

Revista de Historia del Arte

ACCADERE

Universidad de La Laguna

6

2023



ACCADERE

Revista de Historia del Arte

ACCADERE

Revista de Historia del Arte

DIRECTORA

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

SECRETARIO DE REDACCIÓN

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) antoniomarreroalberto@hotmail.es

EQUIPO TÉCNICO

Anita Orzes. Universidad de Barcelona / Université Grenoble Alpes (España-Francia) anitaorzes@gmail.com
Cristóbal Moya Díaz. Universidad de La Laguna (España) moyadiazcristobal@gmail.com
Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) ivan.sergio@uautonoma.cl
Sandra Medina Rodríguez. Universidad de La Laguna (España) smedinar@ull.edu.es

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO

Alejandra Palafox Menegazzi. Universidad Autónoma de Chile (Chile) alexmd87@gmail.com
Aline dos Santos Portilho. Instituto Federal Fluminense (Brasil) asportilho@gmail.com
Ana María Quesada Acosta. Universidad de La Laguna (España) aquesada@ull.edu.es
Anita Orzes. Universidad de Barcelona / Université Grenoble Alpes (España-Francia) anitaorzes@gmail.com
Antonio Albaronado Freire. Universidad de Sevilla (España) aaf@us.es
Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla (España) carmendetenamirez@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@autonoma.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) emilcesosa@fyl.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) isahl1962@gmail.com
Ismay 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 Angeles 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
Maricela 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 Pedroso. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrls04@gmail.com
Pedro Zamorano Pérez. Universidad de Talca (Chile) pzamoper@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.2023.06>

ISSN: e-2660-9142

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

ACCADERE

Revista de Historia del Arte

6

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2023

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

- El monumento conmemorativo como dispositivo histórico-crítico. Problemática a raíz de la aplicación de las Leyes de Memoria Histórica, Memoria Histórica de Canarias y Memoria Democrática / The Commemorative Monument as A Historical-Critical Device. Problematic as A Result of The Application of The Laws of Historical Memory, Historical Memory of The Canary Islands and Democratic Memory
Miguel Benítez Luis..... 11
- Libros y escritura en la pintura de Murillo / Books and writing in Murillo's painting
Miguel Ángel Cerquera Hurtado..... 37
- Un fandango de plata: de las relaciones artísticas y nuevas aportaciones en torno a *La Argentina* y el ballet *El fandango de Candil* / A silver fandango: through the artistic relations and new contributions about *La Argentina* and the ballet called *El fandango de Candil*
José Gabriel Rabasco Aguilar..... 65
- Una obra de juventud de Francisco Palma Burgos: la talla de san Sebastián de Algarrobo, «el pueblo simpático y noble» / A work of youth by Francisco Palma Burgos: the documented carving of san Sebastián de Algarrobo, “the nice and noble village”
Mario Segovia Portillo..... 79
- The Ward* de Gideon Mendel: fotografiando la humanidad en torno a pacientes con sida en un hospital londinense / *The ward* by Gideon Mendel: photographing the humanity about patients with aids at a London hospital
Francisco Parra Montero..... 97



ARTÍCULOS / ARTICLES

EL MONUMENTO CONMEMORATIVO COMO DISPOSITIVO HISTÓRICO-CRÍTICO. PROBLEMÁTICA A RAÍZ DE LA APLICACIÓN DE LAS LEYES DE MEMORIA HISTÓRICA, MEMORIA HISTÓRICA DE CANARIAS Y MEMORIA DEMOCRÁTICA

Miguel Benítez Luis
Universidad de La Laguna
miguelbenitezluis@gmail.com

RESUMEN

Este artículo rastrea las influencias que tanto la Ley de Memoria Histórica (LMH) ejerció como la Ley de Memoria Histórica de Canarias (LMHCan) y la Ley de Memoria Democrática (LMD) (Ley 52/2007, Ley 5/2018 y Ley 20/2022) implementan sobre la Ley del Patrimonio Histórico Español (LPHE) y la Ley de Patrimonio Culturales de Canarias (LPCCan) (Ley 16/1985 y Ley 11/2019) respecto a la concepción del monumento conmemorativo que, a consecuencia, asume la condición de patrimonio problemático en aquellos casos donde, por su significación histórica, activa las razones de retirada y reubicación. Como resultado se produce un proceso de redistribución y reducción en la jerarquía axiológica patrimonial que lleva a establecer un paradigma de interpretación miope del monumento que hemos dividido en tres momentos. Se propone, bajo una exégesis que atienda a la complejidad de la figura del monumento, la no retirada ni reubicación en pro de los mismos objetivos que las leyes memorialistas defienden.

