself, un modo de hacer de la década de los setenta, pero que, con los años, ha derivado en una nueva práctica, la de los artistas que utilizan la investigación, la teoría y la crítica como su propia práctica artística a través de la edición.

¹ «Hablar de libros en un contexto de arte no ha sido algo común durante mucho tiempo. Es verdad que las obras-libro comenzaron a producirse hace veinticinco o treinta años, pero la historia de nuestra conciencia y comprensión de su existencia es menor a diez años. Y esta historia no se lee sin dificultades; tiene largos silencios, persistentes e incomprensibles, omisiones, falsos héroes. Esto ocurre probablemente por dos razones principales. Primera, la ignorancia de los artistas acerca de las tradiciones de hechura de libros; y por hechura de libros no solo me refiero a la fabricación misma de los libros, sino también a su concepción. Segunda, la falta de voluntad o incapacidad de los críticos para asediarse el tema de una manera seria y, sin embargo, no académica» (Carrión 2016, 75).



En 2014, Antoine Lefebvre realizó su tesis doctoral *Portrait of the Artist as a Publisher: Publishing as an Alternative Artistic Practice* (Lefebvre 2014), en la que investigó acerca del oficio del artista editor a partir de su propia experiencia como artista editor.

En 2016, Annette Gilbert editó el libro *Publishing as Artistic Practice* (Gilbert 2016), en el que varios investigadores, teóricos y artistas reflexionaban sobre sus inquietudes filosóficas, conceptuales y artísticas en torno a la edición en la actualidad.

En 2017, Bernhard Cella, Leo Findeisen y Agnes Blaha editaron el libro *NO-ISBN* (Cella 2017), una recopilación de textos, entrevistas y publicaciones sin ISBN con la que, en cierta manera, intentan responder a las preguntas sobre el valor de la edición en el siglo XXI.

Esta historia abreviada y simplificada, así como cada uno de estos estudios, directa o indirectamente, son la base sobre la que se construye el marco intelectual de esta investigación.

4. TWENTYSIX GASOLINE STATIONS. ANÁLISIS FORMAL

En abril de 1963, Ed Ruscha publica su primer libro, titulado *Twenty-six Gasoline Stations*. Es un libro sencillo que contiene, literalmente, 26 fotografías en blanco y negro. Veintiséis gasolineras distintas. Su tamaño es de 17,9 por 14,1 centímetros y se compone de 48 páginas interiores, es decir, tres pliegos de 16. Así pues, el libro contiene veinticinco espacios interiores o dobles páginas, más un espacio exterior que se corresponde con la primera y la última de cubiertas. El libro está encuadrado en rústica, cosido y va protegido con una camisa de papel glaseado.

La portada del libro es austera. Solo apreciamos el título. Tres palabras en mayúsculas, dispuestas una sobre otra: *Twentysix Gasoline Stations*. Veinticinco letras impresas en rojo. La tipografía que Ed Ruscha decide usar es la *Stymie Bold*, creada por Morris Fuller Benton en 1931 y que volverá a utilizar en posteriores libros. El nombre del autor, Ed Ruscha, aparece en la primera página del libro, junto con el título y el año de su producción, 1962. Apenas hay texto. Solo breves indicaciones que acompañan a cada una de las fotografías. Los créditos del libro están en la página tres. El copyright aparece a nombre del autor y, en este caso, se indica que es una tercera edición. En la página cuatro, una dedicatoria: «To Patty Callahan».

De las veintiséis fotografías del libro, hay veintitrés diurnas y tres nocturnas. Dos de ellas aparecen juntas y otras dos están movidas, como si hubieran sido tomadas desde un vehículo en movimiento. A excepción de tres, todas las imágenes están tomadas desde el otro lado de la carretera. No aparece ni una sola persona en el libro, pero sí la arquitectura de la gasolinera, algunos coches aparcados, la carretera, los postes de electricidad, la arena del paisaje, el paisaje y una gran cantidad de señales y carteles publicitarios. Todas las gasolineras están situadas en la ruta 40, antigua ruta 66, en el tramo que conecta las ciudades de Oklahoma y Los Ángeles. Ed Ruscha utilizó cuatro maneras distintas de componer las imágenes en el espacio de la doble página del libro. Cada imagen viene acompañada de un breve texto que indica la posición de cada una en el trayecto. Las indicaciones no son muy detalladas,



se limitan al nombre de la gasolinera, la ciudad y el estado donde se encuentra. La última doble página del libro aparece en blanco, al igual que la última de cubiertas.

Twenty-six Gasoline Stations fue editado y financiado por el propio Ed Ruscha. La primera tirada fue de cuatrocientos ejemplares firmados y numerados en tinta roja que él mismo vendería por el precio de tres dólares y medio (Philpot 1999, 60). Después hubo una segunda edición de quinientos ejemplares y otra tercera de tres mil², ambas sin numerar y sin firmar por decisión del propio autor.

5. EL TÍTULO COMO PREMONICIÓN CONCEPTUAL

Unos años después de su publicación, Ed Ruscha, en una entrevista realizada por John Coplans para la revista *Arforum*, comentaría:

Estoy interesado en todo tipo de publicaciones inusuales. El primer libro surgió como un juego de palabras. El título vino incluso antes de que pensara sobre las fotografías. Me gusta la palabra «gasolina» y me gusta la cualidad específica del número veintiséis (Coplans 1965, 25).

Hasta este momento, la idea de la producción de arte estaba focalizada principalmente en el proceso, en la búsqueda de algo. El arte más representativo de aquellos años en Estados Unidos era el expresionismo abstracto. Jackson Pollock, Willem de Kooning o Mark Rothko, máximos referentes de la época eran artistas que basaban su trabajo en el propio proceso de pintar, enfrentándose al lienzo en blanco como quien se sumerge en una aventura hacia un lugar desconocido. El propio Ed Ruscha comenta que, durante sus estudios en Chouinard (Karlstrom 1981), toda su formación estuvo esencialmente encaminada a la exploración del camino del expresionismo abstracto. El hecho de que *Twenty-six Gasoline Stations* existiera en la cabeza del propio Ed Ruscha de un modo premeditado apunta al que quizás sea uno de los aspectos más importantes de esta obra, así como la manera tan peculiar que tenía el autor de entender su producción artística, basada en la construcción de conceptos previos.

Ed Ruscha habla de la cualidad específica del número veintiséis. En el libro, el número veintiséis del título alude al contenido: veintiséis fotografías. Si, por ejemplo, analizamos la estructura del libro, encontramos que tiene veinticinco dobles páginas más la primera y última de cubiertas. Es decir, veintiséis espacios. Veintiséis eran los años que tenía Ed Ruscha cuando se publicó. De hecho, tenía 25 cuando lo hizo, en 1962, y, sin saber por qué, esperó un año para publicarlo, en 1963, con veintiséis. Veintiséis letras tienen el alfabeto americano, aunque el libro, como veremos más adelante, no parece tener ninguna relación con ello. Si contamos las letras que conforman el título, suman veinticinco. Pero observamos que hay una errata,

² Estos datos aparecen en la edición que analizo, donde se indica junto al año de cada edición el número de ejemplares impresos.



porque la manera de escribir en inglés «veintiséis» no es twentysix, sino twenty-six, lo que daría veintiséis caracteres. Observamos que, a pesar de que el número veintiséis es importante para el autor a la hora de conceptualizar la obra, no solo no hay indicios aparentes dentro del libro que nos indiquen su importancia, sino que, además, no parece que Ed Ruscha quiera utilizarlo de forma directa.

Hemos visto como Ed Ruscha elige la palabra «gasoline» solo porque le gusta cómo suena, aunque en otras entrevistas el autor añade que las gasolineras guardan relación con los readymade de Duchamp, aspecto que abordaremos más adelante. La elección de las palabras por su sonoridad es un rasgo que apunta al tono eminentemente poético con el que Ed Ruscha trabajó en toda su obra. Al mismo tiempo, no hay que olvidar que «gasoline» es una palabra muy pop que define muy bien la cultura americana de los años cincuenta y sesenta. La carretera, el viaje, las road movies, los coches, la libertad, el petróleo... Se podría decir que es una palabra muy presente en el imaginario cultural americano de la época y que se puede vislumbrar tanto en la literatura y la música como en el cine³.

El título del libro nos indica de un modo literal lo que hay en su interior: veintiséis gasolineras. A pesar de que muchos puedan considerarlo banal, confiere unidad al libro y establece una fuerte e indisociable relación entre cada una de las imágenes y el libro que las contiene.

Al estudiar todo el trabajo de Ed Ruscha, se aprecia siempre la fuerte relación que el título establece con el contenido. El título es casi siempre una especie de aliteración que repite y describe de un modo literal y simplista el contenido, lo que confiere siempre a su obra un carácter bromista. Lo divertido no es que el título nos indique el contenido del interior del libro, sino descubrir que no contiene nada más que lo que se explicita en el título.

Es como cuando dices: «¿Uh?». Esto es lo que yo siempre he intentado con mis libros. Todo es un dispositivo creado para desarmar a alguien con mi particular mensaje (Sharp 1973, 33-39).

Las presiones sobre los artistas de hoy son extremas. Se sienten obligados a llevar las cosas tan lejos como sea posible, y eso es algo que encuentro muy antinatural. No entiendo que la gente siga forzando y forzando. Yo solo me siento cómodo cuando pienso: «Vale, estas son mis reglas». Me satisface mi propio trabajo, de verdad. Por tanto, creo que el placer está en la combinación de lo ingenioso y lo absurdo. Quiero decir, la idea del combinar vaselina con caviar (Fox 1970, 281-287).

Mi intención a la hora de hacer estos libros fue crear algo que tuviera en cierto modo un humor negro. (Barendse 1981, 8-10).

³ Casualmente, la ruta 66 era el escenario principal en la novela *Las uvas de la ira*, de John Steinbeck, donde una familia arruinada por la crisis de 1929 emprende un viaje a hacia el oeste en busca de nuevas oportunidades.

Si analizamos, por ejemplo, sus pinturas, encontramos el mismo tipo de relación construida entre el título y el contenido. En *Large Trademark with Eight Spotlights* (Ruscha 1962), pintada el mismo año en el que trabaja en *Twenty-six Gasoline Stations*, la pintura representa exactamente lo que el título indica. No hay nada más. La pintura, de 1,98 por 3,06 metros, muestra un cartel comercial muy grande de la Fox, con ocho focos de luz en la esquina superior izquierda del cuadro.

En esta otra pintura de 1964, *Standard Station, Ten Cent Western Being Torn in Half* (Ruscha 1964), observamos que hay una gasolinera de la marca Standard, como indica el título, y, en la esquina derecha del cuadro, una revista del Oeste de diez céntimos de dólar siendo rasgada por la mitad.

Esta fuerte relación entre la información detallada en el título y la información encontrada en el contenido será no solo una característica que se repita en cada una de las obras posteriores de Ed Ruscha, sino que también será, años más tarde, un rasgo característico común de muchas de las obras de los artistas conceptuales.

Lucy Lippard, en su libro *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, comenta:

Como críticos responsables, debemos mencionar a Duchamp como precedente, pero el nuevo arte en Nueva York vino de fuentes más cercanas: entre otras, los escritos de Ad Reinhardt, la obra de Jasper Johns y de Robert Morris, y los inexpresivos libros de fotos de Ed Ruscha (Lippard 2004, 10).

En dicho libro, Lucy Lippard no solo considera a Ed Ruscha como un referente para los artistas conceptuales, sino que, además, y de un modo paradójico, lo considera un artista conceptual más. Cabe decir que, para muchos otros críticos y teóricos, Ed Ruscha es más bien un artista pop. No hay que olvidar que participó junto con Andy Warhol y Roy Liechtenstein en la primera exposición pop organizada por un museo en Estados Unidos (Hopps 1962). En cambio, para otros, como es el caso de Lucy Lippard, encajaría mejor en el considerado arte conceptual. Y es que, aunque formalmente Ed Ruscha utiliza códigos muy pop que pertenecen a clichés de la cultura americana, todo su trabajo se construye a partir de un concepto premeditado.

6. CONTENIDO

Observemos ahora con detenimiento las veintiséis fotografías del libro. Están tomadas en un trayecto que Ed Ruscha conocía bien, ya que creció en Oklahoma junto a sus padres y dos hermanos. En 1956, se marchó a Los Ángeles para estudiar en Chouinard Art Institute. Terminó sus estudios en 1960 y decidió quedarse allí a vivir el resto de sus días. Solía visitar a sus padres unas cinco o seis veces al año, conduciendo un viejo Ford sedán de 1950 que el mismo había tuneado (Auping 2009, 16). En uno de esos viajes, en 1962, Ed Ruscha realiza todo el reportaje fotográfico del libro.

De las veintiséis fotografías, hay veintitrés que se han tomado de día. Tres son tomadas durante la noche. La gran mayoría de las fotos están tomadas desde



el otro lado de la carretera, con cierta distancia, a excepción de tres. Dos imágenes nocturnas están desenfocadas, como si hubieran sido tomadas desde un vehículo en movimiento y al autor no le molestase mucho que no puedan ser observadas nítidamente. Apenas aparecen personas en el libro, ni siquiera dentro de los coches. Hay fotografías donde tampoco hay coches, y uno tiene la sensación de que no hay rastro de presencia humana. Hay que observar muy detenidamente las fotografías para darse cuenta de que solo en las imágenes 2, 6, 13, 20 y 25 aparecen, disimuladas, ocultas y camufladas, algunas personas. En todas ellas se muestran la arquitectura de la gasolinera, sus marquesinas, los surtidores de gasolina, algunos coches aparcados, la carretera, los postes de electricidad, la aridez del paisaje, el paisaje de fondo y una gran cantidad de señales y carteles publicitarios. En la fotografía 11, en la esquina inferior izquierda, se observa lo que parece ser la sombra del propio Ed Ruscha proyectada sobre el suelo.

Al estudiar y colocar cada una de las fotografías sobre el mapa del recorrido, parece como si Ed Ruscha primero las hubiera colocado según se ordenan en el mapa y, después, sin que sepamos muy bien por qué, hubiera cambiado la posición de cinco de ellas.

A continuación, muestro un diagrama donde comparo las imágenes de las gasolineras que aparecen en el libro con su posición correcta si estuvieran ordenadas según el recorrido.

L	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
M	1	2	5	3	4	8	7	9	10	22	6	12	13	14	15	16	18	19	11	21	23	17	24	25	26	20

L: Orden de cómo las imágenes se sitúan dentro del libro.

M: Lugar donde tendrían que estar si se hubieran ordenado según el mapa.

Ahora intentaremos analizar cómo Ed Ruscha ha diseñado las dobles páginas del libro para tratar de encontrar alguna pista que ayude a comprender dichos cambios.

1. Hay quince dobles páginas donde la fotografía está inserta en la página de la derecha, mientras que la página de la izquierda se mantiene en blanco. El texto siempre aparece a la izquierda de la fotografía, en la página de la izquierda.
2. Hay tres dobles páginas donde aparece una imagen en la página izquierda y otra en la página derecha. El texto en este caso se coloca debajo de cada imagen. En la imagen de la izquierda, alineado a su izquierda. En la imagen de la derecha, alineado a su derecha.
3. Hay tres fotografías compuestas a doble página. Debajo de la imagen, y alineado a su derecha, en la página derecha, se sitúa el texto.
4. Hay una doble página con dos imágenes, una encima de la otra, en la página de la derecha y con la página de la izquierda en blanco. Los textos están a la izquierda de cada imagen, en la página opuesta.



Ahora estudiaremos el ritmo del libro, lo que se conoce como la musicalidad. Para ello, daré el valor 1 a la doble página con una imagen a la derecha, y el valor 2 tanto a las que tienen dos imágenes, una a cada lado, como a las que tienen una imagen a doble página, ya que formalmente ocupan un espacio muy parecido.

1 1 2

1 1 1 2

1 1 1 2

1 1 1 1 2

1 2

1 1 2

1

Se observa, por el ritmo del libro, que Ed Ruscha ha tomado decisiones de edición que de alguna manera lo estructuran. Aparte de eso, encuentro algunas decisiones discretas que no parecen regirse por un patrón concreto. Por ejemplo, las imágenes 18 y 19 están juntas y funcionan muy bien porque ambas fotografías están tomadas de noche. Para que ambas imágenes coincidan en la doble página, Ed Ruscha necesita cambiar de lugar la 17. Las imágenes 7 y 9 conectan muy bien, parece que están en el mismo lugar, en la misma calle. No sería de extrañar que el ponerlas juntas fuera una decisión de edición. La imagen 8, que está situada en el puesto número 6, muestra un gran letrero con el número 66, lo que parece indicar cierta intencionalidad en su colocación. Por último, la imagen 20 del recorrido se sitúa al final del libro, elección muy obvia, ya que la gasolinera tiene un letrero muy grande en italiano que dice FINA, una palabra que bien podría interpretarse como un guiño del autor, por su similitud con la palabra «fin».

Clive Phillpot, sustentándose en la relación del número 26 con las 26 letras del alfabeto americano, plantea la hipótesis de que las imágenes del libro compongan una especie de alfabeto desordenado (Phillpot 2013, 214). Construye su hipótesis tomando el tramo de la carretera, colocando las gasolineras sobre el mapa y dando a cada una el valor de las letras del alfabeto, de la A a la Z. Así, al analizar la ordenación de las imágenes dentro del libro, obtendría el siguiente alfabeto: A B E C D I G H J K L F M N O P Q S T U W R X Y Z V.

Dicha hipótesis parece bastante ingenua y, en mi opinión, errónea, o al menos no hay ninguna pista por parte de Ed Ruscha que la sustente, sino todo lo contrario. El alfabeto reordenado que encuentra Phillpot no significa nada, no es posible encontrar una lógica detrás de su resultado. Es decir, el propio resultado parece invalidar la hipótesis.

Analicemos algunos comentarios de Ed Ruscha sobre este libro para comprobar si podemos construir una hipótesis que dé sentido a su contenido:



Hice alrededor de sesenta o setenta fotografías entre Oklahoma y Los Ángeles. Bien, las más excéntricas fueron las primeras que tiré a la basura. No quería mostrar diversidad. Yo quería un libro severo (Davis 1969, 1).

Mis imágenes no son lo interesante, no son lo que importa. Son solo una colección de hechos (Davis 1969, 1).

Tuve la sensación de ser un gran reportero cuando hice este libro. Yo volvía a Oklahoma bastante a menudo, unas cinco o seis veces al año. Y pensé que había un gran paisaje vacío entre los Ángeles y Oklahoma y que alguien tenía que informar de aquello en la ciudad. Era una forma sencilla de capturar esa información y recuperarla. Creo que es una de las mejores formas de exponer los hechos. No quería ser alegórico ni místico ni nada de eso. No es más que un manual de formación para personas que quieren saber cosas así (Bourdon 1072, 33).

No cabe duda de que la antigua ruta 66, el tramo entre Oklahoma y Los Ángeles, que atraviesa además el desierto de Mojave, tenía un valor sentimental y especial para el propio Ed Ruscha. Tampoco cabe ninguna duda de que su intención era la de representar de algún modo, y utilizando el libro como formato, dicho paisaje. Por un lado, dice ser una especie de reportero, pero también cuenta que, tras hacer sesenta o setenta fotografías, decide eliminar las imágenes más excéntricas. Es improbable que un reportero hubiera hecho eso. Es decir, en mi opinión, Ed Ruscha siente que está realizando una labor de reportero al fotografiar aquellas gasolineras, pero, al mismo tiempo, dudo que estuviera interesado en hacer un reportaje al uso. No intenta documentar la diversidad que uno puede encontrar en un paisaje tan austero a través de una colección de imágenes que, de algún modo, puedan mostrarlo por completo y de un modo más fehaciente. A Ed Ruscha no solo no le interesa la diversidad, sino que intenta deshacerse de ella. La pregunta que me hago ahora es por qué.

Mi hipótesis es que, al eliminar las gasolineras más excéntricas, consigue dos cosas: primero, darle a la imagen de la gasolinera un valor universal y, segundo, hacer que el libro cobre mucho mayor sentido y deje de ser meramente un medio de información.

Si uno quiere describir con una imagen la esencia de, por ejemplo, una manzana, no es muy buena idea intentar representarla con la imagen de una manzana que, por sus cualidades, la haga distinta de las demás. Lo lógico sería intentar encontrar una imagen capaz de representar todas las manzanas del mundo. Esto es algo que en la poesía siempre ha estado muy presente: la idea de universalidad. Por contra, una imagen excéntrica tiene ya por sí un valor individual que la hace única. Si Ed Ruscha hubiera introducido las imágenes más excéntricas dentro del libro, este podría entenderse como una colección de excentricidades⁴. De imáge-

⁴ Intentaré aclarar a que me refiero cuando digo colección con un ejemplo gráfico: supongamos que colocamos sobre una mesa diez manzanas de tamaños más o menos parecidos, todas con un

nes que tienen ya por sí una entidad propia. Estas imágenes tendrían un valor individual y por tanto serían independientes del libro. El libro, como objeto artístico en sí mismo, perdería entonces su valor y ya no podría ser un libro severo, sino un simple contenedor.

Esto explicaría también por qué Ed Ruscha se empeñó en eliminar cualquier pista que sirviera para construir una interpretación del libro. Porque entenderlo como una colección con un mensaje, con una posible interpretación que genere un significado o una historia en su interior, convierte al libro de un modo inexorable en un medio.

Ed Ruscha, en *Twentysix Gasoline Stations*, a mi parecer está intentando reproducir un paisaje de un modo muy personal. Un espacio vacío, atravesado por una carretera, donde uno solo encuentra gasolineras a su paso. El coche, la carretera, el árido paisaje, la arena, la soledad. Todo eso, concentrado en veintiséis fotografías de gasolineras, aparece en el libro. Ruscha pretende transmitir un paisaje en toda su plenitud. No está interesado en el detalle, en el recorrido. Elimina cualquier aspecto narrativo que pudiera tener el libro y que distrajera al lector de su valor real. *Twentysix Gasoline Stations* no es una guía, no es un viaje, tampoco una colección; de serlo, estarían todas y cada una de las gasolineras del recorrido, ordenadas y clasificadas. Es algo más intenso. A Ed Ruscha le interesa captar la esencia de un lugar, de un paisaje, y la esencia, para él, no se encuentra en lo excéntrico, en lo particular y diferente, sino en los pequeños aspectos de lo genérico, lo colectivo y universal.

7. EL CONCEPTO TIEMPO

El concepto del tiempo no aparece en el libro *Twentysix Gasoline Stations*. En cambio, si analizamos todo el trabajo realizado por Ed Ruscha en paralelo a sus libros, desde sus pinturas a sus películas, el tiempo aparece como uno de los rasgos más característicos.

Observemos, por ejemplo, una de sus pinturas más representativas: *Ancient Dogs Barking-Modern Dogs Barking* (Ruscha 1980). El cuadro tiene un tamaño 50 por 400 centímetros. En la pintura se representa un paisaje horizontal. Un fuerte horizonte justo en el atardecer que, por sus tonos rojos, ocres y amarillos, nos recuerda a un paisaje árido del oeste americano. En la izquierda del cuadro, de tamaño muy pequeño, casi insignificante, aparece un bocadillo que señala un punto en el paisaje y dice: «ancient dogs barking». En el otro extremo del cuadro, casi en simetría,

tono de color rojizo y con manchas marrones. Aparentemente, todas iguales y distintas, como si pertenecieran a una misma familia de manzana. Y ahora, sobre otra mesa, colocamos otras diez manzanas. Son todas distintas en cuanto al color, el tamaño, la textura y las manchas. Cada una pertenece a una familia distinta. Imaginemos ahora que tuviéramos que definir lo que hay en cada mesa por su conjunto. Diríamos que en la primera mesa hay un montón de manzanas y, en la segunda, una colección. Si acudimos a la definición de la RAE de «colección», encontramos lo siguiente: «Conjunto ordenado de cosas reunidas por su especial interés o valor».



otro bocadillo igual dice: «modern dogs barking». El cuadro solo puede ser observado apropiadamente desde muy cerca, debido al tamaño de letra del bocadillo, y el observador tiene que caminar a lo largo de sus cuatro metros para poder verlo al completo. Al final, el cuadro es lo que el título indica: unos perros antiguos, digamos del Pleistoceno, a la izquierda y unos perros de la era moderna a la derecha. Los dos grupos de perros aparentemente son iguales, unos puntos en el paisaje, solo que entre unos y otros hay, como el propio autor dice, «siglos y siglos» (Karlstrom 1981, 171). Una eternidad.

Ahora analicemos una de sus películas, *Miracle* (Ruscha 1975), realizada en 1975. La película trata de un hombre, un paleta sin estudios que, por circunstancias de la vida, debe reparar el motor de su propio coche. No tiene dinero para pagar a un mecánico que lo repare y no tiene ni idea de coches. No sabe nada de mecánica, pero necesita urgentemente repararlo. Le va la vida en ello. Así que se pone a estudiar mecánica, va a la biblioteca, lee libros, investiga y prueba. A medida que el tiempo pasa en la película y a medida que poco a poco el hombre va adquiriendo conocimientos, vemos cómo también comienza a cambiar. Sus hábitos rudos empiezan a refinarse, su forma de hablar es paulatinamente más sofisticada, comienza a desarrollar el gusto, se va haciendo más organizado, va adquiriendo una disciplina de la que carecía, etc. Al final de la película, el protagonista no solo ha conseguido reparar el coche, si no que él mismo ha cambiado por completo.

La película, como el propio Ed Ruscha dice, «es, como en mis pinturas, un degradado horizontal donde el tiempo es la única idea existente» (Karlstrom 1981). El mismo degradado temporal que utiliza en *Ancient Dogs Barking-Modern Dogs Barking*.

En cambio, es paradójico escuchar al propio Ed Ruscha cuando asegura: «El tiempo es una de las cosas que más me interesan en mi trabajo, pero en ninguno de mis libros exploré los elementos del tiempo» (Karlstrom 1981).

Estas palabras vienen a reforzar mi hipótesis anteriormente expuesta. Primero hay que entender que el formato del libro es un formato que, por su estructura secuencial de espacios, permite muy fácilmente trabajar con el concepto del tiempo, es decir, con el concepto narrativo. Esta es la razón por la que el libro ha sido, a lo largo de la historia, un formato perfecto para cualquier tipo de narrativa. Y esta es la razón por la que el libro es comprendido como un medio.

Me gusta creer que Ed Ruscha decide no usar de un modo consciente el concepto de tiempo en sus libros, a pesar de que era un concepto primordial en todo su trabajo, porque, como he explicado anteriormente, quiere hacer un libro que sea una obra de arte y no un medio. No está interesado en generar un contenido dentro de un continente, sino en hacer que el continente y el contenido sean lo mismo. Por eso se deshace de las imágenes excéntricas, elimina cualquier pista que nos permita interpretar algo. Por eso escribe «twentysix» de un modo erróneo, para que no creamos que tiene alguna vinculación con las veintiséis letras que formarían el título escrito correctamente. Por eso no ordena las imágenes según el mapa del recorrido en el que se encuentra. Hasta en las páginas donde repite la misma composición de imagen, altera la colocación del texto respecto a esta, para no crear algún patrón que se repita.



Ed Ruscha no quiere que lo que ocurra en el interior del libro sea la reproducción de un hecho, de una historia o de una experiencia, sino que el libro sea la experiencia en sí misma.

8. LA FOTOGRAFÍA

La mayoría de los estudios que se han llevado cabo sobre este libro están realizados desde una mirada fotográfica, olvidándose por completo de la importancia del formato y comprendiendo el libro como un soporte de la verdadera obra, que son las fotografías. En estos casos, el libro pasaría a ser comprendido como un mero contenedor, y las fotografías podrían ser sustraídas del libro para ser mostradas o bien de forma independiente, o en otros contextos como el espacio expositivo.

Primero, veamos qué opinaba Ed Ruscha al respecto:

... es solo una simple reproducción de fotografías. Por tanto, no es un libro que albergue una colección de fotografías de arte, son solo datos técnicos, como la fotografía industrial. Para mí, son solo instantáneas (Coplans 1965, 25).

La cámara es usada simplemente como un dispositivo documental, el dispositivo documental más a mano. Eso es lo único que es (Coleman 1972, 12).

Las fotografías que yo uso en ningún sentido son nada arte. Pienso que la fotografía como arte está muerta; solo tiene lugar para un uso comercial, técnico o con fines informativos (Mitchum 1979, 22).

Estas declaraciones del autor no solo esclarecen su intencionalidad con las fotografías, sino que fortalecen la hipótesis del libro antes expuesta. Esto justificaría las dos imágenes movidas que aparecen en el interior, casi como una señal de aviso que el propio autor coloca para no generar debate.

Las imágenes que Ed Ruscha introduce en el libro no solo no tienen valor artístico alguno, sino que además no pueden tenerlo. No lo tienen porque, como el propio autor admite, no hay ninguna intencionalidad artística detrás de cada fotografía, son solo meros documentos. Y no pueden tenerlo porque Ed Ruscha es consciente de que cualquier valor artístico que pueda tener una fotografía de forma independiente la liberaría del libro, y el libro, por tanto, dejaría de ser un objeto primario y pasaría a convertirse en secundario. Es decir, de nuevo, en un medio.

Las fotografías son solo hechos, elementos primarios sobre los cuales poder trabajar. Elaborar un libro como obra de arte consiste en hacer un ejercicio de post-producción⁵. Por tanto, la primera tarea que Ed Ruscha llevaba a cabo consistía en encontrar el material con el que hacer sus libros, las fotografías, aquello que le gus-

⁵ De no ser así, irremediablemente nos trasladaría de nuevo a considerar el libro como medio, ya que su contenido sería considerado como información secundaria.



taba definir como hacer la labor de reportero (Bourdon 1972, 33). Salir del estudio, observar las cosas con detenimiento, tomar notas y capturar los hechos. En definitiva, encontrar y capturar una información que más tarde sería utilizada como material en el proceso de posproducción del libro. El artista no crea, sino que encuentra y manipula, una idea que nos recuerda a aquellas deambulaciones por la ciudad que los artistas dadá llevaban a cabo a modo de safaris. Se trataba de buscar fuera una influencia directa, lo que también es una reminiscencia de los pintores clásicos del paisaje, que se mimetizaban con el entorno mirándolo de frente. Así pues, Ruscha puede considerarse un artista del paisaje, y como ya hemos visto anteriormente, este libro en realidad es la representación de un paisaje muy concreto. El paisaje es un tema que aparece en la mayoría de sus libros posteriores y de gran parte de su obra pictórica. No es casualidad que se lo considere como uno de los artistas que mejor han sabido representar el oeste americano. Casi todos sus libros giran en torno a la ciudad de Los Ángeles: gasolineras, apartamentos, palmeras, aparcamientos, piscinas... Son imágenes que nos muestran la verdad de un paisaje.

El historiador Wolfgang Stechow, en su libro *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century* (Stechow 1968), relata que los pintores de paisaje holandeses no estaban interesados tanto en representar aquello que veían como en representar una ilusión, de tal modo que el paisaje pintado respondía a una escenografía idealizada de la realidad. La pintura era concebida más bien como un paisaje ficcionado. En este libro de Ed Ruscha, el paisaje también se construye de un modo parecido, como una ficción creada a partir de una realidad concreta. A diferencia de la pintura paisajística de los pintores holandeses, Ruscha no nos muestra la imagen del paisaje, su totalidad, sino que ofrece las herramientas para reconstruirlo con la imaginación. Un retrato particular que, paradójicamente, no podemos ver, pero que se construye, mediante su lectura, a partir de una colección de hechos concretos, un fenómeno que se logra gracias al montaje narrativo del artefacto-libro. En definitiva, un efecto especial que consiste en manipular la realidad para crear una ilusión en el espectador.

Walter Benjamin (Benjamin 2003), hablaba de esta artificiosidad al comparar el paisaje representado por un pintor con el representado por el operador de cámara:

El pintor mantiene, mientras pinta, una distancia natural con la realidad; el operador penetra profundamente en la textura del hecho. Las imágenes resultantes son enormemente distintas. La del pintor es una entidad total, la del camarógrafo una suma de fragmentos (Benjamin 2003, 42).

La figura del camarógrafo podría ser perfectamente sustituida por la de Ruscha y sus fotografías. Para el filósofo alemán, la imagen del camarógrafo resultaba mucho más significativa porque «proporciona ese aspecto puro de la realidad que el hombre espera de la obra de arte, y lo hace penetrando la realidad de una manera más intensa» (Benjamin 2003, 42). Lo que quiere decir es que, en el cine, la realidad no se nos muestra en su totalidad, como sí lo hace la pintura de un paisaje, sino que la totalidad se construye en la mente del espectador a través de la observación de pequeños fragmentos de esta. El cineasta Lev Kuleshov, en 1905, lo ilustraba muy bien con una película en la que mostraba el poder del montaje en la interpre-



tación de los hechos (Kuleshov 1912). La película se construía con tres montajes de dos secuencias. En la primera secuencia siempre aparecía el actor Iván Mozzhujin, mirada neutra, sonrisa entrecortada y corbata negra. En cambio, la segunda secuencia de cada montaje siempre era distinta.

En el primer montaje, interpretamos que el protagonista tiene hambre, al ver en la segunda secuencia la imagen de un plato de sopa y una copa de vino.

En el segundo, está triste, destrozado. Lo deducimos al ver la imagen de una niña, con las manos abrazadas, tumbada dentro de un ataúd de madera.

En el último, en cambio, aparece el deseo sexual, que imagina el cuerpo desnudo de una mujer oculto tras una fina bata de seda, entreabierta.

De este modo, Kuleshov mostraba el poder que el montaje cinematográfico tenía en la construcción del mensaje en el espectador, un mensaje que se construye a base de conectar dos imágenes y completar el vacío que hay entre ellas. No es lo que vemos, sino lo que imaginamos ver.

Al analizar el libro de Ed Ruscha, observamos que las imágenes del interior permiten, al igual que en el experimento de Kuleshov, reconstruir una imagen más grande. Es un paisaje que se devela a través de la lectura. De esta manera, *Twenty-six Gasoline Stations* devela la imagen del paisaje americano, ese desierto cruzado por una carretera que nos traslada a las road movies de Hollywood. En otros libros posteriores del autor, como por ejemplo en *Various Small Fires and Milk*, muestra el recuerdo de acciones que ya no existen. En *Every Building on the Sunset Street*, el libro se hace calle. *Thirtyfour Parking Lots y Some Los Angeles Apartments* son un retrato de la ciudad de Los Ángeles. En *Nine Swimming Pools* el libro se transforma en la metáfora de una piscina donde las imágenes aparecen flotando, de un modo casual, entre las páginas. *Royal Road Test* son las huellas de una acción pasada, que no vemos pero que intuimos. En *Dutch Details*, la estructura del libro adquiere la forma de un típico canal holandés, mientras que *Real State Opportunities* desvela el crudo retrato del sueño americano.

El paisaje, construido como una suma de elementos independientes, irremediablemente nos traslada a Gertrude Stein. A la escritora americana le gustaba utilizar la metáfora del paisaje para definir sus obras de teatrales. «I think plays really ought to be a stable thing, a thing that cannot go away, which is what a landscape is» (Stein 1993). Para Stein, el paisaje se presenta como una imagen estática en la que, si se observa con detenimiento, se aprecia que cada uno de los elementos que lo conforman tienen vida. Sus obras de teatro se construían mediante múltiples elementos vivos o pequeñas acciones que compartían una misma escena, un complejo sistema de microrrepresentaciones superpuestas que construían la imagen de un paisaje. Eran elementos con entidad propia que, sin embargo, solo se comprendían desde una visión de conjunto. Del mismo modo, las fotografías en el interior del libro de Ruscha habría que comprenderlas como las líneas de un dibujo en el que separadas no dicen nada, pero todas juntas son capaces de proyectar una entidad más grande. Una imagen fantasma que no vemos, pero que está. De esta manera, Ed Ruscha consigue trasladar la representación clásica del paisaje sobre un lienzo al interior de un dispositivo-libro, convirtiendo la experiencia contemplativa de una pintura en una experiencia lectora.



9. SOBRE LA PERFORMATIVIDAD

The total picture is of photographs in a book form with the idea that you can flip through the pages. That act is like happening, in a way, or a piece of performance art. You can turn to page sixteen first, if you want, or you can turn to page one. The book, itself, has a diverse ability to give you photographs and give you the act of editing them in your own mind as you move through the pages. Anyway, it's the power of the book format that motivated me to begin all these books (Wolf 2004, 275).

Estas palabras de Ed Ruscha muestran lo consciente que el artista era acerca de la cualidad performativa del libro al ser comprendido como obra. La especificidad de la obra con el formato, que permitía liberar al libro de su función clásica de medio, acercaba al libro hacia nuevos modos de ser experimentado. El libro como formato se hacía significado y adquiriría la cualidad de ser una estructura abierta, permeable, que permitía adentrarse bajo cualquier lógica lectora. Es decir, adquiriría la capacidad de construir condiciones propias de lectura (Carrión 2016).

De este modo, el acto de leer se libera de cualquier estructura lógica fijada con anterioridad. Ya no importaba, como afirma Ruscha, si se empieza en la página dieciséis, por el final o por el inicio. Tampoco es necesario hacer una lectura completa del libro. En algunos casos, basta con solo comprender la idea y el concepto detrás de este, porque, al igual que cuando uno camina por el bosque, un paseo aleatorio puede ser más que suficiente para construir una fiel imagen de todo su conjunto.

Al perder su carácter de medio de comunicación, erradica su dependencia de una influencia lógica exterior. Andrea Soto Calderón, al hablar sobre la performatividad de las imágenes, esgrime la idea de que los enunciados performativos carecen de referente (Soto Calderón 2020). Es decir, que no describen una situación anterior. Para la filósofa Judith Butler, que indagó sobre la performatividad desde una perspectiva de género, las acciones o los cuerpos son performativos cuando producen generación de realidad por la transformación de esta (Butler 2009, 321-336). En otras palabras, que la realidad no es una situación estática, sino que se construye en el tiempo y está en constante cambio.

Podemos pensar que la realidad del contenido del libro en calidad de obra de arte no existe como tal, de lo contrario el libro sería comprendido como un contenedor, es decir, un medio. Más bien, la realidad aparece con el deambular del lector a través de sus páginas, alterando un estado inicial. «Cuando el dedo roza con cierta fe lo inerte» (Moreno Mansilla 1991), que decía Luis Moreno Mansilla. Todo lo que ocurre durante la lectura, lo que vemos, lo que encontramos, no pertenece a una historia, un recuerdo o una realidad procedente del pasado, sino que pertenece al ahora mismo. No es la representación de una realidad, si no la realidad misma.

En el libro de Ed Ruscha, observamos cómo el libro podría ser leído, en principio, siguiendo las pautas de cualquier otro libro, es decir, de izquierda a derecha. En cambio, no vemos que haya algún indicio que impida leerlo de otro modo. Podríamos leer el libro al revés, o comenzar por el medio, y la obra no se vería afectada. Podríamos incluso no necesitar leerlo por completo. Bastaría con saber que hay, como ya adelanta el título, por ejemplo, veintiséis fotografías de gasolineras. Es un libro que no tiene una lógica de lectura necesaria para ser comprendido.



De este modo, el libro podría ser más bien comprendido como un artefacto instalativo. Alison Knowles no estaba desencaminada al construir en su apartamento neoyorquino la instalación conocida como *The Big Book* (Knowles 1968), un libro de casi tres metros de altura que permitía al lector adentrarse en su interior y habitarlo, de tal manera que sus acciones y movimientos eran los que, en última instancia, daban forma a la propia realidad de la obra. Tal como afirmaba la propia artista, existían tantas obras como lectores. Aquella instalación se erigió como una metáfora elocuente del libro de artista que ilustraba de una manera precisa la condición performativa de este nuevo formato. Pero, aunque el libro como artefacto instalativo tiene semejanzas con la instalación, también mantiene ciertas diferencias.

En una instalación, al igual que en *The Big Book*, existe una presencia física real por parte del espectador. Es como entrar en la casa del terror de un parque de atracciones, donde uno experimenta en primera persona una realidad que se construye mediante el acto de deambular o de moverse por el interior. En cambio, en el libro no existe tal experiencia física, sino que más bien funciona como un artefacto que nos permite imaginar y trascender nuestra propia realidad, un mecanismo sobre el que proyectar una realidad ficticia en la que, a diferencia de la literatura, no existe una referencialidad. La performatividad del lector no tiene como consecuencia la construcción de una realidad real, sino de una realidad imaginada. El libro, de este modo, se presenta como una máquina del engaño, donde no importa tanto la narrativa o visualización del truco como el propósito de este. Así, el libro como artefacto se asemeja a la caja de luz de una pista de baile, a los fuegos artificiales en la noche de San Juan, a la chistera mágica del mago Mystag, al wall of sound de Phil Spector en la canción *Be My Baby*, a los efectos especiales rudimentarios que Michel Gondry utiliza en sus películas, a esa olla con petardos y a la voz de gánster que Macaulay Culkin utiliza para asustar y ahuyentar a los ladrones, a las onomatopeyas o las líneas de movimiento de los cómics, a los peta zetas, a la leche condensada de un café bombón o al croma de aquel famoso vídeo de Youtube que mostraba a un chino que había creado una capa de invisibilidad.

10. DOS FOTOGRAFÍAS

En el interior del libro *Twentysix Gasoline Stations*, en la página cuatro, podemos leer una dedicatoria del autor: «To Patty Callahan». Al intentar averiguar la identidad de Patty Callahan y su relación con el autor solo encontré dos fotografías.

Fotografía 1: Un hombre y una mujer, en un espacio amplio y tenue. Jóvenes, elegantes y apuestos. Los dos miran a la cámara en el momento en el que la fotografía es tomada. Posan. Ella, relajada, sonríe. Él, en cambio, en tensión, se mantiene serio. Los dos sostienen en la mano lo que parecen sendas copas de champán. Ella, con la mano izquierda, al mismo tiempo que sujeta un cigarrillo entre los dedos. Él, con la mano derecha, para equilibrar. Una luz en el centro de ambos ilumina la escena. Una vela soportada por él, con su mano izquierda, sujetada con fuerza, hace las veces de eje de simetría entre los dos. La fotografía pertenece a Julian Wasser, fotógrafo de famosos y alumno de Weegee. Fue tomada el 8 de octubre de 1963.



En ella aparecen Ed Ruscha y Patty Callahan. La imagen está tomada en el interior del Museo de Arte Moderno de Pasadena. Más concretamente, en la recepción que el museo organizó con motivo de la retrospectiva dedicada a Marcel Duchamp.

Fotografía 2: De brazos cruzados y piernas abiertas. Así aparece Ed Ruscha en el centro de la fotografía. La imagen está inclinada unos diez grados hacia la izquierda. Ruscha posa delante de una valla publicitaria donde se lee: «24 HR. Welcome». La foto data de 1962, y está tomada por Patty Callahan en el desierto de Mojave. *Twentysix Gasoline Stations*, como en el libro se indica, se hace en ese mismo año. El desierto de Mojave es atravesado al sur por la ruta 40, antigua ruta 66, que conecta Oklahoma con Los Ángeles. Si observamos la fotografía, la valla sobre la que posa Ruscha bien podría pertenecer a una gasolinera, es la típica valla colocada en las estaciones de servicio 24 horas.

Intuyo que esta segunda fotografía está tomada en el mismo viaje en el que Ed Ruscha fotografió las veintiséis gasolineras. Eso explicaría la dedicatoria, ya que sería probable que Patty Callahan lo acompañara en el viaje.

De la primera fotografía, en cambio, me interesa lo que la imagen, de un modo casual, pueda simbolizar. Al verla, no puedo no acordarme de las palabras que Ed Ruscha utiliza al hablar de *Twentysix Gasoline Stations*: «El readymade fue, más o menos, como una luz que me guio» (Barendse 1981, 11). La misma luz que sujeta con la mano izquierda, con fuerza, para que no se le caiga. La misma que ilumina la escena.

11. OFICIO DE UN ARTISTA EDITOR

Ed Ruscha nunca ha ocultado la influencia recibida de Marcel Duchamp, y es obvio que sus libros intentan de algún modo recorrer caminos parecidos.

Duchamp ha matado la idea del objeto expuesto. Después de lo que él hizo, sería difícil sorprender a alguien. Los libros fueron una manera propia de pillar a mi audiencia desprevenida (Barendse 1981, 11).

Hagamos el ejercicio de comparar la obra *La fuente*, de Marcel Duchamp, con el libro de Ed. Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*.

Duchamp toma un urinario, un objeto ordinario y universal. Ed Ruscha, en cambio, opta por muchos objetos similares: veintiséis gasolineras.

Duchamp introduce su objeto dentro de un espacio expositivo. Ed Ruscha, en cambio, ya que no puede introducir veintiséis gasolineras en un museo, lo que hace es fotografiarlas y reproducirlas en el interior de un libro. Por un lado, un objeto pequeño, fácil de mover, dentro de un contenedor grande y fijo. Por otro, muchos objetos grandes, inamovibles, dentro de un contenedor pequeño que cabe en el bolsillo de una chaqueta.

Ambos utilizan un humor muy particular a la hora de nombrar la obra. Duchamp juega con las relaciones que se puedan producir al unir el título, *La fuente*, con el objeto, un urinario. Juega con la metáfora y la alegoría. Por su parte, Ed Rus-



cha, al usar como título algo tan obvio como el propio contenido, hace gala de un humor más espontáneo, digamos más estúpido y aparentemente menos sofisticado. Emplea una especie de aliteración: «La gracia está en ambas cosas, en la combinación de lo inteligente y lo absurdo» (Fox 1970, 286).

En ambos casos, la idea romántica del artista que crea algo mágico de la nada con sus propias manos desaparece. En el ejercicio de Duchamp, el trabajo del artista consiste en encontrar un objeto existente, conceptualizarlo, pensar en un título y descontextualizarlo. El objeto es una pieza industrial, fabricada en cadena, para un uso muy concreto y fuera de cualquier índole artística. Este ejercicio planteaba una posición ideológica firme por parte del artista, una postura algo anárquica y punk, donde el trabajo del artista se liberaba de cualquier esfuerzo físico, quedando reducido a una simple decisión intelectual. La obra no se concebía ni se comprendía desde una perspectiva estética o visual, sino desde una perspectiva conceptual.

En el ejercicio de Ed Ruscha, el artista encuentra también un objeto existente, la gasolinera, pero no se conforma con uno, sino que decide que sean veintiséis, ni uno más, ni uno menos. Sale en busca de ellas y las fotografía. Diseña un formato de libro donde introducirlas. Edita, organiza y compone cada una de las fotografías dentro de libro. El objeto único de Duchamp se corresponde con cuatrocientos libros impresos en una primera edición, que, al estar numerados y firmados por el propio autor, se corresponden con cuatrocientas piezas únicas e iguales. En el caso de Duchamp, el galerista se encarga de buscar un comprador. En el caso de Ed Ruscha, es el propio autor quien se encarga de su venta y distribución.

Mientras Duchamp optaba por la ley del mínimo esfuerzo como ideología, Ruscha se inclinaba hacia una postura fordista del arte, al convertir su obra en un producto de consumo producido en serie, como es el libro. Frente a una actitud reaccionaria que nos recuerda a aquel «I would prefer not to» del relato de Herman Melville (Melville 2012), el artista de Los Ángeles se apropia de todo un sistema de producción, abarcando cada uno de los oficios involucrados en la cadena: desde el reportero que busca información hasta el diseñador gráfico que crea el diseño y la maquetación del libro, el editor que corrige y revisa cualquier error de edición, el impresor cuyas manos se manchan de tinta y el distribuidor encargado de llevar el libro al mayor número posible de personas.

Quando yo empecé con uno de aquellos libros, tuve que hacerme empresario en la materia, hacer de chico de los recados, ser el creador y propietario del trabajo al completo, y me gustaba aquello... (Fox 1970, 286).

Yo podría imprimir cien libros y venderlos por cincuenta dólares cada uno como una gran pieza de arte, pero no quiero hacer eso. Quiero conseguir un precio bajo para que todo el mundo pueda conseguir uno. Quiero ser el Henry Ford del arte (Fox 1970, 286).

También encontramos diferencias en la forma en que ambos artistas presentan su obra y en el espacio que esta ocupa. El urinario se presentaba como un objeto único, firmado por el artista, en el interior de un museo. Aunque la obra fuera revolucionaria en aquella época, comprobamos que acepta el papel que impone la industria



del arte, y la obra sigue existiendo como objeto y mercancía. Es decir, aún conserva el aura de objeto único firmado. En cambio, el libro de Ruscha rompe completamente con esto. Al ser producido industrialmente, la obra se despoja por completo de su aura original. Los libros se producen en grandes tiradas, nunca inferiores a 400 unidades. El objeto de arte desaparece al ser convertido en un objeto de consumo, y el libro se presenta como un espacio alternativo al espacio expositivo. Mientras que el urinario debe ser experimentado dentro del espacio sagrado del museo, el libro puede ser disfrutado en cualquier lugar íntimo bajo la mirada atenta del espectador-lector.

12. AQUELLA OTRA GENTE

Dear Mr. Ruscha: I am, herewith, returning this copy of *Twentysix Gasoline Stations*, which the Library of Congress does not wish to add to its collection. We are, nevertheless, deeply grateful for your thoughtful consideration of our interests (Ruscha 1964, 55).

En octubre de 1963, la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos en Washington escribió una carta a Ed Ruscha donde rechazaba tajantemente alojar en su colección su libro *Twentysix Gasoline Stations*. El libro era rechazado por la forma poco ortodoxa que tenía y por la falta de información en su interior. Es decir, no sabían cómo catalogarlo ni dónde colocarlo. Ruscha utilizó el rechazo a su libro como una oportunidad. Meses más tarde, en marzo de 1964, Ruscha pagó de su bolsillo un anuncio en la revista *Artforum*. El anuncio era una especie de publicidad de *Twentysix Gasoline Stations* donde indicaba a la audiencia cómo y dónde poder comprarlo. En dicho anuncio, se podía ver una fotografía del libro sostenido por una mano y con un encabezado, en tamaño de letra grande: «REJECTED by the Library of the Congress» (Ruscha 1964, 55).

Treinta años más tarde, el historiador, crítico y comisario Douglas Crimp escribiría *On the Museum's Ruins* (Crimp 1995), un estudio que reflexiona sobre el fin del modernismo y el comienzo de la postmodernidad en el arte. En dicho estudio, primero analiza y establece la importancia de la fotografía en dicha transición, cómo esta permitió a los artistas mutar desde unas técnicas de producción clásicas hacia técnicas de reproducción que darían paso a una nueva era. Fija su atención en el trabajo de Robert Rauschenberg, en sus pinturas hechas a base de fotografías e imágenes encontradas en periódicos o revistas y serigrafadas sobre el lienzo. Para muchos otros críticos, las serigrafías de Rauschenberg y Andy Warhol son el inicio del postmodernismo. En cambio, para Crimp, reflejan más bien un momento de transición, y considera que el cambio real se produce cuando los artistas son capaces de enajenarse y desvincularse por completo de las estructuras del pasado. Es decir, de las estructuras del siglo XIX: la academia y el museo. Es verdad que las serigrafías de Rauschenberg y Warhol habían dado un paso, pero sus reproducciones y serigrafías seguían siendo lienzos para ser expuestos en el museo. Crimp no da nombres ni fechas, quizás también para evitar caer en los vicios del academicismo y en su necesidad de construir héroes. Para fundamentar su teoría, la ilustra con una sencilla anécdota (Crimp 1995, 77-81).



Cuenta que, un día, en la Biblioteca Pública de Nueva York, mientras buscaba información para un artículo acerca de la historia del transporte, se quedó perplejo al encontrar entre los libros de carreteras el libro *Twenty-six Gasoline Stations*, de Ed Ruscha. Al principio, comenta, pensaba que se trataba de un error de los bibliotecarios. No podía ser. Pero, después, con calma y tras reflexionar durante unos días, llegó a la conclusión de que no se había producido ningún tipo de error. Si observamos el libro con detenimiento, uno no puede encontrar información o pista alguna en su interior que indique o haga referencia a algo. Por supuesto, no hay nada que indique que se trata de un libro, digamos, de arte. El libro solo contiene fotografías de gasolineras, veintiséis. El bibliotecario, además, no tendría por qué saber quién era Ed Ruscha, y, por lógica común, un libro sobre gasolineras tiene más sentido colocarlo en el área de infraestructuras y carreteras que en la de arte, matemáticas o filosofía. Tenía todo el sentido del mundo; el arte, por fin, había salido del nido.

Paradójicamente, tras leer *On the Museum's Ruins*, no pude no acordarme de unas palabras de Ed Ruscha: «Los libros cobran su fuerza cuando son encontrados por extraños» (Barendse 1981, 8). No he podido evitar sonreír, porque esta pequeña anécdota que cuenta Douglas Crimp nos muestra que Ruscha, lejos de ser o no un ejemplo de paradigma postmoderno, había conseguido, con el paso de los años, una doble victoria. Que *Twenty-six Gasoline Stations*, al fin, estuviera catalogado dentro de una biblioteca y que, además, fuera colocado en el lugar preciso, para ser leído por extraños. Aquella otra gente.

RECIBIDO: 19-3-2024; ACEPTADO: 4-9-2024



BIBLIOGRAFÍA

- AUPING, M. (2009). «Street Talk with Ed Ruscha» (trad. del autor), en *Ed Ruscha: Road Tested* (2011). Berlín: Hatje Cantz Verlag.
- BARENDSE, H.M. (1981). «Ed Ruscha: An Interview» (trad. del autor). *Afterimage*, 8(7).
- BENJAMIN, W. (2003). *La era del arte en la época de su reproducción mecánica*. (Trad. de Wolfgang Iser). Madrid: Casimiro.
- BERGER, D. (2016). «The Making of Ed Ruscha's Every Building on the Sunset Strip», en Baltzer, N. Stierli, M. (eds.). (2016). *Before Publication. Montage in Art, Architecture, and Book Design*. Zürich: Park Books, pp. 108-122.
- BLAKE, W. (1789). *Songs of Innocence and of Experience*. Recuperado de <https://www.gutenberg.org/files/1934/1934-h/1934-h.htm>.
- BOURDON, D. (1972). «Ruscha as Publisher». *Art News*, 71(4).
- BUTLER, J. (2009) «Performatividad, precariedad y políticas sexuales». *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), 321-336.
- CARRIÓN, U. (2016). *El arte nuevo de hacer libros*. México. D.F.: Tumbona Ediciones.
- CELLA, B., FINDEISEN, L. y BLAHA, A. (eds.) (2017). *NO-ISBN: On Self Publishing*. Viena: Salon für Kunstbuch.
- COLEMAN, A.D. (1972). «My Books End Up in the Trash». *The New York Times*, 121(41), p. D12.
- COPLANS, J. (1965). «Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha discusses his perplexing publications». (Trad. del autor). *Artforum*, 3(5), 25.
- CRIMP, D. (1995). *On the Museum's Ruins*. Cambridge: The MIT Press.
- DAVIS, D.M. (1969). «From Common Scenes, Mr. Ruscha Evokes Art». *National Observer* (julio de 1969), p. 1.
- DEAN, R. (ed.). (2022). *Ed Ruscha: Other Stuff-Art Archive of Projects*. Nueva York: Gagosian Gallery / University of Yale.
- DELAUNAY, S. y CENDRARS, B. (1913). *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. París; Les Hommes nouveaux.
- DRUCKER, J. (1995). *The Century of Artist's Books*. Nueva York: Granary Books.
- FISCHER, M., BLOOM, B. y KOCHI, K. (2013). *Clive Phillipot's Diagram*. [Póster]. Chicago: Half Letter Press. Recuperado de <https://temporaryservices.org/served/projects-by-name/self-publishing-posters/>.
- FOX, C. (1970). «Ed Ruscha Discusses his Later Work with Christopher Fox». (Trad. del autor). *Studio International*, 179, 281-287.
- GILBERT, A. (2016). *Publishing as Artistic Practice*. Berlín: Sternberg Press.
- GWEN, A. (2011). *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*. Massachusetts: MIT Press.
- HERSHMAN, L.L. (1973). «Slices of Silence, Parcels of Time: The Book as a Portable Sculpture», en Vanderlip, D.P. (ed.) (1973). *Artists Books*. Filadelfia: Moore College of Art, pp.10-14.
- HOPPS, W. (Comisario). (1962). «New Painting of Common Objects». [Exposición colectiva]. Pasadena, Museo de Arte de Pasadena. Nota: En la exposición participaron Roy Lichtenstein, Jim Dine, Andy Warhol, Phillip Hefferton, Robert Dowd, Edward Ruscha, Joe Goode y Wayne Thiebaud.



- KARLSTROM, P. (1981). «Interview with Edward Ruscha in his Western Avenue, Hollywood studio». (Trad. del autor). California Oral Project, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- KLIMA, S. (1998). *Artists Books: A Critical Survey of the Literature*. Nueva York: Granary Books.
- KNOWLES, A. (1968). *The Big Book*. Nueva York: Something Else Press.
- KULESHOV, L. (director). (1912). *The Kuleshov Effect*. [Película]. Encontrado en https://www.youtube.com/watch?v=_gGl3LJ7vHc.
- LEFEBVRE, A. (2014). *Portrait of the Artist as a Publisher: Publishing as an Alternative Artistic Practice*. (Tesis doctoral). París: Universidad de la Sorbona.
- LIPPARD, L. (1977). «The Artist's Book Goes Public», en Lyons, J. (ed.). *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Nueva York: Visual Studies Workshop Press, pp. 45-48.
- LIPPARD, L. (2004). *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal Editores.
- MALLARMÉ, S. (1914). «Un coup de dés jamais n'abolira le Hazard». París: Autoeditado.
- MARINETTI, P.T. (1914). *Zang Tumb Tumb*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia.
- MC LUHAN, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Nueva York: McGraw-Hill.
- MELVILLE, H. (2012). *Bartleby*. Floyd, Virginia: SMK Books.
- MEYER, U. (1969). «Interview between Seth Siegelau and Ursula Meyer». Encontrada en Coelewijn, L. y Martinetti, S. (2016). *Seth Siegelau: Beyond Conceptual Art*. Ámsterdam: Stedelijk Museum / Colonia: Walther König, pp. 190-193.
- MITCHUM, T. (1979). «A Conversation with Ed Ruscha». (Trad. del autor). *Los Angeles Institute for Contemporary Art Journal*, enero-febrero de 1979, p. 22.
- MOEGLIN DELCROIX, A. (2012). *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*. París: Mot et Le Rest / BNF.
- MORENO MANSILLA, L. (1991). «Cuando el dedo roza, con cierta fe, lo inerte». CIRCO MRT. Coop.
- MUNARI, B. (1949). *Libro illeggibile*. Milán: autoeditado.
- NORDGREN, S. y PHILLPOT, C. (2004). *Outside of a Dog*. Gateshead: Baltic Centre for Contemporary Art, p. 4.
- PERREAULT, J. (1973). Some Thoughts on Books as Art. En Vanderlip, D.P. (ed). (1973). *Op. cit.* pp. 15-21.
- PHILLPOT, C. (1982). «Books, Bookworks, Book Objects, Artist's Books». *Artforum*, 20(9), p. 77.
- PHILLPOT, C. (1993). «Twentysix Gasoline Stations that Shook the World: The Rise and Fall of Cheap Booklets as Art». *Art Library Journal*, 18(1), 4-13.
- PHILLPOT, C. (1999). *Edward Ruscha: Editions 1962-1999*. Engberg, S. (ed.). Minneapolis: Walker Art Centre.
- PHILLPOT, C. (2000). «Ed Ruscha: Sixteen Books and then Some», en Phillipot, C. (ed.). (2013). *Booktrek*. Zúrich: JRP Ringier, pp. 208-232.
- PHILLPOT, C. (2013). *Booktrek: Selected Essays on Artists' Books (1972-2010)*. Zúrich: JRP Editions, p. 214.
- PICHLER, M. (2019). *Publishing Manifestos*. Massachusetts: MIT Press, p. 15.
- RUSCHA, E. (1962). *Large trademark with eight spotlights*. [Pintura]. Nueva York, Whitney Museum of American Art.



- RUSCHA, E. (1964). *Standard Station, Ten Cent Western Being Torn in Half*. [Pintura]. Colección privada.
- RUSCHA, E. (1964). «Twenty-six Gasoline Stations. Rejected by the Library Congress». *Artforum*, 2(9), p. 55.
- RUSCHA, E. (1980). *Ancient Dogs Barking-Modern Dogs Barking*. [Pintura]. Colección privada.
- RUSCHA, E. (1975). *Miracle*. [Película]. Los Ángeles, Museum of Contemporary Art.
- SCHWARTZ, A. (ed.) (2002). *Leave any Information at the Signal*. Writing, Interviews, Bits, Pages. Massachusetts: MIT Press.
- SHARP, W. (1973). «... A Kind of Huh?: An Interview with Edward Ruscha». (Trad. del autor). *Avantgarde*, 7, 33-39.
- SOTO CALDERÓN, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- STECHOW, W. (1968). *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*. Chicago: Phaidon/University of Michigan.
- STEIN, G. (1993). *Geography and Plays*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- VANDERLIP, D.P. (comisaria) (1973). *Artists' Books* [exposición]. Moore College of Art, Filadelfia.
- VON BISMARCK, B. y COUPLAND, D. (2012). *Reading Ed Ruscha*. Colonia: Walther König
- WOLF, S. (2004). «A Conversation with Ed Ruscha», en Wolf, S. (ed.). (2004). *Ed Ruscha & Photography*. Nueva York: Whitney Museum of American Art / Gotinga: Steidl, p. 275.
- WOLF, S. (2008). *Ed Ruscha & Photography*. Gotinga: Steidl Verlag.



MERCEDITAS VALDÉS: UN CANTO A LA ESPIRITUALIDAD Y TRADICIONES AFROCUBANAS

Maydelin Domínguez Barzaga

maydelindominguez@gmail.com

Universidad de La Laguna-España

RESUMEN

Recorrido por la vida y obra de la cantante cubana Merceditas Valdés, mediadora entre la cultura yoruba y la música afrocubana, en conmemoración del centenario de su natalicio. A través del análisis de documentos, archivos y fuentes escritas relacionadas con la artista. Entrevista exclusiva con Agustín Montano Lis, cercano a Merceditas, se explora el impacto de su influencia en la música cubana y el sincretismo religioso. Su testimonio proporciona una mirada íntima. Siendo la cultura africana y las deidades yorubas fundamentales para la historia y la cultura de la isla, principal temática en su música, dotándola de espiritualidad. Su habilidad para fusionar estilos musicales yorubas hizo que tuviera un alcance internacional. Las representaciones rituales de las que era partícipe la convirtieron en divulgadora de la cultura afrocubana, cuyo legado ha marcado la historia musical y cultural cubana.

PALABRAS CLAVE: afrocubano, orishas, yoruba y religión.

MERCEDITAS VALDÉS: A SONG TO AFRO-CUBAN
TRADITIONS AND SPIRITUALITY

ABSTRACT

Tour of the life and work of the Cuban singer Merceditas Valdés, mediator between Yoruba culture and Afro-Cuban music in commemoration of the centenary of her death. Through the analysis of documents, archives and written sources related to the artist and an exclusive interview with Agustín Montano Lis, a musician close to Merceditas, exploring the impact of her influence on Cuban music and religious syncretism. His testimony provides an intimate look. Being the African culture and the Yoruba deities fundamental to the history and culture of the island and the main theme in their music, endowing it with spirituality. His ability to fuse Yoruba musical styles made him international in scope. The ritual performances in which she participated made her a promoter of Afro-Cuban culture, and whose legacy has marked Cuban musical and cultural history.

KEYWORDS: Afro-Cuban, orishas, Yoruba and religion.



1. INTRODUCCIÓN

Cuba, aunque es conocida por abundantes sobrenombres, conviene resaltar el de «La Isla de la Música» debido a la diversa y fecunda tradición musical que la respalda (guaguancó, timba, cha-cha-chá, mambo, danzón, bolero, rumba, son, etc.) entre las cuales destaca la herencia africana y las deidades que forman parte de su religión, la yoruba. Tradiciones que provienen de África Occidental, especialmente de las regiones de Nigeria, Benín y Togo. Las personas esclavizadas provenientes de estos territorios cargaron con sus creencias quedando latentes hasta hoy en las islas como unidad nacional, un distintivo emblemático de la isla. Se entrelazaron con las prácticas católicas de la fuerza colonizadora que dio lugar al sincretismo religioso del que Merceditas Valdés se valdrá para enardecer esta fusión religiosa isleña. Una nueva espiritualidad politeísta: la santería. En este contexto histórico-cultural emerge la artista Merceditas Valdés Granit, convirtiéndose en mediadora de la religión y la cultura afrocubana a través de su música, donde sus interpretaciones magistrales y conexión espiritual le permitieron personificar las deidades y los ritos asociados a ellos combinando lo sagrado y lo profano. Creándose un lenguaje sonoro que trascendió fronteras, internacionalizando la música afrolatina, e influenciando a otros estilos musicales del momento y generaciones que la precedieron.

El presente estudio surge con motivo del centenario de su natalicio en el año 2020¹, un análisis conmemorativo de lo que representó para la cultura cubana, considerada como una figura icónica en el archipiélago, cuyo legado honra su memoria a través de su influencia en el mundo de la música y la espiritualidad religiosa de la isla, de la que sus interpretaciones estaban colmadas. Si bien este artículo se erige como un homenaje a la artista, también abrimos paso a una mirada íntima que queda contrastada en las reflexiones finales. Una visión proporcionada por el prolífico Agustín Montano Lis², en una entrevista personal realizada. Agustín, quien la conoció en su momento de auge musical, y gracias a la amistad duradera a través de los años, tuvo la oportunidad de resguardar su legado, convirtiéndose en el albacea testamentario de la cantante. Custodiando catorce trajes, cientos de fotografías, documentos de contratos y distinciones y, por tanto, el depositario de una parte invaluable de la misma (Heraldo, 27 de octubre de 2022). Su testimonio enriquece el escrito con detalles únicos y cercanos sobre su vida y particularidades personales. Asimismo, coordinó en Zaragoza como comisario la exposición *La Pequeña Aché de*

¹ Es necesario señalar que la situación de pandemia por covid-19 a nivel mundial generó desafíos significativos para la presentación y desarrollo de este artículo. Teniendo en cuenta las restricciones que fueron impuestas, como las normas de distanciamiento social y las de suspensión de eventos y actividades presenciales. No obstante, la comunicación en línea, el uso de la tecnología y recursos digitales permitieron la recopilación de información y fuentes históricas de la artista en cuestión, al menos hasta que la situación permitió que estas normas fueran mitigadas.

² Actor, director de teatro y espectáculos musicales, titiritero, juglar, narrador oral escénico y actor de teatro musical. Ha residido en Zaragoza desde el año 2000 en la casa en la que vivió José Martí Pérez entre 1873 y 1874 mientras estudiaba Derecho.

Cuba, que tuvo lugar del 5 al 28 de octubre de 2022 con artículos que pertenecieron a Merceditas y ahora se encuentran bajo su protección. La muestra que se llevó a cabo en el Centro Joaquín Roncal fue organizada por la Casa José Martí en colaboración con la Cátedra de José Martí de la Universidad de Zaragoza (Fundación Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2022).

2. CONTEXTO HISTÓRICO DESDE UNA DIMENSIÓN SOCIOCULTURAL

La irrupción de la población africana en América marcó un hito histórico al traer consigo elementos culturales y sociales. Factores que finalmente se amalgamaron y se convirtieron en un componente identitario del argot popular latinoamericano, fundamentalmente en el Caribe. Un fenómeno de desplazamiento masivo, en el cual el conquistador se adueñó del conquistado a partir de una mentalidad etnocéntrica. El europeo blanco ostentaba el poder absoluto y los privilegios, permitiéndole utilizar libremente a la población negra como mano de obra esclava en las plantaciones de azúcar y en los grandes latifundios que surgieron tras la colonización caribeña. Este episodio histórico, que abarcó casi 400 años, se caracterizó por la supremacía étnica del blanco sobre el negro, dejando secuelas en la conciencia colectiva de los territorios que sufrieron tal sometimiento.

En esta sociedad caracterizada por la pigmentocracia, los afrodescendientes criollos terminaron por asumir los valores occidentales cristianos buscando escapar de la discriminación. A medida que las generaciones avanzaban, estos comportamientos se comprenden como los principales referentes en el tejido social, relegando a un segundo plano las raíces culturales africanas que evocaban el pasado esclavo y la marginalidad por el que se les reconocía. Si es cierto que la esclavitud fue abolida en Cuba en 1886 (última colonia española en lograrlo), las condiciones de vida para este grupo social eran precarias y carecían de derechos humanos básicos. No fue hasta 1887 cuando se logró la igualdad educativa, y en 1889 se promulgó la obligatoriedad de brindar servicios públicos accesibles para la población negra. Más adelante, en 1891, José Martí fundó el Partido Revolucionario Cubano (PRC) con el objetivo de alcanzar la independencia definitiva y la igualdad racial.

A mediados del siglo xx, con el florecimiento de la intelectualidad y la cultura asociada a la población negra, se produjo una popularización de estos elementos entre los blancos, lo que llevó a la síntesis de ambas influencias culturales, dando lugar a lo que se conoce como «la cultura blanquinegra». Esta tuvo un impacto significativo en los movimientos sociales y literarios, y en diversas formas de expresión artística, enriqueciendo y permitiendo el surgimiento de nuevas manifestaciones musicales y de baile en el panorama cultural (Betancourt 2008, p. 53, citando a Castellanos y Castellanos 1992, p. 12).



3. LA SINCRETIZACIÓN RELIGIOSA EN CUBA: INFLUENCIA DE LA SANTERÍA Y DEIDADES YORUBAS

En el contexto de la inmigración involuntaria africana hacia las Antillas, que da lugar al fortuito reconocimiento e intercambio etnocultural, los atributos europeos y las etnias africanas se aferran a su legado ancestral sin disociarse de su nueva realidad.

La Santería de Cuba está basada en la manifestación del aché, energía inminente y universal que se canaliza según la siguiente jerarquía de poderes: un ser superior, los orichas, los antepasados y los objetos sagrados (Sandoval, 2006). La cúspide de poder se asigna a Olodumare / Olorum / Olofin, creador omnipotente, omnisciente y omnipresente del Universo [...]. En el próximo escalón [...] se encuentran las deidades u orichas lucumíes, entidades [...] que culminan del sincretismo entre los dioses africanos y los santos católicos. Éstos reciben la mayor atención religiosa de los participantes de la Santería (Cros Sandoval 2006). Los orichas son interpretados de acuerdo con unas leyendas sagradas llamadas patakíes (Castellanos y Castellanos 1992). Dicho conjunto de mitos compone una visión del mundo y da una explicación de los fenómenos naturales y sociales. Por eso, cada oricha está identificado con ciertas plantas, animales, colores, días, números y piedras preciosas en particular. Sin embargo, aunque existen cientos de deidades con diferentes interpretaciones y manifestaciones en Nigeria, sin embargo, la Regla de Ocha contiene únicamente alrededor de veinte. «El dios negro se esconde detrás de las imágenes católicas» (*ibid.*, p. 53).

En la santería cubana, los orishas adquieren una connotación cristiana como resultado de la fusión de ambas religiones. La veneración monoteísta católica se entrelaza con la creencia politeísta africana, destacando algunas deidades: Changó, también conocida como santa Bárbara Bendita (dios del trueno y el fuego); Obatalá, que sincretiza con la Virgen de las Mercedes o Virgen de las Nieves (dueño de todas las cabezas); Ochún, venerada como la Virgen de la Caridad y patrona de la isla (deidad más reverenciada por los seguidores, dueña de las aguas dulces); y por último, Yemayá, la Virgen de Regla y considerada como «la Madre por excelencia» (dueña de los mares y las aguas saladas) (*ibid.* p. 53).

4. LA RELIGIÓN YUBA COMO PRINCIPAL INFLUENCIA DE LA MÚSICA Y LA IDENTIDAD CULTURAL

Los vestigios negristas están vigentes en los aspectos culturales del Caribe, recordándonos el legado de sus antepasados. Aunque la comunidad se adapta a su nuevo entorno, busca reconstruir los ritmos e instrumentos musicales que remiten a su lugar de origen. Es así como la música evoluciona en esta nueva realidad y se vuelve una amalgama multicultural, híbrida y amulatada, enriqueciendo la identidad nacional. En Cuba, la música popular se ve influenciada por las celebraciones religiosas, donde los instrumentos de percusión, como el tambor, desempeñan un



papel fundamental en los rituales que honran a los orishas (Betancourt 2008, p. 74, citando a Castellanos y Castellanos 1994, p. 310). Estos ritmos e instrumentos evolucionan y se hacen notar trascendentalmente en géneros musicales folclóricos como el son, el bolero, el guaguancó, el mambo, el chachachá y la rumba.

La variedad más popular de la rumba es el guaguancó, género de música precursor de la salsa, caracterizado por la marcada sensualidad de su baile (Ortiz García, 2006). Por último, a mediados del siglo xx se escuchan el mambo y el chachachá, géneros musicales derivados del danzón cubano que incluye el ritmo del cinquillo (*ibid.*, p. 76).

La situación histórico-social configuró la música en Cuba, así como la incorporación de la herencia africana en la cultura afrolatina del Caribe, emergiendo destacados grupos, cantautores y solistas. Excelentes representantes que abarcan una amplia gama de géneros musicales en constante evolución, fomentados por el arraigado sentido de identidad social y cultural en el país. Bien son conocidos los sobresalientes representantes de esta nueva música, con icónicos nombres que resuenan: Benny Moré (1919-1963), conocido como el «Bárbaro del Ritmo»; Sindo Garay (1867-1968), conocido como el «Faraón de Cuba»; Miguel Matamoros (1894-1971), fundador del exquisito grupo Trio Matamoros; Rita Montaner (1900-1958), apodada «la Única»; Joseíto Fernández (1908-1979), reverenciado como el «Rey de la Melodía»; Barbarito Díez (1909-1995), aclamado como la «Voz de Oro del Danzón»; Dámaso Pérez Prado (1916-1989), venerado como el «Rey del Mambo»; Jacinto Villa Fernández (1911-1971), el legendario «Bola de Nieve» del piano; Compay Segundo (1907-2003), considerado una leyenda de la trova cubana; Celia Cruz (1925-2003), la magnífica «Reina de la Salsa»; Elena Burke (1928-2002), la destacada «Reina del Feeling»; Omara Portuondo (n. 1930), la aclamada «Diva del Buenavista Social Club». Asimismo, sería imposible no hacer mención a los virtuosos percusionistas que acompañaron a estos grandes artistas, como es el caso de bongosero Ramón Santamaría Rodríguez (1922-2003), también conocido como Mongo Santamaría; Pedro Izquierdo Padrón (1933-2000), reconocido como Pello El Afrokán; Angel Duarte Santos (1912-1997), apodado «El Sinsonte»; José Luis Quintana (1948-), más conocido como Changuito; y Luciano Pozo González (1915-1948), destacado como Chano Pozo. Estos maestros de la percusión han enriquecido el folclore cubano y por ende al patrimonio inmaterial. En este artículo nos enfocaremos en la figura de Calixta de las Mercedes Valdés Granet (1922-1996), conocida como «Merceditas Valdés», cantante cubana de música tradicional afrocubana (Betancourt, 2008).





Imagen 1. Merceditas Valdés, en la exposición *Merceditas Valdés: la reina de la música afrocubana revive en Zaragoza*, cedida por Agustín Montano Lis. Zaragoza [5 al 28 de octubre de 2022]³.

5. MERCEDITAS VALDÉS COMO EMBAJADORA DE LA CULTURA AFROCUBANA

Mercedes Valdés Granit fue una aclamada cantante que dotó a la isla de un legado que enriqueció el patrimonio cultural africano a través de su singular estilo musical. Es preciso señalar que su colaboración con el erudito Fernando Ortiz⁴ (1881-1969), conocido por sus estudios en folclore, musicología y fuertemente vinculado a la cultura afrocubana, fue fundamental en su carrera, y quien la apodó cariñosamente «La Pequeña Aché de Cuba», por ser la auténtica protagonista en eventos principalmente yorubas, en los que logró difundir la riqueza de la cultura afrocubana en las

³ Las imágenes de Merceditas Valdés utilizadas en este trabajo fueron amablemente cedidas por Agustín Montano Lis, quien fue comisario en la exposición *Merceditas Valdés: la reina de la música afrocubana revive en Zaragoza*, organizada por la Casa José Martí de Zaragoza en colaboración con la Cátedra José Martí de la Universidad de Zaragoza.

⁴ Eminente estudioso y profesor con el que mantuvo una estrecha amistad. Ortiz destacó como etnólogo, antropólogo, jurista, arqueólogo y periodista. Dedicó, además, su investigación al estudio de las raíces histórico-culturales afrocubanas. Además de su labor como criminólogo, lingüista y musicólogo, también se distinguió como folklorista, economista, historiador y geógrafo.

ceremonias religiosas y en la música popular. Cuya destreza artística y su comprensión conceptual de los africanismos como identidad evocadora fueron fundamentales para lograrlo («Los cien años de Merceditas Valdés»). Contó con significativos momentos a lo largo de su carrera como artista que la enardecieron e inmortalizaron.

A finales de la década de 1930, tuvo un exitoso paso por Radio Cadena Suaritos (la discoteca radial más grande de la radio cubana), en los programas dedicados a estas tradiciones. Transmitido cada domingo a las 7 de la noche, en el que la acompañaba una orquesta dirigida por Obdulio Morales⁵ y un conjunto de tambores batá bajo la dirección de Trinidad Torregrosa. Las interpretaciones de Merceditas como solista lograban cautivar a la audiencia y sus características interpretaciones la hacían cada vez más aclamada. Sus grabaciones discográficas son consideradas una joya del patrimonio musical, siendo pioneras en su género. Y es que, en el año 1947, tal acontecimiento marcó un hito en la historia musical cubana. Merceditas Valdés, junto a Celia Cruz, protagonizaron las primeras grabaciones comerciales en Cuba, evento determinante para el reconocimiento de los cantos y toques litúrgicos yorubas. Estas grabaciones personificaron la significativa aportación de estos cantos y ritos, que promovieron su difusión y preservación. Lo que permitió, además, que estas expresiones sagradas se dieran a conocer más allá de la comunidad religiosa. Existe, además, otra hazaña con respecto al logro acontecido, y que lo hace doblemente remarcable:

... la grabación y la publicación en discos fueron realizados por Panart, el primer sello discográfico netamente cubano [...] que provoca en su momento el elogio de la UNESCO. La primera referencia en el catálogo de Panart corresponde al disco de Celia Cruz, con las grabaciones de los cantos a Changó y Babalú Ayé, mientras que le sigue en orden el disco de Merceditas Valdés con los cantos a Obatalá y Elegguá (El Niño de Atocha) (Ref. 1191, matrices 384 y 385). [...] Este acontecimiento en que Celia y Merceditas –con 22 y 25 años respectivamente– imponen un record, [...] pero nunca lo destacaron al hablar de sus respectivas vidas (Desmemoriados 2022, párrafo 3).

En 1949, Merceditas Valdés emprendió su primera gira internacional con el espectáculo *Afro-Cuban Revue* en escenarios de Estados Unidos. Su debut en el Geary Theater de San Francisco, California (el 18 de septiembre de ese mismo año), fue ampliamente anunciado por la prensa local, quedando constancia de sus actuaciones en Chicago, Los Ángeles y Nueva York. Más adelante, en el año 1954, Merceditas regresó a Estados Unidos lista para protagonizar su nuevo espectáculo cuidadosamente promocionado, aprovechando la fiebre del mambo, cuyo contagio se había generalizado en la mayoría de los países por aquel entonces, además del renovado interés por la cultura afrocubana. Una nota interesante del *Miami Herald*, publicada el 21 de marzo de 1954, destacaba la participación de Merceditas Valdés entre reco-

⁵ Obdulio Morales Ríos (1910-1981), natural de La Habana, fue un reconocido musicólogo, compositor, pianista y director de orquesta cubana.





Imagen 2. Merceditas Valdés, en la exposición *Merceditas Valdés: la reina de la música afrocubana revive en Zaragoza*, cedida por Agustín Montano Lis. Zaragoza [5 al 28 de octubre de 2022].

nocidos artistas en el anuncio de 30 nuevos discos de la compañía Victor, confirmando su influencia y relevancia en el auge del género. Según el artículo «Inmensa Aché. Los silencios de Merceditas Valdés». Publicado en *Desmemoriados* (2022)⁶.

Sus canciones son cantos espirituales y rituales, utilizaba la lengua española y la africana para alabar a las deidades a las que hace referencia. Dios tal y como lo reconocen los cristianos, como el salvador que trae paz. Utilizando instrumentos africanos como tambores, bongó, claves o el timbal. También incluye la guitarra en sus cantos, que sugiere una pausa para reflexionar sus alabanzas. Su manera de interpretar la música afrocubana tradicional impactó en el desarrollo de géneros musicales como el son, bolero y la rumba, extendiéndose al mundo del jazz, colaborando con músicos como Dizzy Gillespie y Charlie Parker. Su legado también ha contribuido en la salsa y la música afrobeat. Una fusión de estilos que requiere un alto nivel de destreza técnica para adaptar las características vocales de cada uno en una sola interpretación, lo que hacía que cada evento en directo fuera personalizado y único. Habilidad que dejaba una marca indeleble en los escenarios, por lo que Merceditas Valdés como pionera de estas fusiones musicales se convirtió en «embajadora cultural», según Bernan (2000). Tanto así, que en los años 80 se reunió con el Ife de Nigeria, máximo representante de la religión yoruba, en un viaje que realizó a Cuba junto a otros representantes del gobierno, según Agustín Montano Liz.

⁶ Según el artículo «Inmensa Aché. Los silencios de Merceditas Valdés», publicado en *Desmemoriados* (2022).



Imagen 3. Merceditas Valdés, en la exposición *Merceditas Valdés: la reina de la música afrocubana revive en Zaragoza*, cedida por Agustín Montano Lis. Zaragoza [5 al 28 de octubre de 2022].

Entre los mejores ejemplos de música devocional afrocubana –letras solistas sobre un fondo de percusión pura– se encuentran los «orishas» de Merceditas Valdés (afrocubano, vol. 2) o, en una versión un poco más moderna, Santa Bárbara de Celina González. La evolución de los himnos religiosos hacia formas seculares es clave para entender lo que está haciendo el sonido cubano, e incluso en la salsa cubana más moderna, los dioses africanos: Babalú Ayé, Yemayá, Changó, Obatalá, están presentes (Bernan 2000, pp. 229-230)⁷.

Su particular estilo vocal y la pronunciación de determinadas palabras aluden al pueblo africano que conocía la lengua española sin que fuera su lengua materna formalmente. Un recuerdo de su origen esclavo que queda rematado con las alusiones a las deidades africanas y en el uso de expresiones como «pau pau», «batey», «bemba». Un estilo vocal conmovedor por su capacidad de combinar técnicas y expresiones provenientes de África con las criollas. Un testimonio del vasto conocimiento, respeto y dominio por estas tradiciones, que le permitían incluso impro-

⁷ La cita textual proviene del resumen del artículo en el Proyecto MUSE: <https://muse.jhu.edu/pub/4/article/35043>.

visar melódicamente haciendo uso de todo tipo de adornos y florituras vocales que hoy en día la caracterizan. Su voz, con tal timbre expresivo, fue capaz de llevar a sus oyentes de la melancolía a la vitalidad.

Las composiciones de Merceditas, sobresalientes principalmente por el carácter devocional puro en lo que a ritmos auténticamente africanos se refiere, se valían, además, de instrumentos que se remontan a estos orígenes. En la interpretación ritual, está presente el ritmo en 6/8 conocido como bembé, cuyas raíces se encuentran en Nigeria y en las tribus yorubas. Este tipo de composiciones se utilizaban como una forma de facilitar el trance (*Cuban Music is African Music: Productive Frictions in the World Music Industry*, 125). Que hace referencia a un estado alterado de la conciencia en el que quien lo experimenta tiene una especie de conexión espiritual o emocional que, en este caso, tenía un enfoque hacia una experiencia místico-espiritual. Esta serie de elementos ratifican el origen y contexto histórico del cual provienen estos ritmos, y hacen que Merceditas sea reconocida por sus ritmos completamente ligados a la cultura musical y racial.

6. LEGADO DE LA PEQUEÑA ACHÉ

Merceditas Valdés se abrió camino en un mundo musical predominantemente masculino. Una época en la cual las mujeres tenían un espacio restringido y condicionado dentro de la industria musical. Desafió las normas y se convirtió en una figura destacada en la música cubana. Su dedicación por resaltar las raíces afrodescendientes y popularizar esta música, rindiendo homenaje a las tradiciones que la envuelven y su pasado colonial, la llevó a superar barreras de género y a ganarse el respeto y reconocimiento de sus compañeros músicos, en el territorio nacional e internacional. Una voz resonante para la comunidad afrocubana y un símbolo de empoderamiento femenino. Demostró que las mujeres afrodescendientes podían tener una voz poderosa y destacable. Su compromiso con la comunidad hizo que utilizara su talento como medio de esperanza para el reconocimiento de esta y una manera de recuperar, popularizar y realzar las tradiciones que la envuelven. Ejerció de mediadora entre la espiritualidad religiosa de los rituales y la expresión artística. Siendo sus canciones una exteriorización de su conexión espiritual, alabanza y reconocimiento de las deidades que conforman la religión de la que era partícipe. Contribuyendo a divulgar y consolidar la religión en el territorio antillano. Cuyas canciones no solo eran melodías cautivadoras, sino que también estaban cargadas de un mensaje de empoderamiento y denuncia social a favor de la comunidad afrodescendiente, reivindicándose junto a la comunidad, y promoviendo la unidad con su música religioso-cultural. Una voz cantante entre el arte y la religión, cuya dualidad la posiciona como artista pionera en lo que refiere a su estilo trascendental para la historia musical del archipiélago. Un ejemplo de su influencia son las declaraciones del musicólogo ecuatoriano Carlos Gonzalo Freire Soria (2020):

En el [...] XII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano se reunieron en La Habana destacados intelectuales, [...] para fundar el Centro del Nuevo Cine Latinoameri-





Imagen 4. Merceditas Valdés, década de 1990, en la exposición *Merceditas Valdés: la reina de la música afrocubana revive en Zaragoza*, cedida por Agustín Montano Lis. Zaragoza [5 al 28 de octubre de 2022].

cano. Para el efecto, en una [...] quinta en el barrio El Vedado se organizó un [...] programa político-artístico-gastronómico, enriquecido [...] con la presencia de Merceditas Valdés, considerada [...] como la mejor representante del canto Aché de la Isla. Merceditas Valdés y un grupo de músicos ejecutaban instrumentos tradicionales como tambores batá, marímbula, bombos, cucharas y maracas. Representaron varios cuadros del sincretismo musical cubano. La impactante presencia y peculiar voz de tan singular cantante me atrajeron inmediatamente y, de pronto, estaba en el escenario filmando su actuación, deslizándome entre los músicos y sintiendo la fuerza de un ritual yoruba... (pp. 11-12).

Actualmente, artistas y grupos como Afro-Cuban All Stars, Buena Vista Social Club, Los Van Van y Yoruba Andabo han preservado y continuado la tradición musical afrocubana, manteniendo su legado. Como patrimonio inmaterial vivo y por su connotación histórico-mestiza, la combinación con otros géneros musicales está a la orden del día. Artistas como Ibeyi, Orishas y Roberto Fonseca fusionan la música afrocubana con géneros como el jazz, el hip-hop y la música electrónica, creando nuevos sonidos a partir de elementos y ritmos interculturales. Aunque la diversidad musical ha concebido su característica evolución en el territorio de la santería, sus cantos y ritmos continúan siendo una parte esencial de la música cubana contemporánea. Artistas como Daymé Arocena y Pedrito Martínez



han explorado la conexión con las tradiciones yorubas en su música. Daymé combina una amplia gama de instrumentos musicales, como el piano, la percusión afrocubana, trompetas, bajo, guitarra y saxofón, para fusionar elementos del soul, jazz y funk en su música. Esta mezcla de sonidos frescos y contemporáneos le permite llegar a un público diverso, ampliando el alcance de su música. Al igual que Merceditas, Daymé destaca por su capacidad de improvisar en vivo y modular su poderosa voz, creando interpretaciones únicas. Además de estar presente, también, el uso de lenguas de origen africano en sus canciones. Recordando, como hemos mencionado en párrafos anteriores en lo que respecta a Merceditas, la valoración y utilización de estas lenguas. Danay Suárez, La Dame Blanche y CimaFunk son otras voces destacadas en la música afrocubana contemporánea, que continúan con el legado de Valdés. Y es que La Pequeña Aché, como consecuencia de la evolución social de su tiempo, otorgó significación trascendental la herencia africana como una de las contribuciones de mayor impacto en la sociedad latina del Caribe, con un fuerte sentido de pertenencia e identidad colectiva.

Venerada en versos, algunos poetas la han descrito a través de elementos iconográficos de su fe. En el que se entrelaza su descripción, los símbolos distintivos que marcaron su vida y obra (la religión en cuestión), entretejiendo los elementos iconográficos propios de la cultura yoruba con su esencia como artista para personificarla (Morejón 2008, versos 1 y 2):

Mírenla como va de amarillo
igual que el girasol
y la yema
y el trigo.
Colibrí perfumado
va su pie diminuto
bordando el adoquín
adormecido.

Mírenla como va
cantando a solas
en un barquito
de miel y calabazas.
Y las abejas desolada
dibujando su rostro
renacido.

Destaca el color amarillo, que está asociado a la deidad Oshún⁸, al hacer referencia al girasol, la yema y el trigo. Es la diosa del amor, la belleza y la fertilidad, que suele estar representada con tonalidades doradas o amarillas. De modo que sugiere la

⁸ Oshún: deidad venerada en la santería. Se le reconoce como la reina de las aguas dulces, representando el amor, la fertilidad y la prosperidad. Se le suele pedir protección en lo que respecta a temas monetarios. Sincretiza con la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba.



conexión de Merceditas con esta deidad. El colibrí, a su vez, en la mitología yoruba es considerado sagrado, un símbolo de belleza, también asociado con la diosa. Lo mismo sucede con la miel (símbolo de dulzura para la diosa) y las calabazas (elemento sagrado en los mitos de Oshún y en sus rituales asociados). Todos estos elementos iconográficos resaltan la presencia de Oshún y sugieren su conexión con la figura de Merceditas Valdés. A través de estos símbolos, se evoca la espiritualidad y la religión africana en la vida y obra de la artista. Cabe añadir que, si bien la «poesía mulata»⁹ en sí misma es un tema que merece un estudio completo, podemos decir que esta también fue una herramienta de resistencia epistemológica, en su intervención decolonial, por lo que la Pequeña Aché, en este caso, recibió un homenaje por su labor en el ámbito musical (Vélez 2015, pp. 123-144).

Agustín Montano Lis, quien tuvo el privilegio de conocer a la artista, brinda un enfoque íntimo y humano sobre la vida y legado de la «Pequeña Aché». Quien la describe como una persona alegre, aunque con cierta timidez. Especificando, sobre todo, la estrecha unión que existía entre la artista y su marido Luis Felipe Valdés Santi, quien fue un apoyo durante su vida como artista y a lo largo de la vida que compartieron. Acontecida la muerte de su marido en 1978, Merceditas fue perdiendo su energía y vitalidad progresivamente, aseguró. Recalcando que, si bien no se retiró de manera inmediata, gradualmente fue dejando de lado el escenario. Hasta que en 1993 anunció públicamente su retiro del mundo de la música, falleciendo años después, el 14 de junio de 1996, a los 74 años. Concluyó afirmando que, aunque Merceditas Valdés ya no esté entre nosotros, su influencia perdura en la música cubana y en la memoria de aquellos que tuvieron la fortuna de conocerla y apreciar su trabajo de primera mano. Siendo su legado un recordatorio constante de la riqueza cultural de Cuba, conectando con la esencia primordial, y haciéndola perdurable.

RECIBIDO: 28-3-2024; ACEPTADO: 22-4-2024

⁹ La poesía mulata de las Antillas de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos, respectivamente, trascienden como resistencia una estética propia del canon eurocéntrico. La poesía negrista escrita por ambos poetas revalorizó las culturas africanas en Cuba y Puerto Rico (*ibid.*, pp. 123-144).



BIBLIOGRAFÍA

- BETANCOURT, M. (2008). *La herencia afrolatina del Caribe: un proyecto didáctico de cultura* (Tesis de máster). Indiana University.
- BRENAN, T. (2000). «Guía de la Música Cubana». *Transición*, 9(1), 229-230. <https://doi.org/10.1353/tsy.2000.0006>.
- CASTELLANOS, J. y CASTELLANOS, I. (1992). *Culturas Afrocubanas: Las Religiones y Las Lenguas*. Bogotá: Editorial Presencia LTDA.
- CASTELLANOS, J. y CASTELLANOS, I. (1994). *Cultura Afrocubana: Letras * Música * Arte*. Miami: Ediciones Universal.
- CUBA sí (2023, 7 de agosto). «Los cien años de Merceditas Valdés» [Mensaje de blog]. *Merceditas Valdés música cubana*. Recuperado de <https://cubasi.cu/es/noticia/los-cien-anos-de-merceditas-valdes>.
- DESMEMORIADOS (2022, 24 de septiembre). «Inmensa Aché. Los silencios de Merceditas Valdés» [Entrada de blog]. *Historias de la música cubana*. Recuperado de https://www.desmemoriados.com/los-silencios-de-merceditas-valdes/#_ftn5.
- FREIRE SORIA, C.G. (2020). «Fascinación cubana de los noventa: memoria de viaje de un musicólogo ecuatoriano, treinta años después / Cuban fascination of the nineties: travel memory of an Ecuadorian musicologist, thirty years later». *Revista Especializada en Humanidades y Ciencias Sociales*. Recuperado de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/35361>.
- FUNDACIÓN Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón. (s.f.). Exposición «La pequeña Aché de Cuba»: Centenario de la gran cantante afro-cubana Merceditas Valdés (1922-1996). Recuperado de <https://www.fundacioncai.es/evento/exposicion-la-pequena-ache-de-cuba/>.
- HERALDO (2022, 27 de octubre). «Merceditas Valdés: la reina de la música afrocubana revive en Zaragoza». *Ocio y Cultura*. Recuperado de <https://www.heraldo.es/noticias/oicio-y-cultura/2022/10/27/merceditas-valdes-reina-musica-afrocubana-zaragoza-legado-1608480.html>.
- MOREJÓN, N. (2008). *Carbones silvestres*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc64063>.
- VÉLEZ, J.J. (2015). «Rearticulación de la música afroantillana en la obra poética de Luis Palés Matos y Nicolás Guillén: precursores de un pensamiento crítico intercultural-decolonial». *The CLR James Journal*, 21(1/2), 123-144. <https://www.jstor.org/stable/26752112>.



USOS POLÍTICOS DEL CARTEL: LA PROYECCIÓN DE UNA IDENTIDAD TURÍSTICA PARA ASTURIAS (1929-1946)

Pablo Riesco Navajo
riescopablo@uniovi.es
Universidad de Oviedo-España

RESUMEN

Desde su origen ligado al desarrollo de la sociedad de consumo, el cartel se ha impuesto como una potente herramienta de cara a la transmisión de ciertas ideas, pudiendo estas servir a los intereses de determinadas organizaciones en función del momento histórico. En este artículo se analizan los carteles para la promoción turística de Asturias encargados por dos organismos enmarcados en sendos regímenes dictatoriales a principios del siglo xx: el Patronato Nacional de Turismo y la Dirección General de Turismo. De su lectura iconográfica se extraen diferentes representaciones a través de las cuales se pretendió implantar una concepción bucólica y pintoresquista de la región asturiana, transmitiendo al mismo tiempo unos determinados valores ideológicos y políticos para construir una nueva percepción de esta por parte de las instituciones promotoras.

PALABRAS CLAVE: cartel turístico, Asturias, identidad, Patronato Nacional de Turismo, Dirección General de Turismo.

POLITICAL USES OF THE POSTER: THE PROJECTION OF A TOURISTIC IDENTITY FOR ASTURIAS (1929-1946)

ABSTRACT

Since its origin linked to the development of the consumer society, the poster has established itself as a powerful tool for conveying certain ideas, which may serve the interests of specific organizations depending on the historical moment. This article analyzes the posters for the tourist promotion of Asturias commissioned by two institutions framed in dictatorial regimes in the early twentieth century: the National Tourist Board and the Directorate General of Tourism. An iconographic reading of these posters reveals various representations through which a bucolic and picturesque conception of the Asturian region was intended to be established, simultaneously transmitting specific ideological and political values to construct a new perception of the region by the promoting institutions.

KEYWORDS: touristic poster, Asturias, identity, National Tourist Board, General Directorate of Tourism.



1. EL CARTEL TURÍSTICO EN ASTURIAS: VALOR CULTURAL Y SOCIOLÓGICO

Una de las formas en las que se entrecruza el devenir cotidiano con la actividad artística es el caso del cartel, herramienta propagandística que aúna texto e imagen y que permite la transmisión de un discurso. Autores como Françoise Enel alegan que, dependiendo de la definición que le demos a este objeto, podemos considerar sus orígenes «en la prehistoria, con los signos en relieve de los mercaderes mesopotámicos y las piedras grabadas de los griegos, que servían de soporte a los textos oficiales» (Enel 1977, 23). No obstante, la concepción del medio tal y como lo entendemos en el mundo contemporáneo no tendrá lugar hasta el final del siglo XVIII y principios del siglo XIX gracias al desarrollo de técnicas de reproducción como la litografía, una auténtica revolución en el mundo de la comunicación gráfica que permitió la aplicación del color en los impresos (Satué 1990, 67). Desde entonces, el cartel se ha empleado para la difusión de imágenes propagandísticas de bienes de consumo, mensajes políticos e incluso eventos culturales, de ocio y turismo (Lozano Bartolozzi 2015, 59), siendo estos últimos el objeto de estudio de este artículo.

Al igual que el cartel, el desarrollo de la industria turística ha discurrido de forma pareja con la sociedad de consumo, cambiando igualmente el perfil del turista a lo largo de este proceso. Desde el viajero romántico del siglo XIX, el espectro se fue ampliando paulatinamente conforme avanzaba el desarrollo de los medios de transporte y de comunicación, llegando a la segunda mitad del siglo XX, momento en que, gracias al acceso de gran parte de la población al derecho laboral de disfrutar vacaciones retribuidas, el turismo se comenzó a generalizar convirtiéndose en un fenómeno de masas. Ahora bien, para Joan Nogué, el viaje vinculado estrechamente al fenómeno turístico apela necesariamente a otro concepto, el del paisaje, «una de las variables que mejor le indican al turista ese cambio de lugar tan deseado» (Nogué i Font 1989, 39-41). En ello coincide Javier Maderuelo al comentar que «cuando se viaja de un país a otro se perciben las diferencias entre los distintos entornos, de la constatación de estas diferencias procede el término “paisaje”» (Maderuelo 1997, 10).

Esa aproximación contemplativa al concepto del paisaje permite superar la concepción tradicional y compartimentada del término desde diferentes disciplinas, pues mientras la geografía lo acotaba como una cualidad del territorio (Gómez Mendoza 2008, 11), desde la historia del arte se abordaba su consideración estética atendiendo a su dimensión como género pictórico, por ejemplo. Así, en el año 2000 fue definido por el Consejo de Europa como «cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos»¹, permitiendo un acercamiento al término más amplio, integrador y multidisciplinar.

¹ Véase Consejo de Europa (2000). «Council of Europe Landscape Convention (ETS. No. 176)», en *Council of Europe Portal*, 20 de octubre. Disponible en <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list?module=treaty-detail&treatyNum=176>, consultado el día 28 de febrero de 2024.

Es precisamente desde esa apertura conceptual a partir de la cual se despliega la hipótesis de la que parte este artículo: el papel de la propaganda en la conformación de un imaginario paisajístico y la identidad regional, siendo un reflejo de los valores, usos, costumbres y comportamientos que se imponen con él en el desarrollo de la sociedad contemporánea (Díaz González 2019, 62-63). Atendiendo al potencial comunicativo del cartel a la hora de transmitir un determinado código y mensaje, el interés reviste en determinar la influencia de este medio en la conformación de una determinada *cultura paisajera* en el individuo².

Este enfoque cuenta con importantes precedentes, como los trabajos de María Dolores Fernández Poyatos y José Ramón Valero Escandell, quienes estudiaron los primeros carteles dedicados a la promoción del turismo en España, delimitando el concepto de la identidad turística española a raíz de su análisis desde el punto de vista publicitario y geográfico (Poyatos & Escandell 2015, 159). Para ello, ciertas investigaciones toman como referencia la propaganda producida por dos organismos estatales, el Patronato Nacional de Turismo (PNT, en adelante) y la Dirección General de Turismo (DGT, en adelante), enfocados en promover el turismo en España y sus regiones, con especial énfasis en atraer público extranjero. Así, a partir de un análisis exhaustivo y meticuloso de la producción cartelista de estas dos instituciones se sugiere su empleo instrumental en la promoción de una visión específica del país, alineada con los intereses particulares de los gobiernos de los que dependían. Partiendo de este planteamiento conceptual y metodológico en el que se pone en relación la producción de cartelera con la identidad cultural, con este artículo se propone una aplicación de este análisis a una dimensión regional, acotando el papel del cartel en la génesis de un determinado imaginario colectivo e identitario de Asturias, conformado en base a una concepción arcádica de la región apelando a sus recursos naturales y paisajísticos.

La elección de esta línea de investigación no es arbitraria. Hay referencias importantes sobre la influencia cultural del cartel en el ámbito asturiano, destacando estudios como el de María del Mar Díaz González dedicado a los afiches de la Feria de Muestras de Gijón, donde expone cómo los temas desarrollados en las composiciones conciernen al pintoresquismo del paisaje regional (Díaz González 2017, 123)³, pero en ellos no se trata la propaganda turística del PNT y la DGT. Lo mismo ocurre con otros trabajos que tratan la producción cartelista dentro de

² Según Yves Luginbühl, esa «cultura paisajera» se obtiene «por una parte, de lo que aprende o retiene del conocimiento académico, a través de los medios de comunicación que sirven de vehículo, o construyen imágenes o representaciones del paisaje: la pintura, la literatura, el cine, la publicidad, la televisión, etc.» (Luginbühl 2008, 147-149).

³ La alusión iconográfica a los principales sectores económicos como la actividad agro-ganadera, la industrial y fabril o la comercial, a través de su respectivo simbolismo: las espigas de trigo, las ruedas dentadas y el caduceo, demuestran que el análisis de este medio permite observar cómo se concebía la realidad socioeconómica del contexto al cual hacen referencia (Díaz González 2017, 123).





Asturias sin mencionar la obra de estas dos instituciones⁴. Existen otros en los que sí se referencian, como en los textos de Francisco Crabiffose Cuesta para el catálogo de la exposición *El cartel en Asturias* (2009), compuesta a partir de los fondos del Museo del Pueblo de Asturias y donde se construía un relato histórico sobre el desarrollo de este medio de comunicación en la zona. Sin embargo, no se analizan este tipo de producciones desde la dimensión cultural, paisajística e identitaria que proponíamos unas líneas más arriba.

No obstante, la obra de Crabiffose supone un punto de partida a la hora de acotar el corpus con el cual profundizar en esta línea de investigación, pues en los fondos del Museo del Pueblo de Asturias a los que antes aludíamos se conservan varias producciones de los organismos mencionados y dedicados a la promoción turística de la región. De nuevo, la elección no es casual, puesto que la misma institución reconoce que la adquisición de estos carteles respondía al objeto de «conocer y conservar la imagen que se ha ofrecido del Principado en el siglo xx»⁵. Así pues, la selección de los materiales producidos por el PNT y la DGT en los fondos del museo ofrece un enfoque particular en la representación del territorio, una puesta en común de los imaginarios construidos desde la representación del paisaje y paisanaje astur. A partir del análisis simbólico e iconográfico de los mismos es posible determinar la imagen que se pretendía ofrecer de Asturias y a qué motivaciones concretas obedecía.

Aproximarse a los carteles turísticos como un altavoz de propaganda política abre la posibilidad de entenderlos como mecanismos de control social, pues en este tipo de representaciones se seleccionan aquellos elementos afines a la promoción de unas determinadas ideas y valores, o bien se censuran otros menos acertados para tal fin (Codeluppi 2007, 152). El medio se convierte entonces en un dispositivo de mediación cultural, proyectándose en él una determinada imaginación paisajística que regresa a la identidad colectiva, mediando en el mensaje determinados factores de carácter socioeconómico y político.

Para comprender en profundidad esos intereses y contextualizar su creación, el análisis de los carteles se divide en tres apartados, brindando con los dos primeros una perspectiva histórica de su producción por parte de las dos instituciones estatales señaladas: el Patronato Nacional de Turismo y la Dirección General de Turismo, y dedicando un tercero a las publicaciones de un organismo de carácter regional, la Junta Provincial de Turismo de Asturias, que también dedicó varias obras de cartelería para la promoción de la región, relacionando así dos escalas: la nacional y la pro-

⁴ En este sentido destacan los trabajos de Francisco José Montes para la exposición *Cartelismo Asturiano, 1925-1985* (Oviedo, 1991) o la tesis de María Begoña Nicieza Menéndez, *El cartel asturiano: 1937-1975*, leída en la Universidad de Oviedo en 1993. Ambos son casos en los que se trata extensamente la producción cartelista en Asturias, pero apenas se referencian aquellos otros producidos por el PNT y la DGT.

⁵ Véase la nota de prensa Gobierno del Principado de Asturias. (2023). «¡Venga a conocer Asturias! Guías y carteles turísticos en la colección del Muséu del Pueblu d'Asturies 1899-1987 [Nota de prensa]», en *Principado de Asturias. Actualidad*, 7 de julio. Disponible en <https://actualidad.asturias.es/-/el-museo-arqueol%C3%B3gico-exhibe>, consultado el día 28 de febrero de 2024.

vincial-local, lo que permite entrever la extensión de los programas políticos desde el gobierno central a los regionales, así como las posibles diferencias entre sus producciones. En suma, a lo largo del artículo se apunta un recorrido diacrónico por la cartelería producida desde los organismos estatales en el segundo cuarto del siglo xx, pudiendo advertir ciertas similitudes, pero también particularidades, en el mensaje y en la iconografía con la que se transmite esa identificación de Asturias.

2. INICIOS DE LA CARTELERÍA TURÍSTICA EN ASTURIAS. EL PATRONATO NACIONAL DE TURISMO

Considerando el potencial de la industria turística como herramienta de propaganda, la imagen con la que se promociona un país puede ser utilizada para influir y fortalecer ciertos discursos con los que se pretende apelar a los visitantes. Un ejemplo de ello es la percepción que se tenía de España en el exterior a finales del siglo xix y principios del xx, concibiéndose como un destino con un marcado componente exótico. Esta representación se reflejaba en los carteles promocionales de empresarios, consejos y cámaras de comercio e industria locales, en los que se mostraban los festejos y celebraciones populares de la zona junto con alguna referencia a los monumentos históricos del lugar, sugiriendo así una identificación comunitaria de tipo tradicionalista⁶. Para contrarrestar esa concepción exotista empezaron a exponer en ellos signos de progreso en el país, combinando la promesa de un retorno a la naturaleza con mensajes de modernización y desarrollo industrial, marcando así las primeras etapas de la identidad turística española (Afinoguénova 2007, 38-41).

Esta línea discursiva marcará la actividad propagandística del Patronato Nacional de Turismo, institución cuya creación responde a una doble intencionalidad: por una parte, asegurar una fuente de ingresos estable que incrementase la renta nacional y, por otra, la constitución de un instrumento de promoción de una determinada imagen de España –inmersa en plena dictadura de Miguel Primo de Rivera–, a la que se intentaba asociar la idea de modernidad (Lázaro Sebastián 2015, 144). En el caso de Asturias, el gobernador civil, el general Zuvillaga, trató de apuntalar el arranque del Patronato con una asamblea de municipios en la que aventuraba un aumento considerable de las visitas por la Exposición Internacional de Barcelona y la Iberoamericana de Sevilla en 1929 al mismo tiempo que prometía la construcción de dos grandes hoteles en Oviedo y Gijón (De la Madrid 2011, 319), por lo que se puede intuir un cierto tono optimista por los intentos estatales de organizar el turismo en la región.

⁶ Si bien hasta la creación del Patronato Nacional de Turismo en 1928, no se comenzó a desarrollar una propaganda turística de forma sistemática desde el ámbito estatal, «algunas agencias de viajes pioneras (Viajes Marsans o la Compañía Española de Turismo), varias compañías de ferrocarriles y de navegación e instituciones de ámbito local» sí que mostraban un compromiso con el fomento del turismo en sus territorios (Poyatos y Escandell 2015, 161).





Aquellos eventos de carácter internacional suponían la oportunidad idónea para atraer a un perfil en particular y en el cual el Estado se mostró muy interesado, el turista extranjero y de clase alta. Como indica Pelta Resano, no será hasta pasada la II Guerra Mundial cuando se desarrolle el turismo de masas, por tanto, las campañas publicitarias iban dedicadas generalmente a un público elitista, de elevado nivel social y alto poder adquisitivo, y ello justificaría incluso las propiedades formales de los carteles: «de ahí que su lenguaje sea refinado, muy próximo a la pintura y alejado de las fórmulas del cartel comercial» (Pelta Resano 2014, 59). En la misma línea, Rafael Vallejo Pousada comenta cómo los distintos gobiernos de Primo de Rivera, de la Segunda República y de Franco fijaron su atención preferente en el turismo extranjero, puesto que aportaba divisas vivificadoras que fueron proverbiales para evitar la quiebra exterior de la economía española y porque su potencial de crecimiento se mostraba superior al de los turistas nacionales (Vallejo Pousada 2021, 28)⁷. Por ello, tanto el PNT como posteriormente la DGT comprendieron la importancia que tenían el turismo y los destinos anunciados en la publicidad para crear una nueva imagen del país. Afinoguénova expone cómo este tipo de propaganda, durante la dictadura de Primo de Rivera, se revestía de un tono apolítico, enfocándose más bien en exaltar los aspectos positivos de España para transmitir un mensaje de orden y estabilidad. Esta aparente neutralidad reflejaba los intereses del régimen, que buscaba a toda costa mejorar la concepción exterior del Estado. Así, la identidad moderna promovida desde el Patronato Nacional de Turismo también era la identidad de una dictablanda protofascista (Afinoguénova 2007, 53).

En cualquier caso, con los objetivos financieros y propagandísticos en mente, desde el PNT se convocó un concurso con objeto de presentar en su pabellón en la exposición de Sevilla cincuenta y un carteles con los elementos más representativos de las correspondientes provincias españolas (Poyatos y Escandell 2015, 164). En lo formal, aunque se dejaba bastante libertad a los artistas, estos encargos se regían bajo unas reglas comunes:

disposición vertical, unas dimensiones uniformes de 1,25 m × 1,00 m y tener como protagonistas las bellezas monumentales o naturales de cada territorio, limitando el protagonismo de las figuras. En los 25 centímetros inferiores se dibujaría en letra grande el título de la provincia y en caracteres más pequeños, el nombre del Patronato Nacional de Turismo, cuyo emblema figuraría con un diámetro de 15 centímetros (Poyatos y Escandell 2015, 162).

Raquel Pelta clasifica las producciones dentro de la estética del *art déco*, confirniéndoles cierta modernidad, pero distanciándose del vanguardismo, así como de

⁷ Es importante matizar que en ningún momento el autor desprecia la importancia del turismo nacional e interno, más bien al contrario, en su obra expone cómo «quienes fundamentalmente iban turistificando el país, creando destinos de referencia [...] fueron los propios nacionales de procedencia urbana» (Vallejo Pousada 2021, 27). Sin embargo, como indicamos, la atención de las instituciones se centró preferentemente en ese perfil de turista extranjero, dada su mayor capacidad económica.

la figuración tradicionalista y el *art nouveau*. En esta identificación se encuadran características como los trazos elementales, áreas de colores planos y una bidimensionalidad predominante, o el empleo del color de manera sutil, evitando estridencias. También es remarcable la intención de mostrar un «color local» identificando cada región geográfica, como la luminosidad mediterránea o la sobriedad castellana. Según la autora, se pretendía así «reflejar el “alma” del lugar, en línea con las inquietudes del regeneracionismo sobre la identidad nacional y sus reflexiones sobre como alcanzar la regeneración de la patria a través de la esfera regional y local» (Pelta Resano 2014, 59-60)⁸.

Si en la interpretación de los elementos formales puede identificarse un sentido «localista», desde la iconografía se presentarán espacios ligados a la identidad nacional recurriendo a elementos culturales regionales. Ejemplo de ello son los afiches conservados en el Museo del Pueblo de Asturias realizados por Joaquín Vaquero Palacios (Oviedo, 1900-Madrid, 1998) en 1929, de cuya lectura pueden extraerse algunas características que luego serán predominantes en otras muestras posteriores, consolidando los principios de una identificación paisajística de la provincia asturiana.

Uno de ellos es aquel con el que participó en el concurso para la Exposición Iberoamericana de Sevilla⁹. Este se aleja de las representaciones de entornos marítimos o de monumentos que podrían ser más identificables con Asturias como territorio, optando en su lugar por un paisaje de montaña atravesado por una carretera que permite cruzar el puerto de Pajares para pasar de Asturias a León, recorrida además por unos coches de época que otorgan a la escena una modernidad al estilo *art déco* ya comentado (fig. 1) (Mendoza Rodríguez 2021, 223). En cierta medida, se presenta una ambivalencia en el mensaje: por una parte, el paisaje montañoso transmite un exotismo de carácter no histórico o monumental, sino naturalista (Afinoguénova 2007, 44), y al mismo tiempo se apela a la modernización del país a través de infraestructuras como la carretera recorrida por los coches (uno de ellos con aspecto de coche de carreras) o el tren que circula por la parte superior de la montaña en el plano superior de la imagen. Esta ambigüedad responde a la línea discursiva anteriormente apuntada, pretendiendo transmitir la imagen de un país a caballo entre la tradición y la modernidad (Poyatos y Escandell 2015, 171).

Esta misma idea se dispone en otro ejemplar realizado para una serie de seis formatos diferentes con los que se pretendía mostrar con mayor énfasis la variedad y

⁸ Esta conexión entre el pensamiento regeneracionista y la producción artística del momento coincide también con los planteamientos de Carmen Pena sobre el pensamiento regeneracionista, que ante la «desviación de una falsa conciencia de España, reflejo de la cual era entre otros el panorama del arte y la pintura oficial todavía representado por los enormes y grandilocuentes cuadros de historia», trataba de «iniciar con humildad nuestro redescubrimiento en el estudio de nuestras costumbres, de nuestro folklore o de nuestros paisajes» (Pena López 1983, 61-63).

⁹ Aunque el cartel de Joaquín Vaquero no fue seleccionado entre los ganadores, cumplió con las expectativas del PNT, de tal manera que se procedió a su edición en varios idiomas (alemán, francés, inglés y castellano) y su impresión en unas tiradas de ocho mil ejemplares (Mendoza Rodríguez 2021, 223).



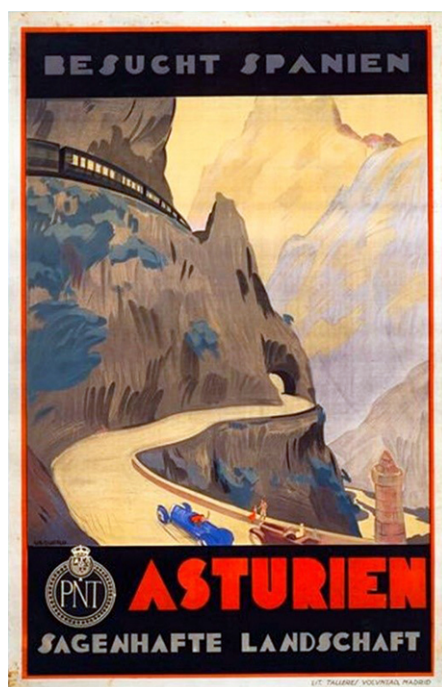


Fig. 1. Joaquín Vaquero Palacios, *Cartel para la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, 1929. Impresión: Litografía Talleres Voluntad (Madrid). Fuente: Museo del Pueblo de Asturias, Gijón.

riqueza de los paisajes españoles a través de la representación de determinados entornos caracterizados por su belleza geográfica, como puedan ser Roncesvalles, el valle de Arán, las rías gallegas o los Picos de Europa. El artista ovetense se centró en esta última elección temática, representando el desfiladero que conduce a Covadonga, enclave con una gran carga histórica y simbólica para la región asturiana (fig. 2) (Mendoza Rodríguez 2021, 224). En él pueden verse unas imponentes montañas recortadas por desfiladeros, característicos del accidentado territorio, sobre los cuales se dispone el santuario. Entre los peñascos se presenta un puente de arco peraltado, en una posible referencia al existente en la cercana localidad de Cangas de Onís. Ambos monumentos, de gran valor patrimonial, referencian el pasado de la nación¹⁰, y, al mismo tiempo, se encuentran conectados por una carretera sinuosa

¹⁰ Con la representación de estos enclaves se trataba de «ofrecer una imagen amable a la propia población española, a fin de que se sintiese orgullosa de su país, de su propia pertenencia al mismo y –de forma menos perceptible, pero no menos presente– del sistema político imperante en

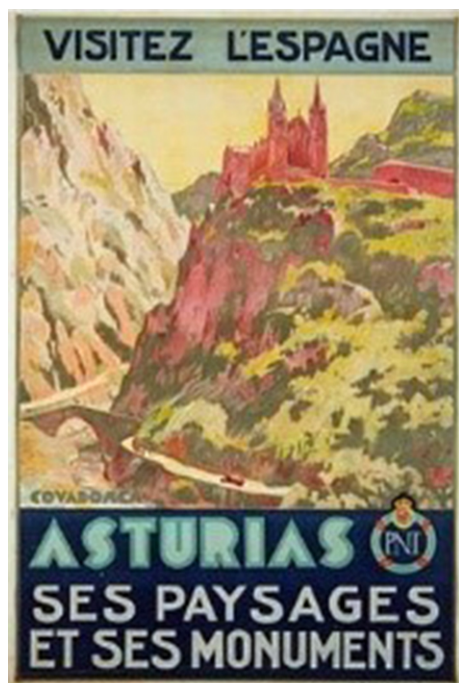


Fig. 2. Joaquín Vaquero Palacios, *Cartel para la promoción de Asturias (Covadonga)*, 1929. Impresión: Litografía Talleres Voluntad (Madrid). Fuente: Museo del Pueblo de Asturias, Gijón.

por la cual circulan los automóviles, que vuelven a presentar aquí esa imagen entre la tradición y la modernidad a la que antes nos referíamos y que servía a los intereses del PNT para favorecer el desarrollo de un nuevo tipo de turismo en la región.

Sobre la recepción de los carteles de Vaquero Palacio, cabe destacar cierto desencuentro entre los criterios discursivos impulsados desde la organización estatal con respecto a la opinión general del público propiamente asturiano. Francisco Crabiffosse comenta cómo mientras la prensa regional se felicitaba por la atención prestada por el gobierno central en torno a la «visión ideal» de Pajares dada por el artista en el primer cartel, también se lamentaba de que no se diese prioridad al segundo dedicado a Covadonga, al ser un lugar conocido que reunía todo tipo de atractivos y era «la concentración de las magnificencias turísticas de Asturias» (Crabiffosse Cuesta 2009, 59).

cada momento», marcado en ese momento por la oleada de los discursos nacionalistas que azotaba a Europa en aquellos años (Poyatos y Escandell 2015, 174).