PALABRAS CLAVE: patrimonio cultural, memoria histórica, memoria democrática, monumentos.

THE COMMEMORATIVE MONUMENT AS A HISTORICAL-CRITICAL DEVICE.
PROBLEMATIC AS A RESULT OF THE APPLICATION OF THE LAWS OF HISTORICAL
MEMORY, HISTORICAL MEMORY OF THE CANARY ISLANDS AND DEMOCRATIC MEMORY

ABSTRACT

This article traces the influences that both the Law of Historical Memory (LMH) exercised as the Law of Historical Memory of the Canary Islands (LMHCan) and the Law of Democratic Memory (LMD) (Law 52/2007, Law 5/2018 and Law 20/2022) implement on the Law of Spanish Historical Heritage (LPHE) and the Law of Cultural Heritage of the Canary Islands (LPCCan) (Law 16/1985 and Law 11/2019) regarding the conception of the memorial monument that, as a result, assumes the condition of problematic heritage in those cases where, due to its historical significance, activates the reasons for removal and relocation. As a result, there is a process of redistribution and reduction in the axiological heritage hierarchy that leads to the establishment of a paradigm of myopic interpretation of the monument that we have divided into three moments. It is proposed, under an exegesis that attends to the complexity of the figure of the monument, neither removal nor relocation in favor of the same objectives that the memorial laws defend.

KEYWORDS: cultural heritage, historical memory, democratic memory, monuments.



1. INTRODUCCIÓN Y ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

La Ley 52/2007, popularmente Ley de Memoria Histórica, ya derogada, reanuda el debate reciente en la sociedad civil en torno a la cuestión de la retirada de «escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura» (art. 15). Desarrollada luego a nivel autonómico con la Ley 5/2018 de Memoria Histórica de Canarias y actualizada ya su implantación nacional con la Ley 20/2022 de Memoria Democrática.

Nuestra investigación busca resolver la siguiente cuestión de fondo:

¿Suponen los criterios de retirada y reubicación de las leyes memorialistas un cambio de jerarquía y reducción axiológica justificada y coherente del monumento conmemorativo en pro de los objetivos que estas mismas defienden? ¿De aplicar, por el contrario, una exégesis más completa atendiendo a la complejidad de lo monumental podría considerarse, en pro de los mismos objetivos de las leyes memorialistas, su mantenimiento?¹.

Dicha problemática planteada a raíz de esta relación entre textos jurídicos será diagnosticada a partir de los siguientes tres síntomas que afectan al monumento conmemorativo en particular:

- Se abstrae el monumento en dos sentidos fundamentales: su definición queda a merced de su identificación a partir, en exclusiva, de sus categorías axiológicas de las leyes patrimoniales; a su vez, abstracción de su lugar de origen y de las condiciones en que la sociedad civil actual se relaciona y pudiera hacerlo, de otra manera, con la historia del golpe de Estado, la Guerra Civil y la dictadura que aquel representa.
- Este déficit en cuanto abstracción nos lleva irremediablemente hacia una miope interpretación del monumento conmemorativo desde la sola perspectiva de

¹ Dejamos de lado el que consideramos objetivo fundamental y general de las leyes memorialistas por exceder nuestro ámbito de investigación. No obstante, cabe citar sucintamente sus objetivos fundamentales. El reconocimiento y ampliación de derechos respecto a quienes padecieron persecución y/o violencia por razones ideológicas, políticas, creencias religiosas en el contexto guerracivilista y durante el régimen dictatorial, promover su derecho a la reparación moral (art. 4.1), recuperación de la memoria personal y familiar (art. 1. Ley 52/2007 y art. 1. Ley 5/2018), así como la necesidad de un plan de localización e identificación de las víctimas (Ley 52/2007: arts. 11, 12, 13, 14; Ley 5/2018: arts. 3, 4, 5, 6.). La Ley 20/2022 añade a lo anterior (art. 1.2) la dimensión constructiva hacia una memoria alternativa a las consecuencias de la construcción de la memoria colectiva del régimen, en pro del desarrollo por una memoria democrática: «como conocimiento de la reivindicación de los valores democráticos y los derechos y libertades fundamentales a lo largo de la historia, con el fin de fomentar la cohesión y solidaridad entre las diversas generaciones en torno a los principios, valores y libertades constitucionales» (art. 1.1), la declaración de ilegalidad del régimen (art. 1.3) a diferencia del art. 3 de la Ley 52/2007, que se limitaba a la declaración de ilegitimidad de las imposiciones a través de sanciones o condenas de los tribunales y jurados organizados durante la Guerra Civil y el período dictatorial en pro de los derechos y la dignidad de las víctimas.