Fig. 3. Mariano Moré Cors, *Cartel realizado para el pabellón de Asturias en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929*. Impresión: Litografía Fernández (Madrid).
Fuente: Museo del Pueblo de Asturias, Gijón.

Aunque no se puede confirmar que fuese un encargo por parte del PNT, de la misma época es otro cartel creado por Mariano Moré (Gijón, 1899-1974) para el pabellón asturiano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (Crabiffosse Cuesta 2009, 59-60)¹¹. En él se destaca el texto «Asturias os espera» junto con una procesión de banderas de diferentes países (como Cuba, Argentina y México, principales destinos de la emigración asturiana en ese momento), resaltando así el carácter internacional de la exposición (fig. 3). Al fondo se observan ciertos elementos presentes en el anterior ejemplo: el puente de Cangas de Onís y el templo de Covadonga entre las montañas. Esta repetición iconográfica no obedece a la casualidad,

¹¹ Es importante mencionar que en el momento en que Crabiffosse redacta el texto del catálogo de *El cartel en Asturias* (2009) lo único que se sabía era que «a Moré le habían encargado ese cartel dedicado a Asturias, pero no se conocía su diseño y no había ningún ejemplar en condiciones públicas». No fue hasta 2017 cuando el Museo del Pueblo de Asturias adquirió esta pieza para su colección (Villacorta 2017).

ya que el oriente de Asturias era en aquella época una referencia paisajística, albergando sus entornos una gran belleza natural, y una especial disposición del turismo en la proximidad de montaña y mar, concibiéndose con un gran valor simbólico y representativo de la región asturiana (De la Madrid 2011, 320-321). Asimismo, la coexistencia de estos símbolos regionales junto con las infraestructuras como el tren y la carretera sugiere la persistencia de ese mensaje conciliador entre el desarrollo turístico moderno con el atractivo inherente de los entornos naturales y culturales que se impulsaba desde el PNT y al cual nos venimos refiriendo.

A partir de este ejemplo y los otros previos de Vaquero Palacios, es posible identificar los rasgos principales que comenzaron a conformar un determinado imaginario paisajístico asociado a Asturias en el que se hace referencia a su riqueza patrimonial, sus recursos naturales y monumentales, consolidándose a partir de la cartelería imágenes mentales e hitos que influyen en una concepción social y común del paisaje y que determinan, en suma, la forma en que se percibe el territorio.

La producción de cartelería turística del PNT continuó una vez derrocada la dictadura de Miguel Primo de Rivera y con la instauración de la Segunda República española (1931-1939), aunque con dificultades debido a ciertos problemas de financiación¹². Con el reordenamiento general del Estado, una de las primeras medidas tomadas por el nuevo gobierno fue la transformación del Patronato en una Dirección General de Turismo a fin de sanear económica y políticamente la institución. Pasada esta etapa provisional se restituyó el anterior PNT, aunque simplificando el organigrama directivo y restringiendo su autonomía al imponer un mayor control estatal en la gestión presupuestaria y administrativa del órgano (Moreno Garrido 2007, 125-127). Igualmente, este siguió con su actividad cartelista, pero primando más bien la reedición de afiches antiguos y la realización de nuevos materiales con una sobria composición fotográfica y no tanto dibujística. En lo concerniente a Asturias, como explica Juan Carlos de la Madrid, existía cierto optimismo en los primeros momentos del régimen republicano que se trasladaban al turismo y a la imagen que este podía proyectar al exterior, mostrando como este gobierno también supo comprender el potencial de la industria turística en su dimensión propagandística (De la Madrid 2011, 322). Sin embargo, el estallido de la Guerra Civil obligó a aminorar el ritmo de edición de nuevos carteles, así como a un cambio de temática, trocando hacia la propaganda de carácter bélico que denunciaba la destrucción por parte del bando sublevado de elementos patrimoniales durante la contienda (Pelta Resano 2014, 64).

¹² Ana Moreno Garrido advierte que la actividad del PNT en los años previos al cambio de régimen político estaba rodeada de ciertas críticas «en el tono aristocrático que rodeó el nombramiento de sus principales cargos, pero también en el destino de unos fondos que muchos creían que eran muy superiores a los oficialmente declarados» (Moreno Garrido 2007, 124).



3. LA CONSOLIDACIÓN DE UN IMAGINARIO REGIONALISTA. LA DIRECCIÓN GENERAL DE TURISMO

Al mismo tiempo que la actividad del PNT disminuía en el bando republicano, en su contraparte nacional también comenzaban a impulsarse mecanismos de organización estatal en torno al turismo. En 1938 el Servicio Nacional de Turismo queda comprendido dentro del Ministerio de Interior. En diciembre, este organismo se fusionó con el de Orden Público, resultando en el Ministerio de la Gobernación, bajo el cual quedó el Servicio Nacional de Turismo con sus competencias establecidas. Finalmente, este pasará a denominarse definitivamente como Dirección General de Turismo (DGT) en agosto de 1939 (Luque Aranda y Pellejero Martínez 2019, 504). Como explica Vallejo Pousada, existe cierta continuidad con respecto al anterior régimen en el interés por desarrollar una política turística estatal, que se ve fundamentada en los dos motivos principales que en su momento impulsaron la creación del anterior PNT. En primer lugar, el factor económico, dado que, en un país empobrecido y devastado por la guerra, endeudado además con potencias extranjeras, la divisa turística podía ser, y fue, proverbial para la recuperación económica. Por otra parte, estaba el carácter propagandístico, puesto que la supervivencia política del nuevo gobierno se veía amenazada por el aislamiento internacional, especialmente tras la caída de sus aliados alemán e italiano y la consecuente victoria del bando aliado en la II Guerra Mundial. Así, como comenta Vallejo Pousada, «el flujo de extranjeros podía, y debía, servir de elemento de propaganda, que permitiera estrechar lazos con los vencedores de la guerra mundial, dando a conocer, a través de ellos, la “verdad” y la singularidad de España» (Vallejo Pousada 2021, 423). Como veremos posteriormente, la concepción de una imagen del país a partir de esa idea de «singularidad» revistió bastante importancia en el programa propagandístico del régimen.

Sobre la continuidad anteriormente advertida entre las dos instituciones, el mismo autor sugiere que «las bases institucionales y empresariales de la importancia turística contemporánea de España estaban sentadas, en cierta medida, antes de la Guerra Civil» (Vallejo Pousada 2021, 160). Esta relación no se plasmará únicamente en el plano político e institucional, sino también en el propagandístico, puesto que la DGT también pondrá un gran énfasis en la producción de cartelería turística, concibiéndola como una herramienta indispensable en la creación de una nueva imagen exterior del país.

En este sentido, caben destacar dos medidas que afectarán en gran medida a la circulación, producción y consumo de cartelería, las órdenes del 9 y el 11 de abril de 1941. En la primera, donde se establecen las normas para la publicidad turística, se advierte cierta preocupación del régimen por la disposición de los carteles y anuncios «con los que se afea, se descompone y, en suma, se profanan precisamente aquellos lugares del paisaje o de la urbe española que por sus condiciones pueden ser objeto de explotación con fines diversos», prohibiendo por ello «fijar carteles, escribir o estampar o de cualquier otra manera poner rótulos, anuncios o inscripciones de toda índole en los monumentos o edificios públicos», y para subsanarlo «La Dirección General de Turismo fomentará la colocación de carteleras con destino a



anuncios públicos de propaganda turística dentro y fuera de las poblaciones»¹³. La segunda orden legislabla la confección de carteles de propaganda turística, alegando que las corporaciones y entidades locales realizaban estos en distintos tamaños, dificultando su disposición «en el espacio en que habitualmente se colocan, o sea, en los marcos que suelen existir en todas las Agencias de viajes de España y del Extranjero, así como en casi todas las oficinas de información de la Dirección General de Turismo», y prohibiendo igualmente «la confección de carteles de propaganda turística de tamaño mayor a 62 por 100 centímetros»¹⁴. De la aplicación de estas leyes puede entresacarse un interés en regular la creación de los carteles, apelando a una uniformidad y homogeneidad en la producción de los afiches, así como en su colocación en lugares públicos, lo que da a entender una clara preocupación por el Estado de la preservación de los propios sitios turísticos y, en consecuencia, por la impresión que pudiera causar al turista, confirmando así que el régimen era plenamente consciente del valor propagandístico tanto en la cartelería como en el turismo.

Por otra parte, la continuación con la política propagandística del PNT también se manifestaba en el apartado estilístico. Desvinculándose de los experimentos más vanguardistas efectuados durante la guerra por cartelistas como Josep Renau, los carteles vuelven a recuperar las antiguas temáticas: «se acrecentaron las referencias más casticistas, ahondando en los estereotipos surgidos ya con la mentalidad romántica de los viajeros extranjeros del siglo XIX» (Lázaro Sebastián 2015, 154). Se retorna a un estilo más cercano al *art déco*, como puede comprobarse en las obras de Josep Morell Macías (San Esteban de Bas, Gerona, 1899-Barcelona, 1949), uno de los principales productores de cartelería para la DGT¹⁵. Seguidor de la escuela francesa, su estilo se apartaba del constructivismo y de los vanguardistas holandeses, alemanes y rusos, así como de la Bauhaus de los años veinte, inscribiéndose más bien dentro del *art déco* seguido por muchos artistas catalanes (Martí 2001, 19). La elección de un cartelista con este enfoque estilístico podría interpretarse igualmente en ese contexto de recuperación de las prácticas del anterior PNT, que, como ya se expuso, también recurría al mismo estilo en sus carteles.

Del mismo modo, vuelven a manifestarse los símbolos regionales. Como comenta Vallejo Pousada: «Monumentos, paisajes rurales, tipos tradicionales, algunos motivos también andaluces, formaron parte de este imaginario, que formalmente combinó el dibujo, la acuarela y la fotografía en blanco y negro, muy cuidados»

¹³ Véase Orden de 9 de abril de 1941 por la que se dan normas para la publicidad con fines artísticos (BOE n.º 107, de 17 de abril de 1941). Disponible en <https://www.boe.es/gazeta/dias/1941/04/17/pdfs/BOE-1941-107.pdf>, consultado el día 28 de febrero de 2024.

¹⁴ Véase Orden de 11 de abril de 1941 por la que se dan normas para regular la confección de carteles de propaganda turística (BOE n.º 107, de 17 de abril de 1941). Disponible en <https://www.boe.es/gazeta/dias/1941/04/17/pdfs/BOE-1941-107.pdf>, consultado el día 28 de febrero de 2024.

¹⁵ Sus obras encontraron una gran difusión, siendo reeditadas en diferentes épocas e impresas y en varios idiomas (principalmente en francés, inglés, alemán, además del castellano), como expone Martí: «Todavía hoy se pueden ver en determinadas oficinas de turismo de Francia, España y Alemania sus carteles enmarcados en las paredes» (Martí 2001, 46-47).





Fig. 4. Josep Morell Macías, *Cartel de la Dirección General de Turismo para la promoción de Asturias*, 1941. Impresión: Imprenta I. G. Piulats (Barcelona).
Fuente: Museo del Pueblo de Asturias, Gijón.

(Vallejo Pousada 2021, 317). Efectivamente, en los carteles realizados por Morell para Asturias se acentúan las referencias a la cultura, tradición y paisajes rurales mediante guiños a la economía agropecuaria que caracterizaba en esta época el territorio a través del pastor con las ovejas y el hórreo (fig. 4). Este último recurso se ha convertido en el símbolo más característico no solo de las zonas rurales donde se originó y usó inicialmente, sino que se acabó asociando con la totalidad de la provincia. De la estructura cuelgan una especie de volúmenes geométricos de color amarillo que recuerdan bastante a las 'riestras' de maíz que se colgaban en estas construcciones y que tenían un valor sociológico dentro de la vida en la aldea, pues representaban la capacidad económica de la familia y eran manifestación de la garantía de su subsistencia (Díaz Quirós 2006, 64). También se recupera la montaña al fondo de la composición, aludiendo al atractivo natural de la región, como ocurría en los carteles de Vaquero Palacios para el PNT, lo que apuntala la hipótesis de esa identificación de la región asturiana con sus entornos agrestes y montañosos.

Según Lázaro Sebastián, los carteles de Morell se acabarán convirtiendo en un auténtico «modelo a seguir», tanto en el aspecto técnico como en el composi-

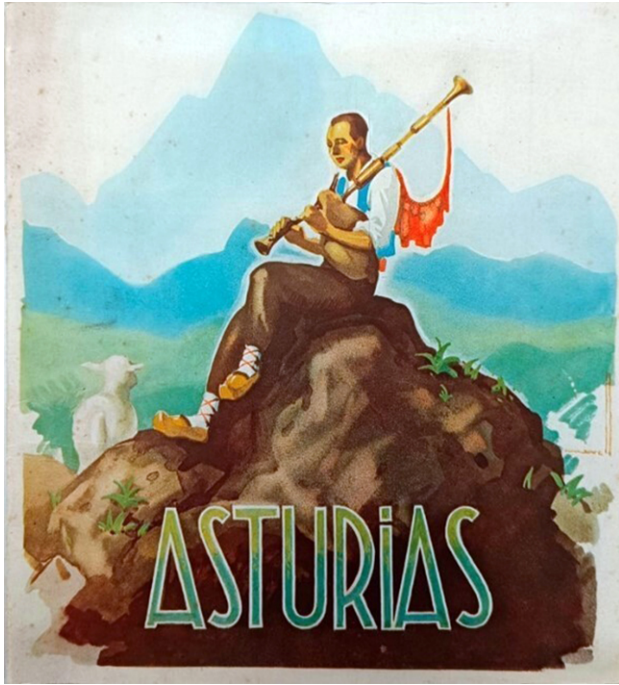


Fig. 5. Josep Morell Macías, *Ilustración para la portada de un folleto sobre Asturias editado por la Dirección General de Turismo*, s.f. Impresión: Huecograbado Arte (Bilbao).
Fuente: Museo del Pueblo de Asturias, Gijón.

tivo e iconográfico. Esto se evidencia en la adopción de un repertorio de temáticas casticistas y pintoresquistas, incluyendo la presencia de mujeres ataviadas con trajes de gitana y peineta, *majos y majas*, entre otros elementos. Estos temas desplazaron a las referencias al patrimonio histórico-artístico predominantes en campañas anteriores, pasando a un segundo plano por iniciativa gubernamental. El régimen buscaba ahora apelar a un perfil de turista diferente, más interesado en «las condiciones benignas del clima, junto a un inveterado sentido de la fiesta, además de las igualmente arraigadas tradiciones que hacían de España un extraordinario reducto en plena Europa Occidental». Así, no es de extrañar que en la cartelería comiencen a incluirse atributos costumbristas a través de trajes típicos como los castellanos, canarios, andaluces o gallegos (Lázaro Sebastián 2015, 156-158). En el caso específico de Asturias, destaca la representación de Morell para un catálogo de mano de la DGT, donde se muestran imágenes folclóricas de la cultura aldeana, como un pastor entre montañas tocando una gaita, un instrumento identificativo de la región (fig. 5). El personaje está ataviado con el «traje de asturiano», la indumentaria asociada característicamente a la región y cuyo origen se remonta a mediados del siglo XIX, tomando





Fig. 6. Teodoro Delgado, *Cartel de la Sección de Propaganda y Publicaciones de la Dirección General del Turismo para la promoción de Asturias*, 1941. Impresión: Gráficas Afrodisio Aguado S.A. (Madrid). Fuente: Museo del Pueblo de Asturias, Gijón.

como modelo la forma de vestir de las clases populares, especialmente las del campesinado (Santoveña Zapatero 2013, 21)¹⁶.

A través de estos ejemplos puede verse cómo las referencias a la modernización de la economía española, presentes en los carteles del PNT en la representación de infraestructuras y transportes, fueron reemplazadas en la propaganda turística estatal por elementos que resaltan la cultura y costumbres de las regiones promocionadas a través de rasgos característicos extraídos del folclore y la tradición local. Otro ejemplo se muestra en el trabajo de Teodoro Delgado (Toledo, 1907-Madrid, 1975), cuyo cartel sobre Asturias incluye algunos de esos elementos simbólicos de la cultura aldeana presentados anteriormente, destacando una vez más el hórreo como componente principal de la representación junto con esos volúmenes amarillos que sugieren manojos de maíz enristrado (fig. 6). Debajo de esa estructura se observa a una

¹⁶ La configuración del imaginario ligado a la vestimenta tradicional asturiana se desarrolló de la mano de los primeros estudios de la cultura popular por parte de gente proveniente de la «alta cultura», que conoce y comparte el sentimiento del regionalismo idealizado que el romanticismo trajo consigo, buscando en su pasado las características de una identidad particular: la del mundo rural y aldeano (Santoveña Zapatero 2013, 37-39).

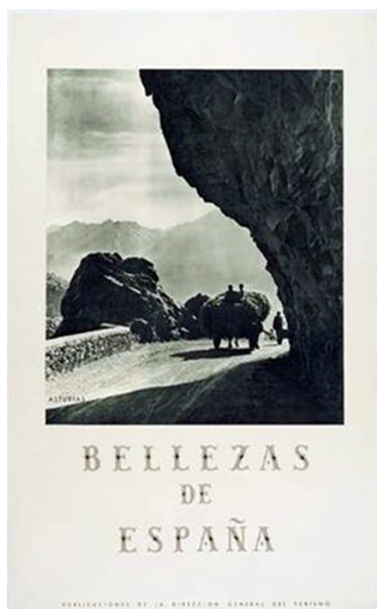


Fig. 7. Joaquín del Palacio 'Kindel', *Cartel de la campaña turística «Bellezas de España», con fotografía de Asturias, 1946*. Impresión: Imprenta Moderna (Barcelona). Fuente: Museo del Pueblo de Asturias, Gijón.

pareja ataviada con los atuendos tradicionales en un lado, mientras que en el opuesto se advierte lo que parece ser una fachada con un corredor volado, característico de la arquitectura popular asturiana y que suele identificar las construcciones domésticas de esta zona geográfica (Cobo Arias *et al.* 1985, 4-12), acrecentando ese imaginario simbólico de carácter costumbrista que se asociará a la región.

También debe mencionarse la labor cartelista vinculada a la fotografía, que jugó un papel fundamental en el desarrollo de la propaganda turística y política en la España del primer franquismo al constituirse como un procedimiento esencial para generar una determinada imagen del país en los años de la posguerra (Lázaro Sebastián 2018, 469). Uno de los fotógrafos con una colaboración más prolífica con la DGT será Joaquín del Palacio 'Kindel' (Madrid, 1905-1989). La institución aprovechó una de sus obras para editar un afiche promocional de Asturias para una serie de fotolitografías titulada «Bellezas de España», en el cual se ve una escena costumbrista: un carro de paja siendo transportado por una carretera en un paisaje montañoso (fig. 7). En él se mantiene la referencia a la montaña como ese paisaje natural característico que identifica la región, al mismo tiempo que se evidencian otros fines discursivos a los que apelaban estos carteles. Como comenta Lázaro Sebastián:

La premisa era transmitir una imagen de Arcadia ideal donde aún era posible apreciar en toda su pureza e integridad aspectos adscritos a las costumbres y tradiciones



del país. Y todo ello con una clara voluntad de promoción turística (no exenta de propaganda política por cuanto se ofrecía al visitante extranjero un auténtico oasis de paz en medio del conflicto que estaba arrasando Europa) apoyado, insistimos, en la «diferencia» desplegada a partir de la diversidad que las diferentes regiones españolas ofrecían a ese visitante tanto en paisajes, arquitectura, trajes, costumbres y tradiciones (Lázaro Sebastián 2018, 474).

Precisamente, esa estrategia de diferenciación, a la cual nos referíamos anteriormente, fue un concepto clave en la propaganda del primer franquismo. Interesado en estimular una industria turística que se revelaba como una importante fuente de estímulo económico para una región devastada tras la guerra, el régimen encontró la forma de construir un lenguaje propagandístico atractivo que al mismo tiempo le permitió mantener la exaltación y defensa de los valores tradicionales y característicos de la nación, fundamentales en los presupuestos ideológicos del Estado franquista, y es a través de su caracterización como elemento diferencial, apelando a una dimensión exotista del país. Prueba de ello es la obra *Apología Turística de España* (1943), de Rafael Calleja, quien fue jefe de la Sección de Propaganda y Publicaciones de la Dirección General de Turismo, publicación con la que se buscaba atraer a turistas extranjeros apelando a esa «diferencia española» manifiesta en la variedad regional de los paisajes, de la riqueza monumental y del folclore (Vallejo Pousada 2021, 287-288)¹⁷.

Así, a través de la obra de artistas como Morell, Teodoro Delgado o 'Kindel' se logró implantar poco a poco esa concepción del país en el imaginario social a través de la cartelería turística y, por extensión, a Asturias, siendo la nota común entre los ejemplos expuestos esas referencias a su diversidad y riqueza patrimonial, y presentándola como un entorno natural y arcádico, apegado a las tradiciones, donde disfrutar de la belleza del paisaje y las costumbres provinciales. Sin embargo, la identificación simbólica de estos entornos con la región asturiana no fue un fenómeno único de la cartelería. En la pintura local, que en la posguerra cultivaba un marcado componente paisajista¹⁸, diferentes artistas se encargaron de plasmar estos entornos desde intereses, miradas, técnicas y métodos muy diversos, con la intención de transmitir la riqueza natural y geográfica, pero también etnográfica y folklórica del territorio a través de la

¹⁷ Como explica Lázaro Sebastián, el libro estaba ilustrado con «fotografías de las distintas regiones españolas, cuyas temáticas sirven para reconocer los gustos e intereses de la administración española de ese momento». Eran «imágenes de paisajes naturales, ámbitos rurales, costumbres y “tipos” humanos, folclore y, por supuesto, patrimonio histórico-artístico, especialmente arquitectura religiosa y castillos de épocas pasadas. Con ello se generaba un discurso fundamentado en la idea de atemporalidad, conscientemente falto de actualidad y alejado de las problemáticas de la época [...] Esta intención se incardinaba bien con la noción de la “diferencia” para definir la personalidad española con respecto a otros países del entorno y que tanto aprovechamiento tuvo en los enunciados y eslóganes publicitarios de nuestro turismo» (Lázaro Sebastián 2018, 473).

¹⁸ La posguerra supuso una etapa de recesión en lo que al desarrollo de nuevos lenguajes pictóricos se refiere, anclándose las producciones en los tradicionalismos anteriores al conflicto e incorporando arquetipos propios de los años veinte y treinta. Se impuso así una pintura de paisaje de identidad decimonónica, representada por el estilo de artistas como Casariego, Tamayo, el ya citado Vaquero Palacios y sus seguidores (Rodríguez 2002, 106-107).



evocación bucólica de la vida campestre en contacto con el medio natural o la exaltación del escenario agreste de la alta montaña (Martínez Fernández y Sevilla Álvarez 2013, 83). La representación de estos temas en los carteles supone un espacio más desde el que se proyectaban estos códigos desde el arte hacia el imaginario popular.

Sin embargo, a la hora de evaluar la efectividad de estos valores propagandísticos, es también interesante advertir que este discurso no se limitaría únicamente a la producción por parte de los organismos del Estado, sino que se acabaría expandiendo también a la actividad de instituciones en el ámbito regional.

4. CARTELERÍA TURÍSTICA DESDE ASTURIAS. ALFONSO IGLESIAS Y LA JUNTA PROVINCIAL DE TURISMO

Aunque no se trate de publicaciones de un organismo de carácter estatal, como los expuestos en los apartados anteriores, la Junta Provincial de Turismo también dio lugar a algunos carteles de cierto interés, al ser igualmente responsable de la difusión de los valores turísticos del territorio asturiano a través de estos medios. La creación de este organismo tuvo lugar a raíz del Decreto de 21 de febrero de 1941, donde se dispone la «constitución de Juntas provinciales y locales del Turismo en capitales de provincias y localidades que sean declaradas de interés turístico» (Luque Aranda y Pellejero Martínez 2019, 505). Esta decisión se basaba en la recuperación de una iniciativa semejante por parte del anterior PNT, por lo que debe inscribirse en ese marco de continuidad entre las dos instituciones al que antes apelábamos. Por otra parte, aunque Vallejo Pousada encuentra cierta continuidad entre las prácticas del PNT y la DGT en lo que a gestión y estructuración territorial se refiere, puntualiza cómo en el caso de esta última revestía un carácter eminentemente centralista, alegando que la organización turística provincial y local, en última instancia, estaba puesta al servicio de los dictados del órgano estatal y que todas las decisiones locales relevantes en los ayuntamientos, diputaciones o juntas de turismo pasaban por las oficinas centrales (Vallejo Pousada 2021, 277).

Esa tensión en el aspecto político entre la institución estatal y las provinciales subordinadas a aquella encontraba también sus ecos en la producción cartelista. Así, Crabiffosse nos informa cómo «la regulación sistemática de todo lo concerniente a la publicidad y la rigidez de la censura son sólo una muestra de las dificultades materiales, del aislamiento y de la imposición ideológica». Dicha regulación tomaba forma en disposiciones legales como las comentadas en el anterior apartado del 9 y el 11 de abril de 1941, y sobre las que Crabiffosse realiza unos comentarios que permiten puntualizar su aplicación y repercusión a escala regional, condicionando las formas de producción y consumo de los propios carteles¹⁹:

¹⁹ Sobre las condiciones de la creación, circulación y consumo del cartel asturiano destacan también los apuntes del propio Francisco José Montes, quien comenta cómo las impresiones generalmente se hacían a cuatro colores, en tiradas de entre 200 y 1000 ejemplares, con medias de 500, siendo los carteles emplazados en vitrinas, en la vía pública o en vallas publicitarias de ciudad o carretera. Por



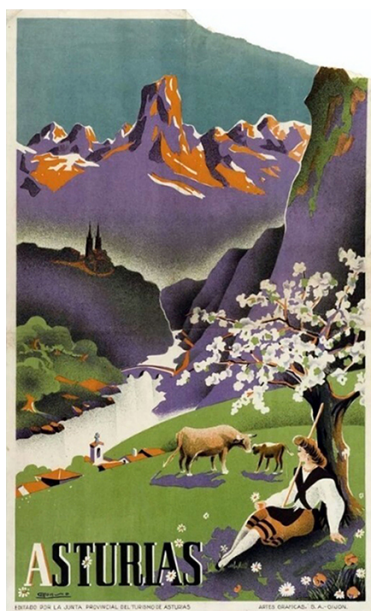


Fig. 8. Alfonso Iglesias, *Cartel de propaganda turística de Asturias*, 1945.
Impresión: Artes Gráficas S.A. (Gijón).
Fuente: Museo del Pueblo de Asturias, Gijón.

Desde los años cuarenta será la Junta Provincial de Turismo de Asturias la que convoque concursos de propaganda veraniega. Para el de 1944, la medida era la señalada por la legislación citada, pudiendo únicamente utilizar cuatro tintas. Se exigía que el tema fuese «simbólico», no pudiendo reproducirse lugares o monumentos identificables, y debería acompañarse del texto «Asturias, veraneo ideal» (Crabiffosse Cuesta 2009, 110).

Existiendo esa centralidad en lo político, cabría preguntarse si en los carteles producidos por la Junta Provincial de Turismo de Asturias pudiera haber ciertas reminiscencias artísticas y discursivas con respecto a aquellos otros producidos por la institución estatal. En cierta medida, pueden encontrarse semejanzas en las obras de uno de sus colaboradores más asiduos, el humorista gráfico Alfonso Iglesias (Navia 1911-Oviedo, 1988). Sus carteles se ambientan en entornos aldeanos y montañosos, volviendo a incidir en la identificación de este paisaje como el más característico de la región. Permanecen elementos como el hórreo o las referencias a otros oficios rurales como la ganadería, con la representación de la mujer ataviada también con la indumentaria tradicional (fig. 8), pudiendo encontrar ciertas semejanzas

otra parte, las técnicas y materiales predilectos eran el gouache, el temple, pincel seco, salpicado manual y aerógrafo (Montes Valdés 1991, 32).

con los motivos presentes en las obras anteriormente comentadas de Morell (fig. 4). Para contextualizar sus obras con respecto al resto de carteles editados por la DGT y comentados en el anterior apartado, Francisco Crabiffosse aclara:

... era la nueva visión tópica que, a través de los carteles firmados por cartelistas españoles como Morell y Teodoro Delgado [...] muy en la línea con los que con el mismo destino diseñaría en Asturias Alfonso Iglesias [...], se complementaban con aquellos basados en el uso de la fotografía, primero con materiales del marqués de Santa María del Villar y otros fotógrafos neopictoralistas en la serie *'Bellezas de España'* (Crabiffosse Cuesta 2009, 112).

En esa línea tópica, no obstante, se observan algunas diferencias con respecto a la dirección temática marcada por la DGT, como la recuperación de la representación de los principales monumentos identificativos de la región, como el santuario de Covadonga, cuya silueta se puede advertir en el plano medio de la composición. En este sentido, deben recordarse las reflexiones de Lázaro Sebastián expuestas unas líneas más arriba sobre cómo las referencias historicistas fueron desplazadas por instancias gubernamentales para apelar otro tipo de perfil turístico, más interesado en otros atractivos como las «condiciones benignas del clima» (Lázaro Sebastián 2015, 156). Por ello, podría apuntarse la hipótesis de que, al tratarse de encargos editados no por la DGT sino por la Junta Provincial de Turismo de Asturias, en la recuperación de estos motivos existía a un interés en estimular las visitas a esos parajes con el fin de remarcar su valor como patrimonio histórico-artístico para la región, pues, como expusimos al comentar los carteles de Vaquero Palacio, el público asturiano tenía en gran consideración estos entornos al identificarse en ellos las «magnificencias de Asturias». Sin embargo, también se hacía notar por parte de ciertos sectores, especialmente desde la prensa, el agotamiento de estas fórmulas. Así, con la convocatoria en 1947 del concurso para la realización de la propaganda veraniega, se celebraba el hecho de que se pudiera presentar cualquier artista español, pues se veía en esta apertura un medio de eliminar «el socorrido y cansino casticismo astur». En su texto, Crabiffosse recoge un testimonio donde se comenta: «Si el españolismo de pandereta estamos procurando arrumbarlo, también está ya un poco gastado el asturianismo de “gaiteru y madreñes”» (Crabiffosse Cuesta 2009, 111).

No obstante, aquellos paisajes y los valores simbólicos e identitarios asociados a ellos persistieron a lo largo del tiempo, al igual que su uso instrumental por parte de las instituciones políticas. Prueba de ello es que, pasada la transición española hacia el régimen democrático, el Gobierno del Principado en 1987 renovó esa imagen turística asociada a Asturias como una región en donde conviven tradición, historia y naturaleza mediante la concepción de su propia imagen corporativa, cuyo logotipo se define por la expresión «Asturias Paraíso Natural», como se estableció en la Resolución del 7 de junio de 2001 de la Consejería de Industria, Comercio y Turismo por la cual se regula la utilización de dicha marca²⁰. Con ello, termina de consolidarse el paisaje natural y

²⁰ Véase Resolución de 7 de junio de 2001, de la Consejería de Industria, Comercio y Turismo, por la que se aprueba la imagen corporativa del turismo del Principado de Asturias y se regula su utili-



cultural de Asturias como parte indisociable de esa concepción típica de la provincia, siendo el principal reclamo para atraer turismo a la misma.

5. CONCLUSIÓN

A lo largo de este artículo, hemos podido constatar la vigencia del turismo, así como de la cartelería asociada a él, como elementos centrales en los mecanismos de propaganda política de los diversos regímenes que promovieron las producciones analizadas, plasmando en las mismas una cierta imaginaria simbólica e icónica con el fin de popularizar una determinada concepción de la región asturiana.

Como hemos comprobado igualmente, en función de los objetivos perseguidos, el perfil de turista que se pretendía atraer o el mensaje a transmitir, las representaciones variaron en mayor o menor grado. En el caso de los carteles del Patronato Nacional de Turismo se trató de acentuar la modernización del territorio a través de la representación de nuevos medios de transporte, tratando de difundir la imagen turística de una región en la cual resulta fácil desplazarse, pudiendo disfrutar al mismo tiempo de esos paisajes naturales e históricos, en ocasiones vinculados a la propia memoria nacional como sugiere la representación del santuario de Covadonga. Posteriormente, las huellas de la Guerra Civil, habiendo dejado en un desastroso estado gran parte de las infraestructuras y suponiendo un gran bache en el aspecto económico, obligaron a la Dirección General de Turismo a tomar un cambio de rumbo, pasando a enfatizar más los valores locales tradicionales, ahondando en las referencias casticistas y pintoresquistas. El interés y los esfuerzos de ambas instituciones por construir y asentar un determinado imaginario turístico a través de la cartelería ponen de relieve su capacidad para concebir el potencial político y propagandístico de este medio.

En todos los casos expuestos el tratamiento de las imágenes resulta «amable», resaltando las bondades de la región. Por ello, debe recordarse que las instituciones promotoras dependían en ambos casos de regímenes dictatoriales en momentos de recesión económica y social. La representación de estas imágenes está inherentemente sesgada hacia una narrativa positiva con el fin de obtener rédito económico a través de la industria turística, pero también rédito político. Atender a los mensajes iconográficos en los medios de comunicación con un ojo crítico y una comprensión de su contexto de producción resulta imprescindible para reconocer el mensaje que se pretende trasladar, entendiendo que la belleza superficial de las imágenes puede ser un velo tras el cual se oculta una realidad mucho más compleja y sombría.

Por otra parte, el estudio aquí presentado de la identificación de Asturias como una región caracterizada por la importancia de sus paisajes naturales y sus valores tradicionales no se termina con los carteles del PNT y la DGT. Cabe recordar que

zación (*BOPA* n.º 157, de 7 de julio de 2001). Disponible en <https://sede.asturias.es/bopa/disposiciones/repositorio/LEGISLACION12/66/1>, consultado el día 28 de febrero de 2024.

la muestra aquí presentada se acota a la producción de estas dos instituciones para exponer los factores que favorecieron el surgimiento de estos valores identitarios y su difusión propagandística en sus correspondientes contextos, pero, como apuntábamos anteriormente, esa imagen no se ha agotado, sino que, por el contrario, persiste en la actualidad. Teniendo en cuenta el impacto de la desindustrialización en la segunda mitad del siglo xx, el sector turístico ha supuesto un gran desahogo para la economía regional, gracias, en parte, a su promoción por parte del gobierno autonómico mediante la difusión de una imagen de Asturias muy similar a la que nos hemos venido refiriendo. En este sentido, cabría plantear una posible continuación de esta línea de investigación en el futuro, comprobando las actualizaciones más recientes en la concepción paisajística del territorio y si las políticas turísticas adoptadas están logrando un equilibrio entre el desarrollo económico y la preservación de aquellos valores que lo destacan precisamente como destino turístico. Queda por determinar si con esta promoción se está realmente reflejando la diversidad y autenticidad de la región, o si, por el contrario, se está cayendo en estereotipos superficiales que puedan distorsionar su identidad.

RECIBIDO: 28-3-2024; ACEPTADO: 10-6-2024



BIBLIOGRAFÍA

- AFINO GUÉNOVA, E. (2007). «El discurso del turismo y la configuración de una identidad nacional para España», en del Rey Reguillo, A. (coord.), *Cine, imaginario y turismo: estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 33-63.
- BOE n.º 107, de 17 de abril de 1941. Disponible en <https://www.boe.es/gazeta/dias/1941/04/17/pdfs/BOE-1941-107.pdf> consultado el día 28 de febrero de 2024.
- BOE n.º 107, de 17 de abril de 1941. Disponible en <https://www.boe.es/gazeta/dias/1941/04/17/pdfs/BOE-1941-107.pdf> consultado el día 28 de febrero de 2024.
- COBO ARIAS, F., CORES RAMBAUD, M. y ZARRACINA VALCARCE, M. (1985). «El corredor en las casas asturianas», en *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, n.º 39-40, pp. 4-12.
- CODELUPPI, V. (2007). «El papel social de la publicidad», en *Pensar la publicidad*, vol. 1, n.º 1, pp. 149-155.
- CRABIFFOSSE CUESTA, F. (2009). «Al hilo de una colección. Historia del cartel en Asturias», en *El cartel en Asturias* [catálogo de exposición]. Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón, pp. 9-121.
- DE LA MADRID, J.C. (2011). *Aquellos maravillosos baños. Historia del turismo en Asturias, 1840-1940*. Oviedo: Fundación Caja Rural de Asturias.
- DÍAZ GONZÁLEZ, M. del M. (2017). «Los carteles de la Feria Internacional de Muestras de Asturias (España): concepto, diseños y procedimientos técnicos (1924-2016)», en *Tstantsa. Revista de investigaciones artísticas*, n.º 5, pp. 117-144.
- DÍAZ GONZÁLEZ, M. del M. (2019). «Instrumentos metodológicos para el análisis científico de los ephemera. Inventariado y catalogación de los impresos y de las matrices de estampación», en *Tsantsa. Revista de investigaciones artísticas*, n.º 8, pp. 61-73.
- DÍAZ QUIRÓS, G. (2006). *Asturias para el recuerdo: el campo, la mar, la industria en la pintura asturiana*. Oviedo: Hércules Astur de Ediciones.
- ENEL, F. (1977). *El cartel: lenguaje, funciones, retórica*. Valencia: Fernando Torres.
- GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS (2023). «¡¡Venga a conocer Asturias!! Guías y carteles turísticos en la colección del Muséu del Pueblu d'Asturies 1899-1987 [nota de prensa]», en *Principado de Asturias. Actualidad*, 7 de junio de 2023. Disponible en <https://actualidad.asturias.es/-/el-museo-arqueol%C3%B3gico-exhibe-hasta-el-24-de-septiembre> consultado el día 28 de febrero de 2024.
- GÓMEZ MENDOZA, J. (2008). «La mirada del geógrafo sobre el paisaje: del conocimiento a la gestión», en Maderuelo, J. (coord.), *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada, pp. 11-56.
- LÁZARO SEBASTIÁN, F.J. (2015). «El cartel turístico en España. Desde las iniciativas pioneras del Patronato Nacional del Turismo hasta los comienzos del desarrollismo», en *Artigrama*, n.º 30, pp. 143-165.
- LÁZARO SEBASTIÁN, F.J. (2018). «La Dirección General de Turismo: fotografías y fotógrafos en la década de los cuarenta», en *II Jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza: Instituto «Fernando El Católico», pp. 465-477.
- LOZANO BARTOLOZZI, M. del M. (2015). «El cartel publicitario, instrumento de creatividad artística (algunos trazos entre la Belle époque y los años 60 del siglo xx)», en *Artigrama*, n.º 30, pp. 57-78.



- LUGINBÜHL, Y. (2008). «Las representaciones sociales del paisaje y sus evoluciones», en Maderuelo, J. (coord.), *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada, pp. 143-180.
- LUQUE ARANDA, M. y PELLEJERO MARTÍNEZ, C. (2019). «La política turística en la España autárquica la Dirección General de Turismo, 1939-1951», en Saz I. y Gómez Roda J.A. (eds.), *Trobada Internacional Investigadorxs del Franquisme*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 501-516.
- MADERUELO, J. (1997). *El Paisaje, actas: arte y naturaleza, Huesca, 1996*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.
- MARTÍ, M. (2001). *Morell cartells*. Barcelona: Marc Martí Serveis Publicitaris.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, L.C. y SEVILLA ÁLVAREZ, J. (2013). «Al encuentro de la «Geografía» en el Arte Los paisajes de la Montaña Central de Asturias», en *Liño: revista anual de historia del arte*, n.º 9, pp. 81-94.
- MENDOZA RODRÍGUEZ, I. (2021). «Joaquín Vaquero y el concurso de carteles de promoción turística de 1929: arquitectura, ciudad y paisaje», en *EGA: Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 26, n.º 42, pp. 222-233.
- MONTES VALDÉS, F.J. (1991). *Cartelismo asturiano 1925-1985*. Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.
- MORENO GARRIDO, A. (2007). *Historia del turismo en España en el siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- PELTA RESANO, R. (2014). «Bella todo el año. La imagen regeneracionista de España en el cartel del Patronato Nacional de Turismo», en *EME. Experimental Illustration, Art y Design*, n.º 2, pp. 50-65.
- PENA LÓPEZ, M. del C. (1983). *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*. Madrid: Taurus.
- POYATOS, M.D.F. y ESCANDELL, J.R.V. (2015). «Carteles, publicidad y territorio: la creación de la identidad turística en España (1929-1936)», en *Cuadernos de Turismo*, n.º 35, pp. 157-184.
- RODRÍGUEZ, Á.A. (2002). *Cien años de pintura en Asturias: el color del siglo XX*. Gijón: Trea.
- SANTOVEÑA ZAPATERO, F. (2013). *Vestidos de asturianos: ciento cincuenta años de fotografía e indumentaria en Asturias*. Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular de Gijón.
- SATUÉ, E. (1990). *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.
- VALLEJO POUSADA, R. (2021). *Historia del turismo en España, 1928-1962. Economía, política y administración turística*. Madrid: Sílex Universidad-Historia.
- VILLACORTA, A. (2017). «Así se vendía Asturias en 1929», en *El Comercio*, 28 de enero de 2017. Disponible en <https://www.elcomercio.es/culturas/arte/201701/28/vendia-asturias-1929-20170128001458-v.html> consultado el día 28 de febrero de 2024.



VIAJE A LA DESAPARICIÓN: LOS CUADROS DE SAN ZOILO DE CARRIÓN*

María Teresa Sánchez Barahona

maitesanchezbarahona@gmail.com

Universidad de Valladolid-España

RESUMEN

Las desamortizaciones llevadas a cabo en el siglo XIX supusieron la nacionalización de multitud de bienes eclesiásticos. A partir de entonces las dificultades para su protección y custodia exigieron de medidas novedosas y no siempre acertadas. Este artículo pretende mostrar el periplo de algunos lienzos de especial interés procedentes del monasterio de San Zoilo de Carrión hasta su definitiva desaparición. Vamos a seguirles la pista y a analizar las decisiones tomadas por los responsables de su cuidado en la Comisión Provincial de Monumentos palentina para entender las contrariedades que hubieron de enfrentar.

PALABRAS CLAVE: desamortización, Palencia, San Zoilo, museo provincial, Comisión Provincial de Monumentos**.

JOURNEY TO DISAPPEARANCE: THE PAINTINGS OF SAN ZOILO DE CARRIÓN

ABSTRACT

The confiscations carried out in the nineteenth century led to the nationalization of numerous of ecclesiastical properties. From that point onwards, the challenges in protecting and safeguarding these assets necessitated innovative, albeit not always successful, measures. This article aims to show the journey of several particularly significant paintings originating from the monastery of San Zoilo de Carrión until their definitive disappearance. We will track their trajectory and analyze the decisions made by those responsible for their care in the Provincial Commission of Monuments of Palencia, in order to understand the difficulties they faced.

KEYWORDS: disentailment, Palencia, San Zoilo, provincial museum, Provincial Monuments Commission.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.08.04>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 8; diciembre 2024, pp. 81-96; ISSN: e-2660-9142



1. LOS SECRETOS DEL ABAD

Este relato comienza con los decretos de Chamartín de 4 de diciembre de 1808, firmados por Napoleón, en los que, entre otras cosas, se impone la excomunión total refrendada por el rey José I. El 18 de agosto del siguiente año el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes fue suprimido por decreto.

Con motivo de la excomunión se elaboran dos inventarios: uno de bienes muebles y alhajas, el 18 de septiembre de 1809 en presencia del abad del monasterio, Plácido Emelgo, que firma haciéndose responsable de lo allí declarado «... sin que haia havido ocultación o extravío de alaxa alguna», quedando su custodia «... a su cargo bajo de toda responsabilidad»¹; y otro idéntico realizado el 25 de septiembre de 1809, en presencia del monje y exsacristán Luis Sánchez, ante la ausencia del abad, y cuya elaboración, el administrador de los Bienes Nacionales del distrito de Carrión, Manuel Merino de Castro, supeditó precisamente a que no estuviera presente el abad (Díez 2017). En dichos inventarios aparecen por primera vez algunas de las obras a las que a lo largo de esta investigación iremos siguiendo la pista: una serie de copias de artistas italianos sobre lienzo que estaban situadas en la sacristía del cenobio (Becerro 1889)².

A pesar de la orden dada en el Real Decreto de agosto de 1809 a los miembros de las órdenes monacales de que «los preladados actuales de los monasterios y conventos, y todos los individuos de las comunidades serán mancomunadamente responsables de toda extracción u ocultación de los bienes, así muebles como raíces, pertenecientes a sus respectivas casas...», los benedictinos de San Zoilo, a instancias del abad, partieron hacia Asturias el 8 de mayo de 1810, cuando se iba a proceder a la entrega de los bienes previamente inventariados «llevando consigo todos los libros, alhajas, trigo, cuadros y demás efectos que fueron capaces de portar», mientras que algunos cuadros de la sacristía e iglesia, vasos sagrados, platos, vestimentas sagradas, pontificales, cantorales, y libros de valor procedentes de la biblioteca se ocultaron en Miñanes, cerca de Bahillo (Palencia) emparedados en los desvanes, tal y como reconoce el propio abad en su proceso de condena y rehabilitación por los hechos acon-

* Este artículo pretende coger el testigo de la investigación que inició Jorge Juan Fernández, director del Museo de Palencia (2006-2017), en sus investigaciones en torno a la desaparición de las obras desamortizadas de carácter artístico destinadas a conformar un museo provincial en dicha capital. Agradezco por ello su valiosa ayuda y la de todo el personal de dicha institución, que me ha facilitado las búsquedas y la información.

** Las abreviaturas utilizadas con las siguientes: AHN=Archivo Histórico Nacional (Madrid); ARABASF =Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid); AHPP= Archivo Histórico Provincial de Palencia; CPMPa= Comisión Provincial de Monumentos de Palencia; PITTm= Publicaciones Institución Tello Téllez de Meneses (Palencia); ACJAH= Archivo de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares (Madrid); BSAA=Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (Valladolid).

¹ AHPP, Desamortización, Leg. 435 s/f.

² Inventario de los bienes muebles en AHPP. Desamortización. Leg. 435 s/f.



tecidos (Fernández 1980). Además de las reliquias de san Zoilo y san Félix que se escondieron en la parroquia de Santa María del Camino de Carrión de los Condes³.

Duró muy poco la tranquilidad en el monasterio tras la marcha de los franceses y la vuelta del absolutismo, y el 9 de marzo de 1820, tras la llegada al poder de los liberales, el monasterio de San Zoilo se ocupa por segunda vez⁴. Sin embargo, no es hasta septiembre de ese año cuando queda definitivamente suprimido junto con otros muchos de la provincia de Palencia, y es el 11 de octubre de 1820 el momento en que se procederá a su exclaustración por decreto junto con otros cenobios provinciales. Decreto que no quedará sancionado hasta el día 25 de octubre (Zaragoza 1988 y Barrio 2000)⁵.

En ese momento son confiscados los bienes muebles catalogados, por ello aparece una serie de cinco inventarios, prescritos por la Junta Nacional de Crédito Público, donde se recogen todas las obras de arte de la sacristía y la biblioteca⁶. El documento que inventaría las obras de arte que atesoraba la biblioteca enumera hasta medio centenar de lienzos de temática religiosa: martirios, retratos de santos, escenas de la vida de la Virgen, de Cristo, etc.⁷. Según Becerro de Bengoa (1889), la mayoría de esas obras eran un regalo de fray Alonso de Mier, procurador general de la Orden, que los trajo desde Roma en el siglo xvii.

Finalizado el Trienio se lamentan los monjes por no haber recuperado los bienes más valiosos que habían sido enajenados, como las pinturas barrocas importadas en el siglo xvii desde Roma y Nápoles que decoraban la iglesia, la sacristía, la biblioteca y el archivo. O al menos, eso puede parecer si leemos la demanda realizada por el abad del monasterio, Plácido Emelgo, donde culpa directamente de robo a los comisionados del Crédito Público (Zaragoza 1988): «A ello se suman los robos que los comisionados del Crédito Público realizaron al falsear los inventarios y guardar para sí cuantos objetos querían, sometiendo al abad a todo tipo de amenazas»⁸.

¿Nos podemos fiar entonces del inventario elaborado por los comisionados del Crédito Público en 1820? Muy probablemente no al completo, sin embargo, en esta ocasión hemos de dudar, al mismo tiempo, de la palabra de Plácido Emelgo, un abad que, como ya se ha podido observar en los sucesos relacionados con la Guerra de la Independencia, estaba muy comprometido con la protección del patrimonio del monasterio de Carrión (García 2013; Fernández 1980; Ollero 1912 y Cruz 2010).

³ AHPP, legajo 112, f. 119v, n.º 25.

⁴ AHN. Clero Secular-Regular, legajo 5334 s/f, papeles de desamortización.

⁵ Con dicha sanción real el decreto cobra fuerza de ley. En dicho decreto, entre otras, se suprimen de forma definitiva las órdenes monacales de canónigos regulares de San Benito.

⁶ AHN. Consejos, Sala de Gobierno, legajos n.º 51569. Recoge el inventario, entre otras, de la provincia de Palencia.

⁷ AHN, Clero Secular-Regular, legajos 5343 s/f y 5334 s/f, papeles de desamortización.

⁸ Esta carta y otras doce enviadas por algunos monasterios benedictinos se conservan en el Archivo de la Congregación de Valladolid, en el monasterio de Silos. En ella aparecen descritas las mismas obras que fueran inventariadas en 1820.



2. INVENTARIO DE GUERRA

A finales de 1835 solo hay treinta monjes en San Zoilo, la vida del cenobio está a punto de acabar. El decreto de exclaustración de 25 de julio pone sus bienes en venta a subasta, bajo la consideración de Bienes Nacionales. Por ello de nuevo se obliga a inventariar «todos los bienes de biblioteca, archivo y pinturas, reservándose, en cambio, los ornamentos litúrgicos, ya que la parroquia se mantenía al culto divino»⁹.

Tras la aparición de la circular de 12 de agosto, se crea rápidamente la Comisión Civil de Palencia¹⁰.

Dichas comisiones tenían la finalidad de aconsejar la selección de obras desamortizadas a los jefes políticos para diseñar las colecciones de los futuros museos provinciales. Así como de elegir aquellas obras que, a su juicio, tenían que ser trasladadas a Madrid con destino al Museo Nacional que tenía pensado crearse, y tomar nota de aquellos museos que mereciesen la pena ser conservados (Calvo, 2007).

Ante la grave situación que aventuraban las noticias de venta de bienes muebles en el monasterio benedictino de Nuestra Señora de la Misericordia de Frómista, por parte de su abad Gregorio Lama Asensio, los tres miembros que formaban parte de la Comisión y los representantes de la Real Hacienda empezaron rápidamente a requisar los edificios de las comunidades suprimidas. En la correspondencia entre el Gobierno Político provincial y el secretario del Despacho de la Gobernación conservada en la Real Academia de Bellas Artes percibimos el interés inicial de dicha institución por conservar las obras de los conventos suprimidos en el decreto de 11 de octubre del 35¹¹.

Apenas dos años más tarde, a través de una Real Orden de 27 de mayo se crean las Juntas Científicas y Artísticas Provinciales encargadas de «la clasificación, traslación y destino de objetos científicos y artísticos procedentes de los conventos suprimidos», misión que debían realizar de forma urgente inventariando los objetos recogidos en los monumentos desamortizados. Además, también debían buscar un lugar donde agrupar las obras requisadas¹².

La precoz Junta Científica y Artística de Palencia estaba formada en su mayor parte por miembros de la Sociedad Económica de Amigos del País, institu-

⁹ Carta firmada por el jefe político de Palencia, Isidro Pérez Roldán, donde se le comunica la enajenación al monasterio de San Zoilo. Palencia, el 18 de octubre de 1835. ACJAH. C11. Carrión de los Condes. f. 10.

¹⁰ Real Orden de 29 de julio de 1835, publicada en *Gaceta de Madrid*, n.º 217, el 4 de agosto de 1835.

¹¹ Ante los rumores de venta y ante expediente del abad Gregorio Lama Asensio (1832-1835), que ya tenía abierto un caso de proceso sobre la economía que había llevado a cabo en el monasterio que dirigía. Por ello la ocupación del monasterio de San Benito de Nuestra Señora de la Misericordia de Frómista fue la primera acción de dicha comisión. ARABASF Leg 2-7-7. Expte. 1. Oficio a Secretario de Estado y del Despacho de Interior de 12 de agosto de 1835.

¹² Real Orden de 27 de mayo de 1837, publicada en la *Gaceta de Madrid*, n.º 907, el 28 de mayo de 1837.

ción que luego, como veremos, será de vital importancia en nuestra historia (Fernández y Pérez, 2017). Dicha Junta recibió un año más tarde a Valentín Carderera y Solano, comisionado por el gobierno para confeccionar los inventarios encargados por la Real Academia de Bellas Artes tras la desamortización¹³. Su sugestivo trabajo se verá restringido por diversas causas: de una parte, la llegada a la provincia de Palencia de las guerras carlistas, que dieron lugar a la ocupación de varios conventos palentinos por parte de la milicia nacional, de otra, la carencia de medios y la indiferencia por el arte de los sucesivos jefes provinciales. El efecto directo de las contrariedades que Carderera hubo de encarar fue que los inventarios fueron simplificados no pudiéndose reunir las piezas más interesantes, que quedaron desatendidas durante años a su suerte. En todo caso debemos admitir y recordar el afán de Carderera por evidenciar, a través de sus escritos y pinturas, las primeras barbaridades que tuvieron lugar como resultado de la desamortización, siendo un modelo de solvencia para las recién nacidas comisiones de Protección del Patrimonio (Aranao 2010; Chávarri 2013 y García 1994)¹⁴.

En su visita a Palencia Carderera escribirá al secretario general de la Real Academia de Bellas Artes, Marcial Antonio López Quilez, que tras haber pasado tres días desde que llegó a la ciudad, no había logrado reunir ni un solo cuadro en la provincia (como también le ocurriera en Burgos y Valladolid) a causa de la proximidad de las guerras carlistas en Palencia (Rodríguez 2008 y Cruz 2014). Sin embargo, esto no detuvo la misión de Carderera, y a pesar de los obstáculos que presentaba la guerra en el norte de la provincia, sí que hay testimonios de su viaje al monasterio de San Zoilo. Allí examinará los lienzos de la sacristía, donde se encontraban pinturas a la manera de Carlo Maratta, originarias de Roma, entre las cuales se hallaba también una copia de una piedad de Annibale Carracci. De ellos dirá que son buenos cuadros, pero poco importantes para Madrid (Arana 2010)¹⁵.

¿Son las mismas piezas descritas anteriormente por el antiguo abad? Si eso fuera así supondría que el abad ocultó la verdad y escondió las obras que tanto reclamaba en la demanda que realizó contra los comisionados de Crédito Público tras el fin del Trienio Liberal, a los que acusaba de robo (Zaragoza 1988).

Pero volviendo al contexto de las guerras carlistas nos encontramos esta vez en marzo de 1837. El convento de San Francisco de Palencia había sido convertido en

¹³ Comisión Provincial de Monumentos de Palencia (CPMPa). Carpeta 1. Palencia. Objetos procedentes de los conventos suprimidos.

¹⁴ El pintor Valentín Carderera era miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y comisionado por el gobierno en 1836 con la finalidad de inventariar los conventos desamortizados de Burgos, Valladolid, Palencia, Zamora y Salamanca. Dejó un valioso testimonio de su paso por Palencia gracias a los dibujos reunidos en sus dos álbumes de apuntes *Iconografía Española* dedicados al I duque de Villahermosa por su apoyo en su etapa de pensionado en Roma. En ellos se muestran los dibujos de los monumentos desamortizados.

¹⁵ Tal y como dice Itziar Arana, otra de las misiones de Carderera era rescatar cierto tipo de bienes artísticos para formar un gran museo nacional en el antiguo convento de la Trinidad de Madrid, que abriría sus puertas en 1841: «Valentín Carderera desde Madrid dirigió en primera persona todos los trabajos para crear el Museo Nacional y otros provinciales».



cuartel y en él se encontraba la milicia nacional acantonada. Se decía que ésto había derivado en la desaparición de algunos objetos valiosos, imposibilitando, a pesar de los esfuerzos de la Comisión palentina y de Valentín Carderera, que se llevara a cabo el traslado a su librería de los cuadros y libros provenientes de veintidós cenobios desamortizados de la provincia, entre los cuales se hallaba el de San Zoilo de Carrión.

Mientras tanto en la vecina Valladolid los acontecimientos se suceden de forma más eficaz, y tras la orden de 27 de mayo de 1837, el día 21 de julio se instaló la Comisión Provincial de Valladolid, que comenzó a realizar un inventario de los efectos artísticos de los conventos suprimidos en Valladolid que ya se habían recogido y depositado en la Academia de Nobles Artes por acuerdo de la Junta el 17 de enero del año anterior (Prieto 1983; Redondo 2011 y Watterberg 1997).

3. EL LOBO QUE CUIDABA A LAS OVEJAS

¿Pero qué pasó entonces con los bienes muebles desamortizados de los edificios palentinos, entre ellos el de San Zoilo?

Para determinar qué fue de ellos, tenemos que avanzar en el tiempo y conocer la labor de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Palencia que, siguiendo la Real Orden de 13 de junio de 1844, se estableció el 15 de julio bajo la presidencia del Agustín Gómez Inguanzo, que por aquel entonces era el jefe político de la provincia. Las funciones de la Comisión Provincial de Monumentos de Palencia quedaban regladas por la Real Orden de 24 de julio de 1844, una de las cuales consistió en la recolección de obras de arte y arqueología con el fin de formar los primeros museos provinciales.

Como muchas otras comisiones provinciales, los jefes políticos se convertían automáticamente en los presidentes de las mismas. En muchas ocasiones dichos jefes políticos no tenían más inclinación hacia cuestiones artísticas que el mero título que se les imponía, como garantes del patrimonio provincial por el cual debían velar. Habitualmente antepondrán sus preocupaciones políticas a la protección del patrimonio. Por ello eran poco dados a derivar dinero para la conservación de este legado e incluso, en muchas ocasiones, únicamente se dedicaban a firmar escritos de otros y a enviarlos a las comisiones ccentrales.

Hay que señalar que si bien las comisiones provinciales de Monumentos intervinieron en la conservación de ciertas piezas artísticas, fracasaron por varios motivos: en primer lugar porque estaban formadas por personal no cualificado en su mayoría, y por ello en muchas ocasiones sufrieron una fuerte injerencia política. Además, participaron en la compraventa de monumentos de forma directa o indirecta. De manera que podemos decir que al tiempo que cooperaron en el establecimiento y consolidación de los museos provinciales, muchos de sus miembros aprendieron en las comisiones el valor de aquello que se buscaba proteger en dichos espacios, y observaron las piezas con los ojos del capital, por lo que en muchos casos lo que realmente hacían era crear, consolidar y agrandar sus propias colecciones, cuando no eran los impulsores del expolio (Lucas 2012). Un caso claro de lo que acabamos de decir es precisamente el de este Agustín López Inguanzo, que, como muchos



otros miembros que formaban parte de las comisiones, había sido también comprador en la desamortización, pues era propietario del monasterio de Santa María de la Vega en Renedo de la Vega. Esto le llevó a la paradójica situación de apercibirse a sí mismo, porque, al parecer, y tal y como explicaremos más tarde, no leía los informes que aparentemente él mismo redactaba (Peral 2011).

Las comisiones además nacieron sin financiación, que es tanto como decir que nacieron muertas. Así que sus miembros se hacían únicamente cargo de un título honorífico, que los introducía circunstancialmente en una élite de tipo cultural. Pero lo cierto es que la falta de honorarios aparejados al cargo hacía que no dedicaran el suficiente tiempo a sus actuaciones, ni tampoco tuvieran los recursos adecuados como para llevarlas a cabo. Cuando las intenciones eran buenas, los intentos de detener el deterioro patrimonial se basaban en ensayos de las comisiones conminando al dueño, a través del jefe provincial, a que evitara los daños observados en su propiedad, atendiendo al razonamiento de que en los lotes de venta no entraban los bienes artísticos que contenían. El problema era que eso, a los compradores, nadie se lo había explicado, ni quedaba recogido por ley, así que el intento era infructuoso, y la ineficacia de la Comisión patente.

Ayudaron a resguardar y conservar el pasado histórico, pero fueron hijos y testigos de un tiempo que a la vez lo cercenó mediante un proceso legislador que sentó las bases de la desacralización del arte religioso, y permitió un distanciamiento moral hacia ciertas obras de temática sacra, que permitió su mejor mercantilización.

Sin embargo, no todos los miembros de dicha Comisión eran iguales y por ello debemos reconocer especialmente la labor de uno de ellos, Justo María Velasco, excelente pintor procedente de Salamanca, discípulo de Vicente López y miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País, de la que fue profesor y director de su escuela de dibujo, y que no solo se convirtió en académico de mérito de la Academia de San Fernando, sino que además tiene el honor de ser el maestro de grandes pintores palentinos de finales del siglo XIX como Casado del Alisal, Asterio Mañanós y Martínez o Serafín Rincón. Fue fundamental no solo como principal restaurador de las piezas que llegaban a la capital palentina, sino también como alma de la Comisión Provincial de Monumentos, dado que sabemos que era él quien realizaba los informes que desde la misma se enviaban a la Central de Monumentos de Madrid, a pesar de que fueran firmados por Agustín Gómez Inguanzo (Fernández 2017 y Mateo y Mateo 1972).

Volviendo a la labor que realizó la Comisión Provincial de Palencia, tenemos que fijarnos en que a pesar de los esfuerzos de algunos comisionados el caos pareció convertirse en la norma de sus acciones. Empezando porque no determinaron un único lugar de recogida de las piezas que llegaban de la provincia. Por ello para seguir el rastro de los cuadros de San Zoilo tenemos que ir descartando posibilidades en cuanto a su localización.

En 1842 el jefe político de Palencia, Jacinto Manrique, había señalado la presencia en el antiguo convento de San Francisco de doce cuadros sin valor, y una pequeña biblioteca, así como otras pinturas y objetos acopiados por los alcaldes y reunidos en el salón de sesiones de la Sociedad Económica de Amigos del País, cuya sede estaba en San Francisco. Dicha institución «se encontraba abierta al público



desde 1839 pero lo visitaban solo ciertos aficionados a la lectura y que desde finales del año siguiente se trataba de un depósito «sin interés» (Regera, 1985)¹⁶. Dos años más tarde la Comisión de Monumentos de Palencia advirtió que en la Sociedad Económica se hallaban en depósito muchos libros, algunos procedentes de conventos y algunas piezas de valor, sin que nadie lo supiera (Sánchez, 2006 y Martínez, 1990). ¿Cómo es posible que no se supiera si a partir de 1839 dicho convento además acogía la sede de Hacienda y del Gobierno Civil?

En abril del año siguiente, o Agustín Gómez Inguanzo o Justo María Velasco dicen que existen catorce cuadros guardados en el salón de sesiones de la Sociedad Económica de Amigos del País «de esta capital procedentes de los exconventos de la misma, cuyo catálogo se está formando para remitirle a la mayor brevedad posible a la Comisión Central»¹⁷.

En la «Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del reino desde el 1.º de julio de 1844 hasta igual fecha de 1845», publicada en Madrid en 1845, aparecen ya, en la colección recogida en la sede de la Sociedad Económica de Amigos del País, nombrados y descritos ¡treinta y seis cuadros!¹⁸.

En el informe presentado ese año por la Comisión de Palencia se anuncia que se han llevado a la capital veinticuatro lienzos procedentes de toda la provincia. En dicho informe aparecen mencionados de nuevo los cuadros procedentes de la sacristía de Carrión de los Condes:

Una buena copia del hermoso cuadro que para el convento de San Francisco a Ripa pintó Aníbal Carracci representando en él a Jesucristo difunto en brazos de la Virgen, otra copia de San Pedro Advíncula, su estilo como de Guido con medias figuras y del tamaño del natural iluminado todo el asunto por la luz que entra por la puerta de la prisión que abre el ángel, otro representa al cartujo San Bruno, tamaño del natural y en media figura, otro compañero de este de igual tamaño es también de un monje cartujo, dos cuadros apaisados con medias figuras del tamaño del natural, representando el uno la exposición de Jesús a sus discípulos en la que Santo Tomás toca la llaga del costado y el otro a Tobías y el ángel que es portador del pez para la curación milagrosa de la vista de aquel, del estilo de Carlos Maratta, además de un

¹⁶ ARABASF. Palencia, Comisión Provincial de Monumentos, Leg. 2-7-7. Expte. 2. Oficio al Ministro de la Gobernación 21 de agosto de 1842. El arquitecto Luis Guitiérrez Gallego y la profesora María Teresa Alario Trigueros señalaron que las antiguas dependencias del convento de San Francisco eran el lugar donde se reunía la Sociedad Económica de Amigos del País en el siglo XIX. Además de ser documentado gráficamente por Vicente Buzón en su libro *Palencia, imágenes del Pasado*. Dicha institución llevaba en funcionamiento desde 1794, como sabemos por Reguera Useros, A. (1985).

¹⁷ Dudamos de la autoría del documento, porque aunque creemos que firma el jefe político es el profesor de dibujo quien, dotado de una mayor sensibilidad y conocimientos, escribe los textos. ARABASF. Leg. 2-7-2. Expte. 7. Resumen de los trabajos practicados..., 20 de abril de 1845.

¹⁸ Comisión Central de Monumentos, «Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos de Reino desde 1.º de julio de 1844 hasta igual fecha de 1845, presentada por la Comisión Central de los mismos al Excelentísimo Señor Secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación de la Península», Madrid, 1845.



cuadrito apaisado representando a Jesús niño, más otro con un San Benito y otro de San Francisco de Sales, de tamaño natural pero medias figuras¹⁹.

Como podemos observar son los mismos cuadros que describiera años antes Valentín Carderera y, muy probablemente, sean también los mismos cuadros «procedentes de Roma y Nápoles» que tanto había protegido el abad Plácido Emelgo. Deducimos por lo tanto que en el transcurso de tres años se unieron a los cuadros que describiera Jacinto Manrique veinticuatro más, tal y como describe la memoria de la Comisión Provincial de Monumentos de Palencia.

Podríamos imaginar que fue en el convento de San Francisco donde quedaron depositados todos los cuadros. Sin embargo, este no será el único almacén de obras de arte que nos encontremos en la ciudad del Carrión.

Al contrario que en otras provincias, la Comisión de Palencia comete el error de no centralizar la recogida de obra, y así vemos como el convento de San Buenaventura de la capital se convierte también en otro de los almacenes.

En 1838 el exconvento de los franciscanos descalzos o Gilitos, desamortizado en 1835, es elegido por la Junta Científica Provincial de Palencia como el lugar más idóneo donde establecer un museo. Sin embargo, este proyecto nunca se llevó a la práctica y en el 1845 el lugar se había convertido en la sede de lo que será el primer instituto de segunda enseñanza de Palencia y más tarde en la escuela de arte de la ciudad, pero de museo no parecía tener nada²⁰.

En 1846 la Comisión Provincial de Monumentos de Palencia presenta de forma definitiva a la Academia de Bellas Artes de San Fernando el primer «Catálogo de los cuadros que existen depositados en el exconvento de San Buenaventura de esta capital, con expresión de la clase de pintura, asuntos que representan, autores, escuelas, tamaños, estado de conservación y demás observaciones generales», una minuciosa explicación de las obras recogidas por la Comisión en el convento de San Buenaventura (de las cuales dos son esculturas) –hasta un total de 56–. En dicho inventario, escrito posiblemente por Justo María Velasco, se indica la procedencia de las piezas. Por ello podemos constatar que en su mayoría proceden del cenobio de San Zoilo de Carrión y curiosamente son las mismas que nos encontramos en los inventarios de 1809, descritas en las quejas de Plácido Emelgo, catalogadas por Valentín Carderera, y mencionadas en la Memoria de la Comisión Central de Monumentos. Observamos así que las obras que se encontraban un año antes en la sede de la Sociedad Económica de Amigos del País situada en San Francisco quedaban unificadas con otras obras de otros conventos y monasterios desamortizados en los Gilitos. De temática sacra fundamentalmente son pinturas realizadas sobre lienzo, con la excepción de dos tablas, un San Jerónimo de Escuela Alemana (también de San Zoilo) y un Cristo con la Cruz a Cuestas al estilo de Juan de Juanes

¹⁹ ARABASF. Leg.2-7-2. Expte.7. Resumen de los trabajos practicados..., 20 de abril de 1845.

²⁰ ARABASF. Leg. 2-7-7. CPMa. Exp. 1. 4 de julio de 1838. Oficio al Secretario de Despacho de la Gobernación de la Península. Para saber más sobre el instituto y el recinto que lo albergó véase Coria Colino, J y Fernández García, J. (2010) o al historiador palentino Garía Colmenares, P. (1986).



(del que no se tiene noticia de su procedencia). Se citan además diferentes escuelas que van desde la flamenca, italiana, boloñesa, napolitana, romana, alemana, española, sevillana... y a la familiaridad (son copias) de las obras con el gusto de Guido Reni, Annibale Carracci o Andrea Vaccaro, entre otros. Entre otras obras se resaltan las siguientes: un San Benito de Mateo Cerezo, San Pedro ad Víncula, del estilo de Guido Reni, La Virgen con el niño, copia de Annibale Carracci, San Bruno, San Bernardo, Tobías, Santo Tomás, San Jerónimo, San Francisco de Asís, Santo Domingo de Guzmán, San Ignacio de Loyola, San Francisco de Paula, San José, San Juanito y San Jerónimo del estilo de Jordán, San Gregorio, El rey David, San Francisco y paisajes con santos anacoretas²¹.

Dichos ejemplares habían sido guardados días antes a la publicación de dicho catálogo en el exconvento de San Buenaventura el 30 de junio de 1846. Dice Lorena García García que es en este momento cuando se las pierde la pista, pero no estamos de acuerdo porque la investigación continúa. ¿Fueron trasladadas entonces desde San Francisco al convento de San Buenaventura de forma definitiva? ¿Desaparecieron las obras con la desaparición del antiguo Instituto General y Técnico en el año 1915? La respuesta es no.

Lo que está claro es que una vez allí seguirán durante años, para vergüenza de la delegación palentina, mientras en la vecina Valladolid la Academia también iba haciéndose cargo de obras de arte consecuentes de la desamortización, que se iban colocando, clasificando y cuidando en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, lugar donde ya en 1840 se alojaba el Museo de Pinturas y Escultura Provincial (Urrea 2001 y Bolaños 2009)²².

¿Qué fue entonces de las obras abandonadas en el convento de San Buenaventura? Aunque todavía hoy no conozcamos su paradero con exactitud sería interesante poder determinar una línea que marque el momento en que definitivamente desaparecen por completo. Los datos aportados por esta investigación quieren demostrar que siguieron estando en Palencia a lo largo del siglo XIX e incluso nos atrevemos a decir que también en los primeros años del siglo XX. La duda es si la colección se mantuvo siempre íntegra en los depósitos del convento.

En octubre de 1850 la Comisión Provincial de Monumentos palentina anuncia al Ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas el regreso, nuevamente, a la Sede de la Sociedad Económica de las obras existentes en el convento de San Buenaventura una vez concluidas las obras en el salón de sesiones de dicha institución y de haber armado bastidores y marcos de treinta y siete cuadros «de conocido mérito» entre los agrupados desde 1844 por la Comisión, advirtiendo de la obligación de seguir con dicho cometido que le había sido encomendado al académico Justo

²¹ La tabla descriptiva de la Sección Segunda de la Comisión palentina, encargada de la «inspección de Museos de Pintura y Escultura», aparece detalladísima en el maravilloso artículo del que fue director del Museo de Palencia Jorge Juan Fernández González (Fernández 2017).

²² El jueves 13 de octubre de 1842 aparecerá en el suplemento al *Boletín Oficial de la Provincia* el acto de apertura de dicha institución. Por lo tanto, y como podemos observar, de una forma mucho más tardía a su vecina las cosas se van retrasando en Palencia.



María Velasco²³. Ante dicha petición la Comisión Central desecha la posibilidad de ejecutar restauraciones más complejas, recuerda a los comisionados que las obras de restauración de la sede de la Sociedad Económica de Amigos del País se habían llevado a cabo gracias a la ayuda de la Comisión de Instrucción Pública y en el mismo documento insiste en volver a preguntar a la Comisión Provincial de Monumentos por el número total de obras que tienen en depósito, ¿Existen dudas por parte de la coordinadora del buen hacer de la Comisión?²⁴.

Con el fin de aclarar tales dudas la Comisión Provincial de Palencia contesta, pero lo hace nueve años más tarde de este primer requerimiento de la Central, volviendo a mandar en 1860 una nueva relación con cincuenta y siete obras, de las cuales treinta y siete son las consideradas de «reconocido mérito», incluyéndose en dicho listado todas las obras procedentes del monasterio de San Zoilo que aparecían ya en la relación del año 46 (Fernández 2017). A partir de ese momento, afirma Jorge Juan Fernández, no vuelven a aparecer mencionadas dichas obras, sin embargo, aunque no aparezcan descritas podemos pensar que pudieron seguir estando ahí, dado que en 1874 Becerro de Bengoa, en su libro de Palencia nos cuenta, cuando habla de San Francisco, que «en el mismo edificio está la sala de Sesiones de la ya olvidada Sociedad de Amigos del País, donde pueden verse multitud de cuadros procedentes de conventos, y de escaso mérito artístico casi en su totalidad». Además, estamos seguros de que Justo María Velasco no habría permitido, tras su infausta labor de restauración y cuidado de dichas obras en el seno de la Comisión, que hubieran desaparecido o se hubieran extraviado, y dicho comisionado no fallece hasta el año 1877.

La pregunta entonces sería ¿son los mismos cuadros los mencionados por Becerro de Bengoa que los que hemos estado siguiendo hasta ahora? Lo que está claro es que puede que en el momento en el que Ricardo Becerro de Bengoa escribe, alguno de los cincuenta y siete cuadros reunidos allí en 1860 estuviera aún, pero lo que llama la atención del testimonio del profesor es que remarca que la mayoría son de escasa calidad, lo cual nos hace sospechar que se han desubicado los cuadros señalados por Justo Velasco como «de gran mérito artístico».

4. VISTO Y NO VISTO

A partir de los años 70 del siglo XIX empiezan a aparecer por tierras palentinas ciertos personajes destacados por su afán coleccionista, entre ellos el barón Devillier, que llega a Palencia en 1871 acompañado del artista Gustave Doré —que recogerá

²³ De los treinta y siete cuadros, treinta y seis son los que hemos visto hasta ahora, al que se añade uno más de una virgen con el niño. ARABASF. Leg. 2-7-7. CPMIPa. Exp. 7. 20 de octubre de 1850. Oficio al Ministro del Comercio, Instrucción y Obras Públicas, Presidente de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos.

²⁴ ARABASF. Leg.2-7-7. Expte. 2. Oficio de la Comisión Central al Gobernador Civil de Palencia y Presidente de la Comisión de Monumentos. 14 de enero de 1851.



ciertas estampas de la ciudad—, tal y como sabemos gracias a su correspondencia con Fortuny y que reunirán en su obra conjunta *Voyage en Espagne* (Sanz 2000).

Por su parte también tenemos noticias de la presencia en la ciudad de la casa Rothchild de anticuarios, dado que en junio de 1893 se produjo un enfrentamiento entre la Comisión Provincial de Monumentos de Palencia y el ministro de Fomento por el asunto de las arquetas bizantinas vendidas por el cabildo y denunciado finalmente por la Real Academia de la Historia (Merino y Martínez 2012)²⁵.

Llegamos casi al final de siglo y en 1897 nuestro ya conocido Agustín Gómez Inguanzo vuelve a formar parte de una Comisión «especial» relacionada con el patrimonio. En la sesión de Pleno de la Diputación de 6 de noviembre de 1897 se le asigna junto con otros para buscar un lugar de acomodo digno al futuro Museo de Palencia. Es muy probable que esta búsqueda no fuera por «amor al arte», sino que estuviera vinculada con la necesidad de mover las piezas allí guardadas para aumentar los espacios útiles dentro del exconvento de San Francisco, donde se apiñaban las dependencias de la Diputación Provincial, los materiales recogidos por la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos en las salas de la Sociedad Económica de Amigos del País, e incluso la Delegación de Hacienda (Calleja 1988). Dos años más tarde se publican en el periódico del *Día de Palencia* dos listados con las piezas que iban a formar el futuro Museo de Palencia. En el último tercio del siglo XIX asistimos a un verdadero giro arqueológico, como demuestra el Real Decreto de 20 de marzo de 1867 que dio lugar al Museo Arqueológico Nacional y a la creación de las colecciones museográficas provinciales. Un ejemplo de ello son precisamente estas dos listas en las que aparecen relacionados objetos de carácter arqueológico. Una de mayor importancia que la otra, y en concreto la segunda formada por setenta piezas adquiridas directamente por la Comisión Provincial de Monumentos, pero en ninguna de ellas se menciona ni un solo cuadro²⁶. Cabe preguntarse entonces si han desaparecido ya dichas obras.

Las numerosas excavaciones realizadas en la provincia en torno a los trabajos del tendido férreo por personajes como Simón y Nieto o Saavedra darán lugar al descubrimiento de numerosos objetos de interés artístico. A pesar de todo este giro de los acontecimientos y, sobre todo, de los gustos, la Comisión en el primer punto del acta de la sesión de 30 de diciembre de 1916 dice, con relación a la futura creación de un Museo en Palencia, que:

1.ª Los objetos de este Museo se constituirán con los de carácter artístico, arqueológico, numismático, paleográfico, epigráfico, pinturas, grabados, estatuas, relieves y demás obras de arte privativos de la Corporación Provincial, los procedentes de las extinguidas Ordenes Monásticas y los cedidos en calidad de depósito

²⁵ Carta de Fernando Matas Collantes, director de la Comisión Provincial de Monumentos, al director de la Real Academia de la Historia, con fecha de 10 de julio de 1893 –Real Academia de la Historia–, *Antigüedades de Palencia*, 9-7967 (12) 2.

²⁶ Dicha correlación constituye una información singular para comprender la dimensión colección arqueológica primigenia que se conformó en Palencia. *El Día de Palencia*, «Comisión de Monumentos. Museo Palentino», lunes, 23 de octubre de 1899.

por el Estado a las corporaciones de la provincia y los que entreguen para su custodia y acrecentamiento las Corporaciones y particulares, así como cuantos por donación o compra puedan adquirirse.

Todo apunta a que las obras «procedentes de las extinguidas Órdenes Monásticas» siguen teniéndose en cuenta y preocupando a los comisionados. Podríamos seguir la pista de dicha inquietud si no fuera porque a partir del año 1919 las actas de la Comisión Provincial de Monumentos de Palencia desaparecen hasta el año 30.

Sabemos gracias a la prensa que tras un intercambio entre la Diputación y el Ayuntamiento se inaugura definitivamente un museo con el beneplácito de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos, pero, curiosamente, dicho museo es únicamente arqueológico, tal y como se precisa en la nota de prensa.

En la ciudad de Palencia a los nueve días del mes de julio del año mil novecientos veintiuno, La Excm. Diputación Provincial y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, respondiendo a la necesidad y anhelos sentidos tiempo ha, inauguraron y abrieron al público, en sendos salones dispuestos y habilitados a expensas de la primera de las corporaciones citadas. La biblioteca provincial con las colecciones de libros del viejo Instituto y el Museo Arqueológico Provincial, con las colecciones de antigüedades de que es propietaria la citada Comisión de Monumentos, más los cedidos, en depósito, por el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad²⁷.

Ahora sí que podemos decir que definitivamente hemos asistido a un gran truco de magia en el que repentinamente hemos visto desaparecer al mismo tiempo pinturas y actas de la Comisión, y ello se confirma cuando leemos la reedición de 1930 de la *Guía del Turista* que hace sobre Palencia Ambrosio Garrachón Bengoa, y que dice del Museo que:

Puede decirse que no hay más que uno: el Museo Provincial, que aún no está ordenado ni catalogado completamente. Es el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, situado en la planta alta del Palacio de la Diputación (Garrachón 1920).

5. CONCLUSIONES

Hemos presenciado, a lo largo de una centuria, un periplo de unos cuadros que nunca hemos visto, pero que conocemos a través de importantes documentos e inventarios que coinciden en su descripción. Ello nos permite seguir el rastro de estas obras.

Gracias a ellos podemos determinar que el abad Plácido Emelgo pudo ocultar cierta información sobre las obras que atesoraba su monasterio, pero fueron redescu-

²⁷ *El Diario Palentino* y en *El Día de Palencia* en sus ediciones del 9 de julio de 1921.



biertas por Vicente Carderera y por el comisionado Justo María Velasco, personajes que necesitan un reconocimiento mayor que el que hoy en día tienen.

Podemos además pensar que las obras rescatadas se pudieron empezar a diseminar, cuando no a expoliar, en los años 70 del siglo XIX, de forma muy tardía. Pero lo que está claro –a falta de conocer las actas desaparecidas a partir de 1919– es que hay un intento de ocultación de dichas obras y de su destino por parte de la Comisión Provincial de Monumentos de Palencia, que ni las nombra a la hora de crear la colección del futuro Museo de Palencia, que se limitará finalmente a mostrar una colección arqueológica recopilada a finales del siglo XIX y principios del XX.

Los cuadros de San Zoilo protagonizaron su particular Odisea en el siglo XIX, redundando en muchos lugares y puertos y sin saber hoy cuál es su Ítaca.

RECIBIDO: 28-7-2024; ACEPTADO: 10-9-2024



BIBLIOGRAFÍA

- ARANOA COBOS, I. (2010). «Las comisiones artísticas tras la desamortización de Mendizábal», *Argensola. Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 120, 17 y 120.
- BARRIO GOZALO, M. (2000). «Reforma y supresión de los regulares en España al final del Antiguo Régimen (1759-1836)», *Investigaciones Históricas: Época Moderna y Contemporánea*, 20, 89-118.
- BECERRO DE BENGOA, R. (1874). *El libro de Palencia*. Palencia: Hijos de Gutiérrez.
- BECERRO DE BENGOA, R. (1889). «Carrión de los Condes. La Villa. El monasterio de San Zoilo». *La Tierra de Campos: álbum de excursiones*, 91.
- BECERRO DE BENGOA, R. (1889). «El monasterio de Carrión», *La España Moderna, Revista Ibero-Americana*, 7, 91.
- BOLAÑOS ATIENZA, M.^a (2009). «Crónica de un Museo», en Bolaños Atienza, M.^a (dir.), *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*, 21-25.
- CALLEJA GONZÁLEZ, M.^aV. (1988). «El palacio provincial. Historia de su construcción», *PITTM*, 59, 31.
- CALVO MARTÍN, R. (2007). «La intervención de la Real Academia de San Fernando en la protección del Patrimonio: la Comisión de Valentín Carderera (1836)», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 20-21, 229-266.
- CHÁVARRI CARO, M.T. (2013). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Protección del Patrimonio Desamortizado*, 241- 252.
- CORIA COLINO, J y FERNÁNDEZ GARCÍA, J. (2010). *Del Instituto de Segunda Enseñanza al Instituto General y Técnico (Palencia 1845-1923)*, vol. I. El edificio. Los profesores.
- CRUZ MACHO, F.J. (2014). «Las guerras carlistas en la Montaña Palentina: un escenario desconocido de la contienda», *Colección de Historia Montaña Palentina*, 8, 45-108.
- CRUZ MACHO, F.J. (2010). «La Iglesia palentina durante la Guerra de la Independencia», *Diario Palentino*, 11 de abril de 2010.
- DÍEZ HERMANO, M.J. (2017). El índice de San Zoilo de Carrión: La imagen de su archivo a principios del siglo XIX, 147 (Not. 301) <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/25666/Tesis1272-170818.pdf?sequence=1>; consulta hecha el día 13/4/2022.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, L. (1980). «La diócesis de Palencia durante el reinado de José Bonaparte (1808-1813)», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 44, 219-220, 249-252.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J.J. (2017). «Las obras de arte de los monasterios desamortizados en los orígenes del Museo de Palencia», *PITTM*, 88, 271-298 y 522 (tabla).
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J.J. y PÉREZ RODRÍGUEZ, F.J. (2017). «El Museo de Palencia. Antecedentes, vicisitudes, resultado», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35, 1081-1097.
- GARÍA COLMENARES, P. (1986). *La Ciudad de Palencia en el siglo XIX. La Desamortización y su transformación urbanística (1836-1868)*. Palencia: Diputación de Palencia, 1986.
- GARCÍA GARCÍA, L. (2013) *Evolución del patrimonio artístico de carácter religioso en Carrión de los Condes, Palencia, desde la Edad Media hasta nuestros días*, Valladolid. Universidad de Valladolid, 530-535.
- GARCÍA GUATAS, M. (1994). «Carderera; un ejemplo de artista y erudito romántico», *Artigrama*, 11, 425-450.
- GARRACHÓN BENGOA, A. (1920). *Palencia y su provincia. Guía del Turista*. Valladolid: Imprenta y librería de Andrés Martín Sánchez.



- GAYA NUÑO, J.A. (1968). *Historia y guía de los museos de España*. Madrid, Espasa Calpe.
- LUCAS DEL SER, C. (2012). *Élites y Patrimonio en León. La Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos (1839-1991)*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Introducción de Pedro Carasa Soto.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, R. (1990). «Aproximación al estudio de los conventos franciscanos en la provincia de Palencia», en *VV.AA Jornadas sobre el Arte de las órdenes religiosas en Palencia, 24 al 28 de Julio de 1989*, 120-127.
- MARTÍNEZ LOMBÓ, E (2017). «Arte ¿ Para todos? La creación de los Museos Provinciales en el siglo XIX: ideología, intereses y logros», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35.
- MARTÍNEZ LOMBÓ, E (2016). *Desamortización y génesis de los museos provinciales*. León: Universidad de León.
- MATEO ROMERO, J. y MATEO PINILLA, J. y A. (1972). «Pintores Palentinos del siglo XIX», *PITTM*, 33, 61-112.
- MERINO DE CÁCERES, J.M y MARTÍNEZ RUIZ, M.J (2012). *La destrucción del patrimonio artístico español. W.R. Hearst «El gran acaparador»*. Madrid: Cátedra.
- OLLERO DE LA TORRE, A. (1912). «La guerra de la Independencia y la crisis del Antiguo Régimen», en Palencia. González, J. (ed.) *Historia de Palencia*, vol. II (*Edades Moderna y Contemporánea*), 159-163.
- PERAL VILLAFRUELA, S. (2011). «Magnificencia y barbarie en Benevívere en el segundo tercio del siglo XIX». *PITTM*, 82-83, 380.
- PRIETO CANTERO, A. (1983). *Historia de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, Valladolid: Estudios culturales Simancas, 56-102.
- REDONDO CANTERA, M.J. (2011). «Los comienzos del Museo Provincial de Valladolid en el Colegio de Santa Cruz (1837-1850)», *BSAA arte LXXVII*, 199-226.
- REGUERA USEROS, A. (1985). «La Sociedad Económica de Amigos del País de Palencia en el siglo XVIII», *PITTM*, 52, 389-405.
- RODRÍGUEZ DURÁNTEZ, L. (2008). «El Fuerte de Cervera de Pisuerga y su tiempo: Escenarios palentinos en la gran guerra carlista», *PITTM*, 79, 395-420.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J.L. (1993). *La Sociedad Económica de Amigos del País de Palencia. Las élites entre el crédito y el descrédito (ss. XVIII-XX)*. Palencia: Diputación de Palencia.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J.L. (2006). *Las Calles de Palencia*. Valladolid: Cálamo Ediciones, 204-205.
- SANZ SERRANO, M.J. (2000). «El Barón Davillier. Viajero y Coleccionista», *Laboratorio de Arte*, 13, 223-240.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (2001). «Pintura del Museo Nacional de Escultura», en Urrea, J. (dir.), *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII*, cat. de la exp., Valladolid: Museo Nacional de Escultura. 12-22.
- ZARAGOZA PASCUAL, R. (1988). «Relación de los daños sufridos por algunos monasterios benedictinos españoles durante el Trienio Constitucional (1820-1823)», *Studia Monástica*, 30, fascículo 1, 121-163.
- WATTENBERG GARCÍA, E. (1997). «El Museo y su historia», en Delibes de Castro, G. y otros (coord.) *Museo de Valladolid*, 13-39.



JUAN BAUTISTA EN EL CINE: EVOLUCIÓN Y DESARROLLO DE UNA ICONOGRAFÍA (1897-2013)

Lucía Pérez García
lucpergar86@gmail.com
Universidad de Sevilla-España

RESUMEN

Juan Bautista es un personaje de cierta ambigüedad simbólica. La escasez de datos biográficos hace difícil reconstruir su figura con veracidad. Es, a la vez, el tránsito hacia la Nueva Alianza y un hombre terrenal sin consideración de sí mismo; un hombre salvaje y místico. Todas estas cuestiones, que el arte ha tratado de reproducir a través de diferentes medios, han sido tratadas por el cine, como aglutinador de disciplinas, de una forma especialmente significativa. Si bien no existen hagiografías específicas, el Bautista ha sido un personaje imprescindible en las narrativas cinematográficas de la Pasión. A través de recursos propios del medio –fotográficos, lumínicos, musicales, literarios–, el tratamiento y construcción del personaje ha ido cambiando a lo largo del tiempo, adaptándose al contexto histórico y de producción. El análisis de los elementos audiovisuales, en contraste con las fuentes primarias y los textos base de las producciones, y su posterior relación con la realidad contextual, dan lugar a una narrativa evolutiva que habla, no solo del personaje, sino de nuestra relación con el cristianismo y del papel de este como configurador de un producto artístico y comercial con una dirección concreta.

PALABRAS CLAVE: Juan Bautista, cine, música de cine, Biblia, religión.

JOHN THE BAPTIST IN CINEMA: EVOLUTION AND DEVELOPMENT
OF AN ICONOGRAPHY (1897-2013)

ABSTRACT

John the Baptist is a character of certain symbolic ambiguity. The scarcity of biographical data makes it impossible to reconstruct his figure truthfully. It is, at the same time, the transition towards the New Alliance and an earthly man without regard for himself; a wild and mystical man. All these issues, which art has tried to reproduce through different media, have been treated by cinema, as a unifier of disciplines, in a particularly significant way. Although there are no specific hagiographies, the Baptist has been an essential character in the cinematographic narratives of the Passion. Through the medium's own resources –photographic, lighting, musical, literary– the treatment and construction of the character has changed over time, adapting to the historical and production context. The analysis of the audiovisual elements, in contrast with the primary sources and the base texts of the productions, and their subsequent relationship with contextual reality, give rise to an evolutionary narrative that speaks, not only of the character, but of our relationship with the Christianity and its role as a creator of an artistic and commercial product with a specific direction.

KEYWORDS: John the Baptist, cinema, film music, Bible, religion.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.08.05>
REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 8, diciembre 2024, pp. 97-141; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

Juan Bautista es, al mismo tiempo, el personaje más y menos importante de los Evangelios. Al ser preguntado por los discípulos del Bautista, Jesús lo define como el hombre más grande nacido de mujer, pero el más pequeño comparado con aquellos que están en el Reino de los Cielos (Mt 11, 11). Era un hombre terrenal, sin consideración alguna de sí mismo. Sabía que era su deber anunciar al que iba a venir, pero era tan solo la «voz del que clama en el desierto»¹. Y como voz sin receptor, como aquel que no es escuchado, era menos que nadie. Sin embargo, acaba siendo mucho: la transición a la Nueva Alianza y, por tanto, precursor de la salvación y la vida eterna².

Todas estas cuestiones han sido tratadas por el cine a lo largo de su historia. Primero con el apoyo de las artes plásticas, como creadoras de una iconografía universalmente aceptada. Para pronto desligarse de la tradición artística occidental y crear su propia imagen. Una imagen que, como el mismo medio, ha ido adaptándose a los cambios internos –de la industria cinematográfica– y externos –de la sociedad en su conjunto–. La potencia del personaje y su condición de precursor y punto de inflexión en la historia de la salvación han contribuido a su fama dentro del mundo del celuloide. De modo que, de ser un personaje secundario, mero eslabón entre dos capítulos bien definidos, acabó convirtiéndose en un protagonista a la sombra. Un lugar oscuro –en tanto que misterioso– y perfecto desde el que elevar una voz que, gracias al cine, ha sido escuchada por espectadores de todo el mundo.

Para construir al personaje, el cine ha recurrido a fuentes de diferente carácter. Su elección y categorización dentro de la narrativa ha dependido de varios factores: el concepto inicial de producción, los autores de la película –principalmente directores y guionistas– y la aproximación a los textos sagrados³.

Estas fuentes no son escasas. Lo son, no obstante, los detalles sobre su vida. Una vida que se resume en cinco capítulos: nacimiento, predicación, bautismo de Jesús, encarcelamiento y muerte; los cuales han sido discutidos, analizados y ampliados a lo largo de los siglos desde el punto de vista teológico, legendario y literario.

La fuente más importante es la Biblia, base para todo el desarrollo posterior. Sin ser en ningún momento protagonista, el Bautista es el aliento que nos lleva hasta el momento culminante de la Pasión, y que sigue vivo más allá de la muerte y resurrección de Cristo. Es el único profeta que es, a su vez, profetizado⁴. Es su palabra la

¹ Profecía de Isaías que Juan repite en todos los Evangelios (Mt 3, 3; Mc 1, 3; Lc 3, 4; y Jn 1, 23).

² En *La leyenda dorada*, Santiago de la Vorágine expone de forma detallada las muchas razones por las que Juan Bautista está investido de santidad (Vorágine 1999, pp. 337-340).

³ Juan Orellana define los diferentes tipos de aproximación cinematográfica a la Biblia, distinguiendo seis tipologías: aproximación clásica, aproximación protestante, aproximación hebrea, aproximación gnóstica, aproximación paródica y aproximación metafórica (Orellana 2005, pp. 184-189).

⁴ Mateo pone en boca de Jesús la identificación de Juan Bautista con Elías: «Os digo, sin embargo: Elías vino ya, pero no le reconocieron sino que hicieron con él cuanto quisieron. Así tam-

que da inicio a los Evangelios de Marcos, Lucas y Juan, apareciendo en el capítulo tercero de Mateo. Su nombre se entrelaza en los pasajes de la Pasión con un significado mucho más complejo que la simple anécdota o digresión. Y su voz es continuada por aquellos que llevan la palabra a todos los rincones del mundo (Biblia de Jerusalén 1975, Hch 13, 24-25 y 19, p. 4).

La mayor parte de las películas ha bebido directamente del Libro Sagrado, si bien su tratamiento varía en función de la época, el país de producción y la creencia de los autores y el público a la que van destinadas⁵. Por otra parte, la interpretación más o menos literal del Texto viene dada por la época –siendo las más antiguas las más apegadas a la fuente original– y por el desarrollo narrativo –desde la fusión de los diferentes Evangelios hasta la elección de uno particular–. Respecto a esto último, los evangelistas de mayor fortuna han sido Mateo y Juan. El primero, debido a su función catequética y esperanzadora⁶, y el segundo, por su especial condición poética, que lo hace especialmente apto para crear metáforas visuales.

De la Biblia se han tomado principalmente dos pasajes: el bautismo de Jesús (Mt 3, 13-17; Mc 1, 9-11; Lc 3, 21-22; Jn 1, 29-34) y la muerte de Juan Bautista (Mt 14, 1-12; Mc 6, 14-29 y Lc 9, 7-9), estando la predicación (Mt 3, 1-12; Mc 1, 1-8; Lc 3, 1; Jn 1, 19-33) y el encarcelamiento (Mt 11, 2-15; Lc 3, 19) subordinadas a ellos de forma respectiva. Al ser elemento clave en la vida de Cristo y momento con el que los fieles pueden sentirse identificados, el bautismo es el pasaje al que más veces se ha recurrido, apareciendo ya en las primeras producciones sobre la Pasión. La muerte del Bautista es la escena culminante de las películas sobre Salomé, no siendo una constante en las narrativas pasionarias. Al no existir una hagiografía, el nacimiento no ha encontrado un sitio en el cine. Sí lo ha hecho, sin embargo, la escena de la visitación, la cual ha sido incluida en varias producciones sobre la vida de María⁷.

De los Evangelios se han tomado también algunos atributos iconográficos, como la piel de camello y el cinturón de cuero (Mt 3, 4; Mc 1, 6); y un atisbo des-

bién el Hijo del hombre tendrá que padecer de parte de ellos”. Entonces los discípulos comprendieron que se refería a Juan el Bautista» (Mt 17, 12-13). De Elías dijo el profeta Malaquías: «He aquí que yo envío a mi mensajero a allanar el camino delante de mí, y enseguida vendrá a su templo el Señor a quien vosotros buscáis; y el Ángel de la alianza, que vosotros deseáis» (Ml 3, 1).

⁵ «Está comprobado que la Biblia, por la historia de su recepción, es un texto políglota, dialogante, que se presta a ser eternamente repensada» (Burnette-Bletsch 2016, p. 2).

⁶ Esta especial característica del Evangelio de Mateo ya fue explotada en el arte gótico, momento en el que la espiritualidad se hizo mucho más cercana. La ligereza y cercanía del texto de Mateo y su traducción a imágenes hacían mucho más fácil la labor adoctrinadora de la Iglesia. De alguna forma, podríamos comparar las catedrales góticas con las primeras superproducciones cinematográficas sobre la Biblia, en pantalla ancha y en tres dimensiones. Posteriormente, Mateo fue fuente principal de gran parte de las creaciones artísticas –desde la pintura y la escultura hasta la música, lo que confirma su capacidad de adaptación y su cualidad moralizante–. No es extraño, pues, que el cine continuara esta tradición.

⁷ La mayor parte de ellas son producciones menores o para televisión: *María de Nazaret* (Giacomo Campiotti 2012), *María, Madre del hijo de Dios* (Moacyr Góes 2003), *María, Madre de Jesús* (Fabrizio Costa 2000), *María, Madre de Jesús* (Kevin Connor 1999).



criptivo de la personalidad del santo: la humildad —«Es preciso que Él crezca y que yo disminuya» (Lc 3, 30), «no soy digno de desatarle la correa de sus sandalias» (Mt 3, 7; Mc 1, 7; Lc 3, 16)—, la fe —del que cree y espera paciente—, el halo de santidad —tanto el pueblo como Herodes lo confunden con el Mesías (Mt 14, 1; Lc 3, 15)—, la brusquedad —del que ha vivido en el desierto (Marcos 1, 4; Lc 1, 80) a base de comida frugal (Mt 3, 4; Mc 1, 6) y lanza improperios a viva voz: «Raza de víboras ¿Quién os ha enseñado a huir de la ira inminente?» (Lc 3, 7)—, la fuerza y la pasión —como nuevo Elías, profeta enérgico, relacionado con el fuego: «Después surgió el profeta Elías como el fuego, su palabra abrasaba como una antorcha» (Si 48, 1)— y el carisma —su discurso encandilaba al propio Herodes (Mc 6, 20)—. En cuanto al contexto, está bien datado gracias a Lucas: «En el año quince del imperio de Tiberio César, siendo Poncio Pilato procurador de Judea, y Herodes tetrarca de Galilea...» (Lc 3, 1-2).

Los Evangelios Apócrifos incluyen algunos fragmentos sobre el Bautista. Estos se centran principalmente en el bautismo, describiendo la epifanía de forma muy similar a los Evangelios Sinópticos (Apócrifos del Antiguo y Nuevo Testamento, 2010, EvHb 4; EvEb 1 y 4), por lo que no aportan información relevante que complete la figura del santo. Excepción es el Evangelio de Nicodemo (Apócrifos del Antiguo y Nuevo Testamento 2010, EvNc Desc. 2). En él se narra el anuncio del descenso de Cristo a los infiernos, continuando así la labor del Bautista como precursor del Mesías. Pero el hecho de ser un suceso tan posterior en el tiempo descarta su inclusión en el cine, cuyo arco narrativo culmina en la resurrección. Más allá de ella, las historias se desvían hacia otros personajes. Es el caso de *La túnica sagrada* (Henry Koster 1953) o *Una historia que comenzó hace 2000 años* (Damiano Damiani 1986).

También teólogos e historiadores han tratado la figura del santo: Flavio Josefo (c. 37-100), san Ambrosio (140-197) o san Juan Crisóstomo (347-407). Su aportación, al centrarse en aspectos teológicos como los atributos de santidad y la interpretación de versículos concretos, no es utilizada como fuente narrativa, sino como complemento a la construcción del personaje. No obstante, es una fuente menor para el cine. En primer lugar, porque las películas van dirigidas a un público general, y las referencias teológicas no harían más que entorpecer la experiencia. Y, en segundo lugar, porque al no centrarse específicamente en Juan Bautista, las historias no buscan una precisión tan profunda del personaje.

No podía faltar en este repaso sobre el Bautista *La leyenda dorada* (1290), de Santiago de la Vorágine. Este hace una amplia e imaginativa disertación sobre dos de los capítulos de la vida del santo: el nacimiento (1999a, 335-342) y la muerte (1999b, 547-554)⁸. En ellos, no busca tanto una narración tradicional como la explicación de ciertos conceptos y hechos de su vida en base a la teología y el folclore. Entre estos

⁸ Santiago de la Vorágine añade algunas leyendas apócrifas sobre la muerte del santo que han sido tratadas por la pintura. Dentro de esta iconografía apócrifa encontramos el retablo de los Santos Juanes del Maestro de los Santos Juanes, activo en León a principios del siglo xvi. En él encontramos las tablas de *Juliano el Apóstata haciendo quemar los huesos de San Juan Bautista* y *El milagro del dedo de San Juan* (Maestro de los Santos Juanes, 1525-1530). Ninguna de las dos escenas ha sido llevada al cine.



aspectos está el de la santidad o el de la predicación. A este último se refiere como una cualidad que desarrolló con fervor, eficacia y prudencia (Vorágine 1999a, 340), añadiendo diversas explicaciones fundadas para cada adjetivo. Si bien muchas de las cuestiones discutidas en dichos capítulos no han sido de utilidad para los objetivos del cine bíblico, ciertos matices, como el de la predicación, ayudan a redondear la personalidad del Bautista y, por tanto, de su personaje.

Por último, dentro de la vida de Juan Bautista entra en juego la historia de Salomé. El atractivo de este personaje y lo espectacular de la muerte del santo hacen de este uno de los pasajes más interesantes a la hora de su adaptación cinematográfica. Desde los primeros años del siglo xx, el cine ha acogido a la hija de Herodías como una de las mujeres fatales por excelencia. Ante los pocos datos ofrecidos por los evangelistas, los guionistas han optado por la adaptación literaria. La obra clave en este sentido es *Salomé*, de Oscar Wilde (1891), la cual fue igualmente adaptada como ópera, con música de Richard Strauss (1905). Solo en algunos casos se ha recurrido a *Herodías* de Flaubert (1875-1877), aunque más como apoyo documental que como base en sí misma. También *La leyenda dorada* toca el tema, añadiendo algunos matices peculiares. Pero la condición dramática de la obra de Wilde es mucho más propicia a la adaptación cinematográfica que la novela de Flaubert o las interpretaciones y leyendas recopiladas por Santiago de la Vorágine.

Fuera del corpus tradicional encontramos *Vida de Jesús* (1898), de Ernest Renan. El autor hace numerosas referencias al Bautista. El suyo es un personaje místico, al que llega a comparar con un yogui indio a las orillas del Ganges (Renan 1898, 62). Pero una misticidad de carácter violento y duro, con cierto talante político (Renan 1898, 66). Pues, según él, la humildad no es característica propia de los judíos (Renan 1898, 67). Sus ideas controvertidas convierten esta obra en una fuente delicada. No obstante, se puede rastrear su pensamiento en la *Salomé* de Oscar Wilde (Ballesteros González 2014, 75) y, por tanto, en algunas de las producciones al respecto.

Todas estas fuentes, su empleo en cada época y su interpretación por los diferentes autores y protagonistas de las producciones cinematográficas son base fundamental para el análisis de la figura de Juan Bautista en el séptimo arte. Si bien, a la hora de realizar un estudio completo que abarque más allá de cuestiones iconográficas, es necesario acudir a otro tipo de fuentes como documentación de archivo, partituras, fuentes hemerográficas (*The Moving Picture World*; *The Motion Picture News*, *The Motion Picture Herald*; *Variety*) o testimonios autobiográficos de los protagonistas de las producciones (Zeffirelli 1986; Heston 1995; Passolini 2005).

A diferencia de otros personajes bíblicos como María Magdalena (Monzón Parejo 2012; Calero Ruiz 2021), y de otros santos como san Francisco de Asís (Justo Estebarez y Forconi Baraldi 2024) o santa Teresa de Jesús (Mingo Lorente y Hernández Cariba 2015), la figura de Juan Bautista en el cine no ha sido aún estudiada. Hay que remitirse a estudios sobre las adaptaciones de *Salomé* para encontrar alguna breve referencia a la imagen del Bautista (Price 2011; Meléndez Taboas 2019; Damour 2020). En todo caso, no ha sido hasta la segunda década del siglo xxi –y casi exclusivamente desde el ámbito español– cuando se ha empezado a mostrar interés en el tema de los santos en la cultura audiovisual, lo cual justifica el presente tra-



bajo. Una justificación que se ve reforzada en cuanto a la metodología y objetivos, ya que el presente estudio, a diferencia de los anteriores, amplía el rango de análisis más allá de la mera iconografía en relación con las artes plásticas, añadiendo elementos como el contexto de producción, la recepción crítica, la publicidad o la música⁹. Todo ello, además, dentro de una narrativa evolutiva que abarca del origen del cinematógrafo a la actualidad, estableciendo 2013 como el año en el que se estrenó la última producción significativa para la muestra de estudio.

2. METODOLOGÍA

Para alcanzar el objetivo propuesto se ha seguido una metodología mixta, en la que se han integrado diferentes sistemas. Así, tras la consiguiente revisión bibliográfica se ha procedido a seleccionar la muestra de películas. Esta ha consistido en veinte producciones de carácter bíblico repartidas en cuatro periodos: época silente, época clásica, años setenta y años ochenta-actualidad. Las etapas se han distribuido siguiendo el criterio de homogeneidad y cambio, independientemente de la duración temporal de cada una. Por su especial idiosincrasia en cuanto a estrategia de producción y público diana, se han excluido las películas de animación y las series de televisión. No obstante, algunas de ellas han servido como ejemplo comparativo o contrastante. Así mismo, se ha considerado oportuno centrarse en la industria norteamericana y europea más internacional, excluyendo producciones locales y de focos periféricos, de menor peso, distribución limitada o contenido más disperso. Por último, se ha optado únicamente por narrativas bíblicas, excluyendo aquellas películas en las que se trata la figura de Juan Bautista desde un punto de vista metafórico o folclórico.

Seleccionada la muestra, se ha procedido a una revisión bibliográfica específica –tanto de la producción y sus protagonistas como del contexto histórico-social de la época concreta–, añadiendo en este punto la revisión documental –archivo y hemeroteca–. De este modo no solo se ha incidido en la realidad audiovisual, sino en su recepción, en la afectación recíproca entre el cine y la sociedad, y en cómo estas cuestiones han afectado a nuestra comprensión de la figura de Juan Bautista.

Una vez recopilada toda la información, se ha procedido al visionado concienzudo de la muestra. Para ello se ha utilizado una tabla en la que se han especificado tres categorías de análisis: iconología, construcción visual de la imagen y construcción sonora del personaje. Para la primera se ha seguido el método iconológico de Panofsky adaptado a la realidad audiovisual, tal como propone García Ochoa (2005). La segunda se divide en cuatro subcategorías: encuadre y angulación del plano, movimientos de cámara y color. Y la tercera es una versión abreviada del método de análisis específico para música de cine utilizado por la autoría en ante-

⁹ Justo Estebaranz y Forconi Baraldi 2024 también añaden la música a su análisis sobre san Francisco de Asís.



rios trabajos, centrado en las categorías de música incidental o diegética, original o preexistente, empática o anempática, silencio, volumen, distribución temática y recursos musicales e instrumentación.

El análisis de todos los datos en relación con la información anteriormente recopilada ha dado lugar a la conformación de una narrativa evolutiva completa de la figura de Juan Bautista en el cine.

3. ANÁLISIS DE LA MUESTRA

3.1. ÉPOCA SILENTE (1897-1927)

La Biblia, como gran obra universal, ha sido fuente de las producciones cinematográficas desde los inicios del cine. En un momento en el que el nuevo arte empezaba a tomar forma y donde se empezaban a conformar los fundamentos de lo que luego serían los géneros cinematográficos, la Biblia se alzaba como una obra de base. Y es que «La Biblia es el mejor guion de la historia. Guion de guiones, hay en ella drama, tragedia, romance, guerras, gestas históricas, e incluso thrillers, venganzas, adulterios, pasiones...» (Orellana 2005, 183). A ello se añadía la cercanía a una sociedad diversa –la norteamericana–, cuyo punto de unión era el destino manifiesto, indisolublemente ligado a la realidad cristiana. Además, en tanto que el cine era un medio democrático, accesible económica y culturalmente, necesitaba historias que llegaran a todo tipo de público. En ese sentido, la Biblia era la historia perfecta. Era el único libro compartido por todas las clases: desde los más desfavorecidos a los más ricos, desde los analfabetos a los grandes pensadores.

Acababa de nacer el cinematógrafo y ya llegaba a Estados Unidos la primera adaptación cinematográfica de los Evangelios. Lo hacía, no desde la fuente original, sino desde las tablas, adaptando la estructura de los *Passion Plays* europeos¹⁰. El 22 de noviembre de 1897 se estrenaba en la Academy of Music de Filadelfia *The Passion Play (as given at Hōritz)*, dirigida por el agente americano de la oficina neoyorquina de Lumière Brothers, W.W. Freeman. El éxito fue inmediato. Un total de cuarenta y cinco escenas, entre preparativos de los actores –los propios habitantes del pueblo de Hōritz–, pasajes del Antiguo Testamento y los momentos más destacados de los Evangelios (Shepherd 2013, 17) se sucedían ante un público emocionado. Un público que no solo veía, sino que escuchaba. No en vano, estaban en la Academy of Music, el piano y los himnos no podían faltar¹¹. Tampoco el acompañamiento

¹⁰ Los *Passion Plays* eran montajes teatrales conformados por una sucesión de pasajes –a modo de *tableaux vivant*– de los Evangelios, intercalados en ocasiones con pasajes del Antiguo Testamento como prefiguración de la pasión y muerte de Cristo. Los más exitosos fueron los de Oberammergau (Baviera) y Hōritz (Bohemia).

¹¹ El día del estreno, la película fue acompañada por música de órgano, que en la reseña del *Philadelphia Inquirer* fue tachada de efectiva en ocasiones, pero bastante monótona (*The Passion Play*, 23 de noviembre de 1897, *Philadelphia Inquirer*, p. 5). La película se siguió proyectando durante el año



narrado y el apoyo de ilustraciones. El cine bíblico se puso de moda. Comenzaba una primera época de esplendor¹².

Entre los diferentes pasajes se incluía el del bautismo. Juan Bautista era solo un personaje secundario, pero no anecdótico. Su escena tiene lugar justo a la mitad de la historia –en el puesto 27 de 35–¹³, enfatizando con ello su papel como transición a un tiempo nuevo. Y, cinco escenas antes, como prefiguración del último profeta, se incluye un capítulo dedicado a Elías. Son pocos los testimonios gráficos que han llegado de la película, la mayor parte en forma de fotogramas¹⁴. Entre ellos encontramos uno de la escena del bautismo¹⁵. En él, un Juan barbado centra la composición. Ataviado con la piel de camello y sosteniendo el palo en la mano derecha, parece en actitud de predicar. Las posturas de los personajes son teatrales e impostadas, como corresponde a una producción derivada de *tableaux vivants*. En cuanto a la música, no hay testimonio concreto sobre la pieza que se tocaba en ese momento. No obstante, al tratarse de una escena de epifanía, debió transmitir la gloria del Mesías. En general, una representación bastante cercana a la tradición iconográfica occidental.

A diferencia de la película, esta primera imagen cinematográfica del Bautista no se convirtió en referente. El Juan Bautista del cine silente va a ser un santo hetero-

siguiente en el mismo lugar. En la reseña de una de las proyecciones de la Pascua de 1898, el periódico neoyorquino *The Brooklyn Daily Eagle* destacaba el acompañamiento musical, a cargo del organista John R. Clemons, el barítono Shane Cloward y la contralto Blance Newsletter. Entre los momentos más emocionantes en este sentido nombra el «Ave María» durante la Anunciación y el «Hosanna» durante la entrada a Jerusalén. Nada dice, tristemente, sobre la música que acompañaba al bautismo. (*The Passion Play*, 29 de marzo de 1898, *The Brooklyn Daily Eagle*, p. 12). Los mismos intérpretes estuvieron presentes en la sesión del 7 de febrero de 1898 en el Dolly Theatre de Nueva York, cosechando de nuevo grandes halagos («*Passion Play*» *Scenes*, 8 de febrero de 1898, *Baltimore Sun*, p. 7). En una proyección en el Boston Museum, la música consistió en un órgano «pobremente tocado» y un cantante («*Passion Play*» *Pictures**, 4 de enero de 1898, *Boston Daily Globe*, p. 2). En todos los casos se destaca el silencio durante la escena de la Crucifixión.

¹² La relevancia y éxito de este tipo de producciones es patente en el metraje. Mientras que la duración estándar estaba entre 8 y 10 minutos, las producciones bíblicas llegaban a alcanzar los 40 minutos.

¹³ Aunque eran un total de 45 escenas, las diez primeras correspondían a los preparativos de la obra por parte de la gente del pueblo. La lista completa de las escenas puede verse en Shepherd (2013, pp. 17-19). La lista de las escenas del Nuevo Testamento fue anunciada en «*Passion Play*» *Scenes*» (8 de febrero de 1898). *Baltimore Sun*, 7.

¹⁴ Los pocos fragmentos de película que se han encontrado se conservan en la Filmoteca Española, como parte de la Colección Sagarmínaga. No obstante, estos corresponden a las primeras escenas, en las que se mostraba la vida del pueblo: «Laveuses de Bohème», «Brûleuses d'herbes» y «Danse bohémienne». Los fragmentos pueden verse en *Filmoteca Española* (n.d.). Vídeos Colección Sagarmínaga. Recuperado de <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/colecciones/fondosfilmicos/colecciones-destacadas/sagarminaga/videos10.html>.

¹⁵ Una imagen de esta escena puede verse en el vídeo publicado en la web de Czech Radio en 2023, en el que se hace un recorrido por la historia del Horitz Passion Play, a través de la colección del museo de la localidad. En dicho museo se conservan, además de fotografías, una colección de trajes utilizados por los actores desde 1893. Czech Radio (24 de junio de 2024). *Hořice na Šumave – the South Bohemian town with a far reaching tradition of passion plays*. Czech Radio. Recuperado de <https://english.radio.cz/horice-na-sumave-south-bohemian-town-a-far-reaching-tradition-passion-plays-8779563>.



géneo, e incluso heterodoxo. Tanto como las propias películas sobre la vida de Jesús. Una misma producción podía reestrenarse años más tarde incluyendo, aumentando o eliminando escenas¹⁶. Alrededor del nacimiento y la muerte de Cristo se reunían cada vez pasajes más variados (Page 2018, 276). No había un canon específico más allá de los dos momentos clave. Y es que los inicios del cine fueron años de experimentación. El mundo cambiaba a un ritmo endiablado. Lo que hoy era, mañana estaba desfasado. Las vanguardias pedían mirar el mundo con otros ojos, deshacerse de los complejos y dejar a un lado las convenciones. Las normas, si las había, estaban para jugar con ellas. El cine, mitad tecnología, mitad arte emergente, se acogió a esta manera de sentir, quizás más que ninguno. Al ser una disciplina completamente nueva, no tenía reglas. No había nada parecido. No había teoría. Todavía era pronto para la censura. El cine era libre para contar lo que quisiera, como quisiera.

Aunque la iconografía del santo estaba bien asentada en las artes plásticas desde la Edad Media¹⁷, el cine no acogió esta tradición de forma explícita. De entre todas las producciones del cine silente, fueron las europeas las que siguieron más de cerca la tradición pictórica. El enorme patrimonio artístico y la tradición católica marcaban la diferencia respecto a sus homónimas norteamericanas. De forma que los Bautistas en ellas representados se diferenciarán en ciertos aspectos compositivos e iconográficos de los de aquellas.

Ejemplo temprano de esa tradición europea es la francesa *Vida y Pasión de Jesucristo* (Lucien Noguet y Ferdinand Zecca 1903). Rodada en forma de *Passion Play*, los diferentes pasajes se componen a base de *tableaux vivants*, en muchas ocasiones tomados directamente de la pintura¹⁸. En la escena del bautismo (fig. 1), Juan aparece como un hombre limpio y bien peinado, con túnica larga y palio blancos—color de la pureza—, bien adecentados. Lleva un zurrón, elemento propio de los pastores, y un palo. Bautiza a Jesús por aspersión con un cuenco. La actuación se aleja del dramatismo y la espiritualidad, enfatizando una serenidad y limpieza impropias del personaje. Esto, que pudiera parecer ajeno a las fuentes escritas, encuentra su justificación en el arte del primer Renacimiento, lo que se deja entrever también en la composición del paisaje de fondo. Por entonces, el Bautista no vestía siempre piel de camello, sino que en ocasiones aparecía ataviado con una túnica. En ambos casos, la vestimenta solía ser larga y podía estar acompañada de un manto o palio,

¹⁶ Esto no solo permitía a la productora obtener nuevos beneficios sin mucho derroche de presupuesto, sino llegar a espectadores de todas las creencias, pues las proyecciones podían adaptarse según el tipo de público, eliminando o incluyendo los pasajes adecuados según las necesidades. En un territorio tan diverso como Estados Unidos, esto suponía una gran ventaja.

¹⁷ Los episodios del Santo Bautista encontraron especial fortuna durante la Baja Edad Media. En el Renacimiento se añadió la imagen de Juan niño, o Sanjuanito, que tuvo su continuación en el Barroco. Si bien en esta época se pusieron de moda los episodios más cruentos (Vilaplana 1995, pp. 396-397).

¹⁸ Pathé estrenó esta película en varias ocasiones, añadiendo escenas de forma progresiva. Así, desde la original de 1898 a la última de 1913, pasaron de 16 a 43 escenas. La versión que nos ocupa tiene 33 (2018, p. 276).



como se aprecia en la obra de Giotto (1306) y, de fecha más tardía, en la de Piero della Francesca (1450).