la intencionalidad y su relación con la ideología del régimen manifestada en los programas iconológicos e iconográficos de cada cual, que lleva hacia una crítica de tipo moral a partir de todo el entramado jurídico que rodea a las leyes memorialistas.

- Lo que, por último, nos aboca a suspender la reinterpretación desde los sucesivos contextos históricos, vía que nos permitiría sobrepasar la exégesis intencionalista hacia una concepción de su valor histórico y documental, pero que, en cuanto negada, produce un cambio en la jerarquía de los valores patrimoniales, avalando con ello su retirada y reubicación por considerarse objeto de exaltación y conmemoración que quiebra la cohesión social anhelada por las leyes memorialistas.

Ahora bien, será necesario desarrollar las diferentes dimensiones de la formación del problema para culminar con el apartado crítico final, apartados que seguirán el siguiente orden de exposición:

- Cuestión preliminar: relación inicial entre memoria e historia como premisa para los apartados descriptivos 2.º, 3.º y 4.º, a superar en el desarrollo del apartado crítico.
- Premisa patrimonial: presentación de una perspectiva histórica respecto a la noción de monumento conmemorativo, su incubación dentro de la concepción del patrimonio histórico nacional desarrollado a partir de la modernidad a raíz de la formación de los Estados-nación, sus estrategias de construcción de las historias nacionales y su modelo conmemorativo inherente que les es propio; así como la cuestión de su valorización como criterio para su protección.
- Premisa jurídica: descripción de los textos jurídicos memorialistas y patrimoniales que marcan el proceso de redistribución y reducción de los valores patrimoniales del monumento conmemorativo. Se presenta el límite moral respecto al patrimonio problemático y la imprecisión por abstracción del concepto de monumento y su compensación necesaria a partir de las enumeraciones axiológicas para su mero reconocimiento.
- Del Estado-nación al Estado social: se expone el tránsito del modelo de Estado-nación al Estado social, que implica una nueva relación entre historia nacional y memorias colectivas, un cambio en el modelo conmemorativo clásico e incita a la reflexión en torno a un nuevo paradigma de patrimonio cultural.
- Planteamiento crítico: aglutinando los contenidos expuestos en los capítulos precedentes se procede a la presentación de una propuesta crítica donde buscamos aplicar en toda su complejidad las relaciones inherentes entre el nuevo paradigma del Estado social, la ruptura del modelo clásico de conmemoración y la ruptura con la dicotomía entre historia nacional frente a las distantes memorias colectivas en términos de mera distancia amnésica que permiten reinsertar al monumento conmemorativo dentro del nuevo paradigma del «paisaje cultural vivencial»; relaciones que abren una vía argumentativa hacia la posibilidad de su mantenimiento en pro de los mismos objetivos de las leyes memorialistas que intentan retirarlos.



2. CUESTIÓN PRELIMINAR: RELACIÓN INICIAL ENTRE MEMORIA E HISTORIA

Durante los apartados descriptivos (2.º, 3.º y 4.º) de nuestra investigación se dará por supuesta la relación entre memoria e historia en términos casi dicotómicos. Sin embargo, solo por un criterio de claridad expositiva y con la finalidad de, en el apartado crítico final, desmontar tal hiato gracias al desarrollo de una relación más completa entre historia, memoria colectiva y monumento que se irá desarrollando a lo largo de estas páginas. A continuación mostraremos las bases de esta oposición provisional a partir de las tesis de Maurice Halbwachs.

Su premisa elemental parte de la afirmación de que todo recuerdo, manera de pensar, bagaje cultural, lenguaje, etc., son constructos sociales (Halbwachs 2004, 25-26) situándonos siempre desde uno o varios grupos de pensamiento colectivo (Halbwachs 2004, 36-37). Así pues, un grupo no es solo una comunidad (amigos, vecinal, local...), sino la constatación de que memoria individual y colectiva se necesitan y relacionan entre sí.