También de la iconografía artística procede el palo de madera, del que se dice en las fuentes escritas. A diferencia de la pintura, el palo no va a estar rematado en forma de cruz. Va a ser un palo normal, silvestre¹⁹. Este alude al mismo tiempo a su condición de ermitaño y profeta. Carmona Muela (2003, 237-338) señala que el palo en forma de cruz alude a su conocimiento del martirio de Cristo, así como el tronco de árbol –del que estaría hecho el palo– encuentra su justificación en las palabras del propio santo: «Ya está el hacha puesta a la raíz de los árboles; y todo árbol que no dé buen fruto será cortado y arrojado al fuego» (Mt 3, 10). El cine silente añade un nuevo matiz, el del orador. El palo, vara o cayado se relaciona con la palabra de Dios. Por un lado, alude al pastor que guía a su rebaño. Por otro, remite a la vara de Moisés, a través de la que Dios mostraba su poder. Juan, como profeta, no solo prepara al pueblo –el rebaño de Cristo, el Buen Pastor–, sino que refuerza el poder de la palabra. Algo que, ante la ausencia de diálogos, adquiere gran fuerza visual. No siempre vamos a ver al Bautista predicando, pero la simple presencia del palo paliará la exclusión del discurso. Por ello, todos los Juanes del cine silente llevan un palo.

Pero que el cine no bebe siempre de las fuentes pictóricas queda claro en los atributos añadidos, como el zurrón, y en los ausentes. Entre estos destaca la completa omisión del cordero. Quizás por la dificultad de trabajar con animales²⁰, o porque el palo reemplaza su simbolismo mediante una imagen mucho menos compleja. El caso es que el animal, tan presente en las artes plásticas, no hizo fortuna en el cine.

Quizás, la película de mayor precisión en este sentido sea *Christus* (Giulio Antamoro 1916). Esta producción italiana, narrada en base a un poema de Fausto Salvatori, estaba concebida casi como una sucesión de escenas pictóricas en movimiento, fielmente reproducidas. Para el bautismo se inspiró en el *Bautismo de Cristo* (1482) de Perugino para la Capilla Sixtina (fig. 1)²¹. La decisión de unir imágenes de fuentes tan dispersas, si bien fue alabada desde el punto de vista artístico, conllevó alguna crítica negativa en cuanto a la falta de continuidad entre escenas²². Sin embargo, la crítica fue unánime en reconocer su valor artístico, histórico –en cuanto

¹⁹ Por supuesto, tampoco va a llevar una filacteria con la leyenda «Agnus Dei», que en el cine se sustituye por los intertítulos y, más tarde, por los diálogos.

²⁰ Aunque algunas producciones, como *Christus* (Giulio Antamoro 1916), resaltaban el empleo de cientos de camellos en el rodaje. «*Christus*» big cines picture, presented here (5 de mayo de 1917) *The Moving Picture World*, p. 2848.

²¹ La prensa daba la lista de obras en las que se inspiraban las diferentes escenas: Última cena (1493-98) de Da Vinci, *Anunciación* (1443) y *Flagelación* (1445) de Fran Angelico, *Piedad* (1498-99) de Miguel Ángel, *Natividad* (1552) de Correggio, y *Descendimiento* (1633) de Rembrandt. «“Christus” was two years in production» (12 de mayo de 1917) *The Motion Picture News*, p. 2990; Sharey, George N. (19 de mayo de 1917) «Christus». *The Motion Picture News*, p. 3161; MacDonald, Margaret I. (19 de mayo de 1917) «Christus». *The Moving Picture World*, p. 1142.

²² «“Christus”» (May 4, 1917) *Variety*, p. 27.





Figura 1. Juan Bautista en el cine silente: *Vida y pasión de Jesucristo* (1903) y *Christus* (Giulio Antamoro, 1916).

a fidelidad a las Escrituras y al contexto²³— y educativo²⁴. Un valor, este último, especialmente importante en este tipo de producciones. La dificultad de encontrar un equilibrio entre las diferentes confesiones y las múltiples ramas del cristianismo obligaba a potenciar los valores universales por encima de los específicos de una comunidad²⁵. Aun existiendo la opción de los montajes alternativos, pues, la generalidad era un valor añadido. *Christus* era ejemplo de ello, y así lo destacó la crítica: «Esta superproducción gusta por igual a personas de todas las sectas religiosas y a aquellas sin una formación religiosa particular [...] más allá de su valor religioso, los aspectos artísticos, dramáticos, históricos y educativos son tales que la hacen valiosa e interesante para cualquiera»²⁶. En el caso del pasaje del bautismo, al tratarse de un sacramento aceptado por todas las ramas del cristianismo, no debió entrar en el debate, excepción hecha en el caso de los judíos. Si bien estos últimos aceptan la vida de Jesús como la de un profeta, por lo que ningún episodio debía resultarles polémico.

Dentro de los valores artísticos destacaba también la música. Elemento esencial en el cine silente, se hacía especialmente significativo en este tipo de películas, pues la música es parte esencial de la experiencia religiosa. Son numerosas las alu-

²³ La escena del bautismo fue rodada en el mismo río Jordán. «“Christus” big cines picture, presented here» (5 de mayo de 1917) *The Moving Pictures News*, p. 2848.

²⁴ «“Christus” concluded Broadway run» (June 23, 1917) *The Moving Picture World*, p. 1958; Sharey, George N. (May 19, 1917) «Christus». *The Motion Picture News*, p. 3161; McDonald, Margaret I. (19 de mayo de 1917) «Christus». *The Moving Picture World*, p. 1142.

²⁵ Pese a las críticas positivas en este sentido, la reseña de George Sharey para el *The Motion Picture News* destacaba la versión narrativa que Maurice Samuels había hecho para el público americano, si bien consideraba que no había conseguido plenamente su objetivo y que no acababa de adaptarse al público estadounidense. Sharey, George N. (19 de mayo de 1917) «Christus». *The Motion Picture News*, p. 3161.

²⁶ «Christus» concluded Broadway run (23 de junio de 1917) *The Moving Picture World*, p. 1958.





siones a la música tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. La oración y la alegría en el Señor se expresan de forma más efectiva mediante cánticos e himnos. Elegir bien la música de la sesión era, pues, imprescindible para que el mensaje llegara de la forma más completa posible. En el estreno estadounidense de *Christus* se empleó una orquesta de treinta músicos, seleccionados de la Philharmonic Symphony, la Boston Symphony y la Metropolitan Opera House. Un gran conjunto para una gran historia. Estos interpretaron un arreglo especial del director M. Winkler, formado por piezas religiosas de Mozart, Mendelssohn, Beethoven, Wagner, Händel, Bach, Saint-Saëns, Tchaikovsky y Gounod²⁷. Ningún medio especifica el orden de las piezas, por lo que, más allá de los nombres, no sabemos qué tema acompañó la escena del bautismo. En todo caso, como era común en el mundo del cine, la selección destacó por su sabor decimonónico, con ligeros toques barrocos, momentos de emociones y espiritualidad desgarradas.

Respecto a las cuestiones técnicas, las películas religiosas van a seguir la tónica general del cine silente. El plano general y frontal será una constante. Más aún en este tipo de producciones construidas a base de *tableaux vivants*. La apertura del plano permitía componer una imagen con cierta profundidad, ya fueran fondos pintados o escenarios naturales. Además, se prestaba a montar una escena multitudinaria comparable a las grandes obras pictóricas de la Historia del Arte. Como en la pintura, el Bautista va a ocupar diferentes posiciones dentro del plano. Durante la predicación puede aparecer a un extremo —normalmente a la derecha— o en el centro. Mientras que en el bautismo la figura central es Cristo, quedando el santo desplazado levemente a cualquiera de los dos lados (fig. 1).

Un ejemplo interesante, por salirse de la norma, lo vemos en *Del pesebre a la cruz* (Sidney Olcott 1912). En lugar del bautismo, muestra la escena de la predicación. El sacramento no se presenta de forma explícita, sino simbólica. Y es que la escena en su totalidad es una metáfora visual. No en vano, es de los pocos pasajes que toman como referencia el Evangelio de Juan²⁸. En ella, el Bautista aparece de espaldas, centrando un plano general del desierto real de Judea. El realismo se enfatiza con la túnica de tela hebrea y el pelo largo y revuelto. Coloca las manos a modo de altavoz. Grita con fuerza. Y alza los brazos en actitud dramática, dejando el palo a su izquierda, en el suelo. La metáfora visual es impactante. El intertítulo muestra el versículo más famoso asociado con el Bautista: «Yo soy la voz del que clama en el desierto». Un desierto que no es físico, como el que vemos en la imagen, sino simbólico: todos aquellos que, tras oír sus palabras, las desechan y olvidan. Espíritus vacíos, desiertos. La fuerza de la gestualidad enfatiza el mensaje, casi desesperado, que cae como lluvia sobre tierra infértil. No podían mostrar el espíritu, pero podían mostrar su vacío. El siguiente plano incluye algunos hombres en

²⁷ *Special music score for «Christus»* (2 de junio de 1917) *The Motion Picture News*, p. 3493; McDonald, Margaret I. (May 19, 1917) *Christus, The Moving Picture World*, p. 1142.

²⁸ La fuente principal son Mateo y Lucas. Las otras escenas basadas en Juan son el lavatorio de pies, la sentencia de Pilatos, la imagen de la Virgen bajo la cruz, y el mensaje final de la película.

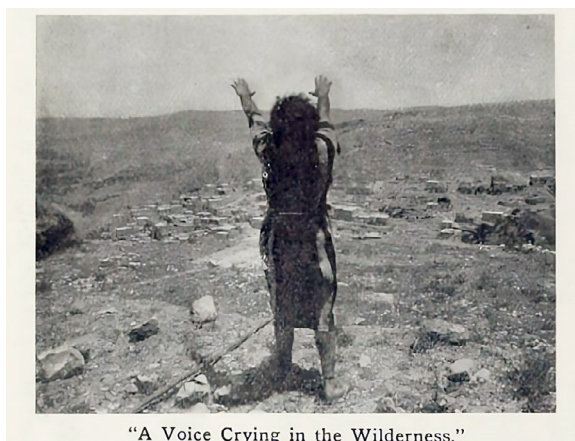


Figura 2. James D. Ainsley como Juan Bautista en *Del pesebre a la cruz* (Sidney Olcott, 1912).
Fuente: *The Moving Picture World*.

la zona inferior del encuadre, con el amplio desierto sobre ellos, como una nada que les consume.

A Juan no le vemos los ojos. Excepto dos leves momentos en los que da su perfil barbudo a la cámara, siempre aparece de espaldas. Pareciera que no nos incluye en la predicación. No obstante, nos introduce como parte de la profundidad de campo a la que habla sin remedio. No se considera digno de mirarnos. No es superior a nosotros. Es un hombre. Esta cuestión es interesante en cuanto que en el cine clásico los ojos serán un elemento fundamental. La insignificancia se hace manifiesta de forma más clara en cuanto a que el Bautista se va desplazando hacia la izquierda, dejando el centro a la inminente llegada del Mesías.

Esta película es, además, la primera en la que la crítica destaca este pasaje más allá de las típicas reseñas descriptivas de la historia de Jesús: «tenemos lo que es, quizás, el mejor capítulo. Juan ataviado con la “piel de camello” en el desierto real de Judea, clama su advertencia, cuán apropiadamente la naturaleza se adapta al propósito divino se demuestra aquí por el hecho de que la voz humana recorre muchas millas»²⁹. Junto a ello se incluía un fotograma del momento, con el famoso versículo al pie (fig. 2). Todavía no se hace mención al actor –James D. Ainsley–, pero estamos ante un paso importante en la valoración del pasaje y su protagonista. Conside-

²⁹ Jackson, W.H. (12 de octubre 1912) «*The Life of Christ*» (Kalem). *The Moving Picture World*, p. 122. La reseña completa ocupaba una extensión de cuatro páginas, lo que confirma la relevancia y el éxito de la producción de cara a la crítica y al público. No en vano, Jackson la calificó de «obra maestra del cine».



rada una obra maestra³⁰, fue especialmente alabada por su realismo. No solo en las localizaciones, sino en la elección del casting y en el diseño de vestuario, todo ello sin dejar de lado la tradición iconográfica³¹.

Respecto a la música, el famoso crítico de vaudeville Epes Winthrop Sargent hacía algunas recomendaciones: mejor un cuarteto de cantantes y un órgano que una orquesta. Si bien pueden combinarse, debiendo los primeros cantar de forma suave para no eclipsar la película, Así mismo, recomendaba hacer una selección de gregoriano, himnos y música clásica religiosa de autores como Gounod, Bach o Händel³². No había, por tanto, mucha variedad en cuanto a compositores y modo de interpretación en este tipo de películas, que seguían manteniendo la tendencia iniciada por las producciones pioneras³³.

En la etapa silente tuvo especial fortuna la historia de Salomé. La mujer fatal estaba de moda. La pintura simbolista –Burne Jones, Gustave Moreau, Gustav Klimt...–, la literatura –*Madame Bovary* de Flaubert, la *Nana* de Zola, o la reciente publicación de *Drácula* de Bram Stoker y del poema *A Fool There Was* de Rudyard Kipling, ambas en 1897–, la ópera –*Carmen*, *Manon*...– y ahora el cine. Un cine que permitía llevar esta figura al extremo.

Las producciones bíblicas habían omitido aquellos pasajes que pudieran considerarse moralmente cuestionables. Entre ellos, los de las mujeres que se salían de la norma: Eva, Dalila, Judith y, por supuesto, Salomé. Tan solo algunas se atrevían a empezar la historia con la expulsión del Paraíso, para cerrar el círculo con la salvación. No había espacio en este tipo de películas para ellas. Ni siquiera para aquellas, como Salomé, cuya vida se entrelazaba definitivamente con la del precursor del Mesías. Hija de una mujer impura y ambiciosa, sensual danzarina... La suya era una historia que debía contarse aparte. Como aparte, pues, concluía la vida del Bautista. Esto provocó que se diera cierta libertad a la hora de ceñirse a la literalidad de las fuentes sagradas, tan valorada en las producciones de tema bíblico.

Los Evangelios eran demasiado parcos en detalles. Por ello el cine cogió como base la obra *Salomé* (1891), de Oscar Wilde, llevada a la ópera por Strauss en 1905. En ella, Salomé es una adolescente enamorada de la mística y la imagen del Bautista, cuya obsesión roza el odio al no sentirse correspondida. Gracias a la joven tenemos, por vez primera, una descripción física del santo: delgado y extremada-

³⁰ Jackson, W.H. (12 de octubre 1912) *The Life of Christ (Kalem)*, *The Moving Picture World*, p. 121; Bush, W. Stephen (26 de octubre 1912) *From the Manger to the Cross (Kalem)*, *The Moving Picture World*, p. 324.

³¹ Bush, W. Stephen (26 de octubre 1912) *From the Manger to the Cross (Kalem)*, *The Moving Picture World*, p. 324.

³² Winthrop Sargent, Epes (19 de octubre 1912): *Handling the Kalem Release. A few suggestions as to the method of advertising*, *From the Manger to the Cross*, *The Moving Picture World*, p. 324.

³³ Aunque en el caso de *Horitz Passion Play* no se dan nombres de compositores, sí se alude a piezas como el «Ave María», que hacen pensar en Gounod o Schubert.



mente pálido³⁴, de cabellos negros encrespados³⁵ y labios rojos³⁶. Una descripción un tanto contradictoria, en cuanto que son fruto del amor-odio repentino de una niña encaprichada. Pero válida por el mismo hecho de serlo. En cuanto al carácter, la propia naturaleza de la obra, unida a la gestualidad propia del cine silente, le convierten en un hombre mucho más dramático que el que presentan las Escrituras. Su discurso penetrante y religioso carisma encandilan a Herodes. Pero sus profecías y amenazas, lanzadas con la furia del profeta y el fuego de Elías, hieren a Herodías, que se sabe culpable.

Son varias las películas de Salomé que se estrenaron en los primeros años del siglo xx. Diseñadas principalmente para el lucimiento de sus estrellas femeninas, muestran, sin embargo, un interesante catálogo de sanjuanés (fig. 3). El de la película italiana *Salomé* (Ugo Franela 1910)³⁷ es un Juan de aspecto barroco, casi salido de una obra de Bernini. Lleva una tupida piel de camello sobre una túnica larga, cuyos pliegues aportan dramatismo y traslucen el movimiento espiritual. Ocultan, sin embargo, su anatomía. El pelo y la barba negros y encrespados responden a la perfección con la descripción literaria.

Quizás la versión más famosa sea la protagonizada por Theda Bara (Gordon Edwards 1918). Apenas han llegado algunos fragmentos y fotogramas sueltos. Pero estos, junto a los artículos de prensa, son suficientes para hacernos una idea del personaje del Bautista. La reseña de *Variety* aporta algunos datos interesantes. En primer lugar, cita como fuente a Flavio Josefo. Si bien debió ser tan solo una fuente complementaria, ya que poco aporta a la historia de Salomé y Juan Bautista. Mucho menos como para poder configurar una narración a través de ella. Del relato del cronista podemos rescatar, sin embargo, las palabras que dedica al Santo: «un hombre bueno, quien recomendaba incluso a los judíos que practicaran las virtudes y se comportaran justamente en las relaciones entre ellos y piadosamente con Dios y que, cumplidas estas condiciones, acudieran a bautizarse» (Flavio Josefo 1997, 1099). En segundo lugar, indica que la música fue arreglada por un tal George Rubinstein. No especifica piezas ni compositores, pero no sería de extrañar que recurriera en algunos momentos a la ópera de Strauss.

Pero el dato más interesante que aporta la reseña es la opinión acerca de la apariencia de Juan: «El retrato de Juan el Bautista lampiño se aleja radicalmente de la tradición. La versión de Fox llega tan lejos que lo muestra pulcramente afeitado incluso mientras está en el calabozo sin más explicación que la demostración de tan

³⁴ «¡Qué delgado está! Parece una fina imagen de marfil y plata», «tu cuerpo es blanco como las nieves que reposan sobre las montañas de Judea y descienden a los valles [...] No hay en el mundo nada tan blanco como tu cuerpo» (Wilde 1964, pp. 756-757).

³⁵ «El silencio que mora en la selva no es tan negro, No hay nada en el mundo más negro como tus cabellos», «Parecen un nido de serpientes negras enroscadas en tu cuello» (Wilde 1964, pp. 757).

³⁶ «Los gritos rojos de las trompetas que anuncian la llegada de los reyes y amedrentan al enemigo no son tan rojos como ella [...] No hay nada en el mundo tan rojo como tu boca» (Wilde 1964, pp. 757-758).

³⁷ En la versión de Oscar Wilde Juan Bautista es llamado Yokanaán.



perfecto logro barberil»³⁸. Además de lampiño, el joven Juan interpretado por Alan Roscoe (1886-1933) –quien repetía con el director y la actriz tras *Cleopatra* (1917)– viste una piel de camello que deja el hombro derecho al descubierto, comenzando así la tendencia al acortamiento de la prenda. La palidez y los labios rojos son enfatizados mediante el maquillaje y un contraste acusado (fig. 3). El hecho de destacar la cuestión iconográfica revela la existencia de unas convenciones respecto a la imagen del santo, cuyo incumplimiento podría causar desasosiego o confusión en el espectador. Sin embargo, en nada afectó esta cuestión al éxito de la producción. Es más, el actor aparecía en algunos carteles y anuncios de prensa junto a Theda Bara, formando una atractiva pareja protagonista. Todo ello habla de la importancia del personaje y de su eficacia publicitaria.

Si este se salía de la norma, el Bautista de la versión de Charles Bryant y Anna Nazimova (1923) se desvía por completo de cualquier concepción. 1923 fue el año de Salomé. No solo se repuso la película de Theda Bara³⁹, sino que se estrenaron dos nuevas versiones. La primera, dirigida por Malcom Strauss y protagonizada por la bailarina Diana Allen, se anunciaba como la única basada únicamente en la Biblia⁴⁰. En ella, Salomé era una chica inocente, obligada por su madre a pedir la cabeza del Bautista. La pureza de la chica se premia con la omisión de su muerte, pues, tal como dicen los Evangelios, no cayó, sino que se fue a Egipto⁴¹. Poco se sabe del personaje de Juan Bautista. Tan solo se dan los nombres de los intérpretes de Salomé, Herodías y Herodes⁴². Tampoco se han conservado imágenes más allá de alguna fotografía dispersa de la protagonista.

La segunda versión, dirigida por Charles Bryant, fue un éxito inesperado⁴³. Protagonizada por Alla Nazimova, es una película totalmente vanguardista, muy lejos de lo que se esperaba para un espectador medio. El vestuario y los decorados de Natacha Rambova se inspiraron en las ilustraciones de Aubrey Beardsley para la

³⁸ *Salome* (Octubre 1918) *Variety*, p. 45.

³⁹ *Fox Releases for Week of January 7* (27 de enero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 382.

⁴⁰ *Strauss' «Salome» Being Released* (27 de enero de 1923) *The Motion Picture News*, p. 481. La campaña publicitaria fue enorme, llegándose a organizar concursos de belleza para encontrar a las chicas que más se parecieran a Diana Allen de cada ciudad. *Campaign Planned for Strauss, Salome* (27 de enero de 1923) *The Motion Picture News*, p. 716.

⁴¹ *Malcon Strauss' Salome Has Reversed All Known Versions* (27 de enero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 370.

⁴² En una noticia del *The Moving Picture World* se anunciaba erróneamente que el intérprete de Juan Bautista era Vincent Coleman, cuyo verdadero papel fue el de Herodes. *Malcon Strauss' Salome Has Reversed All Known Versions* (27 de enero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 370.

⁴³ Las comparaciones con su competidora no dejan lugar a dudas: «La “Salomé” de Malcom Strauss no perjudicará en forma alguna el negocio de la versión de Nazimova, ya que es ridículo compararlas. La producción de Nazimova es un logro artístico, mientras que la otra, mostrada aquí, es pura estopa que tan solo roza el ranking cinematográfico. Es, sin lugar a dudas, una película extranjera protagonizada por Diana Allen. Sin embargo, probablemente la crítica la puntuará. O podría pasar en una sesión doble, pero sola en una casa donde se exige lo mejor, esta película será incapaz de sostenerse por sí misma». *Strauss' «Salome» Opens in Philly Poorly Handled* (17 de marzo de 1923) *The Moving Picture World*, p. 354.





Figura 3. Juan Bautista en las diferentes versiones de *Salomé*: Ciro Galvani (Hugo Franela 1910), Alan Roscoe (Gordon Edwards 1918) y Nigel de Brulier (Charles Bryant y Alla Nazimova 1923).

obra de Wilde, iban más allá del estilo modernista del ilustrador británico, rozando los límites de un incipiente surrealismo. Lo mismo puede decirse de las actuaciones, con mención especial para el esperpéntico baile de Nazimova. A pesar de todo, el éxito de taquilla fue arrollador⁴⁴. La película fue calificada de sensación artística⁴⁵, fantasía histórica, algo totalmente diferente a lo que el público estaba acostumbrado, alejada de las versiones convencionales, una producción para la que el equipo había tenido plena libertad creativa⁴⁶. Todo ello se ve reflejado en la figura del Bautista (fig. 3). La anatomía y rasgos angulosos de Nigel de Brulier son potenciados por la reducción al mínimo de la piel de camello, que deja al descubierto la blancura de su cuerpo y su extremada delgadez. Como el de Alan Roscoe, lleva el pelo corto y es totalmente lampiño. Sus gestos y movimientos son totalmente dramáticos, bruscos y con un constante matiz estático y nervioso. Sus posturas llegan a ser tan angulosas como su propia apariencia. Su personaje tiene un tratamiento diferente al resto. Comparte con ellos la alternancia entre planos generales y primeros planos expresivos, pero el suyo va a ser un espacio casi minimalista. En sus planos va a dominar un claroscuro cercano al expresionismo alemán, donde las luces componen figuras afiladas y geométricas sobre un fondo neutro. De esta forma, se pone en claro contraste la personalidad austera y mística del Bautista con el lujo y barroquismo de la corte.

A diferencia de las producciones bíblicas, las películas de *Salomé* no son valoradas por su realismo y adecuación a las fuentes históricas. En ellas se funde el dra-

⁴⁴ «*Salomé*» *Makes Remarkable Showing* (17 de febrero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 703.

⁴⁵ *Nazimova's «Salomé» Praised in S.F.* (17 de febrero de 1923) *The Motion Picture News*, p. 851.

⁴⁶ *Salomé* (13 de enero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 153. Todo ello llevaba a pensar que sería una película exclusiva, solo apta para un espectador de cierta clase, interesado en cuestiones de alta cultura. Sin embargo, las salas se llenaron. *Nazimova's «Salomé» Praised by Board* (24 de febrero de 1923) *The Motion Picture News*, p. 953.



matismo propio de los escenarios con la libertad creativa de las vanguardias, dando lugar a personajes totalmente alejados de la tradición iconográfica y las convenciones cinematográficas. El fracaso de la única versión basada exclusivamente en la Biblia y el éxito de las versiones más radicales confirma el carácter especial de la historia, gracias a la cual tenemos una imagen diferente de Juan Bautista.

3.2. ÉPOCA CLÁSICA

La llegada del sonoro en 1928 cambió nuestra visión –y audición– del cine. Atrás quedaban las interpretaciones teatrales y los gestos exagerados. Los intertítulos fueron sustituidos por la voz. La música venía de dentro, no de afuera. Los avances técnicos seguían su curso. Los artísticos se adaptaron a las nuevas tendencias y posibilidades. Hollywood se convirtió en la gran Meca del Cine. Nació el sistema de estrellas. Llegaron las grandes producciones. La Biblia pudo contarse por primera vez tal como era: como la historia más grande jamás contada. Todas estas cuestiones afectaron en particular a la imagen de Juan Bautista.

El protagonismo del diálogo otorgó mayor importancia a la predicación, y los gestos cedieron expresividad a la modulación de la voz. A pesar de ello, el palo siguió siendo un atributo esencial. En este caso, no como sustitutivo visual de la palabra, sino como potenciador del discurso. Se dejó de recurrir a piezas preexistentes como acompañamiento musical. Los grandes compositores de cine, apoyados en la investigación y los recursos propios de la disciplina, cogieron el testigo de una música cada vez más cercana a la experiencia cinematográfica y espiritual del espectador. Esta nueva expresividad se vio estimulada por un montaje mucho más dinámico. Travellings, fuera de campo, primeros planos e incluso planos detalle completaron la figura del Santo a través de metáforas visuales y un acercamiento mucho más profundo a su personalidad, que quedó expuesta más allá del físico. A este respecto, cobraron especial importancia los ojos y la mirada (fig. 4). Por último, las vanguardias dieron paso a un nuevo clasicismo. La iconografía tradicional volvió a imponerse, si bien no desde la mera imitación, sino desde la interpretación personal. Así, vamos a ver a un Juan más cercano a la realidad: de mediana edad, melena media-corta, barba, aspecto más recio y piel morena, como aquel que está curtido en la dureza del desierto, y ataviado únicamente con una piel de camello.

A las cuestiones de tipo técnico y artístico se añadieron tres elementos que marcaron la deriva del cine clásico en general, y del género bíblico en particular: el Código Hays (1930)⁴⁷, la Legión de la Decencia (1933)⁴⁸ y la encíclica *Vigilanti Cura*, de Pío XI (1936), cuyo ejemplo derivó en publicaciones sucesivas como la encíclica *Miranda Prorsus* (1957), de Pío XII, o el Decreto sobre los medios de comu-

⁴⁷ Aunque se redactó el 31 de marzo de 1930, no se empezó a aplicar oficialmente hasta 1934.

⁴⁸ No era, en realidad, una organización centralizada, sino que se constituyeron centros en diferentes ciudades y estados. No obstante, el objetivo era el mismo.



nicación del Concilio Vaticano II (1963). A ello se sumó la publicación en 1933 de los conocidos como Estudios Payne, nueve libros que analizaban el efecto perjudicial del cine en los niños.

Nunca antes se había cuestionado el cine hasta el punto de poner en peligro su existencia como disciplina artística y medio de entretenimiento y espectáculo. La experimentación de los primeros años se dio de bruces con el muro de la censura. Se pensaba que la llegada del sonoro había convertido al cine en una escuela de vida siniestra e insidiosa (Black 2012, 178). Todo ello en un momento en el que los valores, acuciados por los conflictos bélicos y su onda expansiva a nivel social, sufrían una crisis como nunca antes.

El objetivo de todas estas iniciativas era acabar con la inmoralidad de la industria cinematográfica para proteger a los espectadores del vicio, el mal y la perversión. El Código Hays controlaba la producción desde el inicio, asegurándose de que ninguno de sus elementos sorteara la censura. La Legión Católica de la Decencia iba aún más lejos. Amenazaba con boicotear la industria desde los medios católicos y los púlpitos de las iglesias, incitando a los feligreses a no asistir a ninguna sesión que ofendiera la moralidad cristiana. Presionaron a los obispos de todos los estados, a los jefes de los estudios e incluso a los patrocinadores que financiaban sus actividades⁴⁹. Esta actitud fue celebrada por el mismo pontífice Pío XI, que en su encíclica de 1936 felicitaba la acción de estas organizaciones. Considerando al cine como el medio más influyente en la sociedad, era necesario encauzarlo por el buen camino⁵⁰. Para ello llamaba a los obispos del mundo —especialmente a los norteamericanos— a continuar su cruzada, respetando en todo momento la naturaleza del medio cinematográfico como arte, y buscando que el espectador saliera del teatro siendo mejor persona de lo que entró.

Aunque la censura afectaba a todos los géneros, el cine religioso —en especial aquel que trataba temas de los Evangelios— se vio especialmente limitado en ciertos sentidos. Más allá de la polémica figura de Jesús⁵¹, el casting de los personajes principales se hacía especialmente complicado. No solo había que elegir actores cuyo aspecto fuera cercano a la iconografía tradicional, sino que estos debían ser ejemplares de virtud tanto dentro como fuera de la pantalla. La familiaridad del espectador con las grandes estrellas hacía que estas se identificaran con sus personajes y el público, a su vez, con ellos. Y lo mismo ocurría con las historias, pues nada parecía

⁴⁹ John Cadwell, obispo de Los Ángeles, y Joseph Breen, jefe de la Production Code Administration (PCA), persuadieron al director del Bank of America para que dejara de financiar las actividades de la industria hollywoodiense (Black 2012, 172).

⁵⁰ «Por otra parte, no existe hoy un medio más potente que el cinematógrafo para ejercer influencia sobre las multitudes, tanto por la naturaleza misma de la imagen proyectada sobre la pantalla, cuanto por la popularidad del espectáculo cinematográfico y por las circunstancias que le acompañan» (Pío XI 1936, 11). Esta cuestión se enfatiza aún más en el Código Hays (Doherty 1999, 348-350).

⁵¹ El Código Hays especificaba: «Blasfemias intencionadas (esto incluye las palabras Dios, Señor, Jesús, Cristo —excepto si son utilizadas con reverencia—, Infierno, maldición, hijo de puta, Dios mío)» (Doherty 1999, 363).



haber cambiado desde los tiempos del Evangelio. Esta múltiple identificación podía ser un peligro si los valores transmitidos desde ambas partes no eran los correctos. Siendo Juan Bautista un personaje esencial en la narrativa pasionaria, era imprescindible buscar un actor a la medida, un actor con fama de estrella –más aún cuando casi todas estas películas eran grandes producciones–, carrera ejemplar, comportamiento virtuoso e imagen adecuada las circunstancias⁵². Más aún teniendo en cuenta su mensaje de salvación y de repudia al pecado. En este sentido, un personaje que en pantalla clama contra el adulterio, el matrimonio impuro, la seducción y la lujuria –conceptos tratados con especial atención en el Código Hays (Doherty 1999, 353-355 y 362)– no puede apoyar estos comportamientos con sus actos fuera de ella.

Ahora más que nunca, la cercanía a las fuentes bíblicas y su contexto era condición indispensable. No solo en correspondencia con la moral, sino como valor añadido a las grandes producciones, donde el cine religioso se convirtió en el género predilecto. La nueva bonanza económica de Estados Unidos se veía reflejada en los decorados, el vestuario, el atrezo y, por supuesto, la posibilidad de rodar en los exteriores más impresionantes, cuyo aspecto se ennoblecía gracias a los nuevos sistemas de pantalla ancha. Un cine más grande que la vida para competir con el auge de la televisión. En este sentido, el vestuario será una cuestión delicada, sobre todo en personajes femeninos como Salomé. Pero tampoco el Bautista escapaba a la criba, pues según el Código Hays, brazos, hombros, piernas o torso no debían estar al descubierto sin justificación alguna (Doherty 1999, 357). Las pieles de camello, pues, debían ajustarse a la normativa. No obstante, había cierta libertad en este sentido por cuestiones culturales y de contexto. El Bautista del cine clásico va a llevar una piel más austera, casi hecha jirones, que en ningún caso va a ser cubierta, sustituida o complementada con una túnica. Dejará las piernas, los brazos e incluso un hombro o medio torso al descubierto. Y, aunque de largo medio, serán pocas las ocasiones en las que el plano deje a la vista las piernas. Y, en esos casos, Juan aparecerá al fondo del plano, de perfil, en escorzo o difuminado por la profundidad de campo. En algunos casos se añaden complementos como unas pobres zapatillas fabricadas con piel y cordones, o una muñequera del mismo material.

⁵² A este respecto, la encíclica *Vigilanti Cura* recomendaba: «aquellos católicos que tienen una participación en esta industria. Que piensen seriamente en sus deberes y en las responsabilidades que tienen como hijos de la Iglesia al usar su influencia y su autoridad para que las películas que ellos producen o aquellas a cuya producción cooperen sean conformes a los principios de la sana moralidad. No pocos son los católicos que bien como realizadores, directores, autores o actores intervienen en las películas y, sin embargo, es doloroso que su intervención no haya estado siempre de acuerdo con su fe y con sus ideales» (Pío XI 1936, 17). El Concilio Vaticano II iba a un paso más allá, recomendando la formación católica de todos los responsables de la industria: «En primer lugar, los laicos deben ser instruidos en el arte, la doctrina y las costumbres, multiplicándose el número de escuelas, facultades e institutos, en los que los periodistas y los guionistas cinematográficos, radiofónicos y televisivos y otros interesados puedan adquirir una formación íntegra, imbuida de espíritu cristiano, sobre todo en lo que se refiere a la doctrina social de la Iglesia». Pablo VI (1963). *DECRETO INTER MIRIFICA SOBRE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL*. La Santa Sede. https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19631204_inter-mirifica_sp.html.



Este cúmulo de circunstancias derivó en un auge del cine religioso, que alcanzaría su pico en los años cincuenta y sesenta. Las consecuencias de la II Guerra Mundial y, sobre todo, la amenaza nuclear provocaron en la sociedad un sentimiento de indefensión e incertidumbre que encontró salida a través de la religión. El hecho, además, de que Estados Unidos hubiera sido un territorio prácticamente intacto, y de que fuera su ejército el que acabara con el horror del conflicto, convirtieron a América en un trasunto de la Tierra Prometida⁵³. Un concepto que deriva del Destino manifiesto, de la autopercepción de Estados Unidos como nación ejemplar, destinada a hacer del mundo un lugar mejor.

Entre las historias del Antiguo Testamento y los péplums⁵⁴, destacan dos producciones sobre la vida de Cristo: *Rey de Reyes* (Nicholas Ray 1961) y *La historia más grande jamás contada* (George Stevens 1965), con Robert Ryan y Charlton Heston como sendos sanjuanés. A pesar de ser un personaje secundario, se convirtió en uno de los papeles más importantes. Siendo el precursor, no tenía las limitaciones de casting que tenía el personaje de Jesús. Era, además, un personaje lleno de matices dramáticos, algo de lo que carecía el Mesías. Sus pocos minutos en pantalla estaban bien cotizados.

Mientras que a nadie le extrañó la decisión de colocar a Heston como el Bautista, la de Robert Ryan fue una elección que sorprendió al propio actor. Aunque con una vida sin escándalos, siempre había hecho de villano. Nunca pensó que le llamarían para interpretar al profeta que anunció al Mesías: «Estaba seguro de que me pedirían interpretar a Judas. Casi me desmayo cuando me ofrecieron interpretar a Juan Bautista [...]. Me permitió despojarme de mi historia de ser, quizás, el actor más odiado de Hollywood por la audiencia» (citado por Jarlett 1990, 115-116). La crítica, tan dispar, no pudo más que destacar su presencia, alabando no solo su actuación, sino el espíritu que infundió al personaje. «Fuera de su zona está Robert Ryan como Juan Bautista, y compone un personaje atractivo del hombre santo que reconoce al Redentor al verlo»⁵⁵. Una cuestión, la de la vista, en la que Nicholas Ray hace especial hincapié a través de planos detalle de los ojos de ambos: Juan y Jesús, en el momento del primer encuentro. No fue esta la única crítica favorable. En *The Saturday Review* calificaron su actuación como la más espiritual (Jarlett 1990, 116), una cualidad que le llevó a convertirse en la voz de las narraciones que se incluyeron en la edición especial de la banda sonora⁵⁶, con todo el significado que ello conlleva: la voz que clama. Y no solo eso, sino que también protagonizó algunas versiones

⁵³ A través de las historias del Antiguo Testamento se producía un rechazo al comunismo, encarnado por civilizaciones como la egipcia, y se mostraba respeto y aceptación del pueblo judío (Reinhartz 2016, p. 178).

⁵⁴ Adele Reinhartz divide las grandes producciones de tema religioso en tres tipos: épicas del Antiguo Testamento, épicas de Jesús y épicas de espada y sandalia o péplums. Estas últimas integran temas de los Evangelios con tramas de ficción (2016, p. 175). Entre estas se pueden destacar *Ben Hur* (William Wyler 1959), *La túnica sagrada* (Henry Koster, 1953) o *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy 1951).

⁵⁵ *King of Kings* (11 de octubre 1961) *Variety*, p. 11.

⁵⁶ *Inside Staff-Music* (18 de octubre 1961) *Variety*, p. 50.



del cartel publicitario. El profeta se convirtió, por tanto, en imagen y voz del mensaje de salvación.

No ocurrió lo mismo con el Bautista de Charlton Heston. Actor de valores como ninguno, contaba en su historial con personajes como Miguel Ángel, el Cid, el Mayor Matt Lewis, Ben Hur o Moisés⁵⁷. Era perfecto para el papel. Su implicación fue enorme. No solo admiraba a George Stevens –católico convencido–⁵⁸, sino que pensaba que el papel era maravilloso (Heston 1995, 297). Ambos concibieron la historia como un mensaje para la humanidad: «Sabemos que la vida de Cristo es un tema importante y debe ser tratado con respeto» (Stevens citado en Cronin 2004, 51). Los ojos volvieron a ser el foco del espíritu. Stevens insistió en ello⁵⁹. A ello añadieron la voz. Antes de que veamos al Bautista, lo escuchamos. Su voz fuera de campo recorre el desierto de Judea en un travelling que se inicia en el templo de Jerusalén para acabar en el río Jordán. Es la metáfora más clara de la voz que clama en el desierto. Ahora mucho más explícita que aquella de *Del pesebre a la cruz*. No obstante, ante un casting lleno de estrellas, Heston no obtuvo una atención más destacada que el resto⁶⁰. No hubo campaña publicitaria previa –Stevens la consideraba fuera de lugar para una historia de esta naturaleza (Cronin 2004, 52)– y la crítica, cuando destacó su participación, no fue precisamente benévola. Bosley Crowther se dedicó a destacar aspectos como su tipo tarzanescos⁶¹, algo que también podría achacarse al Bautista de Ryan, cuyo físico fue eclipsado por su actuación. Y peor aún fue la de William J. Nazzaro: «El Juan Bautista de Heston no es convincente. Seguramente, el verdadero Juan tendría una personalidad más fogosa. Todo lo que Heston puede hacer es gritar “¡Arrepentíos!” una y otra vez»⁶².

⁵⁷ William Wyler llegó a decir que era el mejor imitador de judíos de Hollywood (Heston 1995, p. 122).

⁵⁸ En la Margaret Herrick Library se conserva una fotografía que atestigua la buena relación entre actor y director. En ella aparece Charlton Heston, caracterizado como Juan Bautista, bautizando a un George Stevens arrodillado. Es, además, especialmente interesante para apreciar cada detalle de la imagen del personaje: la piel de camello, las botas, la muñequera, el peinado... Academy of Motion Pictures Art and Sciences (AMPAS). Margaret Herrick Library, Special Collections. George Stevens Papers. S015P013, George Stevens and Charlton Heston during production of *THE GREATEST STORY EVER TOLD*, 1965.

⁵⁹ Heston recordaba las palabras de Stevens durante el rodaje de la escena de la prisión: «Quiero empezar con un primer plano extremo de Chuck encadenado a la pared. Pero dame un fundido en negro al inicio. No quiero ver una maldita cosa hasta que Chuck abra los ojos, captaremos el brillo de sus pupilas, y nos desplazaremos hacia atrás, desvelando la celda» (citado por Heston 1995, p. 303).

⁶⁰ La acumulación de estrellas era a la vez parte del espectáculo y distracción. Los espectadores dispersaban su atención intentando identificar a todos los actores, algunos de ellos en papeles insignificantes. Esta cuestión fue calificada como irrespetuosa con el sentido religioso de la película por el crítico del *Phoenix Arizona Republic*. Nazzaro, William J (2 de abril 1965) *Greatest Story* is One of Most Impressive Films, *Phoenix Arizona Republic*, p. 55.

⁶¹ Crowther, Bosley (16 de febrero 1965) *Screen: "The Greatest Story Ever Told": Max von Sydow Stars in Biblical Film*, *The New York Times*, p. sn.

⁶² Nazzaro, William J. (2 de abril 1965) *Greatest Story* is One of Most Impressive Films, *Phoenix Arizona Republic*, p. 55.



No obstante, ambos compusieron un Juan de carácter rudo y a la vez místico. Un buen salvaje con la timidez del que ha experimentado una vida de privaciones. Un hombre tímido y a la vez valiente y sin pelos en la lengua, al que la visión del Mesías llena de luz.

La personalidad del Bautista se completa con la música. Miklós Rózsa, considerado por entonces principal exponente musical del mundo antiguo (Rózsa 1982, 178), y Alfred Newman fueron los encargados de sendas partituras⁶³. La importancia del personaje es patente en la existencia de un tema propio, privilegio del que solo disfrutaban, aparte de Cristo, los más cercanos al Mesías y el mal, este último en forma de contratema —a través de figuras como Pilato o Herodes—. Ambas partituras tienen en común el protagonismo de las maderas⁶⁴, y el cambio que en ellos produce la presencia del Mesías. El de Rózsa es un Juan con cierto sabor oriental⁶⁵, donde las maderas son potenciadas por los metales, aportando fuerza y potencia a las palabras del profeta. Todo cambia cuando Jesús le mira a los ojos. El plano detalle de la mirada de Juan es punto de partida del cambio musical. A partir de entonces, no será el hombre brusco el que hable, sino su espíritu inundado del Señor. Suena el tema principal, y las cuerdas y las maderas agudas se elevan con un coro celestial. El mismo efecto tendrá la mirada y el contacto de la mano de Cristo en la secuencia de la cárcel. La música de la profecía da paso, pues, a la de la salvación: la fuerza física, a la espiritual.

El de Newman es un tema más íntimo. Un conjunto de cámara acompaña a esa voz que clama en el desierto. La llegada de Jesús impone silencio. Un silencio solo roto tras el abrazo de los primos. La voz de Juan se sigue escuchando mientras Jesús se interna en el desierto, culminando con la entrada de los coros, a modo de rompimiento de gloria, cuando las palabras de Juan son sustituidas por las del Mesías. Se ha producido la transición, de nuevo, de la tierra al cielo. Al contrario que el anterior, el de Newman no llevará consigo la música de la salvación, sino que el resto de escenas transcurrirán en silencio o acompañadas de la música de Hero-

⁶³ El trabajo de Rózsa fue alabado por la crítica: «Rózsa ha escrito una partitura hollywoodiense rica en texturas, que ha sido dirigida con vigor y color, empleando en ocasiones efectos corales para incrementar el impacto». *King*, *Elvis' Soundtrackers*, *Colé's "Story" Top Current LP Releases* (4 de octubre 1961) *Variety*, p. 4. *La música, también, juega un papel principal como fondo y acompañamiento incidental de la acción y la metafísica*, *King of Kings*, (11 de octubre 1961) *Variety*, p. 6. El tema principal fue, además, un éxito de ventas. *Top Singles of the Week* (4 de octubre 1961) *Variety*, p. 4. El de Newman, sin embargo, no obtuvo muy buena crítica: «Peor es el uso del coro del "Aleluya" en la resurrección de Lázaro, y mucho peor es el final, el cual recurre de nuevo la música de Handel con mal gusto, frente a una imagen de Jesús con las manos abiertas; enlazando con lo que solía hacer D.W. Griffith para finalizar sus películas a la terrible moda de hace cincuenta años». Nazzaro, William J. (2 de abril 1965) *Greatest Story" is One of Most Impressive Films*, *Phoenix Arizona Republic*, p. 55.

⁶⁴ Ambos compositores emplean el oboe y la flauta. En la Biblia se menciona la flauta en varias ocasiones, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Tiene su origen en el Génesis (Gn 4, pp. 19-21), y engloba diversos significados, todos ellos relacionados con el gozo de Dios. Por un lado, la alegría de la celebración, el camino hacia el Señor (Is 30, 29; 1Re 39, 40). Por otro, el duelo, pero un duelo que lleva a la resurrección (Mt 9, 18-26).

⁶⁵ Desde el cine silente, la música oriental ha estado relacionada con el desierto, o viceversa.



des y su familia. No obstante, él considerará la muerte como una liberación, de ahí que estos contratemas no tengan efecto negativo en su personaje, al que, al contrario, llenan de valor⁶⁶.

A diferencia del cine silente, estas producciones van a incluir los pasajes de la cárcel y la muerte del Bautista. No obstante, será la escena del bautismo, precedida por la predicación, la más relevante. No en vano, en ella se producen varios hechos trascendentales: la purificación del alma del bautizado, su incorporación a la comunidad cristiana y, en este caso, la transición a la Nueva Alianza. En ella, el paisaje va a cobrar una importancia fundamental, sobre todo en las películas que utilizaron sistemas de pantalla ancha⁶⁷. Pese a que el realismo era un valor en alza, ninguna de ellas fue rodada en Israel, como lo habían sido algunas películas de principios de siglo. La secuencia de *Rey de Reyes* tuvo lugar en Aldea del Fresno (Madrid), mientras que para la de *La historia más grande jamás contada* se desplazaron a Green River Overlook (Utah). La fidelidad a las fuentes, pues, se buscó por otros medios. Por una parte, mediante el uso de frases literales de las Escrituras. En ocasiones, como en la película de Stevens, no solo como parte del diálogo, sino como título de uno de los capítulos en los que se divide el filme: «La voz que clama en el desierto». Por otra parte, a través del tipo de bautismo. Aunque la tradición iconográfica occidental lo ha mostrado normalmente mediante infusión, por entonces el rito tenía lugar por inmersión, como refleja la tradición oriental. Stevens se adecuó a la realidad. Nicholas Ray tuvo que conformarse con la infusión: «No estoy personalmente satisfecho con el bautismo, no se llevó a cabo la inmersión total por el simple hecho de que el agua no era lo suficientemente profunda»⁶⁸. Ninguna de las dos muestra la epifanía, ni como rompimiento de gloria ni como voz en *off*. Ambas optan por omitir la epifanía, dando un aspecto mucho más realista al momento⁶⁹. No obstante, el cambio en la música viene a sustituir cualquier rompimiento de gloria o voz en *off*. Además, la decisión puede justificarse en el Evangelio de Juan, en el que la aparición del Espíritu Santo es solo visible para el Bautista, quien da testimonio de lo ocurrido:

He visto al Espíritu que bajaba como una paloma del cielo y se quedaba sobre él. Y yo no le conocía pero el que me envió a bautizar con agua me dijo: Aquel sobre el que veas bajar el Espíritu y se queda sobre él, ése es el que bautiza con Espíritu Santo. Y yo le he visto y doy testimonio de que este es el Elegido de Dios (Jn 1, 32-34).

⁶⁶ En su conversación con Herodes, Juan dice: «Mátame, así podré vivir. Mi cuerpo no significa nada. Puedes hacer con él lo que quieras. Pero mi alma es eterna. No puedes tocarla».

⁶⁷ *Rey de Reyes* fue rodada en Super Panavisión, y *La historia más grande jamás contada* en Ultrapanavisión.

⁶⁸ *Liked the Book Better Than Pic* (18 de octubre 1961) *Variety*, p. 5.

⁶⁹ Se entiende realismo en su sentido de fiel reflejo de la vida, sin concesiones a cuestiones sobrenaturales.



De este modo, no solo aportan realismo y cercanía a un momento de carácter sobrenatural, sino que traspasan el protagonismo al Bautista, testigo único de la presencia de Dios, en cuyos ojos se refleja su Espíritu.

Esta búsqueda de veracidad histórica y adecuación a las Escrituras no siempre encontró las simpatías de todos. Se hicieron pases privados para grupos de diferentes religiones y creencias⁷⁰. En el caso de *Rey de Reyes*, se abrió un debate sobre cómo debían adaptarse las Escrituras, y la Legión de la Decencia la tachó de «teológica, histórica y bíblicamente incorrecta»⁷¹. Si bien el director aseguraba que el Vaticano tan solo había aconsejado cortar dos escenas y los protestantes habían hecho solamente una sugerencia⁷². En todo caso, respecto a la figura de Juan Bautista, únicamente se omitió su muerte y posterior entrega de la cabeza a Salomé⁷³. La crítica, sin embargo, recibió este factor con benevolencia, asegurando que satisfaría por igual a cristianos y judíos⁷⁴. *La historia más grande jamás contada* no tuvo tantos problemas. La división en capítulos con títulos bíblicos, y su ritmo más pausado, la inspiración de algunas escenas en pinturas famosas y el uso de piezas religiosas preexistentes, la acercaba más a los antiguos *Passion Plays* y, con ello, a una realidad mucho más cercana y conocida por todos⁷⁵. Stevens también omitió la muerte y la cabeza del Bautista. En lugar de mostrarla de forma explícita, recurren de nuevo al fuera de campo. Juan sigue siendo la voz que clama en el desierto. En este caso ese desierto es Herodes, cuyo primer plano absorbido en la danza de Salomé se funde con el último grito del Bautista: «¡Arrepentíos!», para posteriormente enviar a sus hombres a apresar a Jesús.

Pasada la moda de las mujeres fatales —que habían quedado como conquista del cine negro— y con la censura vigilando cada fotograma, la historia de Salomé pasó a un segundo plano. Frente a las numerosas versiones del cine silente, en la etapa clásica solo encontramos una, si bien fue la producción más cara de Columbia hasta entonces⁷⁶. Dirigida en 1953 por el alemán William Dieterle, esta versión clásica de Salomé fue concebida a mayor gloria de Rita Hayworth. Nadie mejor

⁷⁰ *Protestants at "Kings"* (4 de octubre 1961) *Variety*, p. 4; «Liked the Book Better Than Pic» (18 de octubre 1961) *Variety*, p. 5.

⁷¹ *Liked the Book Better Than Pic* (18 de octubre 1961) *Variety*, pp. 5 y 24.

⁷² *Ibidem*, p. 5.

⁷³ *King of Kings* (11 de octubre 1961) *Variety*, p. 6.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Nazzaro dijo de ella que era «muy cercana a las Escrituras, huyendo de las orgías sexuales sin gusto de Cecil B. DeMille». Nazzaro, William J. (1 de abril 1965) *The Greatest Story Ever Told*, *Phoenix Arizona Republic*, p. 55.

⁷⁶ *Salome* (24 de enero de 1953) *Variety*, pp. 15-17. Se convirtió en la película más cara de la compañía, que gastó nada menos que un millón de dólares en la campaña publicitaria. Tal fue la importancia de la misma que se organizó una convención especial con exhibidores y distribuidores en la que se establecieron unos requisitos para aquellos teatros que quisieran proyectar la película. Entre estos, debían ser teatros cualificados, situados en ciudades de más de 75 000 habitantes, y las entradas se comprarían a un precio preestablecido, mayor al común para el resto de películas. *Sales Meet On "Salome"* (17 de enero de 1953) *Variety*, p. 26; *Trade Practices Cold War Tossing Sparks*, (24 de enero de 1953) *Variety*, p. 13.



que Gilda para bailar la danza de los siete velos⁷⁷. La publicidad vendía la película como una lujosa producción llena de romanticismo y sensualidad⁷⁸. Si bien la película no respondía exactamente a lo que vendía la publicidad. Más allá de la danza de Salomé, todo giraba alrededor del origen del cristianismo, incluso la trama romántica. Es más, entre los personajes protagonistas se colaba un místico Juan Bautista, cuya trama iba mucho más allá de la historia de Salomé. Una Salomé coartada por la censura⁷⁹, que es traicionada más que traicionera, se horroriza ante la visión de la cabeza cortada del Bautista y que acaba escuchando el sermón de la montaña como una cristiana más. Y es que, como venía ocurriendo en las versiones silentes, en la historia de Salomé no se tiene tan en cuenta la fidelidad a las Escrituras, si a ello se une la doctrina cristiana difundida por los organismos censores, no es de extrañar que la historia siga dicha deriva.

El actor británico Alan Badel debutaba en el cine americano tras haber participado con un papel menor en una producción inglesa. No tenía, pues, antecedentes cinematográficos. Era un actor dramático. Pero su personalidad encajaba a la perfección con el papel: amable, con buen gusto, y de voz y discurso hipnotizantes⁸⁰. Solo la suavidad de sus rasgos y su elegancia británica se apartan de la deriva que seguirá el Bautista clásico, del que porta todos los atributos. No obstante, supo combinar la mística con la valentía, siendo la primera la que domina su actuación: «Alan Badel como Juan Bautista capta de forma excelente la cualidad del fanático y devoto religioso»⁸¹, «El Juan Bautista de Alan Badel, sin embargo, tiene mucho de fanático»⁸². La simple mención de la crítica es significativa, teniendo en cuenta que la estrella principal era Rita Hayworth.

Aunque la primera vez que vemos a Juan lo encontramos en el río Jordán con sus seguidores, se omite la escena del bautismo. Jesús no está presente de cuerpo, sino de espíritu, que veremos reflejado en los ojos del Bautista y en la música que

⁷⁷ Pese a todo, Rita Hayworth fue una de las más cotizadas mujeres fatales de Hollywood, por lo que su elección para el papel como Salomé seguía, de alguna forma, la tendencia de sus antecesoras.

⁷⁸ En los diferentes carteles y anuncios de prensa se podía ver a Rita Hayworth vestida de forma sensual y en posturas bastante provocativas, ya fuera sola o acompañada de Stewart Granger. Alan Badel, como Juan Bautista, tan solo aparecía en algunas versiones, como una figura secundaria, a mucho menor tamaño en la parte inferior. La campaña publicitaria fue tan excesiva que se publicaron calendarios con los diferentes hitos. Entre estos destacan la venta de los bañadores Salome, la caja de cigarrillos perfumados Salome o las monedas y billetes acuñados por la Columbia Mins and Ships. «Salome» (21 de enero de 1953) *Motion Picture Herald*, pp. 15-18; *Salome* (28 de enero de 1953) *Motion Picture Herald*, pp. 40-41.

⁷⁹ *Salome* (22 de junio de 1953) *Screenland*, p. 26.

⁸⁰ La hija del escritor William Golding lo describía con las siguientes palabras: «Durante los años finales de los cincuenta, el actor Alan Badel solía visitarnos. A mi padre le gustaba escucharlo hablar de teatro, siempre quedaba fascinado. Badel era su idea de un verdadero actor. Era encantador y amable, impresionantemente atractivo, y ligera pero agradablemente teatral, casi irónicamente. Tenía una voz como de chocolate, de chocolate con licor» (Golding 2011, p. 140).

⁸¹ *Salome* (18 de marzo de 1953) *Variety*, p. 6.

⁸² Gravis, Janet (junio de 1953) *Let's go to the movies, Photoplay*, p. 19.





Figura 4. Juan Bautista en el cine clásico, el hombre y el espíritu: Alan Badel (*Salomé*, William Dieterle 1953), Robert Ryan (*Rey de Reyes*, Nicholas Ray 1961) y Charlton Heston (*La historia más grande jamás contada*, George Stevens 1965).

acompañe su mirada⁸³. Así ocurre cuando Claudius (Stewart Granger) le cuenta los milagros de los que ha sido testigo (fig. 4)⁸⁴. Las cuerdas, con la gloria de los violines y la melancolía de los violonchelos, nos guían hacia la salvación, hacia el principio, que es lo que anuncia la cartela que, en este caso, no puede llamarse final. El silencio que se había hecho a la muerte del Bautista se recupera con las palabras del Mesías, acompañadas de nuevo por las cuerdas, que las llevan hacia ese nuevo principio, que es la resurrección.

⁸³ La música fue muy bien valorada por la crítica. *Salome* (18 de marzo de 1953) *Variety*, p. 6. Como parte de la campaña publicitaria se publicó un LP con la música y los diálogos de la película, destacando el sermón de la montaña completo. *Decca's Quickie On "Town" Album* (18 de marzo de 1953) *Variety*, p. 43.

⁸⁴ En los Evangelios son sus discípulos los que regresan con las noticias tras haber hablado con Jesús (Lc 7, pp. 18-23 En *Rey de Reyes* también se modifica esta escena, haciendo que sea el propio Jesús el que visite a Juan en la cárcel.



Fuera del ámbito hollywoodiense, pero dentro de esta etapa, encontramos *El Evangelio según san Mateo* (Pier Paolo Pasolini 1964). Una película peculiar en cuanto que supone la visión de un marxista confeso y una aportación de un cine italiano, el realismo, muy diferente a aquel que proponían los *Passion Plays* europeos. La fuente textual es clara desde el mismo título. Tampoco dejan lugar a dudas los diálogos. Las fuentes estéticas y contextuales las confiesa el propio director: «Bach y en parte Mozart como comentario musical: Piero della Francesca y, en parte, Duccio para la inspiración figurativa, y la realidad profundamente histórica y exótica del mundo árabe, como fondo y ambiente» (Pasolini 2005, 262). Para los actores, personas comunes de la calle, hombres y mujeres como fueron aquellos elegidos por Dios. Para el conjunto: «un sentimiento de secreta poesía, de nostalgia y evocación del mito, de reconstrucción fantástica de una épica-lírica popular» (Pasolini 2005, 287). Pasolini quería crear belleza moral, para él, la única, y contribuir a la paz del mundo en la medida en la que el cine pudiera llegar a hacerlo (Pasolini 2005, 272 y 275). El resultado fue una película totalmente diferente de aquello a lo que el espectador de cine religioso estaba acostumbrado.

Los diferentes pasajes fueron tratados con la rudeza y fluidez del realismo estetizado. La escena del bautismo es clara muestra de ello. En el personaje de Juan destacan elementos novedosos respecto a los antecedentes. El intérprete, Mario Socrate, lleva el pelo corto y una incipiente barba desaliñada. La cabeza está coronada por una tonsura, quizás por la hipótesis de la formación del profeta en el monasterio de Qumrán. Su aspecto es ordinario y algo tosco, como su comportamiento. Y no lleva palo, evitando con ello la simbología, sino que lanza su discurso con la violencia y el furor propios del ermitaño que, siendo hombre, no ha tenido un contacto cercano con la humanidad. Según Bosley Crowther: «El Juan Bautista de Mario Socrate es una llama sutil en el fotograma angular de un poeta»⁸⁵.

Sus palabras son literales. También el montaje, que, como es propio de la narrativa clásica de Juan, alterna planos generales con primeros planos de la expresión y la mirada del Bautista (fig. 5). Contrastando la furia de la predicación con la sorpresa y timidez reverencial del encuentro. A pesar de tratar las escenas desde una perspectiva terrenal, el hecho de seguir al pie de la letra las palabras de Mateo obliga a incluir las palabras del Padre: «Este es mi hijo muy amado, en quien me complazco» (Mat 3, 17). Evitando cualquier visión sobrenatural, Pasolini inserta la epifanía como una voz fuera de campo. Si bien la presencia de Dios es intangible, por lo que más que fuera de campo se trataría de la divinidad en su más pura representación cinematográfica.

La música es, quizás, el elemento más extraño. El bautizo de los neófitos es acompañado por el espiritual *Sometimes I Feel Like A Motherless Child*, interpretado por Odetta. Aquellos que esperan a ser bautizados se sienten huérfanos de espíritu. Juan está allí para hacerles creer. La llegada de Jesús enciende un silencio de res-

⁸⁵ Crowther, Bosley (18 de febrero de 1966) *Screen: The Life of Jesus: Pasolini's Film Opens at the Fine Arts, The New York Times*, p. sn.



Figura 5. Mario Socrate en *El Evangelio según san Mateo* (Pier Paolo Pasolini 1964).

peto, seguido de la *Marcha Fúnebre* de Mozart: Cristo encontrará la salvación en la muerte, destino de todo cristiano. Esta pieza tiene, además, connotaciones masónicas. En este sentido, son interesantes las palabras de Ludwing Friedrich Lenz sobre la función de la música en las ceremonias masónicas: «consiste en extender los buenos pensamientos y la unidad entre los miembros», de modo que puedan «unirse en la idea de la inocencia y la felicidad» (citado por Thompson 1977, 41); todo lo cual aplica al sacramento del bautismo. La elección musical de Pasolini es en cierto modo extravagante, pero nunca carente de sentido según su visión personal⁸⁶.

3.3. LA DÉCADA DE 1970

La nueva década vio la expansión del cine de autor. La industria estaba fragmentada. Ya no había monopolios y los directores eran más libres para llevar a cabo sus propios proyectos. Era el fin de la censura. Conocedores de las nuevas olas europeas de los sesenta, e inmersos en un contexto de movimientos sociales por la libertad ante un mundo en continua incertidumbre y lleno de corrupción –Watergate, crisis del petróleo de Oriente Próximo, la guerra de Vietnam–, desarrollaron un cine que se antojaba más personal y cercano a las sensibilidades contemporáneas. Si bien la teoría de autor no dejó atrás el sistema hollywoodiense. Antes que eso, estableció una tensión creativa entre las limitaciones de estudio y la libertad artística (Bernardoni 1991, 1-3). A ello se unieron lo que Bernardoni denomina las cuatro falacias del cine de autor: el acercamiento a la estética de la televisión –cuya consolidación la hacía más cercana visual y genéricamente al espectador–, el intento de igualarse a la literatura desde el punto de vista emocional y psicológico, la valoración del estilo

⁸⁶ Bosley Crowther aplaudió el uso de la música en la película: «La banda sonora musical es sorprendente. Tiene un rango distintivo y ecléctico que va de *La pasión según san Mateo* de Bach, a la *Missa Luba*, una misa congoleña cantada con ritmos e instrumentos africanos». Crowther, Bosley (18 de febrero 1966) *Screen: The Life of Jesus: Pasolini's Film Opens at the Fine Arts, The New York Times*, p. sn.



y la imitación de ciertos directores clásicos (1991, 5-10)⁸⁷. Si bien todo esto puede aplicarse al cine en general, en algunos países europeos se vivía una situación particular. El caso más relevante fue Italia, cuyo cine vivió una época de esplendor tras los conflictos bélicos. Su estilo inconfundible experimentó un viaje de ida y vuelta, que llevó a sus directores a trabajar en la industria norteamericana.

En cuanto al cine religioso, pese al fin de la censura, desde Roma se seguía llamando a un cine moralmente correcto. No obstante, como había demostrado Pasolini, las Escrituras podían contarse desde un punto de vista más personal e íntimo. No en vano, eran la historia del hombre. En este sentido, desde Roma se llamaba al respeto entre religiones. La declaración *Nostra Aetate*, sobre las relaciones de la Iglesia con las religiones no cristianas, promulgada por Pablo VI durante el Concilio Vaticano II (28 de octubre de 1965), contenía palabras propias de un momento en el que el mundo necesitaba unión y paz:

Todos los pueblos forman una comunidad, tienen un mismo origen, puesto que Dios hizo habitar a todo el género humano sobre la faz de la tierra, y tienen también un fin último, que es Dios, cuya providencia, manifestación de bondad y designios de salvación se extienden a todos [...]. Los hombres esperan de las diversas religiones la respuesta a los enigmas recónditos de la condición humana, que hoy como ayer, conmueven íntimamente su corazón (Declaración *Nostra Aetate*, 1965)⁸⁸.

Todo este contexto va a dar como resultado películas musicales de diferentes géneros, películas en las que los personajes sagrados siguen el canon de belleza contemporáneo, películas más o menos apoyadas en las Escrituras, películas que anteponen el realismo a lo místico –un realismo no tanto basado en las Escrituras y en la historia como en la experiencia humana de los creadores–, películas y series para televisión, películas hechas por autores no creyentes, películas que nunca antes podían haberse hecho pero que, de alguna forma, llevaban la palabra de Dios a un rango más amplio y variado de espectadores.

La figura de Juan Bautista va a verse influida por la nueva situación. El mensaje de paz «Haz el amor y no la guerra» va a traer consigo una nueva fisonomía y un comportamiento diferente. Los Bautistas de los setenta son hombres menos bruscos y arrebatados, aunque no están exentos de fuerza, ánimo y rabia cuando la ocasión lo merece. Conversan con tranquilidad y transmiten sus ideas con un fervor contenido, alejado de la mística y el furor. Su aspecto se suaviza, adquiriendo la fisonomía propia del canon de belleza contemporáneo: hombres de entre veinte y treinta años, delgados y fibrosos, de media melena alborotada y barba a medio crecer, con una piel de camello abierta, rota y frágil, o con el torso totalmente al descubierto.

⁸⁷ Bernardoni denomina estas cuatro cuestiones como falacia de la televisión, falacia de la literatura, falacia hichckocniana y falacia hawaiana.

⁸⁸ Pablo VI (1965) *Declaración Nostra Aetate sobre las relaciones de la Iglesia con las religiones no cristianas. La Santa Sede*. https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decl_19651028_nostra-aetate_sp.html.

Pueden llevar algún complemento como un trozo de tela roída. Y no suelen llevar palo, ya que la palabra se transmite de forma más natural y apaciguada.

La mirada ya no será el foco principal. Se imponen ahora los planos medios y americanos, que muestran la anatomía de los personajes sin complejos. El centro se desplaza, pues, del espíritu al cuerpo. Son hombres, más que santos. Sus escenas, por tanto, van a buscar un realismo amable y cercano, excepción hecha de los musicales, donde el realismo queda coartado por la propia naturaleza del género. Tampoco la literalidad será norma, llevando los diálogos y situaciones a un ámbito más cotidiano. Es por ello que el bautismo, el pasaje más cercano de Juan, seguirá siendo el momento más destacado. Pocos optarán por la inmersión, y la epifanía —explícita o no— desaparece por completo. La historia de Salomé como película independiente confirma el decreciente interés por este momento de la vida del Bautista. Curiosamente en un momento en el que el destape y la sensualidad inundaban la producción a través del cine de explotación.

Las más importantes producciones bíblicas de la década vinieron de parte de dos directores italianos: *El Mesías* (Roberto Rossellini 1975) y *Jesús de Nazaret* (Franco Zeffirelli 1977). Dos hombres y dos puntos de vista, ambos con una mirada heredera del neorrealismo italiano, con tintes ideológicos propios de un momento conflictivo, y con la apertura que el arte concede a los creadores intelectuales. El suyo es un cine que busca.

Al igual que Pasolini, Rossellini se declaraba ateo y marxista, si bien ello no le impidió interesarse por el cine religioso⁸⁹, en el que consiguió dejar una impronta personal, fruto de su interés por reconciliar las figuras de Jesús y Marx (Brunette 1996, 341). La suya es una película sobre lo divino despojado de cualquier matiz sobrenatural. No hay milagros ni situaciones extraordinarias. Es la historia de un hombre que consiguió difundir un sentimiento de paz y humanidad para todo aquel que quisiera escucharlo. A Rossellini no le hacía falta el sentimentalismo y la parafernalia hollywoodiense para transmitir los valores cristianos: «No necesito milagros para saber que Jesús es el hijo encarnado de Dios y que, por ello, podemos amarlo. Verdaderamente, me ha conquistado» (citado por Johnson 2008, 358)⁹⁰.

Sus intenciones quedan claras en la escena del bautismo, en la que todo ocurre como si fuera lo más normal del mundo. Jesús llega, se quita la túnica, se agacha frente a Juan y se va, tal cual, como si nada hubiera ocurrido. Únicamente un casi imperceptible solo de oboe informa de que algo importante ha tenido lugar⁹¹. No

⁸⁹ Rossellini realizó varias producciones televisivas de temática religiosa: desde la transcripción de las Escrituras en *Los Hechos de los Apóstoles* (1968) a la hagiografía de *Agostino d'Ippona* (1972), pasando por la religión como tema central de la biografía del matemático Blaise Pascal (1972).

⁹⁰ Para aportar cierta misticidad al asunto, el padre Peyton, impulsor de la idea, difundió la leyenda de que había sido la Virgen la que le dijo que el mejor director para su película sería Roberto Rossellini. El contrato, además, se firmó frente a *La Piedad* del Vaticano, de Miguel Ángel, tras lo cual se arrodillaron a rezar el rosario, algo que Rossellini no había hecho en su vida (Brunette 1996, p. 341).

⁹¹ La música fue compuesta por Mario Nascimbene, con el que ya había colaborado en sus otras producciones religiosas, y que era conocido en Hollywood por su trabajo en el cine bíblico e his-





Figura 6. Juan Bautista en el cine de los setenta: Carlos de Carvalho (*El Mesías*, Roberto Rossellini, 1975), Michael York (*Jesús de Nazaret*, Franco Zeffirelli, 1977), Larry Lee (*The Gospel Road*, Robert Elfstrom, 1973) y David Haskell (*Godspell*, David Greene, 1973).

hay epifanía. Jesús es bautizado como uno más, con la sola excepción de un cruce de palabras casual y carente de énfasis dramático. Al igual que ocurría en *Rey de Reyes*, la poca profundidad del río deriva en un ritual por infusión, mediante un cuenco de cerámica (fig. 6).

El silencio acompaña a Juan durante el resto de sus apariciones. El cambio más significativo es su apariencia. Mientras que en el río aparece con un pequeño calzón y con barba incipiente, durante su tranquila charla con Herodes aparece con una piel de camello larga y rota, y la barba crecida tras los días pasados en la cárcel. Su muerte es una de las más explícitas, en cuanto a que se muestra la puñalada previa a la degollación que, esta sí, tiene lugar fuera de plano. Respecto a la técnica, Rossellini alterna planos largos y zoom *–in y out–*, lo cual le permite intercalar planos generales y medios con mayor eficacia y economía. Si bien su uso deriva de la televisión, el director recurre a él como recurso estético, en contraste con el uso artístico del color y el énfasis en el paisaje (Johnson 1996, 346).

tórico. Entre sus películas más conocidas en este sentido se encuentran *Salomón y la Reina de Saba* (King Vidor, 1959), *Los vikingos* (Richard Fleisher, 1958) o *Barrabás* (Richard Fleisher, 1961).

El caso de Zeffirelli es similar en muchos sentidos, no obstante, a pesar de haber apoyado al bando comunista, era católico, lo cual le da ventaja a la hora de transmitir los sentimientos propios del cristianismo. Aun así, su intención fue hacer, ante todo, una película realista y universal. No siendo una novedad, su preocupación principal fue llevar la película a todo el mundo. La tensión social entre cristianos y judíos fue uno de los puntos clave de su decisión. La declaración *Nostra Aetate*, una justificación perfecta a sus objetivos, que explicaba de la siguiente manera: «Mi intención es demostrar que cristianos y judíos comparten raíces comunes, que somos, vía Cristo, todos hijos de Abraham, y que yo, personalmente, siempre consideraré a los judíos mis hermanos mayores» (Zeffirelli 1986, 276)⁹². No obstante, ante las diversas creencias, los responsables de la producción consultaron con personalidades de todas las grandes confesiones: católicos, protestantes, anglicanos, judíos, musulmanes y mormones, los cuales dieron su beneplácito a la obra⁹³.

Ello le llevó a plantear una escala de necesidades de producción. Lo primero era buscar las palabras adecuadas, sin dejar de seguir los Evangelios. Tras ello, había que buscar las localizaciones más cercanas al contexto histórico en el que se desarrollaron los hechos de las Escrituras, teniendo en cuenta los profundos cambios sufridos en la geografía y el urbanismo israelíes, que él mismo había comprobado en sus viajes. El casting vendría después.

Las escenas del Bautista beben de diferentes Evangelios, siendo el de Juan el elegido para el pasaje más importante: el bautismo de Cristo, donde Juan es el único testigo de la epifanía, mostrada aquí mediante el vuelo de una paloma común⁹⁴. El protagonismo concedido al personaje hace que muchas de las palabras de las Escrituras se dispersen en diferentes escenas de predicación. En cuanto a la muerte del Bautista, el Evangelio de Marcos es el más cercano. No se contempla en ningún momento la fuente alternativa de Wilde, por lo que tanto el diálogo con Herodes como las palabras que pronuncia en el momento culminante son originales.

Para sus escenas se eligieron dos localizaciones: los alrededores del río Jordán y la fortaleza de Ouarzazate, en Marruecos (Zeffirelli 1986, 273). Esta última

⁹² *The New York Times* transcribía la opinión del rabino Marc H. Tannenbaum, del American Jewish Committee: «La comunidad judía debe estar particularmente agradecida por esta película en el sentido de que ha evitado todas las imágenes negativas sobre los judíos y el judaísmo que han nutrido el antisemitismo en el pasado, hace todo lo contrario, busca conscientemente retratar el primer siglo del judaísmo de una forma cálida, fiel y bajo una luz de comprensión». *TV VIEW* (3 de abril 1977) *The New York Times*, p. 92.

⁹³ Solo puso objeciones un grupo de protestantes –que ni siquiera había visto la película–, que opinaba que Jesús no podía ser retratado como un hombre normal, porque era Hijo de Dios. Sin embargo, la protesta fue en vano, ya que la producción fue un éxito total en Estados Unidos. *TV VIEW* (3 de abril 1977) *The New York Times*, p. 92; Brown, Lee (16 de marzo de 1977) *NBC Spurs Protest: To Show “Jesus” Film*, *The New York Times*, p. 46; *TV “Jesus of Nazareth” Draws Mayor Audience* (5 de abril de 1977) *The New York Times*, p. 38.

⁹⁴ La crítica de *The New York Times* cometió un error al decir que se habían puesto en boca del Bautista palabras que pertenecían a Dios. El error viene justificado por la confusión a la hora de detectar la fuente literaria de la escena. *TV VIEW* (3 de abril 1977) *The New York Times*, p. 92.



haría las veces de palacio de Herodes, donde tiene lugar el encarcelamiento y muerte del Bautista.

El actor elegido fue Michael York, con el que ya había trabajado en el teatro y en *Romeo y Julieta* (1968). Zeffirelli no tuvo dudas: «Le tengo algo más que cariño a Michael, le quiero y le admiro. Ha estado en muchas de mis películas y no conozco a nadie mejor con quien trabajar» (Zeffirelli 1986, 228). La crítica, sin hacer gran hincapié, calificó su actuación como extremadamente buena⁹⁵. El suyo es el único Bautista rubio y de ojos azules del cine hasta el momento, si bien su imagen no desentona en absoluto en una producción donde el color es un valor principal, ya que se funde con las tonalidades terrosas y el cielo del desierto (fig. 6).

La música de Maurice Jarre bebe de la tradición clásica, tanto en sonoridad como desde el punto de vista narrativo. Aunque no tiene tema propio, muchas de las escenas de Juan van a llevar acompañamiento musical. En el bautismo y la escena de la conversación con Herodes en la cárcel, Jarre recurre al cambio de tema en el momento en el que el espíritu inunda su alma. El cambio responde tanto a la instrumentación –cuerdas graves– como al tema, pues tanto la llegada de Jesús como su presencia de espíritu activan el recuerdo del tema principal⁹⁶. Un tema de sabor oriental que, en ciertos acordes, recuerda al tema principal de Ernst Gold para *Éxodo* (Otto Preminger 1960), película que narra la historia de la fundación del estado de Israel. Finalmente, será la percusión la que le acompañe a la muerte. Una percusión que, como ocurría en otras ocasiones, se relaciona con los «malos», es decir, con Herodes y su familia, en cuya música destaca el aspecto percusivo.

La década de los setenta fue testigo del *revival* del musical cinematográfico. Si bien, al igual que ocurrió con el resto de géneros, tomó unos derroteros diferentes del cine clásico. La generación de las libertades y los derechos vio en el musical una oportunidad para darles un vuelco a los temas sociales. Entre ellos, como no podía ser de otro modo, estaba la religión. Nada mejor que la música para hacer transmitir la palabra de Dios.

En 1973 se estrenaron tres musicales sobre la vida de Jesús: *Jesucristo Superstar* (Norman Jewison), *Godspell* (David Greene) y *Gospel Road: A Story of Jesus* (Robert Elfstrom y Johnny Cash). La primera y más famosa no incluye el personaje de Juan Bautista. Pero en la segunda es un personaje tan fundamental que, junto con Jesús, es el único que tiene nombre. Y no solo un nombre, sino dos, pues el personaje, interpretado por David Haskell, es a la vez Juan y Judas: el que anuncia al Mesías y la salvación, y el que lo traiciona y conduce a la muerte⁹⁷. Su Juan va más allá de

⁹⁵ *TV VIEW* (3 de abril 1977) *The New York Times*, p. 92.

⁹⁶ Durante la conversación con Herodes, este le pregunta al Bautista: «Si te dejara libre ¿Qué harías con tu libertad?». Juan le contesta: «Seguiría a aquel cuyo camino he preparado. Como otros muchos que le están siguiendo. Pero tú no me vas a liberar». En este momento, la presencia del tema principal nos desvela quién es el único capaz de hacernos libres, por muchas cadenas y rejas que condenen nuestro cuerpo.

⁹⁷ La película es una adaptación del musical *Godspell* (1971), con música de Stephen Schwartz y libreto de John-Michael Tebelak.



cualquier iconografía imaginable. No hay un calificativo exacto para el vestuario de la película, si bien el de Bautista es uno de los más llamativos: pantalones vaqueros, camiseta ajustada de rayas, un pañuelo atado al cuello, zapatillas de deporte y una casaca que parece sacada de un general francés psicodélico del siglo XVIII, o del disco de *Sgt. Pepper*. En cuanto a su aspecto físico, sigue la tendencia de los setenta. Aunque, si el anterior era el primer Juan rubio, este es el único pelirrojo. Con todo, hay que tener en cuenta que también hace las veces de Judas. Nueva York se convierte en Tierra Santa —no olvidemos aquello del Destino Manifiesto—, y la Fuente de Bethesda en el río Jordán. Esta elección no deja de tener sentido, pues el ángel que corona la fuente está bendiciendo la que fuera la primera agua potable de la ciudad de los rascacielos.

Subido a ella, de la mano del ángel, Juan canta la canción *Prepare Ye (The Way Of The Lord)*. La letra es tan simple como la continua repetición del título. Y tan efectiva como el mensaje que transmite. Su voz fuera de campo se escucha como un eco en toda la ciudad. Pero solo los elegidos la escuchan, y lo dejan todo para correr hacia el bautismo, hacia la salvación. La propia secuencia funciona como metáfora visual del inicio de la profecía de Isaías, que continúa de forma más explícita con la repetición del segundo verso: «Preparad el camino del Señor» (Mt 3, 3). Una vez en la fuente todos se unen al coro en un bautismo a modo de fiesta, lleno de chapuzones y chapoteos. Lo que pudiera parecer blasfemo se convierte en una celebración de la alegría del Señor.

La elección del Evangelio de Mateo como fuente se basa en la simplicidad a la hora de transmitir el mensaje. No hay nada trascendente en esta película, sino un intento de hacer llegar el gozo de Dios de la forma más directa: a través de la música, los colores, la juventud y la alegría⁹⁸.

Gospel Road sigue un camino más místico y personal, fruto de la experiencia religiosa del cantante country Johnny Cash. Tras años caminando en el límite, Cash dejó las drogas, se casó con June Carter y retomó su fe⁹⁹. Aprovechó, no obstante, un momento en el que el country volvía a estar de moda para lanzar la que sería, según él, su obra más ambiciosa¹⁰⁰. La película, narrada por el propio Cash, puede

⁹⁸ El crítico Vincent Canby decía que «es menos una celebración de la vida y las enseñanzas de Cristo, que una celebración del teatro, la música, la alegría de la juventud, la ciudad de Nueva York y las lentes zoom». Canby, Vincent (22 de marzo de 1973) *The Gospel According to "Godspell" Comes to Screen. The Cast, The New York Times*, p. sn. En la misma reseña hace alusión a la canción *All For The Best*, afirmando que es interpretada por Jesús y Juan Bautista. No obstante, durante este número, David Haskell se mete en el papel de Judas.

⁹⁹ Vecsey, George (13 de diciembre de 1973) *Cash's "Gospel Road" Film is Renaissance for Him, The New York Times*, p. 62.

¹⁰⁰ «La película *Gospel Road*, como he comentado, fue el proyecto más ambicioso que jamás haya intentado. La semilla del proyecto fue sembrada en unas vacaciones en Israel en junio de 1966, y creció tras volver de Nickajack Cave, cuando estaba más intensamente involucrado en el estudio de la Biblia. Los trabajos que estaba leyendo, especialmente los comentarios del siglo XIX de *The Age Of Higher Enlightenment* —y también novelas: *La túnica sagrada*, *Quo Vadis*, *El cáliz de plata*, *La columna de hierro*— me sumergieron tan poderosamente en la historia de los tres años de ministerio de Cristo en la tierra,



recordar hoy al manierismo de Terrence Malik, que ese mismo año debutaba, aún en un estilo contenido, con *Malas tierras* (1973). La luz, los planos largos y la voz en off descubren un Cristo espiritual y divino. Por otro lado, las canciones country aportan un ritmo diferente a las escenas que acompañan, entrando casi en el terreno del videoclip. Con ello, Cash pretendía llegar a todo el mundo, y traer el mensaje de Jesús al aquí y ahora, no importando cuáles fueran esos lugares y momentos¹⁰¹.

La interpretación de Larry Lee se puede encuadrar en la tendencia contemporánea. Alejado de las excentricidades del musical, nos presenta un Juan Bautista pleno del espíritu de Dios. Su aparición es breve. El tiempo de bautizar a Jesús por inmersión. Momento trascendental que vemos en un plano subjetivo. El diálogo entre Juan y Jesús es leído por Cash, quien también repite las palabras de Dios a la vez que una paloma surge entre las nubes —con el silbido de un misil— y se posa en el hombro de Jesús. Los reflejos de la luz, los fundidos, la cámara lenta, la cámara en mano y una melodía de aire religioso componen una escena donde el misticismo roza lo kitsch.

3.4. DE 1980 A LA ACTUALIDAD

El cine ha evolucionado a la vez que la sociedad. El género religioso busca cada vez más el realismo desde la experiencia y la objetividad, pero con una visión personal y puntos de vista diferentes y novedosos. Además de las superproducciones y las películas de autor, existen productoras de adscripción cristiana que se dedican a lanzar películas donde la religión se funde con situaciones cotidianas, en muchas ocasiones, relacionadas con la Biblia. En ellas no importa tanto el realismo como el mensaje, que suele presentarse en forma de milagro. Dos formas muy diferentes de tratar la historia de Cristo y de transmitir la Palabra de Dios, dirigidas a un público cada vez más heterogéneo, que vive la religión de una forma muy diferente a sus padres y abuelos.

El realismo extremo da lugar a un Juan Bautista que nada tiene que ver con los anteriores. El Bautista actual es un verdadero salvaje, con notas de misticismo exacerbado. A pesar de que Juan nació solo seis meses antes que Jesús, se nos presenta como un viejo arrugado o un adulto desmejorado. consumido y zarrapastroso. De

que empecé a sentirme casi obligado a reescribir la historia con mis propias palabras. Empecé a escribir sin una imagen clara de hacia dónde iba o qué sería del resultado» (Cash 1997, 308). Para escribir el guion utilizó también *Concordance to the Bible*, del reverendo Newman Thompson. Vecsey, George (13 de diciembre de 1973) *Cash's "Gospel Road" Film is Renaissance for Him, The New York Times*, p. 62.

¹⁰¹ Para Cash, Cristo era «real en todas partes». No obstante, la distribución no estuvo exenta de problemas, ya que en las diferentes zonas de Estados Unidos tenían una visión diferente de la religión. Con todo, la película era accesible según el canon de la época, y así lo pensaba Hal Sherman, coordinador de promoción: «Creemos que es una película para todos, incluso si no creen en Jesús, siempre y cuando puedan soportar a Johnny Cash cantando». Vecsey, George (13 de diciembre de 1973) *Cash's "Gospel Road" Film is Renaissance for Him, The New York Times*, p. 62.



pelo largo, enredado y sucio, casi piojoso. Tan solo lleva una piel de camello roída, a veces larga y otras demasiado corta o escasa. El palo desaparece, cediendo toda la fuerza a la gestualidad. Bautiza con las manos desnudas o por inmersión, siendo el propio Jesús el que se zambulle por sí mismo delante del santo.

No hay una constante en cuanto a los recursos técnicos. Cada director emplea las soluciones propias de su estilo. Si bien, en general, se recupera la importancia de la mirada. No al estilo clásico, sino como foco de la atención. Los de Juan van a ser ojos grandes y hundidos –lo cual refuerza el claroscuro–, profundamente marcados por ojeras, y de mirada perdida y elevada, con un toque de fanatismo religioso en grado cambiante según el caso. Se recuperan los primeros planos, pero Juan no será el centro, sino que se desplazará a un lado, huyendo del protagonismo del encuadre.

Diferente a todo lo anterior y totalmente encuadrada en su época es *La última tentación de Cristo* (Martin Scorsese 1988). En ella se produce el cambio de paradigma del cine bíblico. Scorsese compone una visión absolutamente personal y novedosa. Quizás la visión más radical hasta el momento junto con la de Pasolini. La polémica acompañó a la producción desde el inicio. No tuvo éxito de taquilla ni de crítica. No obstante, y precisamente por ello, relanzó la carrera del director¹⁰².

No está basada en los Evangelios, sino en la novela del mismo título de Nikos Kazantzakis (1953)¹⁰³, que casi le lleva a la excomunión por parte de la Iglesia griega. Es, una continua lucha entre el espíritu y la carne, entre la divinidad y lo terrenal¹⁰⁴. El suyo es un Cristo que duda, que busca respuestas y tiene miedo, del destino cumplido y del destino sin cumplir. Pero es ese intento de humanizar la figura de Cristo el que provoca las escenas y momentos más impactantes, desde el punto de vista visual, moral y espiritual.

Igual de impactantes son algunos personajes. Más allá de la elección de Willem Dafoe para el papel de Jesús, uno de los personajes más controvertidos es el Juan Bautista de André Gregory. Nada tiene que ver con los Juanes a los que el cine nos tenía acostumbrados. De repente, el atractivo joven que predicaba la paz se convierte en un tipo asqueroso y sucio que parece el líder de una secta satánica. Tanto es así, que el crítico del *Chicago Tribune* lo cuenta entre los tentadores de Cristo junto

¹⁰² Los cines se llenaron, llegándose a formar colas en algunas ciudades. Muchos de los asistentes confesaban que iban a verla por la polémica. Junto a la multitud de espectadores se reunían grupos religiosos que intentaban convencer a los asistentes de que aún estaban a tiempo de arrepentirse y no entrar a la sala. Harnetz, Aljean (13 de agosto de 1988) “*The Last Temptation of Christ*” *Opens to Protest But Good Sales*, *The New York Times*, p. 11.

¹⁰³ Anteriormente ya se había adaptado al cine su novela *Zorba el griego* (Michael Cacoyannis, 1964).

¹⁰⁴ La crítica destacaba este aspecto del cine de Scorsese, cuya obra se basa enteramente en este eterno conflicto. Kehr, Dave (12 de agosto de 1988) *Scorsese’s Admirable Film a Notion Below His Bets*, *Chicago Tribune*, p. 132; Carr, Jay (2 de septiembre de 1988) *Joy a Powerful, Sincere Look at Christ*, *The Boston Globe*, p. 25. Incluso se llegó a decir que esta era, quizás, la película menos espiritual del director. Maslin, Janet (12 de agosto de 1988) *Scorsese’s View of Jesus*, *The New York Times*, p. 1.





con Pilatos y el mismo demonio¹⁰⁵. En su caso, la tentación era el empleo de la violencia y la venganza como vías de purificación. Y es que, si algo es este Bautista, es un hombre de carácter arrebatado, radical y fanático. Es un salvaje en toda regla que, más que hablar de salvación, habla de corrupción, destrucción y fatalidad. Tal es así, que el actor tuvo que buscar un extraño método para preparar el papel: «leí el libro de Isaías 30 o 40 veces. Fui a Times Square y prediqué el fin del mundo. Cuando llegamos a la localización, fui solo, de noche, al desierto para capturar de alguna forma la energía de las estrellas»¹⁰⁶. Para enfatizar todo esto, Scorsese buscó realismo extremo, y lo hizo mediante la suciedad, la tierra, la diégesis, las dudas y la crudeza de los primeros planos.

La escena del bautismo es toda una fiesta pagana. Esta cualidad absolutamente terrenal es enfatizada por la música. Es el único personaje que, sin tener un tema propio, tiene una música particular que lo caracteriza. Es, además, música diegética, lo cual lo convierte en un personaje musical¹⁰⁷. Sus adictos tocan panderos y cantan canciones de acento tribal, en las que se intercalan gritos guturales. Hombres y mujeres, desnudos, bailan y se flagelan como hipnotizados por un espíritu dionisiaco. Y, entre ellos, un Juan en calzones lanza palabras como misiles de guerra. Tal es la locura que Jesús duda, temeroso, si acercarse (fig. 7). El encuentro detiene la música, que vuelve a activarse en el momento en el que el agua toca la cabeza de Jesús.

A continuación, ambos tienen una conversación nocturna al calor de la hoguera. Juan va cubierto con una capa del mismo aspecto inmundo. La música diegética sigue sonando. Es el momento en el que Juan le anima a vengarse de todos aquellos que han traído el mal. Le habla de Sodoma y Gomorra, de corrupción, lujuria y muerte. Le dice que el amor también es sangre, y que lo que no se puede amar se ataca, se derriba, se corta de raíz. No es ira lo que muestran sus ojos en este momento, pero ya sabemos que Juan es la voz. Por suerte, Jesús decide irse al desierto.

Muy diferente es la producción canadiense *The Gospel of John* (Philip Saville 2003), que busca el equilibrio entre la visión metafórica de Juan Evangelista y la concepción realista contemporánea. Estrenada el mismo año que *La pasión de Cristo* de Mel Gibson, tuvo que sufrir las comparaciones de crítica y público. Ante la crudeza y realismo absoluto de la primera, la realidad de la de Saville parecía pecar de ligera, por mucho que el director hubiera buscado el efecto contrario¹⁰⁸. No cabía

¹⁰⁵ Kehr, Dave (12 de agosto de 1988) *Scorsese's Admirable Film a Notion Below His Bets*, *Chicago Tribune*, p. 132.

¹⁰⁶ Pasternak, Jesse (2 de noviembre de 2020) *This is Not My Interview With André Gregory*. *Establishing Shot*. Indiana University. <https://blogs.iu.edu/establishingshot/2020/11/02/this-is-not-my-interview-with-andre-gregory/>.

¹⁰⁷ La partitura es obra de Peter Gabriel, músico de rock que encontró su hueco en el cine con composiciones experimentales. Para esta, recurrió a sus investigaciones en diferentes países de Oriente, utilizando en muchos de los temas ritmos e instrumentos propios del contexto.

¹⁰⁸ «No se intenta en ningún momento glamurizar a las personas de la época. Estas tienen la cara sucia, las uñas llenas de tierra y visten ropa rudimentaria». Stein, Ruthe (13 de febrero de 2004). *Epic "Gospel" a Literal But Robust Jesus Story*. *San Francisco Chronicle*. <https://www.sfgate.com/movies/article/Epic-Gospel-a-literal-but-robust-Jesus-story-2796995.php>.



Figura 7. Juan Bautista contemporáneo: André Gregory (*La última tentación de Cristo*, Martin Scorsese, 1988) y Scott Handy (*The Gospel of John*, Philip Saville, 2003).

comparación alguna, sin embargo, en la figura del Bautista, ausente en la película de Gibson. Los rasgos del actor Scott Handy encajan a la perfección con la imagen del Bautista contemporáneo. Los ojos enormes y ojeros focalizan un rostro atemporal y sin edad definida. Es delgado y de carnes flácidas, a diferencia de los fibrosos Juanes de los setenta y los robustos Bautistas clásicos. La blancura de la carne se deja ver entre los rotos de la larga túnica de camello cuyo color imita su sucia melena. Y se mueve con la brusquedad del ermitaño, cargando la espalda y con pasos descuidados, sin elegancia (fig. 7).

Más contenido y menos salvaje que el de Scorsese, encuentra en la música un complemento al espíritu. El tema no le pertenece a él, sino al Mesías. Si bien el título hace referencia a las palabras del profeta: «The Lamb of God». El compositor canadiense Jeff Danna escribió *In crescendo*, donde las cuerdas son introducidas por una melodía oriental de laúd a medida que Jesús se adentra en el río Jordán ante la mirada —el espíritu— extasiada de Juan. Las palabras del Padre, pronunciadas en boca de Juan, tienen lugar en un respetuoso silencio.

La tendencia iconográfica del Juan Bautista contemporáneo puede comprobarse en otras producciones fuera de este estudio, como el Bautista de David Amito en la serie *The Chosen* (Dallas Jenkins 2017) o el de Gudmundur Thorvaldsson en la próxima película de Terrence Malick, *The Last Planet* (2024).

En cuanto a Salomé, solo cabría comentar brevemente la versión de Al Pacino (2013), en la que los personajes, a modo de teatro filmado, visten trajes actuales. En el caso del Bautista, el actor Kevin Harrison lleva unos pantalones y una camisa verde suelta y abierta. Su actitud no es tan mística y dramática. Incluso en ciertos



momentos sus movimientos parecen sucumbir a las palabras de Salomé. Una visión totalmente contemporánea.

4. CONCLUSIONES

La imagen de Juan Bautista en el cine ha seguido una tendencia alejada de la iconografía tradicional de las artes plásticas, si bien esta nunca ha dejado de ser referente a la hora de construir la realidad del personaje. En el caso del cine, sin embargo, la narrativa iconográfica del Bautista ha estado ligada desde sus inicios a los cambios sociales, el devenir histórico y el desarrollo de la técnica cinematográfica.

A diferencia de otras disciplinas artísticas, el cine hace uso de diferentes herramientas para modelar su figura, entre las que se cuentan la elección del casting, el vestuario, el maquillaje, la dirección de actores, la fotografía o la música. Elementos técnicos y artísticos que, dentro de las convenciones del momento, han sido empleados por los directores según su visión y estilo personal.

La búsqueda de realismo y las limitaciones de la censura también han contribuido a la evolución de su imagen. Se ha pasado de la fidelidad a las fuentes escritas –religiosas e históricas– a un realismo basado en la experiencia humana de los creadores. Respecto a la censura, ha servido de base para la creación, aportando un mensaje más completo al personaje. El fin de la misma dio rienda suelta para crear unos Bautistas más personales y arraigados al pensamiento de la época.

La relevancia del Bautista dentro de la historia de Cristo ha sido constante. Más allá del empleo de una u otra fuente literaria, el profeta se coloca como transición hacia un tiempo nuevo, convirtiéndose en una especie de prefiguración del Mesías, con el que es confundido por los que le rodean. Su protagonismo es aún más creciente en cuanto que la representación de su personaje no conlleva las limitaciones propias del Hijo de Dios, cuya presencia en pantalla siempre ha sido fruto de polémicas. Juan es hombre y, como tal, puede ser interpretado por un hombre. No obstante, los actores elegidos han llevado consigo la imagen de hombre ejemplar en su vida y su trabajo, distinguido por sus valores. Más allá de los códigos de la época clásica, actores y directores, fueran o no creyentes, han buscado siempre transmitir un mensaje de esperanza y paz.

Esta relevancia se ve refrendada por el interés de la crítica, que, desde el cine silente, ha reparado en la personalidad e iconografía del Bautista, valorando según el momento la actuación y elección de los actores. También son señal de esta importancia las campañas publicitarias, principalmente en la época clásica, donde los anuncios, pósteres y promociones incluían en algunas ocasiones al personaje, aunque a menor medida que los protagonistas. Esta última cuestión deja de darse a partir de los setenta, donde todo el protagonismo de la publicidad recaerá en la figura de Cristo, ya sea con su propia imagen o a través de un elemento simbólico.

Las escenas más significativas para establecer la imagen de Juan son el bautismo de Jesús, la conversación en la cárcel y la muerte del propio Bautista, esta última apoyada por la historia de Salomé. Cada una de ellas aporta un matiz diferente a la personalidad del Bautista, si bien es la primera la que da la pauta iconográfica prin-



cial, siendo la historia de Salomé la que mayor libertad ha permitido en el tratamiento de su imagen. Para estos pasajes se ha recurrido principalmente a los textos de Juan y Mateo, y a la *Salomé* de Oscar Wilde. Este último perderá vigencia en la etapa contemporánea, donde se recuperarán las narrativas del Nuevo Testamento.

Partiendo de dos atributos tradicionales del santo: la piel de camello y el palo, la indumentaria ha ido variando, imponiéndose cada vez más el realismo. De las primeras túnicas largas al modo de la pintura renacentista, se ha ido pasando por un proceso de acortamiento, complementación y tratamiento de una piel cada vez más rota y desastrada. El palo, por su parte, forma parte del refuerzo visual de la predicación, siendo diferente del representado en la cinematografía tradicional. Si bien a partir de los setenta se prescinde de él, usando tan solo la palabra como forma de persuasión, ya sea pacífica o violenta.

La edad y el aspecto físico irán parejos al canon de belleza del momento, de modo que de los delgados Juanes del cine silente se pasa a los fornidos del cine clásico, hombres adultos, curtidos por la vida en el desierto. Estos, a su vez, dan paso a los jóvenes y atractivos Bautistas de los setenta, a la imagen de la moda hippie. En la actualidad, Juan es un hombre viejo o extremadamente estropeado, feo, sucio y salvaje. Lo mismo ocurre con la personalidad, que pasa de la elegancia de los primeros Juanes, inspirada en las composiciones del Renacimiento, a la madurez de los clásicos, la tranquilidad y paz de los setenta y la brusquedad de los contemporáneos.

También se observa una progresión en el tratamiento técnico. De este modo, en el cine clásico Juan Bautista se mostrará en contexto, en planos generales, no siendo normalmente el centro del mismo. El cine clásico concederá gran importancia a la mirada como hogar del espíritu, incidiendo en primeros planos y planos detalle, que alterna con planos generales de ese desierto en el que clama la voz del Santo. El cine de los setenta aleja la mirada, mostrando a Juan en planos medios y americanos. En ocasiones recurre a la técnica más televisiva del zoom. Finalmente, el cine contemporáneo, sin seguir una constante, devuelve el foco a la mirada, aunque de una forma mucho menos enfática, donde el espíritu no se deja entrever tan fácilmente.

Por último, la música jugará un papel importante en la transmisión del mensaje. Mientras en el cine silente se recurría a composiciones barrocas y románticas de género religioso, a partir de la época clásica serán los compositores de cine los que invetiguen para traer realismo y alma a los personajes sagrados. La importancia de Juan Bautista se confirma por la existencia de temas propios o asociados a su contexto, si bien será el tema principal u otro tema asociado al Mesías el que termine apropiándose del Bautista, dando a entender el relevo y el paso de la Antigua a la Nueva Alianza. La música será, por tanto, esa otra voz que, finalmente, sea escuchada más allá del desierto.

RECIBIDO: 21-7-2024; ACEPTADO: 24-9-2024



BIBLIOGRAFÍA

- BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio (2014). «Decadencia y perversión. Oscar Wilde y la creación victoriana del mito de Salomé». *Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, 2, 69-87.
- BERNARDONI, James (1991). *The new Hollywood. What the movies did with the new freedom of the seventies*. McFarland & Company.
- BIBLIA DE JERUSALÉN (1975). Desclée de Brouwer.
- BLACK, Gregory (2012). *Hollywood censurado*. Akal.
- BRUNETTE, Peter (1996). *Roberto Rossellini*. University of California Press.
- BURNETTE-BLETSCH, Rhonda (2016): *The Bible in motion: A handbook of the Bible and its reception in film*. Berlin: Walter de Gruyter.
- CALERO RUIZ, Clementina (2021). «María Magdalena. Origen e iconografía en las artes plásticas y en el cine». *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 19, 9-28.
- CARMONA MUELA, Juan (2003). *Iconografía de los santos*. Istmo.
- CASH, JOHNNY (1997). *Cash: The autobiography*. HarperCollins.
- CRONIN, Paul (Ed.) (2004). *George Stevens. Interviews*. University Press of Mississippi.
- DAMOUR, Christophe (2020). «Adaptation, Experimentation, and Performance: Al Pacino's Wilde Salome». *Film Journal*, 6, 1-13.
- DOHERTY, Thomas (1999). *Pre-code Hollywood*. Columbia University Press.
- FLAUBERT, Gustav (1995): *Herodías*. Editorial Andrés Bello.
- FLAVIO, Josefo (1997): *Antigüedades de los Judíos. Libros XII y XX*. Akal.
- GARCÍA OCHOA, Santiago (2005). «Cine e iconología: análisis del film desde la Historia del arte». *Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 4, 153-163.
- GOLDING, Judy (2011). *The children lovers. A memoir of William Golding by his Daughter*. Faber & Faber.
- HESTON, Charlton (1995). *In the arena: an autobiography*. Simon & Schuster.
- JARLETT, Franklin (1990). *Robert Ryan. A biography and critical filmography*. McFarland Classics.
- JOHNSON, William Bruce (2008). *Miracles & Sacrileges. Robert Rossellini, the church and film censorship in Hollywood*. University of Toronto Press.
- JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y FORCONI BARALDI, M. (2024). «La construcción visual y sonora de la imagen de San Francisco de Asís en el cine de mediados del siglo xx: entre Roma y Hollywood». *Millars. Espai I Història*, 2(55), 47-78.
- Meléndez Táboas, Amelia (2019). Salomé en el cine, un Weibermacht a la sombra de Wilde. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 8(3), 281-304.
- MINGO LORENTE, Adolfo y HERNÁNDEZ CARIBA, Vega (2015). *El cine de la santa Teresa de Jesús en la gran pantalla (1925-2015)*. Ceylan.
- MONZÓN PERTEJO, Elena (2012). «Iconología y cine. Construcción fílmica de María Magdalena en la película Rey de reyes de Cecil B. DeMille». *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, 4, 63-78.
- ORELLANA, Juan (2005). «La fuerza de la Biblia en el cine», en Aranda, Gonzalo y Caballero, José Luis (ed.), *La Sagrada Escritura, palabra actual*. XXV Simposio Internacional de Teolo-



gía de la Universidad de Navarra (pp. 183-190). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

- PAGE, Matthew (2018). «Can we try again?: The Fate of the Biblical Canon», en Walsh, Richard (ed.), *T&T Companion to the Bible and Film* (pp. 273-286). T&T.
- PASOLINI, Pier Paolo (2005). *Pasiones heréticas-correspondencia*. El Cuenco de Plata.
- PIÓ XI (1936). *Encíclica Vigilanti Cura. El cine, sus grandezas y sus miserias*. Ediciones Splendor.
- APÓCRIFOS del Antiguo y el Nuevo Testamento. Selección de Antonio Piñero (2010). Alianza Editorial.
- PRICE, Steve (2011). «Salomé on sunset boulevard», en Bennett, Michael Y. (ed.), *Refiguring Oscar Wilde's Salome* (pp. 257-274). Rodopi.
- REINHARTZ, Adele (2016) «The Bible epic», en Burnette-Bletsh, Rhonda (ed.), *The Bible in Motion* (pp. 175-192). De Gruyter.
- RENAN, Ernest (1898). *Renan's life of Jesus*. Walter Scott LTD.
- RÓZSA, Miklós (1982). *Double Life. The Autobiography of Miklós Rózsa*. Hippocrene Books.
- SHEPHERD, David J. (2013): *The Bible on silent film. Spectacle, story and scripture in the early cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.
- THOMPSON, Katherine (1977). *The masonic thread in Mozart*. Lawrence & Wishart.
- VORÁGINE, Santiago de la (1999a). *La leyenda dorada, I*. Alianza Forma.
- VORÁGINE, Santiago de la (1999b). *La leyenda dorada, II*. Alianza Forma.
- WILDE, Oscar (1964). «Salomé», en Wilde, Oscar, Oscar Wilde. *Obras Completas*. Aguilar S.A. de Ediciones.
- ZEFFIRELLI, Franco (1986). *Zeffirelli. An autobiography*. Weidenfeld y Nicolson.

WEBGRAFÍA

- CZECH RADIO (24 de junio de 2024). Hořice na Šumave—the South Bohemian town with a far reaching tradition of passion plays. *Czech Radio*. <https://english.radio.cz/horice-na-sumave-south-bohemian-town-a-far-reaching-tradition-passion-plays-8779563>.
- FILMOTECA Española. Videos Colección Sagarmínaga. <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/colecciones/fondosfilmicos/colecciones-destacadas/sagarmínaga/videos10.html>.
- NEUDÖRFL, Martín (18 de abril de 2018). The Horitz Passion Play—identifikace části Hořického pašijového filmu (1897). *Schwarzenberská granátnická garda*. <http://www.krumlovs-kagarda.cz/film-horice/>.
- PABLO VI (1963). Decreto Inter Mirifica sobre los medios de comunicación social. *La Santa Sede*. https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19631204_inter-mirifica_sp.html.
- PABLO VI (1965). Declaración Nostra Aetate sobre las relaciones de la Iglesia con las religiones no cristianas. *La Santa Sede*. https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decl_19651028_nostra-aetate_sp.html.
- PASTERNAK, Jesse (2 de noviembre de 2020) This is Not My Interview With André Gregory. *Establishing Shot. Indiana University*. <https://blogs.iu.edu/establishingshot/2020/11/02/this-is-not-my-interview-with-andre-gregory/>.



STEIN, Ruthe (13 de febrero de 2004). Epic "Gospel" a literal but robust Jesus story. *San Francisco Chronicle*. <https://www.sfgate.com/movies/article/Epic-Gospel-a-literal-but-robust-Jesus-story-2796995.php>.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- BROWN, Lee (16 de marzo 1977) «NBC Spurs protest: to show "Jesus" film», *The New York Times*, p. 46.
- BUSH, W. Stephen (26 de octubre 1912) «"Fron the manger to the cross" (Kalem)» *The Moving Picture World*, p. 324.
- «Campaign planned for strauss' "Salome"» (27 de enero de 1923) *The Motion Picture News*, p. 716.
- CANBY, Vincent (22 de marzo 1973) «The gospel according to "Godspell" Comes to Screen. The Cast», *The New York Times*, p. 0.
- CARR, Jay (2 de septiembre 1988) «Joy a powerful, sincere look at christ», *The Boston Globe*, p.25.
- «"CHRISTUS"» (4 de mayo 1917) *Variety*, p. 27.
- «"CHRISTUS" big cines picture, presented here» (5 de mayo de 1917) *The Moving Picture World*, p. 2848.
- «"CHRISTUS" concluded Broadway run» (2 de junio de 1917) *The Motion Picture News*, p. 1958.
- «"CHRISTUS" was two years in production» (12 de mayo de 1917) *The Motion Picture News*, p. 2990.
- CROWTHER, Bosley (16 de febrero de 1965) «Screen: "The greatest story ever told": Max von Sydow Stars in Biblical Film» *The New York Times*, p. 0.
- CROWTHER, Bosley (18 de febrero de 1966) «Screen: the life of Jesus: Pasolini's film opens at the fine arts», *The New York Times*, p. 0.
- «DECCA'S Quickie On "Town" Album» (18 de marzo de 1953) *Variety*, p. 43.
- «FOX releases for week of January 7» (27 de enero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 382.
- GRAVIS, Janet (Junio de 1953) «Let's Go To The Movies», *Photoplay*, p. 19.
- HARMETZ, Aljean (13 de agosto de 1988) «"The last temptation of Christ" Opens to Protest But Good Sales», *The New York Times*, p. 11.
- «INSIDE Staff-Music» (18 de octubre de 1961) *Variety*, p. 50.
- JACKSON, W.H. (12 de octubre de 1912) «"The Life of Christ" (Kalem)» *The Moving Picture World*, pp. 120-124.
- KEHR, Dave (12 de octubre de 1988) «Scorsese's admirable film a notion below his bets», *Chicago Tribune*, p. 132.
- «"KING", Elvi's Soundtrackers, cole's "Story" top current LP releases» (4 de octubre de 1961) *Variety*, p. 4.
- «"KING of Kings"» (11 de octubre de 1961) *Variety*, p. 11.
- «LIKED the book better than pic» (October 18, 1961) *Variety*, p. 5.
- «MALCON Strauss' "Saolome" has reversed all known versions» (27 de enero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 370.
- MCDONALD, Margaret I. (19 de mayo de 1917) «"Christus"». *The moving picture world*, p. 1142.
- MASLIN, Janet (12 de agosto de 1988) «Scorsese's view of jesus» *The New York Times*, p. 1.



- NAZZARO, William J (2 de abril de 1965) «“Greatest Story” is one of most impressive films» *Phoenix Arizona Republic*, p. 55.
- «NAZIMOVA’S “Salome” praised in S.F.» (17 de febrero de 1923) *The Motion Picture News*, p. 851.
- «NAZIMOVA’S “Salome” praised by board» (24 de febrero de 1923) *The Motion Picture News*, p. 953.
- «“PASSION Play” pictures» (4 de enero de 1898) *Boston Daily Globe*, p. 2.
- «“PASSION Play” scenes» (8 de febrero de 1898) *Baltimore Sun*, p. 7.
- «PROTESTANTS at “Kings”» (4 de octubre de 1961) *Variety*, p. 4.
- «SALES meet on “Salome”» (17 de enero de 1953) *Variety*, p. 26.
- «“SALOME” makes remarkable showing» (17 de febrero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 703.
- «SALOME» (13 de febrero de 1923) *The Moving Picture World*, p. 153.
- «SALOME» (Octubre de 1918) *Variety*, p. 45.
- «SALOME» (24 de enero de 1953) *Variety*, pp. 15-17.
- «SALOME» (21 de febrero de 1953) *Motion picture herald*, pp. 15-18.
- «SALOME» (28 de febrero de 1953) *Motion picture herald*, pp. 40-41.
- «SALOME» (18 de marzo de 1953) *Variety*, p. 6.
- «SALOME» (22 de junio de 1953) *Screenland*, p. 26.
- SHAREY, George N. (19 de mayo de 1917) «“Christus”». *The Motion Picture News*, p. 3161.
- «SPECIAL music score for “Christus”» (2 de junio de 1917) *The Motion Picture News*, p. 3493.
- «STRAUSS’ “Salome” being released» (27 de junio de 1923) *The Motion Picture News*, p. 481.
- «STRAUSS’ “Salome” ppens in philly poorly handled» (17 de marzo de 1923) *The Moving Picture World*, p. 354.
- «THE PASSION play» (23 de noviembre de 1897) *Philadelphia Inquirer*, p. 5.
- «THE PASSION play» (29 de marzo de 1898) *The Brooklyn Daily Eagle*, p. 12.
- «TOP SINGLES of the week» (4 de octubre de 1961) *Variety*, p. 4.
- «TRADE PRACTICES cold war tossing sparks» (24 de enero de 1953) *Variety*, p. 13.
- «TV “Jesus of Nazareth” Draws mayor audience» (5 de abril de 1977) *The New York Times*, p. 38.
- «TV VIEW» (3 de abril de 1977) *The New York Times*, p. 92.
- VECSEY, George (13 de abril de 1973) «Cash’s “Gospel Road” film is renaissance for him», *The New York Times*, p. 62.

FUENTES DOCUMENTALES

ACADEMY of Motion Pictures Art and Sciences (AMPAS). Margaret Herrick Library, Special Collections. George Stevens Papers. S015P013, George Stevens and Charlton Heston during production of *The Greatest Story Ever Told*, 1965.



LAS VÍAS DE DISPERSIÓN DE LA COLECCIÓN DE PINTURA DEL VI CONDE DE MONTERREY

Beatriz Calvo Bartolomé
b.triz.calvo@gmail.com
Investigadora independiente-España

RESUMEN

El presente artículo se enmarca dentro de la investigación llevada a cabo durante la tesis doctoral de la autora *La pintura italiana en las colecciones del VI conde de Monterrey*, defendida en 2021 en la Universidad de Salerno, y cuyo capítulo dedicado al estudio de las vías de desintegración de la colección ha quedado inédito hasta el día de hoy. El trabajo no solo clarifica algunos de los destinos que tuvieron posteriormente las obras que Manuel de Zúñiga conservó en su casa habitual, sino que abre nuevas líneas de investigación en paraderos que podrían ir desde iglesias y conventos gallegos hasta una colección romana.

PALABRAS CLAVE: coleccionismo, pintura barroca, condes de Monterrey, dispersión.

THE DISPERSION PATHS OF THE PAINTING COLLECTION OF THE VI COUNT OF MONTERREY

ABSTRACT

This article is part of the research conducted during the author's doctoral thesis *La pintura italiana en las colecciones del VI conde de Monterrey* [The Italian painting in the collections of the VI Count of Monterrey], defended in 2021 at the University of Salerno and whose chapter is dedicated to the study of the paths of disintegration of the collection has remained unpublished until now. The work not only clarifies some of the fate of several artworks that Manuel de Zúñiga kept in his residence, but also opens new lines of research into whereabouts, which may range from Galician churches and convents to a Roman collection.

KEYWORDS: collecting, baroque painting, counts of Monterrey, dispersion.



1. INTRODUCCIÓN

Tras el fallecimiento de Manuel de Zúñiga y Fonseca (1653) y el de Leonor María de Guzmán (1654), vi condes de Monterrey, se suceden los inventarios de los bienes contenidos en la Casa de las Rejas, vivienda principal de los condes (Calvo 2022), las tasaciones patrimoniales, dos almonedas, pagos de deudas contraídas con bienes y diversas herencias a familiares cercanos. La colección conocida por los inventarios publicados en 1977 por el profesor Alfonso Emilio Pérez Sánchez contaba con un total de 265 pinturas, un número no muy elevado para la época, por lo que creemos que el patrimonio artístico de la casa-jardín del Prado de San Jerónimo contemplaría muchos más y cuyo inventario continúa desaparecido o bien no existe (Calvo 2022, 64-65 y 78). A pesar del escaso número de obras, se trata de una colección de gran calidad por la cantidad de originales que el conde de Monterrey reunió a lo largo de su vida. A este respecto, el escritor francés Jean-Jacques Bouchard deja constancia de cómo era el palacio de Nápoles durante la estancia del conde como virrey entre 1631 y 1637: en 1632 describe una galería del palacio llena de los originales que Monterrey había traído y comprado de Rafael Sanzio, Tiziano Vecellio y otros artistas cuyas pinturas habían sido realizadas en Roma y Nápoles (Bouchard 1897, 77). También Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura*, de 1633, señaló que, aunque en ese viaje no pudo ver la casa del conde por no encontrar quien tuviera las llaves, la había visitado en otras ocasiones, estando su colección de pinturas a la altura de su grandeza por tener tantos originales, entre los que se contaban los dibujos de nadadores de Miguel Ángel (Carducho 1633, 151). Quedó retratado en las líneas que le dedica el pintor como un ávido coleccionista del más alto nivel: «El Conde de Monterrey, que no haze (sic.) por ver, y allegar cosas originales» (Carducho 1633, 159).

El fallecimiento de ambos sin descendencia contribuyó a una mayor dispersión del patrimonio, lo que dificulta, sin duda, el conocimiento del paradero que tuvieron la mayoría de las pinturas, quedando el convento de agustinas recoletas de Salamanca como único reducto de conservación de algunas de esas obras y dejando las huellas de las diferentes vías de desintegración de la colección, que trazaremos.

2. LAS ALMONEDAS

Durante el siglo xvii algunas almonedas, como la de Rubens o la de Carlos I de Inglaterra, fueron tan conocidas como esperadas. Así también la del vi conde de Monterrey debió de constituir un acontecimiento por la cantidad de originales que atesoró y su calidad. Por la oportunidad que suponían estas subastas públicas para adquirir obras de arte a un precio más bajo, era factible que algunos agentes extranjeros acudieran a intentar hacerse con ellas, como también los españoles habían hecho fuera del territorio¹.

¹ Es el caso del marqués de los Vélez, virrey de Nápoles, quien compró diez pinturas en la almoneda de Gaspar Roomer, en 1679 (Muñoz 2008, 176).

Tras el fallecimiento de Manuel de Zúñiga el 23 de marzo de 1653, su esposa, Leonor María de Guzmán, se convirtió en su heredera universal, tal y como aparece en el testamento del conde de Monterrey (AHPM 7684, 228). Sin embargo, no todos los movimientos de bienes quedaron recogidos en los documentos notariales realizados por Diego Orozco: aunque en ellos aparecen tanto el inventario como la tasación, a la muerte del conde se realizó una almoneda cuyas transacciones no quedaron reflejadas. Sabemos que aconteció por el documento de obligación en el que la condesa de Monterrey da orden de tasar los objetos de valor de su casa para su posterior subasta pública (Apéndice documental, Doc. 1). Los pocos datos que tenemos sobre la misma surgen tras la comparación del inventario de 1653 y el de 1655, tras fallecer la condesa, que muestra la elevada cantidad de pinturas que dejan de formar parte de la colección tras el fallecimiento del conde, muchas de ellas vendidas para hacer frente a los gastos que debía asumir su viuda, como fue el pago de réditos a los herederos de Baltasar de Zúñiga, tío del conde de Monterrey, y que quedan reflejados en el documento 2 de nuestro apéndice. En él se da la orden de que la condesa pague esos réditos con sus bienes, de modo que parte de esas cuentas fueron saldadas gracias a la almoneda, de la que el conde de Ayala, por ejemplo, se llevó un total de 90 318 reales en alhajas. Se expresaba, además, la obligación de la condesa de costear todos los gastos que supusiera el traslado y entierro de los restos de Baltasar de Zúñiga al convento de agustinas recoletas de Salamanca (Apéndice documental, Doc. 2), para lo que probablemente se sirviera también de la venta de bienes. Además, debía pagar el entierro del propio conde y algunas deudas, como la contraída con Bartolomé Sombigo. El inventario y la tasación realizados en 1655 por fallecimiento de Leonor María de Guzmán muestra cómo más de la mitad de las pinturas habían ya desaparecido. De las 265 pinturas quedaban tan solo 115, de las cuales, 103 habían pertenecido a la colección que aparece en el inventario de 1653, a excepción de 12 obras devocionales que, como señaló Perter Burke, podrían haber pertenecido a la colección personal de la condesa (Burke, 1984, 501): «Un santo de la orden de San Francisco», «un cuadro de San Pedro regalado de la orden de San Francisco», «Fray Juan de la Cruz carmelita descalzo», «Nuestra Señora y un niño» o «Nuestra Señora de la Leche con tres niños abajo» (AHPM 7685, 802). De la colección del conde quedaban en 1655 muy pocas pinturas de alta calidad, hemos identificado únicamente nueve: *el Rey y la Reina*, de Velázquez; *Tántalo y Sísifo*, de Ribera; una *Galatea*, de Giuseppe D'Arpino; *Cupido* y un cuadro de *Música*, de Tiziano; y la *Crucifixión*, de Lanfranco (AHMP 7685, 799-802). En cambio, todas las obras coleccionadas de los Bassano, Tiziano, Antonio Tempesta, Veronés, José de Ribera, París Bordone, Massimo Stanzione, Rafael Sanzio, Luca Cambiaso, Paul Brill, Giovanni Baglione; o El Greco desaparecen entre las fechas de 1653 y 1655.