A su vez, todo grupo se sostiene cuando espacio y tiempo son compartidos, con vivencias y pensamientos en continuidad². Los cambios tienden a desarrollar aspectos del grupo apoyándose en lo que tienen en común. Su muerte, por otra parte, procede de la disgregación de sus miembros o derivada de la pérdida de atención para mantener una relación estrecha (Halbwachs 2004, 33).

Ahora bien, toda memoria colectiva se vuelve exterior, mediada, al elevarse como memoria nacional a través de libros de historia, testimonios de terceros, documentos, etc. (Halbwachs 2004, 54). Alejada del contacto con las vidas individuales, se sitúa fuera como historia nacional respecto de las memorias colectivas vividas en sus propios contextos locales y regionales (Halbwachs 2004, 78)³. Aquella divide el tiempo en períodos simples que se van renovando cuando parecen agotar todas sus posibilidades y donde cada uno reviste de importancia similar y se interesa, al contrario que la memoria colectiva, por individuos y grupos sociales por sus diferencias remitiendo a figuras ejemplares para representar trazos fundamentales o imágenes de una época (Halbwachs 2004, 80-86).

El punto de contacto entre las memorias colectivas y los sujetos queda mediado por la tradición (Halbwachs 2004, 54). Ahora bien, entre el individuo y la nación, coexisten una infinidad de grupos, de memorias colectivas; individuo que a lo largo de su vida convive con una multitud de ellas que van sucediéndose, mezclándose, dividiéndose y muriendo (Halbwachs 2004, 78 y 86).

² Cada sujeto supone un punto de vista dentro de ella que le define, matiza o transforma (Halbwachs 2004, 30) respecto de su rotación en él o por su relación con otros grupos (Halbwachs 2004, 50).

³ Salvo casos excepcionales de gran impacto. De ahí que, en multitud de ocasiones, respecto a los casos no trascendentales, solo seamos capaces de toparnos con eventos relevantes para la nación *a posteriori* o darnos cuenta de su influencia en nosotros tiempo después a su desarrollo.



3. PREMISA PATRIMONIAL

3.1. CONTEXTO HISTÓRICO

Françoise Choay (2007) en su ensayo *Alegoría del patrimonio* retoma una distinción clásica entre «monumento» y «monumento histórico», diferencia larga y lentamente fraguada en la historia. Nos interesa la definición de «monumento»⁴, no la de «monumento histórico», por cuanto este se reconoce a raíz de una mirada patrimonial *a posteriori* que revaloriza protegiendo, objetos, construcciones y manifestaciones sin intención explícita conmemorativa.

La propuesta de Choay supone una concepción similar al «valor conmemorativo explícito» riegliano definido como aquella pretensión en la que aquello que es conmemorado no sucumba al olvido, pasado que busca continuamente reactualizarse en las conciencias de las generaciones sucesivas. Se distingue del valor histórico en cuanto este se limita a recuperar el pasado preservándolo como documento de un tiempo que jamás volverá (Riegl 1999, 67-68)⁵. Aunque si bien la definición de Choay (2007) parece identificar directamente todo monumento con su «valor conmemorativo explícito», dicha asimilación parece más bien condición suficiente mas no necesaria gestada a partir del decurso histórico en la toma de conciencia de sus concepciones.

El monumento conmemorativo, en consecuencia, está concebido intencionalmente desde la perspectiva de la exaltación y perpetuación en el tiempo de personajes, sucesos y acontecimientos históricos. A través de su elaboración simbólico-representativa busca mantenerse vivo en el devenir de las diversas generaciones (González-Varas 2014, 45 y 66-67), de ahí que su valor característico sea el conmemorativo intencionado.

Sus inicios se remontan a la exaltación del culto por lo heroico y la tradición épica, desarrollando una tendencia conservadora en lo formal e ideológico a través de una iconología alegórica que suele combinar el realismo con el idealismo en busca del desarrollo de un vínculo emotivo con el espectador a partir de una serie de temas que a través de los siglos se han convertido en canónicos: culto a la personalidad individual, idealización o mitificación de sucesos colectivos (González-Varas

⁴ «En francés, el sentido original del término es aquel del latín *monumentum*, a su vez derivado de *monere* (avisar, recordar), aquello que interpela a la memoria». Ahora esta interpelación la realiza afectivamente, pues busca suscitar emoción, artefacto elaborado por una comunidad para acordarse o recordar a otras generaciones diversos sucesos o creencias; como recurso para marcar al presente con la huella del pasado. Busca dar seguridad contra el tiempo, «la angustia de la muerte y la aniquilación», buscando asentar con su solidez y firmeza los orígenes calmando la incertidumbre inherente a los comienzos (Choay 2007, 12-13).