Como ocurre en el caso de la defunción del conde, no disponemos del documento que reflejen las transacciones de la almoneda acaecida tras la muerte de Leonor María de Guzmán, pero sí documentos que acreditan que los bienes de la condesa se subastaron de forma pública (Apéndice documental, Doc. 3). En el que aportamos en el apéndice documental se especifica que se haga un inventario de todos los bienes raíces ayudándose de los libros de contaduría que había en la casa de la condesa. Sin embargo, no ocurrió lo mismo con los bienes muebles: se ordenó hacer





inventario de aquellos que se encuentran en la residencia habitual de los condes, sita en la calle de las Rejas, exclusivamente. La casa-jardín del Prado, en cambio, se trata en los documentos aparte y como un único bien, sin especificar qué contenía, y que debieron de heredar directamente Inés Francisca de Zúñiga y Fonseca, y Juan Domingo de Haro, VII condes de Monterrey. En ella pudimos identificar unos pocos cuadros que pertenecieron al inmueble de la calle de las Rejas y a Manuel de Zúñiga: dos *Batallas*, de Tempesta (ADA, C. 216, n.º 16 Cfr. Simal 2011, 353), y que debieron de trasladarse de la planta alta de la Casa de las Rejas, a la casa-jardín del Prado, por no conservar los herederos la primera, de la que no volvemos a tener noticia, pues se trataba de una casa en alquiler (Calvo 2022, 64). Otros bienes pudieron destinarse como regalos en forma de agradecimiento por los servicios prestados a aquellas personas que, tras fallecer el conde de Monterrey, se encargaron de las gestiones hacendísticas de los condes. En su codicilo la condesa ordena que no se les pidan cuentas de los bienes a Miguel Sotelo ni a Francisco Ochoa Samaniego (Apéndice documental, Doc. 4), su contador, pudiendo, de esta forma, haber dispuesto de algunos de ellos. En cuanto a la suerte que pudieron correr el *Tántalo* y el *Sísifo*, de José de Ribera, de los que planteamos la posibilidad de que estuvieran destinados a completar la serie de «Furias» para Felipe IV, poco o nada se supo de ellos tras la muerte de los condes. Formaron parte de ese pequeño grupo de pinturas que la condesa de Monterrey tuvo a bien conservar y que volvemos a encontrar en su inventario (AHPM 7685, 801). Si bien la presencia de *Ticios* aislados en las colecciones europeas era común, la aparición de estos dos cuadros en pareja y separados de sus otros dos compañeros² es realmente extraña, por lo que podemos rastrearlas casi con seguridad por su aparición, un siglo después, en otra colección. Antonio Palomino publica en 1742 que el conde de Salvatierra conservaba tres originales de José de Ribera: un *Tántalo* y un *Sísifo*, que se encontraban muy deteriorados en estas fechas, y un *Hércules sentado* del autor (Palomino 1742, 140). Se trataría de la colección del VII conde de Salvatierra, José María Fernández de Córdoba y Sarmiento de Sotomayor (1725-1806), pudiendo haber sido adquiridos en la almoneda de 1655 por García Sarmiento de Sotomayor y Luna (1618-1659), II conde de Salvatierra, y haberse conservado en poder de la familia.

3. HEREDEROS

El hecho de que Manuel de Zúñiga y Leonor María de Guzmán fallecieran sin descendencia directa propició una mayor dispersión de la colección y de sus bienes, en general, de manera que algunos de ellos fueron legados a familiares, allegados y personas de confianza. Esta repartición quedó registrada de forma somera en un pequeño párrafo del testamento de la condesa publicado por Ángela Madruga

² Las llamadas Furias se compusieron de Ticio, Ixión, Tántalo y Sísifo.

(1983, 184), señalando así el destino de algunos objetos que debían ser entregados a personas cercanas a los condes:

En muestra del amor y buena voluntad mando al sr. Don Luis de Haro mi sobrino,
La pintura que su ex^a. gustare de las que se hallaren al tiempo de mi muerte.

A mi Sra. La Marquesa de Liche, una rosa de diamantes que tengo

Al señor Marques de Liche mi sobrino Una pintura³

Al señor conde de Ayala mi hijo una pintura

Al señor Don Juan Domingo mi sobrino Un brochecillo de diamantes

Al señor Marqués de Leganés mi primo Una pintura

Al señor Conde de Peñaranda Una pintura

Al sr Don Melchor de Borxa mi primo Una pintura [...] (AHPM 7685, 655).

Las buenas relaciones de Leonor María de Guzmán con las marquesas de Eliche y la de Leganés son bien sabidas, ambas asistieron a la condesa en su lecho de muerte, como se relata en la vida de fray Juan de Magdalena, recogida por José de San Esteban (1662, 68-70), dando fe de los lazos que los Monterrey mantenían con los marqueses del Carpio y de Leganés. La condesa le dejó a este último su propio retrato realizado por Velázquez, como publica Domínguez Carrascal (1927, lámina IX), pintura recopilada también en el *Corpus Velazqueño* (2000, doc. 328, 274). Sin embargo, desconocemos cuáles fueron las obras exactas que recibieron el resto de los herederos, a excepción de algunos indicios sobre los bienes de los VII condes de Monterrey, nuevos propietarios de la Casa del Prado. Varios documentos apuntan a que algunas de sus paredes fueron decoradas con pinturas que habían pertenecido anteriormente a la Casa de las Rejas, muchas de ellas ubicadas originalmente en la zona de la vivienda de esta misma, por lo que constituyen, sin lugar a dudas, una serie de traslados realizados tras el fallecimiento de los VI condes. En los documentos publicados por Ángela Madruga (1983, 201), sobre los bienes de la casa del Prado que Juan Domingo de Haro desea llevarse a Flandes en 1673, abundantemente citados por otros autores como Mercedes Simal (2011, 353), Ángel Rivas (2015, 234) o el propio duque de Alba, anteriormente (1924, 91), aparecen las dos *Batallas* de Antonio Tempesta que habíamos señalado. Asimismo, se registra un marco de grandes dimensiones para un cuadro de Tiziano (ADA, C. 216, n.º 16). Podría estar refiriéndose a varias pinturas: una de ellas es el *Ticio* del autor que aparecía en el primer inventario, de 1653 (AHPM 7684, 295), y que debió ser adquirido tras la muerte de Manuel de Zúñiga, presumiblemente por el marqués del Carpio, como señalaremos más adelante (Apéndice documental, Doc. 5). El marco podría pertenecer, del mismo modo, a la pintura de *Santo Tomás y San Buenaventura* (AHPM 7684, 297). Esta no fue tasada tras fallecer del conde, lo que indica

³ Según Pérez Sánchez, puede ser la *Catalina* de Artemisa Gentileschi.





que su destino no era ser vendida en la almoneda, sino que se separó para ser regalada o dada en herencia. Sucede lo mismo con un cuadro de la *Música* de Tiziano; la condesa lo conservó en vida (AHPM 7685, 800), pero no se cuenta en la tasación. Parece ser que en ningún caso formó parte de las almonedas realizadas, por lo que, seguramente, fue heredado por los VII condes de Monterrey, pues una pintura similar aparece en el inventario de bienes que debe llevarse a Flandes Juan Domingo de Haro: un *Músico tocando el clavicordio*, de Tiziano, con el número 37. Finalmente, en la misma relación de bienes de 1673 aparece la *Mujer antigua con cuellecillo*, que era copia de Tiziano (ADA, C. 216, n.º 16) y que formó parte de la decoración de la Casa de las Rejas (AHPM 7684, 302). Tras fallecer Juan Domingo de Haro, la casa-jardín del Prado fue repartida entre sus ocho herederos: Andrés Rubio y Peñaranda, Juan Manuel Fernández de Ribera, Pedro Álvarez de Cadro, Melchor de Santoyo y Pimentel, Fernando de Contreras, Esteban Romero, Manuel Jacinto de Salazar y Andrés Ansotegui. La propiedad fue alquilada hasta su venta a la congregación de San Fermín de los Navarros, en 1744 (Lopezosa 2006, 366-368). Desconocemos si en estas fechas quedaban bienes muebles en ella; aunque sí que sabemos que el VII conde se preocupó de proveer a la iglesia de algunos objetos: trae de Amberes el reloj para el campanario y 32 campanas con su teclado para tocarlas (Álvarez 1786, 209). Por otro lado, Juan Domingo de Haro se ordena sacerdote en la congregación de San Felipe Neri de Madrid, por lo que algunos bienes pudieron pasar a esta orden; los cadáveres de los VII condes estuvieron depositados en el Oratorio durante 28 años, hasta 1744, año en el que se trasladan a las agustinas de Salamanca (Torres 1744, 6). Si bien no hemos hallado en ella pintura italiana de calidad vinculada a la colección, sí que existe, en el remate del retablo mayor de la iglesia de San Felipe Neri, de Alcalá de Henares, una *Crucifixión*, de Salvador Maella, inspirada en la obra de Lanfranco que el conde tuvo en su residencia.

Finalmente, consideramos las aportaciones de Juan Domingo de Haro para la decoración de El Escorial, siguiendo la política de regalos de su antecesor: la *Memoria de Velázquez* proporciona muchos detalles precisos⁴ sobre tres pinturas que dio el VI conde de Monterrey para el monasterio: la *Asunción de Nuestra Señora*, de Annibale Carracci; *Cristo con la Cruz auestas*, de Sebastiano del Piombo, pasando ambos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1813 y al Museo Nacional del Prado en 1839; y el *Ecce Homo*, o *Cristo escarnecido*, de Tiziano, que formó parte de la decoración de El Escorial y fue transferido al Prado, en 1837 (Bassegoda 2002, 124-125 y 146). También en 1716, Juan Domingo de Haro deja escrito en su testamento que se destine todo el curso de su hacienda al servicio de los reyes, tanto actuales como para la glorificación de los anteriores (AHPM 13996, 105-126). Al ser tan poco específico, no podemos determinar si algunas de las pinturas se des-

⁴ La autenticidad de estas memorias ha sido ampliamente cuestionada en diversas ocasiones por su semejanza a los textos del padre Santos y por citar a Velázquez como caballero de la orden de Santiago un año antes de que se la concedieran. No obstante, parece un facsímil del original perdido y la información que contiene se tiene como cierta por la calidad de los detalles que aporta (Bassegoda 2002, 43).

tinaron a la colección real o cuáles de ellas, únicamente tenemos constancia de una campana que hizo fundir en Flandes para el Real Monasterio.

4. EL MARQUÉS DEL CARPIO

Luis Méndez de Haro y Guzmán, sobrino de la condesa, II conde duque de Olivares, VI marqués del Carpio, fue uno de los herederos que aumentó su ya de por sí enorme fortuna tras la muerte de los condes y a quien pudieron ir a parar, seguramente, más pinturas de las que se reflejan. En las cartas de Jerónimo Barrionuevo, conservadas en la Biblioteca Nacional de España, se dan varias noticias tras la muerte de la condesa, aunque la mayoría de ellas se refieren a las bodas de los VII condes de Monterrey. Transcribiremos aquí las dos que más nos conciernen: la primera, del 5 diciembre de 1654, justo tras la defunción de Leonor María de Guzmán:

La condesa de monterrei murió y dejó tesoro a don Luis de aro, en particular una llave al p[adr]e cosme Zapata de un arca de hierro llena de plata i oro en moneda labrada i dejó que no se abriese asta después de su fallecimiento i que fuese en presencia suia y de don Luis. (BNE, Mss/2397, 53).

La segunda la encontramos cuatro días después, el 9 de diciembre de ese mismo año:

... dije en la pasada de la muerte de la condesa de monterrei y que abia dejadole a don luis de aro todo q[uan]to tenía, y en particular a el p[adr]e Cosme zapata la llave de un arca llena de moneda, asegurate que ai en doblones de aciento mas de quinientosmil y no digo la mitad de lo que otros dicen esto es que izo labrar los doblones de que dijo q[uan]do. estuvo en napoles mas de un millón, y se lo prueba por q qdo. Necesitaba de dinero por disimular [...] q enviar a la platería q bender tiense por cierto es don Luis el sr más rico y adinerado despaña... (BNE, Mss/2397, 54).

No sabemos si en el «le dio todo cuanto tenía» iban incluidos algunos cuadros, pero sí que en su testamento le deja la pintura que él desee, teniendo libertad de elección frente al resto de herederos a los que también se les deja algún cuadro. Fueron varios los objetos que tras la muerte de los condes pasaron a la casa de los Carpio, constancia de ello da el duque de Alba en su *Discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, poniendo en relación una serie de tapicerías que se encontraron tanto en la colección Monterrey como en la del marqués, como la de los *Actos de los Apóstoles* (1924, 36). De especial interés para nosotros son las noticias de tres pinturas que habrían pertenecido a Manuel de Zúñiga y que se cuentan entre los bienes artísticos del VII marqués del Carpio y su familia: se trata, por un lado, del *Niño Monstruo*, de José de Ribera, y la *Santa Catalina*, de Artemisa Gentileschi, que vende por 600 y 800 reales, respectivamente, a Pasca para los gastos urgentes del Buen Retiro (Alba 1924, 87-88). Como indica Leticia De Frutos, no se encontraron en los inventarios del marqués que en aquel entonces era alcalde del Buen Retiro (2009, 74), por lo que es probable que vendiera pinturas de su



colección personal para sufragar los gastos, pero también existe la opción de que las pinturas pertenecieran a Felipe IV y como alcalde dispusiera de ellas para pagar los servicios prestados para el palacio, aunque parece algo menos probable. A ellos hay que sumar un tercer cuadro que aparece en la colección de Olivares, Luis de Haro, de gran tamaño: *Adonis y Venus*, de José de Ribera, seguramente el que le deja la condesa de Monterrey en su testamento, como hemos visto más arriba, tasado en 5600 reales, igualando el precio con el que se tasa en 1653 (AHPM 7684, 338). El VII marqués del Carpio lo vende también a Pasca por 4400 reales para los gastos del complejo palacial de 1656 (Alba 1924, 91). Esta noticia se venía repitiendo en las diferentes publicaciones sobre el conde de Monterrey, empezando por la del profesor Pérez Sánchez (1965, 501), hasta Leticia De Frutos (2009, 74). Sin embargo, desconocíamos hasta ahora quién es la persona que compra las obras, por lo que habíamos barajado las posibilidades del poeta Giovanni Battista Pasca⁵ o bien del marqués Giovanni Francesco Pasca⁶. Tras revisar la compilación de documentos inéditos de la Casa de Alba realizada y publicada por la duquesa de Alba y Berwick⁷, en 1891, y que transcribimos a continuación, podemos afirmar que se trata de este último:

El marqués de Liche

A D. J. Francisco Pasca

(Gastos para el Buen Retiro)

Estoy tan ahogado con las obras de el (sic.) Retiro, que me es forzoso valerme de Vm. para que me haga favor de socorrer ese papel que le remito de Andrea Pichinoti⁸; y si no pudiere todo, a lo menos la mitad, asegurando a Vm. que será para mí de toda estimación, por la causa que refero arriba a Vm., que es la prisa tan grande, que no da lugar al tiempo que podía tardarse en buscarlo con intereses.

Y dé Dios a Vm. muchos años. De la Possada 19 de Agosto de 1656.

El Conde Marqués de Liche

Sor. Juan Francisco Pasca

Un quadro grande de Adonis y Venus, de Ribera, n.º 78, tasado en 5.600 reales; se da en 4.400 reales

Un niño monstruo, del mismo Ribera, tasado en 10 [1.000] reales, n.º 195, se da en 600 r. s

⁵ Autor de la comedia *Il cavalier trascurato*, de 1670.

⁶ De quien encontramos un documento fechado en 1665 sobre una dote (ASN, Excerpta, 532).

⁷ María del Rosario Falcó y Osorio, xvi duquesa de Alba de Tormes y ix de Berwick.

⁸ Se trata de Andrea María Piquinoti o Piquinote, de origen genovés, que hemos encontrado en algunos documentos notariales (AHPM 7465, 114).



Un retrato de un lombardo, con un libro en la mano, tassado en 600 r. s, se da en 500⁹

Un quadro grande de Santa Catalina, de Artemisa, tasado en 1.100 r. s, se da en 800 (Berwick y Alba 1891, 487).

Las cuatro pinturas habían pertenecido a la colección de la Casa de las Rejas, incluyendo el retrato de un lombardo que daba inicio a la galería de retratos de la casa: «Un quadro de casi cuerpo entero de un hombre Lombardo Con un libro en Lamano, Moldura dorada» (AHPM 7684, 293).

Juan Francisco Pasca aparece citado en todos documentos notariales españoles como Juan Francisco Pasqua, en los que se le retrata como hombre de negocios de la corte madrileña en estas fechas (APHM 7465, 164). Son múltiples los documentos en los que actúa como intermediario en pagos y transacciones, principalmente entre España e Italia (AHPM 7223, 97; AHPM 7222, 676), pero especialmente abundantes son los papeles en los que aparece como intermediario de los pagos para la concesión de bulas papales (AHPM 7222, 56, 719 y 761; AHPM 7223, 394, 974 y 1166). Esto último no resulta nada extraño al encontrar, en el Archivo General de Simancas, documentación en la que cede sus negocios en 1658 por irse de España y en la que aparece como tesorero de la Cámara Apostólica (AGS, CSR, leg. 212, 2, 01). Años más tarde, en 1662, le será concedido el marquesado de Trivigno (AGS, SSP, LIB.221, 303). Debió de ser un hombre rico por la cantidad de negocios en los que mediaba, por lo que no sabemos si dichas pinturas estaban destinadas a una colección personal que tuviera el propio Pasca, o si fueron mercancía que intercambiar en una de sus múltiples transacciones. En este segundo caso, es muy probable que las pinturas acabaran en Roma, debido a su posición. Capaccio recoge en su obra la importancia de la familia Pasca a través de los años, habiendo obtenido el favor imperial ya en época de Carlos V, asentada principalmente en Nápoles, donde formaban parte de la aristocracia partenopea (Capaccio 1634, 506). No podemos dejar de señalar la estancia en España de un gran coleccionista de arte como el cardenal Camillo Massimo por haber sido nuncio papal en la corte de Felipe IV desde 1654 hasta 1658, fecha en la que se ve forzado a volver a Roma (Beaven 2010, 137), misma fecha en la que también Pasca, tesorero de la Cámara Apostólica, es llamado a regresar. Durante la estancia del cardenal este tuvo un contacto estrecho tanto con Velázquez como con las colecciones reales, además de prestar especial interés por las colecciones de la alta nobleza incluso antes de su entrada a Madrid en 1655, de modo que su informante, Giannucci, le notifica el gran incendio que se produjo en el palacio de Luis de Haro, en el que tuvieron que lanzar los objetos más valiosos por las ventanas para tratar de salvarlos del fuego; fue aun así una gran pérdida, pues entre sus cuadros se encontraban obras de Tiziano, Tintoretto, Correggio, Rafael y otros (Beaven 2010, 141). Desconocemos si entre las pérdidas hubo alguna pintura procedente de la colección Monterrey, pero sí nos aclara el conocimiento que pudo

⁹ Aparece también el discurso de entrada a la RABASF del duque de Alba (1924, 87).



tener y quizá el interés en adquirir pinturas, presumiblemente a través de Juan Francisco Pasca, en su cargo de tesorero.

La *Santa Catalina* de Tiziano¹⁰, cuya pertenencia al conde y al marqués del Carpio, después, es ampliamente conocida (Alba 1924, 93), no pasó directamente al Real Monasterio de El Escorial, como se pensaba, sino que la encontramos entre las pinturas del Real Alcázar que se desmontan en 1695, procedentes de la almoneda del marqués del Carpio (Inv. de Palacio Real de Madrid de 1686).

También hallamos un documento en el que, por un lado, se deja constancia de que el cuadro que representaba a *Ticio*, de Tiziano, fue adquirido por Gaspar de Haro y trasladado a su jardín de San Joaquín; por otro, que la pintura fue dada como pago para saldar la deuda contraída con Juan de Salazar¹¹ de 50 485 reales (Apéndice documental, Doc. 5). Se tasó en 2200 reales, en 1688, sin tener otro dato en cuanto a su valor, ya que la pintura no aparece ni en la tasación realizada tras la muerte de Manuel de Zúñiga ni en documentos posteriores, por lo que nos inclinamos a pensar que fue regalada por la condesa al marqués en 1653.

Aparecen en el mismo inventario del marqués del Carpio (ADA. C. 221, n.º 2, sello segundo: s. f.) un *Cristo y la samaritana* y *Cristo y la Magdalena*, de Luca Cambiaso, como los citados tras la muerte del conde, aunque no se podría asegurar su procedencia, pues desconocemos datos como las medidas de los que pertenecieron a la colección de Monterrey.

Todo lo anterior y lo que expondremos a continuación nos ayuda a trazar el recorrido que tuvieron las obras y que hemos plasmado en un diagrama que permite sintetizar y compilar visualmente los resultados de la investigación sobre las vías de dispersión de la colección (fig. 1).

5. LOS PAGOS CON PINTURAS

Los pagos con pinturas y otros objetos como vía de desintegración de una colección era relativamente habitual; la necesidad de pagar entierros, obras sin finalizar o servicios prestados llevaba a los familiares y albaceas testamentarios a recurrir a la venta de los bienes que habían quedado del difunto como método para saldar las deudas generadas, muchas veces, por el cumplimiento del propio testamento. Ese fue el caso también del III duque de Alcalá, virrey de Nápoles entre 1628 y 1631, quien a su muerte dejó por escrito que trasladaran su féretro a la sala capitular de la Cartuja de Sevilla, lo que generó una serie de gastos que debieron ser asumidos mediante la venta de cuatro pinturas: el *Prendimiento de Cristo*, de Giuseppe D'Arpino; un *Ecce*

¹⁰ Hoy en el *Fine Arts Museum of Boston*.

¹¹ Quien se encargaba de cuidar el Jardín que el marqués tenía en el barrio de San Joaquín (ADA C. 221- 2).



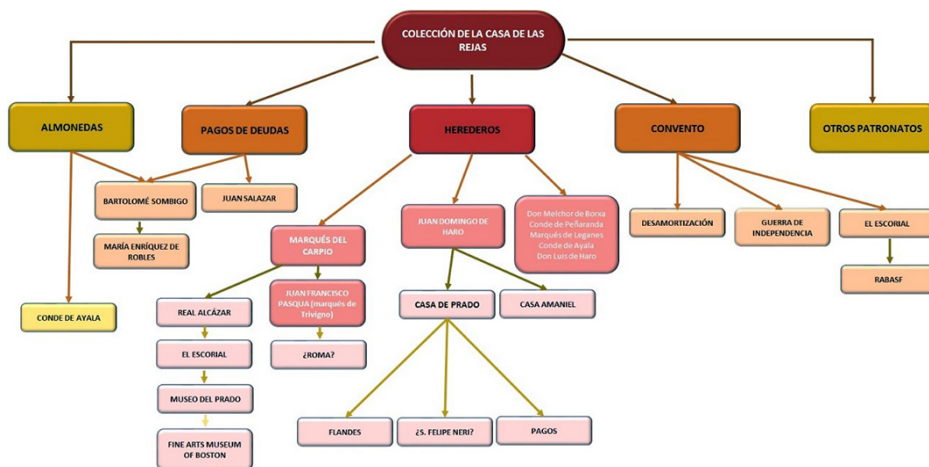


Fig. 1. Diagrama de dispersión de la colección. Elaborado por la autora.

Homo, de Pulzone; una *Adoración de los Reyes* en tabla; y un lienzo de la *Magdalena dormida*¹², de Artemisa Gentileschi (Mallén 2017, 117).

Tras fallecer la condesa algunas pinturas de la colección se usaron para pagar a Bartolomé Sombigo por su trabajo en el convento de agustinas recoletas de Salamanca mediante la cesión de cuatro pinturas de Bassano (Apéndice documental, Doc. 6). El 11 de septiembre de 1655 se acuerda que dicho pago debe efectuarse mediante la entrega de bienes de la condesa. Dichos bienes eran cuadros de «Lucas, Carrasco, Van Dyck y los cuatro cuadros iguales de Bassano». En 1988, José María Rodríguez Martín publica un inventario de bienes de Bartolomé Sombigo, realizado a su muerte, así como el nombre de la persona que los hereda, en este caso, su mujer, María Enríquez de Robles, quien recibe cuatro cuadros del Diluvio de «Bazán», con marco negro y dorado, como en el inventario del conde, y tasados en 2200 reales (Rodríguez 1988, 33).

De los bienes de los condes que pasaron a manos de otros nobles poco sabemos, a excepción de algunas noticias que deja el marqués del Carpio, como hemos señalado, gracias a documentos conservados en el Archivo de los Duques de Alba, generados por las diferentes gestiones y transacciones de su sucesor. Sobre la colección de pintura que guardaban los condes en la casa-jardín del Prado, no sabemos si llegó completa a los años 50 del siglo XVII. No solo no se han encontrado los inventarios, sino que, en los diferentes documentos de sus sucesores, la pintura no tiene un lugar demasiado importante. Manuel de Zúñiga fue desterrado de Madrid en 1646

¹² Conservada en la catedral de Sevilla.



para llevar a cabo una investigación que ponía en cuestión su buen gobierno durante el virreinato de Nápoles, al igual que sucedió con el duque de Medina de las Torres y el almirante de Castilla (Rivas 2015, 716). Para Ángel Rivas, pudo ser el resultado de la lucha de poder que mantuvo con Luis de Haro por el valimiento del rey, y que finalmente consiguió este último en 1647, fecha en la que regresa de su destierro el conde. En su alegato de inocencia para defender su buena gestión en la ciudad partenopea, Manuel de Zúñiga explica que su hacienda se ha visto reducida durante todos los años que ha servido al rey y para el buen servicio del mismo (Rivas 2015, 720), por lo que no sería de extrañar que algunas pinturas pasaran al Buen Retiro directamente de su colección particular. Este podría ser el caso del *San Genaro*, de Andrea Vaccaro, que se encuentra hoy en el Museo del Prado (P469), realizado en la misma fecha que el *San Genaro* de Ribera que se encuentra en la iglesia de las agustinas, ejecutado de forma muy parecida y con el mismo tipo iconográfico. No cabe duda de que debió de traerlo el conde de Monterrey, aunque no sabemos con seguridad en qué casa se encontraba. A su muerte pudieron pasar directamente a la colección real por decisión del Consejo de Italia o de Castilla. No sería de extrañar y tenemos ejemplos tempranos de ello, como es el caso del virrey de Perú, Francisco de Toledo, a cuya muerte, el Consejo de Indias decidió que la serie de cuadros dedicados a la *Historia de los Incas* pasara al rey, por su importancia política (Sigaut; García 2017, 8).

6. TRASLADOS AL CONVENTO DE AGUSTINAS RECOLETAS DE SALAMANCA

En el camino de desintegración de la colección tras el fallecimiento de los condes de Monterrey, el convento de agustinas recoletas de Salamanca y su iglesia de la Purísima desempeñarán un papel fundamental debido a las múltiples transferencias de pinturas que formaban parte de la decoración de la Casa de las Rejas. Sin embargo, no se había obtenido, hasta la fecha, un aporte documental que ratificara dicho traslado. A este respecto, el tomo que contiene el inventario realizado tras el fallecimiento de la condesa y su meticulosa revisión ha proporcionado varios puntos de interés para nuestro estudio, validando la hipótesis de la donación de pinturas de la colección de Madrid para el convento y que así queda reflejado en el documento redactado por el escribano Diego de Orozco: en una carta de pago dirigida a Miguel Sotelo, tesorero de los bienes y hacienda de Leonor María de Guzmán, se especifica que lleven al convento todos los objetos que sus testamentarios y herederos creyesen conveniente, entre los que contamos oro, plata, pinturas y otras alhajas, tal y como lo dispusieron los condes de Monterey (Apéndice documental, Doc. 7), por lo que pensamos que, además de los objetos que los propios testamentarios eligieran, los condes habrían dejado una memoria en la que se especificarían algunos objetos que deseaban que formaran parte de la fundación. Algunos de los cuadros de la colección Monterrey continuaron cumpliendo sus respectivas funciones de culto y político-representativas tanto en vida como tras el fallecimiento de ambos, acompañándolos a sus lugares de enterramiento. Es el caso de dos de las pinturas que citamos a continuación:



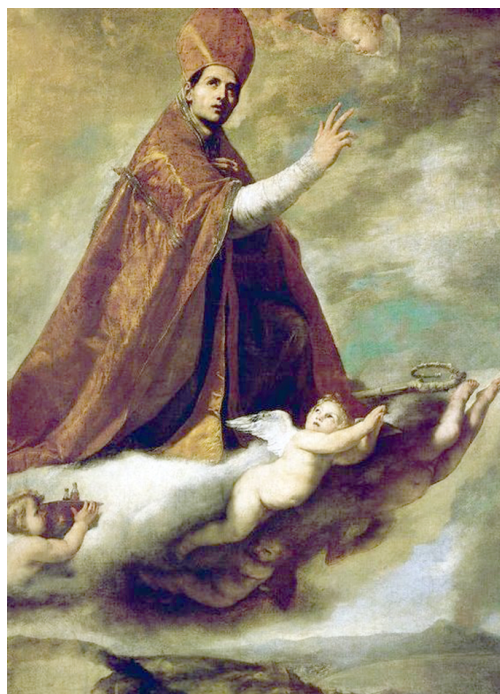


Fig. 2. José de Ribera, *San Genaro*, 1636.
Iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca.

SAN GENARO, JOSÉ DE RIBERA

La capilla del lado del Evangelio se encuentra decorada con tres pinturas de Ribera. La primera es un *San Genaro* perfectamente documentado, ya que en el contrato con Cosimo Fanzago sobre los retablos del crucero, se le manda además un marco de mármoles para dicha obra que se encuentra en poder de Manuel de Zúñiga (A.S.N. Protocolo de A. Fasano, 1636, fol. 55 Cfr. Madruga 1983, 420). Este último dato es esencial para hablar de la transferencia de pinturas. Tras el fallecimiento de Manuel de Zúñiga se inventaría y tasa en la Casa de las Rejas un «San Genaro y el incendio de Roma», por un error en la transcripción, refiriéndose a la erupción del Vesubio. En la tasación se describe claramente que al fondo aparece el Vesubio o monte Somma en erupción. «177. San Genaro y el yncendio de soma con su moldura jaspeada Letaso en trescientos cinquenta Rs. 0350» (AHPM 7684, 300). Esta escena la encontramos únicamente en la pintura de Ribera conservada en la iglesia salmantina. Curiosamente, en la descripción que se realiza durante la tasación aparece ya con un marco o moldura jaspeada; seguramente se trataba del mismo encargado, según el protocolo de Andrea Fasano, a Cosimo Fanzago para el cuadro en poder de Manuel de Zúñiga y que se encarga ya en 1636 (fig. 2) (Madruga 1983, 420).



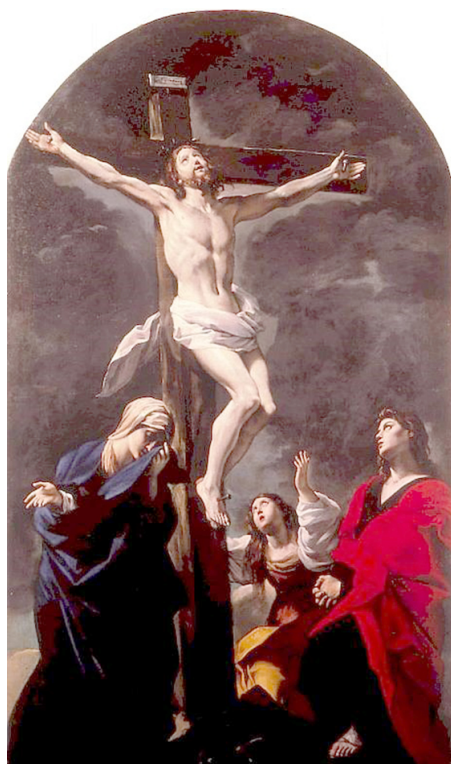


Fig. 3. Giovanni Lanfranco, *Crucifixión*. Colección BPER, Módena.

LA CRUCIFIXIÓN DE GIOVANNI LANFRANCO

Se trata de otra de las pinturas que acompañaron a los condes durante su vida y tras ella. Esta obra es una constante en prácticamente todos los inventarios, desde los realizados a la muerte de los condes de su vivienda, incluidas sus tasaciones (AHPM 7684, 295 y 337; AHPM 7685, 799 y 861), hasta los inventarios del siglo XIX y los estudios del convento del siglo XX, de Ángela Madruga¹³. Como avanzaba, el cuadro formó parte de la colección personal que tenían los condes en Madrid, en la Casa de las Rejas. No sabemos con exactitud la fecha exacta de su traslado, pero no aparece en el inventario del convento de 1676 (Madruga 1983, 225, doc. XL), aunque se trata de un inventario incompleto. A partir del siglo XIX, las noticias de la pintura en el claustro, siempre ubicada encima de las rejas del coro, se sucedieron sin variar prácticamente en nada (fig. 3).

¹³ Madruga, 1983.



Fig. 4. Giovanni Lanfranco, *San Agustín con Jesús de peregrino*, ha. 1636.
Convento de las agustinas recoletas de Monterrey.

SAN AGUSTÍN CON CRISTO DE PEREGRINO, DE GIOVANNI LANFRANCO

Dentro de las obras del claustro alto, hallamos esta pintura que se llamó, en el inventario de 1676, *San Agustín de peregrino* (Madruga 1983, 227). Gómez Moreno la describe como un «San Agustín lavándole los pies a Cristo, vestido de peregrino»; es un lienzo apaisado y grande y lo atribuye sin duda Lanfranco (Gómez-Moreno 1967, 300). Ángela Madruga asegura que era una obra perdida, indicando que las monjas fueron cautelosas no permitiéndole ver todas las pinturas del interior (Madruga 1983, 154). Emilia Montaner suscribe las palabras de Gómez Moreno (Montaner 1987, 208), sin embargo, ninguna de las dos autoras lo ponen en relación con el inventario de 1676, ni tampoco con la obra que perteneció a la decoración de la Casa de las Rejas (Calvo 2022, 63-81). Es un ejemplo más de los movimientos de las obras de la colección de Madrid al convento tras el fallecimiento de los condes. Aunque en la tasación realizada en 1653 aparece sin autor, la descripción del cuadro es muy precisa: «220 Un quadro del laboratorio de San Agustín labando los pies a Cristo nro Sr.», tasado en 800 reales, precio que alcanzaban muy pocas pinturas, y que se encontraba en la «sala vieja» del jardín (fig. 4) (AHPM 7684, 348).

7. OTROS PATRONATOS RELIGIOSOS

El alto número de patronatos religiosos que los condes tuvieron repartidos principalmente entre Salamanca y Galicia bien merecerían un estudio aparte. Aunque, por el momento, no hemos podido identificar en estos otros centros religio-



sos obras procedentes de la colección, sí que hemos hallado, en algunos casos, una fuerte vinculación con Leonor María de Guzmán y Manuel de Zúñiga. La intención de la exposición de tantos patronatos pertenecientes a los Monterrey es establecer una de las posibles vías de dispersión y, al mismo tiempo, que sea punto de partida para futuras investigaciones o para poder continuar esta línea, por ello no desarrollaremos cada uno de los patronatos en demasía y simplemente señalaremos la información más relevante.

ÁVILA

Quizá una de las más significativas sea la protección, de la que poco se sabe, de una comunidad de religiosas asentadas en Horcajo de las Torres, dependiente de la diócesis de Ávila, cuando escribe Madoz, pero limítrofe con Salamanca. Fueron llamadas popularmente «de Monterrey» (Madoz 1847, IX, 226), lo que indica una fuerte vinculación y muy probable decoración por parte de los condes. Sin embargo, actualmente solo encontramos la parroquia de San Julián y Santa Basilia. Cabe también la posibilidad de que Madoz pudiera referirse al convento de Madres Agustinas de «Nuestra Señora de la Gracia», del vecino pueblo de Madrigal de las Altas Torres, que se encuentra a tan solo ocho kilómetros, y que contiene obras de Alonso Cano y de la escuela de Ribera, entre otros.

SALAMANCA

En Salamanca, además de la notable fundación de las agustinas, la familia del conde, Alonso de Zúñiga, fundó el conocido como convento de las Úrsulas, protegido por sus predecesores, y para el que, en un inicio, fue pensado el retablo mayor que hoy se encuentra en las agustinas. Según el *Discurso* del duque de Alba, también el Colegio de los Irlandeses de la misma ciudad gozó de la protección de los condes (Alba 1924, 53).

GALICIA

Como sabemos, Madrid y Salamanca no fueron los únicos lugares en los que el conde tuvo palacios y patronatos eclesiásticos. La villa de Monterrey, ubicada en Orense, cuenta todavía con el gran castillo de los condes. El mismo Parrino añade al final de la crónica sobre el conde que tiene el estado de Galicia y la casa en Salamanca (Parrino 1692, 258). Según el padre Villerino, los condes dotaron tan bien al convento de las agustinas para que las monjas no tuvieran que llevar dote o ajuar, así como para las abadías que los señores presentaban en Galicia, que eran tan numerosas y tan bien dotadas que se popularizó la frase: «Por la Iglesia, el Papa y el Rey, y el Conde de Monterrey» (Villerino 1691, 4). Son numerosas las pequeñas iglesias parroquiales y conventos que estuvieron bajo su protección,



por lo que pudo haberse diseminado parte del patrimonio artístico que los condes trajeron de Italia:

Santa María de Cerdedelo: la parroquia estuvo muy vinculada a los condes de Ribadavia y Monterrey, y a los señores de Oca. Esta parroquia de Santa María tiene anejas la de San salvador de Camba y San Lorenzo de Toro. Correspondía la parroquia a los condes de Monterrey y, al menos, hasta el siglo XIX perteneció a los duques de Alba (Madoz 1846, VI, 332). Aparece reflejado este patronato en documentos notariales de 1643 de los condes al tratar temas tocantes al condado de Monterrey (AHPM 5695, 614) y vinculada la iglesia con la de San Juan de Laza (AHPM 5695, 619). Del mismo modo, un amplio documento redactado en 1601 reparte claramente el patronato y presentación de *Santa María de Cerdedelo* al conde de Monterrey, mientras que el de San Juan de Laza recayó Diego de Oca (Monterrey 1601, 11).

Monasterio de Celanova, San Salvador (benedictino):

... Tal es el origen y la antigüedad de este insigne Monasterio y aun de la misma Villa: = En esta famosa Casa se hospedaron varios Señores, reyes, personas reales, y hombres distinguidos y famosos: en ella se celebraban tratados de paz entre nuestros Soberanos y los de Portugal; y hubo juntas de Reyes, prelados y Proceres en que se han tratado negocios tanto eclesiásticos como Políticos de la mayor importancia y que la sugerencia con que se exige esta nota no accede a la emporación descender como deseara a individualizar: el papa Celestino III estuvo también en el Convento de Celanova cuando desempeñaba la Nunciatura en España. Muchos de los monumentos históricos existentes hasta nuestros días han desaparecido entre las ruinas de las revoluciones, tales como la tumba de San Franquila, la de Adosinda hermana de san Rosendo, las de varios Condes de Monterrey, y otros ilustres personajes muy beneméritos de la Patria... (ARABASF 2-50-3, 57a).

Curiosamente, este monasterio vinculado a los condes apenas tuvo pintura italiana a excepción de tres importantes pinturas que fueron trasladadas al Museo Provincial de Orense en 1843 a causa de la desamortización y que son las siguientes: un *San Francisco*, que atribuyen a Correggio; una *Santa María Magdalena penitente*, de gran calidad con un crucifijo en la mano, de José de Ribera; y *El Patriarca san Francisco* de Leonardo Da Vinci. Además de un *San Benito Abad* de Velázquez (ARABASF, 2-50-3). Desconocemos si alguna de estas pinturas pudo proceder de las colecciones de Monterrey.

Villa de Monterrey: tiene dos conventos extramuros, cada uno con su correspondiente iglesia; uno de jesuitas y el otro de *San Francisco*, más la iglesia de la propia villa. La de *San Francisco* parece que nunca tuvo gran interés artístico y la Comisión advierte que se encuentra destechada y arruinada. Mientras que la del colegio de Padres Jesuitas sí es de cierto mérito, de orden toscano. No obstante, también sufrió profanaciones y destrozos (ARABASF, 2-50-3). *Iglesia de San Martín*, de Araujo, que pertenece a la feligresía y diócesis de Orense, vinculada a la iglesia de *San Pedro de la Parada*, en Muñios, cuyo cura fue presentado por los condes de Monterrey, por ser parte de su señorío (Madoz 1845, II, 453). También la parroquia de *San Miguel de Berbetoro*, provincia de Lugo, perteneció al conde de Monterrey (Madoz 1846, IV, 331).



La iglesia parroquial de *San Pedro* de Flariz, perteneciente a la diócesis de Orense y al ayuntamiento de Monterrey, afirma Madoz que es de buena arquitectura y tiene anejas la iglesia de *Santa Magdalena*, Lucena y Videferri, fue patronato del conde de Monterrey y hoy es del duque de Alba y Berwick (Madoz 1847, VIII, 109). Finalmente, la iglesia parroquial de *Santa Eulalia de Montes*, diócesis de Orense, fue también patronato de los condes de Monterrey (Madoz 1848, XI, 552).

8. CONCLUSIONES

Al estudiar los inventarios y compararlos con las grandes colecciones del siglo XVII, como la del marqués del Carpio, podemos plantear la posibilidad de que la dispersión de las obras de arte que pertenecieron a los VI condes de Monterrey aconteciera mucho antes de sus fallecimientos. Una colección tan mermada como la que aparece en los inventarios, 265 pinturas a la muerte de Manuel de Zúñiga, no parece propia del retrato del conde como gran coleccionista que ha llegado hasta nosotros y que se repite desde los *Diálogos* de Vicente Carducho. Es precisamente en este texto donde se hace referencia a unos dibujos de Miguel Ángel que no vuelven a aparecer posteriormente, pero existen otros elementos que sugieren que los documentos notariales son una visión parcial y muy reducida de lo que fue la gran colección Monterrey: un primer gran motivo de dispersión es siempre la falta de documentación, la laxitud de la época en la realización de inventarios, como sucede en el caso de la casa-jardín del Prado de San Jerónimo, de la que desconocemos su decoración, ya que se trata en los inventarios como un todo único sin que se especifiquen los bienes que contenía (Calvo 2022). Del mismo modo, la parquedad en las descripciones de la mayoría de las pinturas imposibilita la identificación de algunas obras y su rastreo posterior. Un ejemplo muy ilustrativo es la lista de objetos que Leonor María de Guzmán deja a algunos de sus herederos, en la que plasma el nombre y la frase «una pintura», sin más especificación. Sin embargo, son las obras únicas, raras, poco comunes en la producción de un autor, las que pueden dejar un rastro que seguir, como ocurre con el *Niño monstruo*, de José de Ribera, y que pudo adquirir quizá Camillo Massimo; en cualquier caso, sin duda, es una de las pinturas que viajaron a Roma.

La mayor dispersión de obras sucede en las almonedas, en las que no se deja constancia de los nombres de los compradores. De hecho, esta es la única vía de dispersión tras la muerte del conde y, sin embargo, es el momento de desaparición del mayor número de obras. Además de ella, contamos con los pagos de deudas, como es el caso de Bartolomé Sombigo, y los bienes destinados a los herederos de los condes de Monterrey. La gran pérdida de pinturas y otros bienes que provoca lo anterior ha hecho del convento de agustinas recoletas de Salamanca un caso paradigmático de vía de desintegración y al mismo tiempo lugar de conservación de lo poco que queda de la colección y que conecta directamente con el resto de los patronatos religiosos que el VI conde de Monterrey tuvo, particularmente, en Galicia, permitiendo plantear y abrir una nueva línea de investigación. La escasa información que tenemos sobre la residencia habitual de los condes en la época hace que



la fundación salmantina crezca en importancia para este estudio, pues será en ella donde dispongamos de más noticias sobre aquellas pinturas que habían formado parte de la colección personal de Manuel de Zúñiga. Siguiendo el ejemplo salmantino, el resto de los patronatos podrían suponer no solo un estudio sobre la influencia territorial del conde en Galicia, sino la ampliación del conocimiento de su labor coleccionista y su patrocinio artístico.

9. APÉNDICE DOCUMENTAL

DOC. 1: TASACIÓN DE LOS BIENES DEL SR CONDE DE MONTEREY

(AHPM, 7684, 310)

[orden de realizar almoneda tras el fallecimiento del conde]

Da Leonor Maria de Guzman Condessa de MonteRey y de Fuentes viuda del exmo Sr don Manuel de Fonseca y Zuñiga Conde de MonteRey y de fuentes q[ue] [...] Gloria que fue de los Consejos de estado y Guerra de Su Mag[esta]d y superintendente en el supremo de Ytalia = digo que de mi pedimento y por mandado de Vm se ha hecho ymbentario de todos los bienes que quedaron por fin y muerte de dcho Conde mi Sr y marido y quiero Cumplir su testamento y Mandas = a Vm pido y supp[li]co mande se haga tassacion dellos y almoneda por ante escrivano y en forma que estaba que pido y p[ar]a ello Ex^a=

Doña Leonor M^a de Guzman

Auto: Hagase tasación y Almoneda de los bienes que quedaron por fin y muerte del Sr Conde de Monterrey por ante sno [escrivano] y en forma como se pide y se execute en virtud de este auto el sr Liz[encia]do don Alonso de Castro y Castillo teniente Correx[id]or. Lo Probeyo en Madrid a veinte y seis de Abril de mil y seiscientos cinquenta y tres =

An[te] mi

Diego de Orozco

DOC. 2. PAGO DE RÉDITOS DE LA CONDESA CON SUS BIENES A LOS HEREDEROS DE DON BALTASAR DE ZÚÑIGA, OBLIGACIÓN DE LA CONDESA A PAGAR EL ENTIERRO DE DON BALTASAR DE NUEVO CON SUS BIENES E INFORMACIÓN SOBRE LA ALMONEDA REALIZADA A LA MUERTE DEL CONDE. 1654.

(AHPM, 6262, 636v-638v.)

[extracto del documento en el que se transcriben las partes concernientes a los bienes]

Francisco Suarez escrivano

La obligan a que pague los dichos réditos dellos. Así lo que están corridos desde los días que en cada partida queda referido como los que en adelante corrieren asta su Real redención de los plazos y en la moneda y partes y según y como por las fundaciones de los dichos censos hubiere obligación contrayda por el dho Señor Conde don Gaspar (V conde de Monterrey) en que aya sido su fiador el dho Señor don Balthasar de Zúñiga paguen ni lastren agora ni en ningún tiempo cosa alguna los dos Señores Conde de Ayala y Condessa de monterrey su hija ni sus vienes y herederos y todo quanto en la dha razón pagaren y lastren y les fuere pedido aunque no lo lleguen a pagar ni lastrar se lo ha de pagar y satisfacer



la dha Señora Condessa d^a Leonor María de guzman y sus vienes y herederos por vía executiva- Que los dos dos cientos quarenta y ocho mil quatrocientos y diez y ocho maravedíes del alcance de la cha quenta= y los dos diez y siete mil y seiscientos ducados de la transación y combeniencia de las partidas remitidas que todo montta Ducientos y Cinquenta y tres mil quatrocientos y ochenta y Siete Reales y Veinte Maravedíes

Lo ha de pagar y satisfacer todo ellos la dha señora condessa doña Leonor Maria de guzman al dho señor conde de Ayala en la forma que están ajustados los dos señores que es la siguiente:

Noventa mil trescientos y diez y ocho reales en moneda de vellon que lo montaron los vienes y alaxas que el señor conde de Ayala sacó de la almoneda que se hizo de los que quedaron por muerte del dho sr Conde don Manuel de Zúñiga y Fonseca cuyas partidas cons los precios cada una son las siguientes:

[Se transcribirán a continuación únicamente aquellos objetos que pudieran haber tenido algún interés artístico, obviando almohadas, doseles y telas]

Una tapicería de la historia del testamento viejo que tiene seis anas y media de cayda y toda ella trescientas y Sesenta y tres a seis ducados cada una ymporta veinte y tres mil novecientos y cinquenta y ocho Rs ---230958

Dos Biombos grandes de la India tassados en tres mil y trescientos Reales ----- 30300
Una alfombra del Cayro de felpa larga que tiene doce baras de largo y siete de ancho tassada en cinco mil quinientos y quarenta y quatro reales---50544

Ciento tres mil quatrocientos y noventa y nueve reales que la dha Señora Condessa doña Leonor María de Guzman se ha de obligar y desde luego obligan los otorgantes a que los distribuya y gastara en el entierro del dho señor don Balthasar de Zuñiga y sus herederos y descendientes que ha de ser el entierro principal que está elexido por sus Ex^{as} de su convento de agustinas recoletas de la Ciudad de salamanca de que es patrona única la dicha Señora Condessa doña Leonor María de Guzman con cargo de que su Ex^a dotte y funde una capellanía de una missa cada día y ocho Contadas cada año que unas y otas se han de decir en el dho convento en la forma que esta ajustado entre su Ex^a y el dho señor Conde de Ayala. Esto por quanto el dho señor Conde de Ayala por si como heredero de la dha señora su hija y padre de la 354 dha Señora Condessa de Monterrey su hija (se refiere a la VII condessa de Monterrey) [...]

DOC. 3: ORDEN DE HACER ALMONEDA TRAS LA MUERTE DE LA CONDESA.

(AHPM, 7685, 920)

En la Villa de Madrid treze días del mes de febrero el año de mil y seiscientos y cinquenta y cinco el Sr. Don Miguel de Salamanca del consejo de su magestad a cuyo cargo esta la administración de los vienes y hazda. que quedaron por fin y muerte de la Sra D^a Leonor María de Guzman y cumplir su testamento = Dijo que por quanto se a hecho ymbentario y tasación de dos vienes y para que se vaya cumpliendo con dho testamento mandose empiece el Almoneda que tiene mandado el lunes que viene quince de este presente mes y se vendan y rematen todos los vienes por voz de pregonero pppo. [público] en la forma [...] en la persona o personas que más dieren por ellos y decontado el precio como lo tienen mandado y se aga notorio a D. Miehuel Sotelo Cav^o de la orden de Santiago thesorero de la casa y administración para que lo execute y de principio a ello para que sea con la mayor brevedad. Ansi lo mando probeyo y firmo

Ante mi Diego de Orozco



DOC. 4: ORDEN DE LA CONDESA PARA QUE NO SE LES PIDAN CUENTAS DE SUS BIENES A SUS ADMINISTRADORES.

(AHPM, 7685, 651)

“Item quiero y es mi voluntad que respecto a Don Miguel Sotelo Cavallero de la orden de Santiago y D Franco Ochoa Samaniego mi Contador un cuidado de la Almoneda que se ha hecho de algunos de los vienes que quedaron del Conde mi sr que esta Gloria aya y de la administración de mi hacienda no se les pida mas quenta que la que dieren de toda mi hacienda porque fio de la christiandad de ambos y de la confianza y estimación que he hecho dellos cumplirán con lo que deben aella”.

DOC. 5: ALMONEDA DEL MARQUÉS DEL CARPIO EN LA QUE SE VENDE EL TICIO DE TIZIANO.

(A.D.A., C.221-2: s.f.)

[transcripción parcial]

“Memoria de las pinturas que llevó Dn Juan de Salazar en pago de 50.485 Rs que hubo de a ver por su razón, astan fin de Dizre [diciembre, de 1692]”

Almoneda N° 54

Un retrato de Jacobo Tintoretto de medio cuerpo tasado en 10100 rs (1.100 reales)

N° 143 Una pinturas de nra Sra Y el niño de una quarta conbidrio y marco dorado tasado en ___0600.

Un Asta de Unicornio tasada en ___ 10500.

Jardín

N° 13 Un quadro de Tizio original del tiziano de bara y media de cayda en ___20200.

N° 20 Un retrato de medio cuerpo de perfil con una coluna y otra balaustrada poniendo el brazo en la zinta y con un papel en la m° [mano] de vara y terzia de caída con mco [marco] dorado tasada en ___20300.

“Sello tercero. 1689”- Inventarios-tasación- Ordenado. Tiene algunos asientos como el 204 que no tiene el de 1688. Este inventario no siempre pone el comprador.

N° 13 Un cuadro de Ticio original del ttiziano de vara y media de cayda y bara y tercia de ancho... 20200. [en el margen izquierdo pone “Velasco”

DOC. 6: PAGO A BARTOLOMÉ SOMBIGO CON PINTURAS DE BASSANO.

(AHPM, 8588, 914)

[El 11 septiembre de 1655 se emite la carta de pago otorgada a Bartolomé Sombigo, arquitecto de obras reales, por parte de los testamentarios de la condesa de Monterrey para pagar del resto de dinero que se le debía por las obras del convento de agustinas recoletas de Salamanca, mediante la entrega de bienes de la testamentaria]

Escribano Diego María (1653 a 1655)

“En la villa de Madrid a once días del mes de settiembre de mil seiscientos zinquenta y cinco años ante mi el escribano y testigos pareció Bartolomé Sombigo maestro marmolista y arquitecto de las obras Reales de su magestad ve[cino] de esta villa. Confeso aver Recibido de los testamentarios de la señora Condessa de Monterrey D^a Leonor María de



guzman- diez y ocho mil quatrocienttos y ocho Reales de Vellon que esta le dio en su vida por quenta y en pago de los doce mil ducados en que se obligo a sentar el retablo del altar mayor- Colaterales y entierro pulpito y rreclinatorios de mármol en su convento derrecoletas agustinas de la Ciudad de Salamanca. Lo qual dicha cantidad confesso aver recibido de las alahas siguientes que se le entregaron por mano de Don miguel Sottelo y su guardarropa en la forma y manera siguiente

quatro quadros iguales del nº settentayttres de francº bazan en seimill seicientos Reales, 60600.

otro de ntra señora y sansebastian nº ochenttaydos en seisciento sesenta Reales, 0660.

otro quadro del bazan viejo nº ducientos y quarenta en mil Reales, 10.

Otro quadro nº sesenta y nueve retratto de lucas carrasco moldura dorada en mill y quinientos Reales, 10500.

quatro quadros iguales nº veinte y Quattro en laminas de los tiempos del bandiq, en seis mil y seiscientos Reales, 60600

un espejo nº ocho con moldura negra en mil Rs., 10

otro nº nueve en mil Reales, 10

dos estuches de Sicilia con guarnición de plata en qta y ocho rs, 0048.

Que dhas ocho partidas suman diez y ocho mil quatrocientos y ocho Reales de vellon los quales confieso aver recibido en la forma arriba mencionada y por quenta de dos doce mil ducados [...]

“Siendo testigos Cosme Pérez, Domingo de Alcarrera y Joseph de Ibarra”

DOC. 7: OBLIGACIÓN DE QUE SE LLEVEN AL CONVENTO DE LAS AGUSTINAS ORO, PLATA, PINTURAS Y OTROS OBJETOS QUE QUEDAN TRAS LA MUERTE DE LA CONDESA DE MONTERREY.

(AHPM, 7685, 927r-928v.)

[Carta de pago de Bernardo Ordoñez de Lara a Miguel Sotelo].

En la Villa de Madrid a diez y siete días del mes de febrero año de mil y siscientos y cinquenta y cinco ante mi el escribano y testigos Don Bernardo Ordoñez de Lara vecino de la ciudad de Salamanca residente en esta dicha villa y en virtud del poder que tiene la madre superiora y Religiosas del convento de nra Señora de la Concepción Agustinas Recoletas de la dicha ciudad que le otorgaron en ella en diez y nueve de Henero pasado de este presente año ante mathias de Zamora scribano del numero della confeso aber recibido y pasado a su parte y poder Realmente y con efecto del señor don Miguel Sotelo Cavallero de la orden de Santiago como thesorero de los Bienes y hacienda que quedaron por fin y muerte de la Exma Señora Doña Leonor María de Guzman Biuda del exmo señor don Manuel de Fonseca y Zúñiga conde que fue de mte Rey y de fuentes y de los consejos de estado y guerra de su magestad y superintendente en el de Italia =Veinte y cinco mil Ciento y Setenta y quatro Rs de Vellon y también toda la plata y alajas y demás cosas que por auto y libramiento del señor D. Miguel de Salamanca del consejo de Su Magestad a cuyo cargo esta la administración de los dos Vienes y cumplimiento del testamento de dha señora se le mandaron entregar para el dho Convento cuyo poder y libramiento pide ante mi el presente escribano se ponga e yncorpore en esta escritura [...] e yncorpore que es de thenor siguiente:

Poder [...] y así mismo le damos para que pueda pedir a los señores testamentarios de los exmos señores D. Manuel de Fonseca y Zúñiga conde que fue de Monterrey y de fuentes de los Consejos de estado y guerra de su magestad y superintendente en el de Italia y Doña



Leonor María de Guzman su mujer el cumplimiento de lo que los señores dejan dispuesto en favor de este convento y Reciva las cantidades de oro y plata de las pinturas y otras quea-lesquiera alajas que los dos señores testamentarios le entregaren y del recibo de todo ello de y otorgue la carta o cartas de pago necesarias en rrenunciación de leyes de entrega no pareciendo ante escribano que de ella de fe [...].

RECIBIDO: 25-8-2024; ACEPTADO: 16-9-2024



BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ Y BAENA, J.A. (1786). *Compendio histórico de las grandezas de la coronada Villa de Madrid, corte de la monarquía de España*. Madrid: don Antonio de Sancha.
- BARRIONUEVO, J. *Cartas escritas a un Deán de Zaragoza con noticias de la Corte de Madrid y de todas partes, especialmente de los dominios españoles, desde el 1.º de agosto de 1654 hasta el 24 de julio de 1658* [manuscrito].
- BASSEGODA, B. (2000). «Acerca del supuesto naturalismo de la pintura española del siglo XVII con una nota sobre Las Meninas», en *Archivo Hispalense*, n.º 252, tomo LXXXIII. Sevilla.
- BASSEGODA, B. (2002). *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- BEAVEN, L. (2010). *An ardent patron. Cardinal Camillo Massimo and his antiquarian and artistic circle*. London-Madrid: Paul Holberton-Centro de Estudios Europa Hispánica.
- BERWICK Y ALBA, Duquesa de (1891). *Documentos escogidos del archivo de la casa de Alba Los publica la duquesa de Berwick y de Alba, condesa de Siruela*. Madrid: Impr. de Manuel Tello.
- BOUCHARD, J.J. (1897). *Un parisien à Rome et à Naples en 1632*. Paris: Ernest Leroux.
- BURKE, M.B. (1984). *Private collections of Italian art in seventeenth-century in Spain*. Vols. 1-3 (tesis) Michigan: University Microfilms International.
- CALVO, B. (2022). «Novedades sobre la colección de pintura del conde de Monterrey: la Casa de las Rejas. Entre Italia y Madrid», en *Confronto*, nº 5 (diciembre 2022), 63-82.
- CAPACCIO, G.C. (1634). *Il Forastiero. Dialogui di Giulio Cesare Capaccio*. Napoli: Gio. Domenico Roncagliolo.
- CARDUCHO, V. (1633). *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, Francisco Martínez.
- DE FRUTOS, L. (2009). *El templo de la fama: alegoría del marqués del Carpio*. Madrid: Fundación de Arte Hispánico.
- DOMÍNGUEZ CARRASCAL, J. (1927). *Estudio sobre el retrato de doña Leonor María de Guzmán, condesa de Monterrey, pintado por Velázquez*. Madrid: Imprenta artística Sáenz y hermanos.
- DUQUE DE BERWICK Y DE ALBA (1924). Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando en la recepción pública del Exmo. Sr. Duque de Berwick y de 387 Alba, celebrada el día 25 de mayo de 1924. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra (S.A.).
- GÓMEZ-MORENO, M. (1967). *Catálogo Monumental de Salamanca*. 2 vols. Salamanca, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes.
- LOPEZOSA, C. (2006). *El Paseo del Prado de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- MADRUGA, A. (1983). *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos.
- MADOZ, P. (1845-1850). *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de ultramar*. 16 vols. Madrid: P. y Sagasti Madoz.
- MALLÉN, D. (2017). «La colección artística del III duque de Alcalá: nuevos documentos» (art.) en *Ars Longa: cuadernos de arte*, n.º 26, pp. 111-130.