⁵ Su perspectiva historicista parte de la idea de que lo histórico es aquello irrepetible que alguna vez tuvo lugar donde, bajo una óptica evolucionista propia de la sensibilidad moderna, cada suceso forma parte de una cadena de hechos que, en cuanto históricos, poseen el derecho a ser conservados pese a que, a causa de la magnitud de dicha tarea, claudiquemos a favor de unos criterios de selección y clasificación que se decanten por los más destacados (Riegl 1999, 24).



2014, 47). Se consolidó como el tipo referente a salvaguardar en el asentamiento del patrimonio cultural como fenómeno propio del Estado-nación en la modernidad⁶.

En este sentido surge la necesidad de cohesionar al tejido de la sociedad civil en torno a una identificación cultural a partir de una reconstrucción del pasado desde la selección y mitificación de una serie de grandes sucesos, hechos y personajes escogidos desde las elites políticas, intelectuales y académicas (dinámica arriba-abajo) con el objetivo de establecer una vinculación emocional, un sentimiento estatal articulado a través de un patrimonio cultural nacional garante y representante de dicha nueva nación política. Se trata, en consecuencia, de una reinterpretación de un pasado en pro de la pervivencia y desarrollo futuro del Estado-nación: «síntesis romántica del patrimonio» (González-Varas 2014, 65-76).

Dicha reconstrucción del pasado se produce a través de un «trabajo de encuadramiento» que permite elaborar una «memoria encuadrada», esto es, toda una labor del mantenimiento de su coherencia interna y la defensa de sus fronteras, como objetivos fundamentales hacia una memoria colectiva consolidada. Proceso que debe calibrarse bajo un «criterio de justificación» que, a través de las exigencias de «credibilidad» y «coherencia», eluda un trabajo de falsificación del pasado en exceso sospechoso (Pollak 2006, 25-26).

Semejante construcción se lleva a cabo a través de un conjunto de profesionales e instituciones académicas, ideológicas y político-culturales, un proceso ejecutado de arriba abajo que implica desarrollar todo un conjunto de criterios discriminatorios en menoscabo de otras memorias colectivas infranacionales (Pollak 2006, 27).

Este «trabajo de encuadramiento» remite, por lo tanto, no solo a reconstrucciones históricas presentadas en discursos o publicaciones, sino que amplía su presencia a monumentos y diversas formas de conmemoración e instituciones: celebraciones conmemorativas, fiestas nacionales y regionales, museos, bibliotecas, etc. (Pollak 2006, 27).

Pierre Nora denominará a estos últimos «lugares de memoria», y los ubica como aquellos referentes que proliferan en tiempos de transición donde la memoria viva (costumbres, tradiciones, conductas, maneras de hacer y comunicar) que

⁶ En primer término, la tendencia desde la perspectiva moderna sobre la concepción del pasado reconstruido desde una perspectiva racionalista heredera del siglo XIX como disciplina técnica junto al desarrollo de la conservación y restauración como nuevos ámbitos de conocimiento implicó la separación analítica del pasado respecto del presente y futuro, construido aquel a través de estos (González-Varas 2014, 17-21, 25-26). Supuso, en consecuencia, una ruptura con la tradición como vehículo que vivifica el pasado en las memorias colectivas de los grupos sociales y que alimenta la tendencia a ser depositado, con su patrimonialización, en museos, academias, archivos. A su vez, la construcción del Estado-nación moderno que, influenciado por las perspectivas historicistas de raíz herderiana, asume el sentido de nación cultural como la unicidad connatural de un pueblo a través de diferentes lazos como el lenguaje, las tradiciones, la lengua, etc. (González-Varas 2014, 69), luego desarrollado a partir del mito del desarrollo y protección de la cultura como su justificación (Estado de Cultura), desde las tesis de Fichte y Hegel y su articulación actual como nación política a partir de la Asamblea francesa de 1789, donde es el Estado el que construye a la nación política y no viceversa (Bueno 2004, 68-83, 148-155; Bueno 1999, 108-169).



cohesión y representa a un conjunto de la sociedad civil en torno a una identidad colectiva pierde progresivamente su fuerza aglutinante y con ella sus referentes históricos, pero que aún posee la suficiente pregnancia para encarnarse en monumento o dinámica conmemorativa. Constituyen, en definitiva, soportes auxiliares de aquellas memorias colectivas en peligro (Nora 2008, 19-20, 24). Los disecciona bajo tres sentidos fundamentales (Nora 2008, 33) y dos dimensiones (Nora 2008, 37-38):

- Sentido material: objetivan el recuerdo y sus pretensiones de transmisión.
- Sentido funcional: cuando motivan y aglutinan rituales y/o dinámicas didácticas. Sus dos dimensiones elementales: pedagógica, si logra mantener la experiencia transmisible de aquello que representan; no transmisible, en caso de desaparecer por falta de transmisión generacional o motivado por algún proceso de violencia fáctica o simbólica.
- Sentido simbólico: se presentan como una especie de recorte petrificado y actualizado del pasado, fenómeno que denomina como «ejemplaridad». Diferencia entre «lugares dominantes», propios de una autoridad nacional o instituciones hegemónicas, construidos desde una operación ideológica de arriba abajo, afines en desplegar una espectacularidad, imponencia, frialdad y solemnidad característica; frente a los «lugares dominados» que remiten a «lugares refugio» como aquellos espacios de fidelidad sin pretensiones de grandilocuencia, «santuario de fidelidades espontáneas de los peregrinajes en silencio»⁷.

Para evitar la confusión respecto al fenómeno reciente de la proliferación masiva de políticas e iniciativas de protección patrimonial hacia un conjunto cada vez más amplio de objetos, sucesos y actividades a conservar⁸ han de tener, *a priori*, la intencionalidad de «voluntad de memoria», una definición restringida (Nora 2008, 33), condición que Choay (2007) también aplica al «monumento» respecto del «monumento histórico». Por último, la particularidad de la «autorreferencialidad», esto es, si bien poseen contenido físico e histórico representado, en tanto «lugares de memorias», se cierran sobre su identidad solo abiertos a las continuas resignificaciones desde los nuevos contextos interpretativos (Nora 2008, 39).

⁷ No se trata tan solo de un proceso de lucha por la materialización de la memoria, sino más bien que, para determinados colectivos hasta ahora no considerados o vilipendiados por las memorias oficiales, la objetivación de la memoria implica un descanso, un reconocimiento que permite la posibilidad de abrir debate no solo respecto a las formas, medios y contenidos a representar o conmemorar, sino respecto a la potestad de quien se arroga los derechos de propiedad simbólica y difusión de los testimonios de esas narrativas, pese a que dichos lugares de memoria, están sometidos necesariamente a los continuos procesos de reinterpretación en los sucesivos contextos sociales (Jelin 2002, 54-57).

⁸ Diversos autores se han acercado desde diferentes enfoques a este fenómeno a partir de nomenclaturas varias: «productivismo archivístico», «eclosión patrimonial» y «religión conservadora» (Nora 2008, 25-26, 182-183, 187-188,.) el «culto a la memoria» (Todorov 2000, 49), «la inflación del patrimonio histórico» (Choay 2007, 10-11, Cap.7), «fiebre necrofílica» (Estévez 2011, 167).



3.2. LA VALORIZACIÓN COMO CONDICIÓN DE POSIBILIDAD PATRIMONIAL Y SUS LIMITACIONES EN LOS TEXTOS LEGISLATIVOS

Ahora bien, de la existencia de dichos monumentos conmemorativos a su protección por los instrumentos patrimoniales hay que pasar como condición *sine qua non* por la conciencia, desarrollo y enumeración de los valores que los hacen merecedores de conservación (González-Varas 2014, 35). Será la complejidad inherente a cada contexto histórico la que configura el conjunto de valores de referencia, su relación y jerarquía.

Dichas fluctuaciones entre los valores del monumento y el patrimonio cultural tienen su génesis en el complejo contexto de la Revolución francesa y la Monarquía de Julio donde comenzaron a desarrollarse las construcciones jurídico-administrativas estatales que consolidaron el valor y propiedad nacional del patrimonio (Choay 2007, 87-91). Iniciativas que culminaron con la consolidación del proceso de «institucionalización del patrimonio», fenómeno propio de la modernidad, que establece el interés por la conservación pública de monumentos y tesoros artísticos a través de instituciones públicas y privadas (González-Varas 2014, 17).

Proceso que daría lugar a tres escenarios donde el patrimonio cultural vendría a someterse bajo su nueva faz moderna