- MONTANER, E. (1987). *La Pintura Barroca en Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salaman-
tinos. Tesis doctoral.
- MONTERREY, Conde de, ZÚÑIGA Y FONSECA, M. y OCA SARMIENTO, D. (1601). Por el Señor Don
Manuel de Fonseca y Zúñiga, conde de Monterrey y de Fuentes, Gentil Hombre de la
Camara de Su Magestad, ...y por el licenciado Antonio Salgado de la Carrera, presentado
por el dicho señor conde al beneficio curado de Santa María de Cerdedelo con don Diego
de Oca Sarmiento, caballero de la Orden de Santiago... A Coruña: Lic. Alonso de la Serna.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, M.J. (2008). *El mercado español de pintura en el siglo XVII*. Madrid: Fundación
Caja Madrid.
- PALOMINO VELASCO, A. (1742). *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Londres:
Henrique Woodfall.
- PARRINO, D.A. (1692). Teatro erico, e político de 'governi de' vicerè del regno di Napoli dal tempo
del re Ferninando il Cattolico fino al presente. Nel quale si narrano i fatti più illustri, e
singolari, accaduti nella città, e Regno di Napoli nel corso di due secoli.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1965). *La pintura del siglo XVII en España*. Madrid, Fundación Valdecilla.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1977). «Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)» en *Bole-
tín de la Real Academia de la Historia*, tomo CLXXXIV, n.º III. Madrid: Real Academia de
la Historia.
- RIVAS ALBALADEJO, A. (2015). *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno
de la monarquía hispánica (1621-1653)*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesis doctoral.
- RODRIGUEZ MARTÍN, J.M. (1988). *El arquitecto toledano Bartolomé Sombigo y Salcedo (1620-1682)*.
Premio nacional de temas toledanos «San Ildefonso». Premios ciudad de Toledo.
- SAN ESTEBAN, J. (1662). *Vida y virtudes del venerable hermano Fran Ivan de la Magdalena*. Sevilla:
Juan Méndez de Osuna.
- SIGAUT, N. y GARCÍA, M.C. (2017). «Los virreyes y la circulación de objetos y modelos», en *Anales
del Museo de América*, n.º 25.
- SIMAL, M. (2011). «Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey
durante el virreinato partenopeo, y fortuna de sus colecciones a su regreso a España», en
Denunzio, E. et allii. (coords.) *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mece-
natismo aristocratico dal XVI al XX secolo*. Napoli: Intensa Sanpaolo.
- TORRES Y VILLAROEL, A. (1744). *Expression fúnebre hecha en Salamanca en el religiosissimo convento
de la Purisima Concepcion de las Agustinas recoletas de dicha ciudad*. Salamanca.
- VILLERINO, A. (1691). *Esclarecido solar de las religiosas recoletas de nuestro padre San Agustin y vidas de
las insignes hijas de sus conventos*, vol. 2. Madrid: Imprenta Bernardo Villa-Diego.



EL ESCULTOR MALAGUEÑO JERÓNIMO GÓMEZ (1630-1719). ESTADO DE LA CUESTIÓN Y NUEVAS ATRIBUCIONES

Francisco Jesús Flores Matute

ffloresmatute@hotmail.com

Universidad de Málaga-España

RESUMEN

Es Jerónimo Gómez un escultor cuya producción artística ha sido construida a retazos y a veces visto de soslayo por la historiografía, en parte debido a la destrucción de su posible obra conservada en la provincia de Málaga –tanto previsiblemente ya en el s. XIX (Guerra de Independencia, desamortizaciones, etc) como más probablemente, durante las quemaduras anticlericales de 1931 y 1936– que nos privaron de conocer su corpus artístico documentado o el que hubiera por documentar (debido a la desaparición de los archivos parroquiales) y también por la discreta calidad que ostentan las piezas que se le han ido asignando a lo largo del tiempo, que nos hablan de un escultor correcto en la técnica, robusto en las formas pero carente de la suficiente fuerza expresiva. Aun así, en su momento este autor y su obrador tuvieron buena fama en la ciudad, la provincia y más allá, con una clientela estable y gozando del favor institucional civil y eclesiástico. En este artículo haremos una recopilación de toda su obra documentada y asignada hasta la fecha actual con objeto de que sirva de pequeño catálogo del autor y su taller, así como descubriremos obras inéditas que, por su alejada situación geográfica del foco principal del que debieron salir la amplia mayoría de piezas del referido obrador –es decir, Málaga– no han sido tenidas en cuenta como probables obras realizadas por este.

PALABRAS CLAVE: escultura, barroco, Jerónimo Gómez, s. XVII, Málaga.

THE MALAGA SCULPTOR JERÓNIMO GÓMEZ (1630-1719).
STATUS OF THE ISSUE AND NEW ATTRIBUTIONS

ABSTRACT

Jerónimo Gómez is a sculptor whose artistic production has been built in pieces and times viewed obliquely by historiography, partly due to the destruction of his possible work preserved in the province of Málaga. This destruction likely began in the 19th century (during events such as the War of Independence and various confiscations) and continued during the anticlerical riots of 1931 and 1936. As a result, we have been deprived of a comprehensive understanding of his documented artistic corpus, as well as what remains to be documented, given the disappearance of parish archives. Additionally, the modest quality exhibited by the works attributed to him over time, while technically competent and robust in form, has often lacked sufficient expressive force. Nevertheless, in his day, Gómez and his atelier enjoyed a solid reputation in the city, the province and beyond, maintaining a stable clientele and benefiting from both civil and ecclesiastical institutional support. The aim of this article is to compile all of Gómez's documented and attributed works to date, providing a modest catalog of the artist and his atelier. This research also seeks to uncover unpublished works that, due to their geographical location far from the main focus from which they must have come the vast majority of pieces from the aforementioned workshop –that is, Málaga– have not been taken into account as probable creations of Gómez.

KEYWORDS: sculpture, baroque, Jerónimo Gómez, 17th century, Malaga.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.08.07>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 8; diciembre 2024, pp. 169-187; ISSN: e-2660-9142



1. LA OBRA DEL ESCULTOR JERÓNIMO GÓMEZ. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Mucho de lo que sabemos sobre la vida y producción artística de Jerónimo Gómez se lo debemos, en gran parte, al erudito agustino Andrés Llordén en su libro *Escultores y entalladores malagueños*, por lo que no desarrollaremos en exceso todo lo descubierto por este investigador con el fin de no alargar este artículo.

Sabemos que fue hijo de otro importante escultor de procedencia granadina, Juan Gómez, seguidor, a su vez, del alcalaíno Pablo de Rojas¹ y que estuvo aprendiendo la labor escultórica en el taller del turolense José Micael Alfaro² por tan solo dos años (de 1639 a 1641), si bien hubo de gozar del favor y amistad de este maestro, pues a su muerte en 1650 le legaría todas sus herramientas y papeles (Llordén 1960, 225).

Desde su independencia como maestro escultor con obrador propio se adivina una meteórica carrera por cuanto comenzó a gestionar numerosos bienes y viviendas y le sucedieron varios encargos de importancia por parte de hermandades, órdenes monásticas e instituciones de relevancia de la ciudad como los mismísimos cabildos municipal y catedralicio, si bien y por desgracia, debido tanto a los conflictos sociales y político-económicos del s. XIX como a los referenciados tumultos anticlericales sufridos por Málaga y su provincia en 1931 y 1936, muy pocas obras documentadas de su taller nos han llegado hasta nuestros días y otras tantas que han subsistido hasta la actualidad lo han sido modificadas parcialmente –ya sea de talla, ya de policromía o incluso en ambos aspectos³–.

Entre su producción escultórica documentada –aunque tristemente desaparecida– tenemos un *Crucificado* para Benagalbón en 1650 y otro encargado por Dionisio Cabello en 1673, un *Cristo de la Humildad* para la Cofradía de la Vera Cruz de Cañete en 1658 e, igualmente, otro del mismo tipo iconográfico para el malagueño Juan Antonio Oropesa en 1668. Al año siguiente (1669) se le encargaría, por parte de Juan de Figueroa y Vargas, un *San José con el Niño* y en 1679 se le documenta una *Virgen* y un *San Juan evangelista* para la parroquia del Sagrario de Málaga, realizando posteriormente para este mismo templo en 1687 cuatro *Niños Atlantes* para el Monumento del Jueves Santo (Romero Torres 2011, 78).

También fue entallador y retablista, siendo, de hecho, uno de los más solicitados durante la 2.ª mitad del s. XVII en Málaga. Curiosamente, las esculturas que nos han llegado de él en la actualidad proceden, en el 90% de los casos, de dichas

¹ Para saber más al respecto, ver Sánchez López, 2007, 81-98.

² Destacada figura artística en la primera mitad del s. XVII malagueño hasta la llegada de Pedro de Mena, siendo autor del apostolado de la sillería de la catedral malagueña, del cuerpo central de la *Fuente de Génova* o del *Santo Cristo de la Salud*, patrón de la ciudad.

³ No olvidemos tampoco las pequeñas modificaciones que, sabemos, algunas imágenes que la historiografía actualmente adjudica a la labor de Jerónimo Gómez sufrieron durante el s. XVIII, con objeto de renovarlas estéticamente al gusto imperante, añadiendo postizos (ojos de cristal, pestañas de pelo) o ricos estofados. Algo parecido también sucederá con imágenes de este autor o su taller durante el s. XIX y el XX, con ánimo de «restaurarlas», cambiando las encarnaduras.



construcciones lignarias, por lo que muchas de estas habrían de haber tenido necesariamente una participación importante del taller y eso explicaría por qué son obras que carecen de expresión e, incluso en algunos casos, de buenas proporciones.

El retablo más antiguo que se le tiene documentado es el que realizó entre 1664 y 1665 para el presbiterio de la franciscana iglesia conventual de San Luis el Real. Luego realizaría el mayor de la iglesia de Santiago en 1674, el de la capilla de Santa Lucía del gremio de zapateros en 1696 y el mayor de la iglesia del Sagrario entre 1713 y 1716, año de su muerte (Romero Torres 2011, 78-79). Otras obras lignarias que se le documentan eran la sillería del coro del convento de la Merced, realizado en 1668 (Rodríguez Martín 1995, 266); las andas procesionales en forma de templete (cuatro columnas y cúpula calada) para la Virgen del Rosario de Alhaurín de la Torre en 1665; y otra de iguales características para la Virgen de los Ángeles del mencionado convento de San Luis el Real en 1668, así como los tornavoces para los púlpitos de la catedral en 1677 (Romero Torres 2011, 78-79) y un arca para los santos óleos de la parroquia del Sagrario en 1683⁴.

Por otro lado, disfrutó de una buena relación con el cabildo municipal de Málaga, que le llegaría a encargar, en varios años, arquitecturas efímeras para conmemorar la festividad del Corpus Christi (1663, 1665, 1668 y 1670). Del mismo modo, se documenta que el cabildo catedral le encargó la realización de un *Catafalco* en 1665 para las honras fúnebres del fallecido Felipe IV y también otra arquitectura de igual fin para las exequias de la reina María Luisa de Orleans en 1689 (Sánchez López 1996, 409).

En 1688, año del fallecimiento de Pedro de Mena, Jerónimo Gómez aparece como maestro mayor de las obras catedralicias y de las fábricas del obispado, tallando cuatro esculturas de los patronos tutelares de Málaga que hubieron de ir situadas en las esquinas del tabernáculo mayor de la catedral (Palomino de Castro 1724, 1067), realizado este por José Fernández de Ayala. Estas cuatro imágenes se conservan, con mayor o menor fortuna, en la actualidad, tratándose de los *Santos Mártires Ciriaco y Paula* (actualmente presidiendo como titulares el templo del mismo nombre en Málaga), *San Luis de Tolosa* y *San Sebastián* (siendo estos venerados en sendas capillas de la catedral malagueña), encontrándose todos ellos modificados de policromía (los tres primeros con encarnaduras y estofados realizados en el s. XVIII, amén de añadidos de postizos como ojos de cristal y *San Sebastián* repolicromado en la posguerra por Navas Parejo).

También tenemos a la *Virgen de Belén* que se venera en una urna en el Santuario de Santa María de la Victoria y se encuentra firmada en la peana, la cual sigue claramente el modelo iconográfico y formal implementado por Mena en el mismo tema⁵, así como el conocido crucificado actualmente advocado como de la *Clemen-*

⁴ Archivo Temboursy, «Iglesia del Sagrario» y «Jerónimo Gómez. Escultor-2». En esta última nota, Temboursy referencia la fuente: *Libro de descargo de la Cofradía del Santísimo Sacramento* (de la iglesia del Sagrario). Año de 1677, fol. 23.

⁵ Esta imagen también parece haber sido modificada parcialmente, principalmente con una nueva policromía, pero también apreciamos una leve dulcificación de ciertos rasgos de la cara, como



cia (anteriormente vulgo *Mutilado*), junto a un tondo con un busto de *Dios Padre*, que son las únicas obras que restan del ático del retablo mayor de la iglesia del Sagrario, realizado por Gómez entre 1713 y 1716, como vimos.

Entre las piezas que más recientemente se le han atribuido a este y su obrador se encuentran gran parte de los altorrelieves y esculturas del retablo mayor del Santuario de la Victoria –incluidos los cuatro ángeles atlantes del templete del camarín– (Lara Garcés 2015, 47; Sánchez López 2021, 29 y 36-41), legitimando dicha atribución, entre otras cosas, la cuestión de que los restantes (y primeros) relieves fueron realizados por su maestro José Micael Alfaro, por lo cual se ve factible que los monjes mínimos le encargaran a Jerónimo Gómez la terminación del retablo y sus respectivas labores escultóricas tras la muerte del primero en 1650, dejando inconclusa su labor.

También le fueron atribuidos a su obrador dos académicas representaciones escultóricas de los *Santos Mártires Ciriaco y Paula* que acompañaban al *Santo Cristo de la Salud* en su retablo en la capilla de las Casas consistoriales y que hubo de ser realizado antes de 1661, donde ya aparece descrito el conjunto por Diego de Rivas Pacheco en su *Gobierno político legal y ceremonial...*, publicado en dicho año (Flores Matute 2020, 180-181). Muy seguramente estas esculturas y el retablo en el que se situaban fueron realizados por Jerónimo Gómez atendiendo a dos razones: su buena relación con el cabildo civil –ya hemos visto como este le encargó diversas arquitecturas efímeras para el Corpus– y su excelente relación con José Micael Alfaro, a la sazón, autor de la mencionada imagen del *Santo Cristo de la Salud* y que también gozó del favor de los ediles. Seguramente, debido al fallecimiento en 1650 de este último a causa de la peste que asoló a la ciudad en 1649 –y de la que curiosamente se le atribuyó su curación y salvación a este cristo flagelado tras su «milagrosa aparición» en la plaza principal de la ciudad, donde se situaban las Casas Consistoriales– vieran lógico los munícipes encargarle el ornato de la recién erigida capilla de este Cristo al que era su amigo y seguidor.

Por último, en la parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa de Jesús se encuentra una escultura de *San Buenaventura* con hábito franciscano, de tamaño algo menor del natural que ha sido vinculado con el círculo de seguidores de Gómez (González Torres 2018, 75) e, igualmente, perteneciente a los fondos del antiguo convento del Cister de Málaga, tenemos un *San Juanito* que ha sido atribuido por sus afinidades estilísticas con este escultor, fechándose ca. 1690 y cuya composición sigue el modelo creado por Pedro de Mena y Medrano para el mismo tipo iconográfico (Sánchez López 2015, 12).

en la nariz o la boca. Todos estos cambios podrían haberse realizado, seguramente, durante el s. XVIII y/o el s. XIX. Por ello, y a pesar de que sí mantiene la esencia de su autor, no será tenida en cuenta a la hora de servir de comparación con otras imágenes que atribuiremos a Jerónimo Gómez, prefiriéndose para ello esculturas que, en principio, nunca fueron modificadas de talla o, como mínimo, las intervenciones en la misma fueron sutiles o poco invasivas (caso de la añadidura de postizos o nuevas policromías/encarnaduras).





Fig. 1. Jerónimo Gómez (atrib.), comparativa de los crucificados de la *Clemencia* de Málaga, parroquia de Santiago de Málaga, parroquia de Santa Ana de Archidona, parroquia de la Divina Pastora de Málaga y *Cristo del Amor* de Almedinilla; 1650-1716.

Foto: el autor, Carlos Moreno Porras y Archivo de la Hermandad del Cristo del Amor.

2. NUEVAS ATRIBUCIONES

2.1. UNA SERIE DE CRUCIFICADOS EN MÁLAGA, ARCHIDONA Y ALMEDINILLA

Hasta el presente, solamente conservábamos un crucificado asignado unánimemente por la historiografía a Jerónimo Gómez por su procedencia dentro de un conjunto mayor que sí se encuentra documentado: nos referimos al *Cristo de la Clemencia* y el desaparecido retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Málaga. Ahora venimos a añadir a la producción de este escultor y su obrador cuatro crucificados más, de diverso tamaño, consideración y procedencia, los cuales comparten numerosas analogías estéticas, formales, técnicas y morfológicas con el primero y entre sí: un crucificado académico situado en el sotabanco del retablo mayor de la parroquia de Santiago de Málaga, un pequeño crucificado de oratorio presente en la sacristía de la parroquia de Santa Ana de Archidona (Málaga), el crucificado que remata el ático del retablo mayor de la parroquia de la Divina Pastora de Málaga y el *Cristo del Amor* de Almedinilla (Córdoba), que igualmente preside la parroquia de San Juan Bautista de dicha localidad (fig. 1).

En efecto, comparando todas estas imágenes, y teniendo como cabeza de la serie al *Cristo de la Clemencia* –tanto por su trascendencia como por su evidentísima calidad superior (lo cual, denota la amplia participación en este caso de Jerónimo, a diferencia del resto, con más o menos intervención del taller) y su originalidad prácticamente intacta, tanto de talla como de policromía⁶– podemos comprobar como

⁶ Excepción hecha de la pierna derecha y el pie izquierdo –destruidos en 1936–, restituidos por el escultor Juan Manuel Miñarro López en 2020 tomando como referencia las fotografías que de la imagen existían cuando presidía el ático del retablo mayor de la parroquia del Sagrario. Por lo demás, el resto de la imagen –talla y encarnadura– permanecía inalterado debido a su lejana situación física en el aludido retablo mayor, que impediría las modificaciones que otras imágenes de este autor,





Fig. 2. Jerónimo Gómez (atrib.), comparativa de los rostros de los crucificados de la *Clemencia* de Málaga, parroquia de Santiago de Málaga, parroquia de Santa Ana de Archidona, parroquia de la Divina Pastora de Málaga y *Cristo del Amor* de Almedinilla; 1650-1716. Foto: el autor, Carlos Moreno Porras y Archivo de la Hermandad del Cristo del Amor.

coinciden el dibujo sinuoso de la pierna derecha sobre la izquierda, las rodillas huevas, el dibujo de los *perixomas*, la forma tan característica en Jerónimo Gómez de realizar el tronco masculino (con una caja torácica donde el arco costal destaca sobremedida, a la vez que realiza una atlética y cuidada musculatura del abdomen) y la misma posición de la llaga del costado; igualmente, los brazos son robustos y las manos exponen sus dedos desplegados y gruesos. Las cabezas presentan el mismo giro, con nariz recia, boca cerrada, ojos igualmente cerrados y cejas levemente apuntadas (algo más palpable en los tres primeros ejemplos: el *Cristo de la Clemencia*, el crucificado de Santiago y el crucificado de Archidona). Las barbas son bífidas y puntiagudas a la manera de Pedro de Mena, con bigote fino y lacio —a veces dibujados en «C»— y los pómulos son remarcados, confiriéndole al rostro una apariencia cadavérica, aunque de cariz dulce y apacible. Por último, el cabello se parte en dos mitades con raya central, donde normalmente en el lado izquierdo una guedeja de pelo cae por detrás de la oreja, mostrándola, mientras que en el lado derecho estas se repliegan sobre sí mismas hacia atrás, conformando un característico dibujo helicoidal (fig. 2) que suele repetir Gómez en otras imágenes suyas, como por ejemplo los ángeles que se apreciaban en el ático del desaparecido retablo mayor de la parroquia del Sagrario de Málaga o los atlantes de la peana-templete del camarín de Santa María de la Victoria, patrona de dicha ciudad.

En el caso del crucificado de la parroquia de la Divina Pastora y del *Cristo del Amor* de Almedinilla, el lado derecho muestra un grueso mechón de pelo que cae hacia el pectoral, mientras que en el lado izquierdo las guedejas realizan el mencionado dibujo en espiral. No son las únicas diferencias con respecto a los otros tres de la serie, ya que el *perixoma* de estos no muestra nudo, sino que sujetan la tela a

de culto más cercano, sufrirían ya desde el s. XVIII —recuérdese la inserción de ojos de cristal o nuevas policromías y/o estofados, práctica tan habitual en este siglo con objeto de «renovar» las apariencias de multitud de imágenes devocionales—.



la cadera mediante unos visibles cordones que permiten exhibir algo más de esta, aunque, por lo demás, el dibujo de los pliegues es sumamente parecido entre todos los de la serie.

También es justo señalar que el crucificado de la Divina Pastora⁷ es el más burdo de la serie, sobre todo la cabeza, con los rasgos desproporcionados, aún más con la talla sobresaliente del foramen supraorbital, por lo que se nos hace evidente que la participación del taller en la ejecución de esta imagen fue muy alta, quizás incluso casi nula por parte del maestro debido a que pudiera haberse realizado en los últimos años de vida del mismo, donde ya solamente dirigiera el taller o, más aún, la realizara algún discípulo o seguidor cercano, tomando como modelo los ya creados anteriormente por Jerónimo Gómez.

Por su parte, las dos obras más sobresalientes de la serie son el malagueño *Cristo de la Clemencia* y el *Cristo del Amor* de Almedinilla, exhibiendo ambos, además, una encarnadura sumamente parecida y llena de matices, veladuras y vívidos rojos en los regueros de sangre⁸. Quizás el uno y el otro sean los de más calidad porque estuvieran destinados a tener un propósito procesional o cultural cercano, a pesar de que el malagueño acabara coronando el ático del retablo de la parroquia del Sagrario. Y es que, más aún con todas las obras aquí recogidas, es evidente que la imagen malagueña es de las de mejor calidad y acabado técnico y polícromo de toda la producción conservada (o que presumiblemente se le asigna a Gómez) y frente a la gran mayoría de piezas, más burdas por cuanto necesariamente hubo una gran participación del taller en sus ejecuciones y porque iban destinadas al adorno y discurso de retablos y/u otras construcciones lignarias, este crucificado manifiesta una calidad dispareja con el propósito que finalmente tuvo y conocemos. A ese respecto, precisamente el de la Divina Pastora se muestra cualitativamente más coherente en su terminación, por cuanto estaba destinado a coronar un retablo y en las alturas poco importaría la excelstitud de la talla y los detalles. Por todo ello, pensamos que el *Cristo de la Clemencia* pudo tener una primera aspiración procesional o tener un culto mucho más cercano y, por tanto, necesariamente habría de ser más antiguo a la propia construcción del retablo mayor en el que terminaría manifestándose (1713-1716), de ahí la enorme diferencia cualitativa que tenía incluso con el resto de imágenes que le acompañaban en el ático.

⁷ Ramírez González 2018, 85. Se apunta solamente la datación de esta imagen en el s. XVIII, pero no se relaciona con Jerónimo Gómez o su círculo como hacemos nosotros.

⁸ También muestra una muy parecida encarnadura a estos dos comentados el pequeño crucifijo de Archidona, incluso con un mismo dibujo de los principales regueros de sangre al de la *Clemencia*, si bien por lo ennegrecido de su estado actual –requeriría una restauración– no se hace tan evidente dicho parecido polícromo.





Fig. 3. Jerónimo Gómez (atrib.), *Dolorosa*, 1680-1710, Casa Hermandad del Santo Sepulcro, Málaga. Foto: el autor.

2.2. UNA DOLOROSA EN LA HERMANDAD DEL SEPULCRO DE MÁLAGA

En los columbarios de la Casa de Hermandad del Sepulcro de Málaga, localizamos una interesante dolorosa de tamaño natural y de vestir (fig. 3) que preside la estancia fúnebre y que proviene de una colección particular de un ilustre hermano, siendo herencia familiar y venerada en su domicilio como un busto de medio cuerpo contenido en una gran urna o vitrina de madera de caoba, donándolo todo ello a su hermandad hace unos cuantos años.

Dicha imagen es, sin duda, una obra salida del taller de Jerónimo Gómez, pues manifiesta todas las características técnicas y morfológicas propias de este escultor y puede ser comparada perfectamente con numerosas piezas tenidas por seguras del mismo, entre las que destacamos, por su enorme parecido, el *San Luis de Tolosa* de la catedral malagueña, la escultura de *San Daniel mártir*, patrón de Ceuta, que veremos seguidamente y que también le atribuimos por los mismos motivos (fig. 4), la *Santa Paula* de la parroquia de los Mártires de Málaga o muchas de las figuras de los relieves presumiblemente realizados por Gómez del retablo mayor de Santa María de la Victoria, donde especialmente vemos muchas coincidencias en las figuras del tondo del ático (recibimiento de los Reyes Católicos de los monjes mínimos en su campamento militar durante el Sitio de Málaga) –singularmente y como es lógico con las figuras femeninas–. Igualmente, se muestra parecida a la dolorosa de talla completa que, conformando un calvario (con Cristo crucificado y San Juan evangelista) se localizaba en el ático del retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Málaga, si bien la calidad de las fotografías que reflejaban esta parte de la construcción lignaria no nos permite observar los detalles tan bien como en las esculturas existentes dichas. Por su parecido con gran parte de las imágenes aludidas, esta *Dolorosa* de





Fig. 4. Jerónimo Gómez (atrib.), comparativa de los rostros de *San Luis de Tolosa*, *Dolorosa* y *San Daniel Mártir*, 1680-1710 aprox, catedral de Málaga, Casa Hermandad del Santo Sepulcro de Málaga y catedral de Ceuta respectivamente. Foto: el autor.

la hermandad malagueña podría ser fechada entre 1680 y 1710, décadas en las que presumiblemente fue realizada la serie de esculturas mencionadas.

En efecto, la cabeza muestra rasgos fisonómicos muy característicos en la producción de Jerónimo Gómez, como que esta tenga un dibujo algo geometrizado de proporción rectangular tendente al cuadrado, mentón prominente, boca ancha de labios finos que muestra la dentadura superior, nariz muy gruesa de punta redonda, ojos grandes y almendrados y un dibujo de las cejas muy rectilíneo que viene a reflejar una expresión del dolor algo apática y fría, más serena que dramática. Las manos las presenta juntas, reforzando la expresión intimista del simulacro mariano, siendo sus dedos, como es habitual en la producción de Gómez, gruesos, con un dibujo correcto.

De la encarnadura no podemos decir nada, ya que la que actualmente ostenta la imagen es, claramente, producto de una intervención decimonónica, que gusta de presentar una tez muy blanquecina y mate, con sonrojados muy marcados y leves veladuras azuladas en el contorno de los ojos para mostrar cierto patetismo físico debido al continuo y e incansable lloro de la Virgen durante toda la pasión de su hijo Jesucristo.

2.3. UNA SERIE DE OBRAS EN CEUTA

Siguiendo con la relación de nuevas obras atribuibles a Jerónimo Gómez, en la ciudad de Ceuta nuevamente encontramos una serie de imágenes que, sin duda alguna, hubieron de ser realizadas por este y su obrador, localizándose muchas





Fig. 5. Jerónimo Gómez (atrib.), *San Francisco de Sales* y *San Agustín*, 1695-1714, Santuario de Ntra. Sra. de África, Ceuta. Foto: Francisco Márquez.

de ellas en el Santuario de la Virgen de África, patrona de la localidad y otras tantas en la catedral, si bien muy seguramente provenientes del referido santuario. En este primer templo tenemos a *San Francisco de Sales* y a *San Agustín* (fig. 5) que en la actualidad se veneran en sendas hornacinas del retablo mayor que custodian la embocadura del camarín de la patrona ceutí. También unos ángeles dispuestos en el inicio del arco de la referida embocadura (fig. 6) y una académica imagen de *Santa Lucía mártir*, expuesta en uno de los retablos menores de la iglesia. Mientras tanto, en la catedral se encuentran las imágenes de *San Daniel mártir* –patrón de Ceuta– y *San Pedro* (fig. 7), haciendo pareja.

En efecto, los dos primeros santos son comparables en todo, por ejemplo, con las figuras de los relieves de la vida de *San Francisco de Paula* que Gómez realizara para el retablo mayor de Santa María de la Victoria de Málaga o con otras imágenes de su producción como el *San Luis de Tolosa* de la catedral malagueña. Especialmente parecida es la cabeza de *San Francisco de Sales* con la de los diversos *San Francisco de Paula* de las mencionadas escenas o con la del *Dios Padre* que culminaba el ático del retablo mayor de la parroquia del Sagrario⁹. En cuanto a los

⁹ Esta imagen, junto con el ya mencionado *Cristo de la Clemencia*, es lo único que se conserva del desaparecido retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Málaga –permaneciendo en la actualidad



Fig. 6. Jerónimo Gómez (atrib.), Ángeles (arriba) y *Santa Lucía* (abajo), 1695-1714, Santuario de Ntra. Sra. de África, Ceuta. Foto: Francisco Márquez.



Fig. 7. Jerónimo Gómez (atrib.), *San Daniel Mártir* y *San Pedro*, 1695-1714, catedral, Ceuta. Foto: Ángel Moreno.

ángeles, estos se muestran muy parecidos formalmente, tanto en el tratamiento anatómico como estético, con los que existían en el referido retablo mayor de la mala-gueña parroquia del Sagrario.

Por su parte, las imágenes de *San Daniel* y *San Pedro* son, igualmente, fácilmente comparables con todas las imágenes anteriores dichas, presentando el primero un rostro muy parecido con los referidos *San Luis de Tolosa* y la *Dolorosa* de la hermandad del Sepulcro, todos en Málaga (fig. 4), mientras que en el caso de *San Pedro*, además de tener un rostro lógicamente concordante con todas estas imágenes, puede también compararse la forma de construir su barba con las de los crucificados aquí expuestos o la imagen de *San Ciriaco*, patrón de Málaga, donde destacamos la personal forma de realizar el bigote que se repite en todas estas esculturas.

A nivel compositivo, estos cuatro santos manifiestan la pobreza de ideas del obrador de Gómez, pues muestran mismos *contrappostos*, con actitudes algo hie-

sobre la puerta de entrada de dicho templo—. Se mantiene intacta en su talla y policromía, si bien muy ennegrecida por el paso del tiempo, ya que nunca ha sido restaurada.



ráticas y posturas forzadas, donde el juego comunicativo de los brazos es siempre igual: el derecho se extiende mientras el izquierdo es destinado a replegarse o sujetar algún atributo/objeto pegado al cuerpo. El dibujo de los pliegues de las telas es, asimismo, algo pobre, blando y de líneas muy rectas, si bien en el caso de *San Pedro* se nota algo más de esmero en buscar cierta naturalidad. Igualmente, apreciamos una notable intervención del taller, sobre todo a la hora de ejecutar las manos, que a veces son algo toscas y desproporcionadas. A nivel policromo, por su parte, observamos una misma unidad, por cuanto los motivos estofados en los ropajes de los cuatro personajes muestran parecidos diseños que denotan haber sido hechos por una misma mano.

La *Santa Lucía* (fig. 6), por su lado, es una pieza que revela una intervención del taller aún más profunda que en los cuatro santos anteriormente comentados. En ese aspecto se muestra parecida a los también académicos *San Ciriaco* y *Santa Paula* que acompañaban la imagen del Santo Cristo de la Salud de Málaga y que habrían de formar parte de su primitivo retablo en la capilla de las Casas Consistoriales. La cabeza de esta santa también es comparable a algunas figuras femeninas del retablo mayor del Santuario de la Victoria, sobre todo las presentes en el relieve del ático del susodicho retablo (Isabel la Católica y su dama de compañía) y las dos *Virtudes carismáticas de la orden mínima de la Penitencia y la Humildad*. Asimismo, el detalle de la túnica con abertura frontal abrochada con cordones lo tenía el *San Juan evangelista* que formaba conjunto del *Calvario* en el ático del desaparecido retablo mayor de la parroquia del Sagrario o, mismamente, también lo tiene la *Virgen de Belén* de este escultor, también venerada en el Santuario de la Victoria, si bien en este último caso realizado todo con muchísimo mayor esmero y calidad.

Todas estas esculturas dichas provendrían de los retablos que el obispo ceutí Vidal Marín planificaría construir a su llegada a la ciudad tras asumir el cargo en 1695, dentro de su plan de modificación, ampliación y enriquecimiento patrimonial de la antigua ermita de la Virgen de África. Ciertamente, este decidió ampliar el otrora pequeño recinto religioso con una capilla mayor, dos sacristías, un panteón y tres retablos: el mayor y dos laterales, continuando dicha obra su sucesor, el obispo Sancho de Velunza (Ros y Calaf 1907, 219-220). Sabemos que en dichos retablos laterales hubieron de venerarse las imágenes de *San Daniel* y *San Pedro*, tal y como consta en las cuentas de fábrica del susodicho templo. Y aunque no se sabía si las mismas eran esculturas o pinturas (pues nada más se refiere en dichas cuentas), ya se aventuraba que las del primer tipo veneradas en la catedral provendrían del santuario de África (Ros y Calaf 1907, 191). Ciertamente, y al poner estas dos imágenes en relación con las otras conservadas aún en el santuario patronal, cobra mayor impulso dicha posibilidad, pues hemos visto la coherencia de autoría y policromía y estofados que todas ellas guardan entre sí.

Dichos retablos fueron realizados seguramente en Ceuta, ya que en una cuenta presentada por el deán de aquellos años, Pedro Álvarez de Acosta, que abarca desde 1705 hasta 1714, hay una partida que dice «por los alquileres de las casa donde estaban los maestros de los retablos de Ntra. Sra. de África, 397 reales». Uno de esos retablos, desconociendo cuál de los tres, consta en dichas cuentas que fue ajustado por el obispo Vidal Marín en 3600 reales (Ros y Calaf 1907, 220). Aunque nada se



dice sobre quiénes fueron aquellos maestros retablistas, por las esculturas aquí analizadas uno de ellos hubo de ser, como planteamos, Jerónimo Gómez, si bien no sabemos si enviaría las esculturas (y quizás partes del retablo) por barco desde Málaga o si participaría también en la construcción lignaria personándose en Ceuta, bien él solo junto a su obrador o formando parte de un grupo mayor de maestros entalladores donde se diversificaran las funciones, realizando unos la talla ornamental, otros la carpintería y otros, como sería el caso, las esculturas.

Conocemos que a un tal Miguel Ortega se le pagaron 630 reales por «la pintura de los santos del retablo, gradillas y otras obras». Más interesante es saber que se le pagó a un tal Pedro Hermosilla 19 000 reales por dorar el retablo mayor y los colaterales¹⁰ (Ros y Calaf 1907, 220). Este último debe ser el malagueño clérigo y pintor del mismo nombre, que en estos años y posteriores tendría una gran consideración entre sus paisanos, tal y como parecen reflejar algunas apreciaciones contemporáneas de sus obras en testamentos de la época (González Segarra 2006, 85). Y es que en su primer testamento, otorgado el 22 de septiembre de 1720, donde asegura ser natural de Málaga y feligrés de la parroquial de los Santos Mártires Ciriaco y Paula, manda abonarle a la «iglesia de Nuestra Señora de África, que está en el presidio de Ceuta cinco mil reales... y se distribuyan en el adorno de dicha imagen o iglesia o sus fábricas», por lo que se pensaba que debió permanecer algún tiempo en dicha población, quizás como capellán (González Segarra 2006, 80). Ahora podemos saber que realmente su relación con la patrona ceutí es porque hubo de estar en su ciudad realizando las labores artísticas oportunas en su remozado templo. En la actualidad lo único que queda de la obra de este artista son las interesantes pinturas de la cripta de la iglesia del antiguo Hospital de San Lázaro de Málaga, que se le atribuyen por su comentada «segunda» profesión y por haber sido el manpastor (mayoral) de dicha institución a partir de 1722 (González Segarra 2006, 79-119).

La cuestión es que parece que el retablo mayor que actualmente existe, estéticamente no coincide con lo que se habría realizado en esas fechas entre 1705 a 1714 –pareciera realizado en torno a 1740-1750–, si bien quizás el actual tuviera elementos reaprovechados de este primero, tal como el planteamiento estructural básico, los estípites gigantes o el entablamento del retablo, así como las esculturas. Pensamos esto porque se sabe que en 1733 comenzó la reedificación de la llamada iglesia nueva (Sevilla Segovia 1992, 180) y esto explicaría la necesidad de construir otro retablo mayor, que además tendría que ser más rico que el primitivo, debido a que este tuvo que ser algo muy básico a causa de que su ejecución coincidió con una difícil etapa para la ciudad: el famoso Sitio de Ceuta por parte de las fuerzas marroquíes del sultán Muley Ismaíl, que finalizaría en 1727.

¹⁰ Es difícil determinar, tal y como consta documentalmente, si lo que se le paga a Miguel Ortega es una pintura de caballete donde aparecieran una serie de santos coronando uno de los tres retablos o su trabajo consistió en policromar las esculturas de los santos de bulto redondo. Pensamos que dicha tarea hubo de ser realizada, más coherentemente por la enorme diferencia de sueldos entre uno y otro, por el pintor y dorador Pedro Hermosilla, ya que las esculturas formaban parte de las construcciones lignarias e iban (y siguen estando) estofadas completamente.





Fig. 8. Jerónimo Gómez (atrib.), *Niño Jesús de la Salud* (desaparecido), 1700-1714, convento de los trinitarios, Ceuta. Foto: Colección López Arrabal.



Fig. 9. Jerónimo Gómez o su círculo (atrib.), *Inmaculada Concepción*, 1.ª mitad del s. XVIII, catedral, Ceuta. Foto: Francisco Márquez.

No obstante, la cercanía en el tiempo con la realización del primitivo (finalizado en torno a 1714) y la consiguiente suma de dinero que costó (incluido su dorado) haría viable la necesaria reutilización de algunos elementos, ya dichos. En cualquier caso, este nuevo retablo tampoco se libraría de los consiguientes añadidos enriquecedores, tal y como viene a demostrar el recubrimiento lignario de la bóveda –cuya factura es claramente diferente a la del resto de la obra–, culminando el ático del retablo y timbrándolo con el escudo del obispo Martín de Barcia (Gómez Barceló 1986), que a la sazón consagraría el templo completamente terminado el 5 de agosto de 1752, adornándolo con obras pictóricas y colocando las campanas que habrían de llamar a la oración del pueblo congregado (Ros y Calaf 1907, 220).

En definitiva, las esculturas de *San Francisco de Sales* y *San Agustín* y los dos ángeles del camarín provendrían del primer retablo mayor, reaprovechándose dichas imágenes para el nuevo, mientras que las esculturas de *San Daniel mártir*, *San Pedro* (ambas en la catedral) y la pequeña *Santa Lucía* tendrían como origen los primitivos retablos colaterales, siendo presididos por las dos primeras.

No son todas estas, no obstante, las únicas esculturas atribuibles a Jerónimo Gómez que encontramos en Ceuta. También el desaparecido *Niño Jesús de la Salud* que recibía culto en el antiguo convento de los Trinitarios (fig. 8) o una pequeña *Inmaculada* venerada en la catedral (fig. 9) parecen ser de su mano o su círculo más

cercano. En el primer caso, una antigua fotografía nos permite observar como la cabeza es sumamente parecida a las que este realizara en sus ángeles, como los que existían en el retablo mayor del Sagrario de Málaga o los atlantes que sostienen el templete del camarín de Santa María de la Victoria, así como los que coronan con laureles a un triunfal *San Francisco de Paula* en uno de los relieves del retablo mayor de la malagueña Virgen de la Victoria o, mismamente, los ángeles del camarín de la ceutí Virgen de África.

En el segundo caso, la imagen mariana se adhiere totalmente al modelo para su tipo iconográfico que continuamente recreara Pedro de Mena. En este caso, el elemento más disruptivo que nos aleja de la órbita del maestro granadino y sus discípulos más directos, y a la vez nos acercan la pieza a la labor de Jerónimo Gómez y su círculo, es la cabeza, muy propia de este, siendo muy parecida a las de todos los personajes femeninos comentados anteriormente en este artículo. También se muestra parecida a la cara del *San Luis* de la catedral malagueña, el *San Buenaventura* de la parroquia de la Divina Pastora de Málaga o el *San Daniel mártir* de la catedral ceutí. Las manos de dedos robustos y ademán inexpresivo, así como la talla de los pliegues, de dibujo correcto pero poco fluido en sus líneas, también evidencian coherencia con la labor del obrador de este escultor malagueño.

Si bien esta pequeña *Inmaculada* ahora preside una hornacina en la catedral —concretamente situada en la girola, sobre la puerta de la capilla de los Santos Mártires—, antes se ubicaba en el interior del templete-tabernáculo situado en el presbiterio (Navarro Acuña 2010, 103)¹¹, construido en 1828 (Ros y Calaf 1907, 196; Navarro Acuña 2010, 101-102). Por su tamaño académico, nos preguntamos si acaso también tuviera como origen el santuario de la Virgen de África y viniera junto a las imágenes de *San Daniel* y *San Pedro* a la catedral en una fecha indeterminada. De hecho, por su tamaño, parece adecuado que presidiera la hornacina que culmina el ático del retablo mayor de dicho santuario y que actualmente (y no sabemos desde cuándo) ocupa una muy pequeña imagen de San Pedro, de tamaño claramente insuficiente para dicho hueco y, por tanto, proveniente de otro lugar o retablo. En cualquier caso, resulta más coherente con el típico programa iconográfico de cualquier retablo mariano de cierta importancia en territorio español que este fuera culminado por una Inmaculada que por otro santo, por lo que, entre el tamaño de la susodicha imagen (proporcionalmente más adecuado al hueco que deja la referida hornacina del ático del retablo mayor), su tipo iconográfico (apropiado, como decimos, para culminar un retablo destinado a cobijar una importantísima devoción mariana para la ciudad) y su probable filiación artística, tenemos todos los ingredientes para, al menos, sospechar que el origen de la imagen estuviera en el susodicho santuario de la Virgen de África y no que fuera expresamente realizada para ser venerada en la catedral.

¹¹ Este confunde el tipo iconográfico de la imagen con una Asunción.





Fig. 10. Peana de la *Virgen de Belén* (detalles de las firmas) y comparativa caligráfica con la firma del pintor Pedro Hermosilla, Santuario de Santa María de la Victoria, Málaga. Foto: el autor y Sebastián González Segarra.

2.4. JERÓNIMO GÓMEZ ¿DE HERMOSILLA?

Por último y para finalizar este artículo, merece mucho la pena apuntar una hipótesis al respecto del verdadero nombre de este escultor malagueño. Y es que la historiografía continuamente lo ha venido a llamar como Jerónimo Gómez de Hermosilla, debido a que la *Virgen de Belén* del Santuario de la Victoria de Málaga posee en su peana el siguiente texto: «Jerónimo Gom ¿t?¹²-Hermosilla P / Esta S.ma Ymagen de Nuestra S.^a de Velen, es propiedad de Dna. Mariana Batlle de Ballvé» (fig. 10).

¹² Debido a la contracción del apellido Gómez, esta letra de difícil visualización podría suponerse que es una «e». No obstante, comparando con las letras del resto del lema presente en la peana, parece más bien que dicha letra fuera una «T». Tendría sentido si, como pensamos, la «P» que acompaña a Hermosilla se refiere a «pintó», por lo que la «T» junto a Gómez significaría «talló»: «Jerónimo Gómez talló-Hermosilla pintó» sería la interpretación más correcta y lógica.

El apellido Herмосilla sería la primera y única vez que aparece relacionado con este escultor, pues en ninguna otra parte se (le) nombra así, sino tan solo como Gómez¹³.

Pues bien, pensamos que Herмосilla es realmente el pintor malagueño Pedro de Herмосilla, que policromaría esta imagen en concreto y, por eso mismo, firmaría la obra, nombrando al autor de la escultura y a él mismo como su pintor y esto explicaría, igualmente, que tras su apellido aparezca la «P» mayúscula, que había sido obviada y que sería una reducción del verbo pintar («Herмосilla P[intó]»). Es más, existen varias coincidencias caligráficas, entre la firma autógrafa de este pintor y la firma de la dicha peana, como podemos ver en la «H» y en la «P», así como en la «e», la «ll», la «a» o la «m»¹⁴ (fig. 10).

Para redondear esta hipótesis, tenemos el dato de que Jerónimo Gómez y Pedro Herмосilla, además de ser contemporáneos y de la misma ciudad¹⁵, habrían trabajado presumiblemente juntos anteriormente en un mismo proyecto: en la realización de los tres retablos del santuario de Ntra. Sra. de África de Ceuta: el primero esculpiendo su imaginería (y no sabemos si también realizando la arquitectura lignaria) y el segundo, como queda documentado, dorándolos (y quizás estofando/policromando las esculturas que contenían los susodichos retablos). No olvidemos además que Pedro Herмосilla acabaría siendo el mayoral del Hospital de San Lázaro, muy cercano al santuario de la Victoria. Así pues, o este policromó (y firmó) la *Virgen de Belén* de este último templo por su eventual y probable relación con Jerónimo Gómez o, incluso, fue un trabajo que realizara *a posteriori* del fallecimiento del escultor (en 1719) y por eso lo nombra como autor pero el texto al completo de la peana lo realiza él, como parece afirmar la comparativa caligráfica.

¹³ En ninguno de los documentos relacionados con este escultor que el investigador agustino Andrés Llordén recapituló y menciona en su libro *Escultores y entalladores malagueños*, aparece otra denominación a dicho autor que no sea Jerónimo Gómez. Además, resultaba extraña la utilización como segundo apellido de Herмосilla, tal y como se ha interpretado de la *Virgen de Belén*, ya que sus padres se llamaban Juan Gómez Marfil y Sebastiana René, por lo cual lo más lógico es que Jerónimo hubiera usado como segundo apellido alguno procedente de sus progenitores (Llordén 1960, 222-442).

¹⁴ Debemos, no obstante, recordar que no se dibuja igual un texto a pluma que pintándolo letra a letra con pincel, y por eso el resto de letras no coinciden en el trazo, continuo este en cualquier documento escrito.

¹⁵ Puede, incluso, que coincidieran ambos artistas en la misma feligresía de los Santos Mártires entre 1709 y 1711, pues aunque Jerónimo Gómez casi siempre vivió en casas de (o en el entorno de) la calle Granada, perteneciente a la feligresía de la parroquia de Santiago (donde, de hecho, fue enterrado), está documentado que alquiló a D. Francisco Caballero Carbalán por tiempo de dos años, desde el 19 de abril de 1709, una casa situada frente a la parroquia de los Santos Mártires (Llordén 1960, 241). Recordamos que, al menos hasta 1720, el pintor Pedro Herмосilla se declaraba feligrés de la parroquia de los Santos Mártires y, además, en su faceta como sacerdote ejerció su labor, según declara, celebrando la eucaristía numerosas veces en el templo de los Jesuitas (actualmente llamado del Santo Cristo de la Salud), perteneciente a esta misma feligresía (González Segarra 2006, 80-81).



3. CONCLUSIONES

En conclusión, tenemos que la localización y atribución de nuevas piezas escultóricas al obrador de Jerónimo Gómez o su círculo más cercano a lo largo de los últimos años conforman un interesante catálogo de su obra, que permanecía lastimosamente pobre en contraste con la gran cantidad de documentos que referían su persona y que ya denotaban que Gómez fue un escultor muy solicitado en su época, justamente valorado por sus contemporáneos. La escritura de este estudio, a modo de sencillo catálogo, permite demostrar visualmente lo que dichos documentos aseveraban, además de conformar una personalidad artística más completa y complejamente construida, pudiéndose diferenciar mejor las obras en las que intervenía el maestro de forma más directa y aquellas que, por su más que probable procedencia retablística, mostraban una ejecución más pobre por la alta participación del obrador en su hechura y, por tanto, minusvaloraban el verdadero potencial cualitativo que habría de poseer Jerónimo Gómez, el cual aflora más evidentemente en obras como la *Virgen de Belén*, el *Cristo de la Clemencia* o el *Cristo del Amor* de Almedinilla.

Por último, aportamos la hipótesis del error nominativo de este escultor por parte de la historiografía, debiendo referirse a él, simplemente, como Jerónimo Gómez, siendo Hermosilla, como argumentamos, el pintor que policromó a la *Virgen de Belén* y no un segundo apellido del escultor, que por lo demás, nunca usó —fuera este Hermosilla u otro— como demostraban los diversos documentos conservados que referían su persona.

RECIBIDO: 4-9-2024; ACEPTADO: 16-9-2024



BIBLIOGRAFÍA

- FLORES MATUTE, F.J. (2020). «Patrimonio, visiones y revisiones del Santo Cristo de la Salud desde las artes plásticas y literarias», en AA. VV, *El Santo Cristo de la Salud. Patrón y protector de Málaga*. Málaga: Fundación Málaga de cultura.
- GÓMEZ BARCELÓ, J.L. (1986). *Santa María de África*. Ceuta: Ayuntamiento de Ceuta.
- GONZÁLEZ SEGARRA, S. (2006). «Pinturas de la cripta de la iglesia del Hospital de San Lázaro (Málaga) obra de un clérigo pintor (Pedro de Hermosilla) para la Hermandad de San Lázaro», en *Isla de Arriarán*, n.º 28, pp. 79-119.
- GONZÁLEZ TORRES, J. (2018). «San Buenaventura», en Romero Torres, J.L. e Hinojosa Sáez, J. *Tesoros de Capuchinos. Esplendor artístico en la parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa de Jesús de Málaga*. Málaga: Ars Málaga, Palacio Episcopal y Fundación Málaga, p. 75.
- LARA GARCÉS, A. (2015). «El retablo en la ciudad de Málaga durante los siglos del Barroco», en Peinado Guzmán, J.A. y Rodríguez Miranda, M. del A. (coord.), *Lecciones barrocas: «aunando miradas»*. Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 43-76.
- LLORDÉN, A. (1960). *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*. Ávila: Ediciones Real monasterio de El Escorial.
- NAVARRO ACUÑA, R. (2010). *Memorias de un deán*. Ceuta: Archivo general de Ceuta.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. (1724). *El museo pictórico y escala óptica*, vol. III: *El parnaso español pintoresco laureado*. Madrid: Ediciones Aguilar.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, S. (2018). «Crucificado», en Romero Torres, J.L. e Hinojosa Sáez, J. *Tesoros de Capuchinos. Esplendor artístico en la parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa de Jesús de Málaga*. Málaga: Ars Málaga, Palacio Episcopal y Fundación Málaga, p. 85.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, F.J. (1995). «El desaparecido Real y Militar Convento de Ntra. Sra. de la Merced de Málaga. Historia y Arte», en *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, n.º 6, pp. 263-276.
- ROMERO TORRES, J.L. (2011). *La escultura del Barroco*. Málaga: Prensa malagueña S.A.
- ROMERO TORRES, J.L. (2018). «Seguidores de Pedro de Mena en Málaga y Antequera», en Gila Medina, L. y Herrera García, F. (coord.), *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Universidad de Granada, pp. 135-158.
- ROS Y CALAF, S. (1907). *Historia eclesiástica y civil de la célebre ciudad de Ceuta* (transcripción de José Luis Gómez Barceló). Ceuta: Archivo general de Ceuta.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (1996). *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Santo Suplicio, Stmo. Cristo de los Milagros y María Stma. de la Amargura.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (2007). «Orto y esplendor de Granada. Los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas», en *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, n.º 38, pp. 81-98.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (2015). *Pedro de Mena y los tesoros del Cister*. Málaga: Museo del Patrimonio municipal y Ayuntamiento de Málaga.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (2021). *Santa María de la Victoria. La construcción de la imagen icónica de la patrona de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga y Real Hermandad de Santa María de la Victoria.
- SEVILLA SEGOVIA, A. (1992). *La Virgen de África en la Historia de Ceuta*. Ceuta: Ayuntamiento de Ceuta.



REVISORES Y REVISORAS

Alejandro Soto-Chaves

Álvaro Cabeza García

Angelica García-Manso

Antonio Marrero Alberto

Claudio Petit-Laurent Charpentier

Clementina Calero Ruiz

Débora Madrid Brito

Elena Muñoz Gómez

Emilce Nieves Sosa

Fernando Cruz Isidoro

José María Alagón Laste

Julio Gracia Lana

María Grabiela Aimaretti

Mariano Monge Juárez

Matilde Fernandez Rojas

Mónica Astorga

Nathaniel Gardner

Pompeyo Pérez Díaz

Virginia Higuera

Zuleyma Guillen González

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE *ACCADERE* 8 (2024)

El equipo de dirección se reunió virtualmente en los meses entre mayo de 2024 y noviembre de 2024 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 8 de ARHA. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 5,5 meses.

Estadísticas:

N.º de trabajos recibidos: 12.

N.º de trabajos aceptados para publicación: 7. Rechazados: 5.

Media de revisores por artículo: 2.

Media de tiempo entre envío y aceptación: 2,3 meses.

Los y las revisoras varían en cada número, de acuerdo con los temas presentados.

NORMAS DE PUBLICACIÓN PARA ENVÍOS A *ACCADERE. REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE* DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y FILOSOFÍA DE LA UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

ENVÍOS

Para enviar un artículo o reseña a la Revista *ACCADERE* es imprescindible el registro en nuestra revista. El registro no solo sirve para enviar elementos en línea, sino también para comprobar el estado de los envíos.

Los originales remitidos se enviarán en formato Microsoft Word y se publicarán en el idioma en el que se han entregado.

IDIOMAS ACEPTADOS

Castellano, portugués, inglés, italiano.

TIPOS DE CONTRIBUCIÓN

ARTÍCULOS

Manuscritos entre 15-30 páginas (desde el título hasta la última figura, fuente Times New Roman 12, interlineado 1.5).

Artículos más largos (31-55 páginas) deberán fundamentar la extensión con una carta de justificación.

El resumen tendrá un máximo de 200 palabras y se entrega en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

Las palabras clave, hasta un máximo de 5, se entregan en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

Se permite la reproducción de hasta 10 imágenes (derechos de autor a cargo del/la autor/a del artículo).

NOTA / DOCUMENTOS

Manuscritos de 12 páginas como máximo (desde la página del título principal hasta la última figura, fuente Times New Roman, interlineado 1.5).

Una figura y una tabla como máximo.

El resumen tendrá un máximo de 150 palabras y se entrega en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

Las palabras clave, hasta un máximo de 4, se entregan en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

ENTREVISTA

Contribuciones de entre 10 y 12 páginas (desde la página del título principal hasta la última figura, fuente Times New Roman, interlineado 1.5).

RESEÑAS

La extensión será de entre 5 y 7 páginas (desde la página del título principal hasta la última figura, fuente Times New Roman, interlineado 1.5). En el caso de reseñas sobre un conjunto de obras la extensión máxima admitida es de 10 páginas.

En la cabecera figurarán los datos del libro: autor/es (apellidos, nombres), (ed., comp., coord., dir.), título del libro en cursiva, lugar, editorial, año de edición, páginas del libro, y si lleva ilustraciones, etc.

Las reseñas no llevarán bibliografía y si se incluyen algunas notas serán las imprescindibles.

Solo se admitirán reseñas de obras editadas en los tres últimos años.

La revista no se compromete a la publicación de reseñas no solicitadas.

INSTRUCCIONES GENERALES DE FORMATO

El formato del archivo deberá ser Microsoft Word.

Fuente Times New Roman de tamaño 12 para texto, 10 para notas.

Interlineado 1,5.

Páginas numeradas consecutivamente.

Tamaño de página A4.

Márgenes de 2,5 cm.

El nombre del/la autor/a o autores/as del trabajo no debe aparecer en el texto del artículo, pues esta información se incluirá en los metadatos solicitados por el sistema al subir el archivo, y se entregará además en un documento a parte donde constarán Nombres y Apellidos, Filiación Institución, Correo del/la autor/a.

El nombre del archivo que se sube a la plataforma no deberá contener información que permita indentificar la autoría del artículo.

El artículo llevará el título centrado en mayúsculas (letra de tamaño 12).

A continuación, separado por tres marcas de párrafo (retornos), se incluirán el Resumen en español y las Palabras clave; y seguidamente título en inglés (versalita), el Abstract y las Keywords.

Las secciones deberán numerarse consecutivamente, por ejemplo 1. Introducción; 2. Estado de la cuestión; 3. Casos representativos; 4. Conclusiones. La bibliografía no se numerará.

Las notas se colocarán a pie de página con numeración correlativa e irán a espacio sencillo. Las llamadas a notas han de ir siempre junto a la palabra, antes del signo de puntuación. Se recomienda que sean solo aclaratorias y que se incluyan dentro del texto aquellas en las que se citen únicamente el autor, año y página.

Asegurarse de que todas las citas se encuentran recogidas en la sección de referencias. Las citas intercaladas en el texto (inferiores a 40 palabras) irán entre comillas bajas o españolas («...»), en letra redonda. Las omisiones dentro de las citas se indicarán mediante tres puntos entre corchetes [...]. Si en una cita entrecomillada se deben utilizar otras comillas, se emplearán las altas (“...”). Las citas superiores a tres líneas se sacarán fuera del texto, sin comillas, con sangría izquierda (1,5 cm), en letra de tamaño 12.

Tablas y Figuras además de aparecer en el texto donde corresponda, deberán entregarse en una página a parte y numerarse como sigue : Fig.1, Fig. 2, etc etc. En el texto deberá señalizarse su colocación, indicando la posición en paréntesis como sigue: En la pintura de Ciccarelli de 1853 podemos observar... (fig.1) (figs. 2 y 3)

Es importante entregar todas las fotos en formato jpeg, tiff o EPS en calidad 300 dpi, con pie de foto como se detalla en el ejemplo: Fig.1. Alessandro Ciccarelli, Vista de Santiago desde Peñalolen, 1853, 85x125 cm, Pinacoteca Banco Santander, Santiago, Chile. Fuente: www.surdoc.cl

En una página a parte deberán entregarse los datos de/la autora (nombres y apellido, filiación institucional, mail de contacto)

INSTRUCCIONES GENERALES PARA LAS REFERENCIAS

REFERENCIAS EN EL TEXTO

Para citar en el texto se utilizará el formato apellido-año usado por las Normas APA 2020 7.ª edición, cuyos detalles puede consultar aquí.

LISTADO DE REFERENCIAS

Se presenta al final del texto.

Apellidos y luego iniciales del nombre.

Organización alfabética por apellido del autor, cuando hay más de un trabajo por autor, éstos se listan cronológicamente.

El año de la publicación y el volumen son necesarios para todas las referencias.

Los artículos que no se atengan a estas normas serán devueltos a sus autores, quienes podrán reenviarlos de nuevo, una vez hechas las oportunas modificaciones.



Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna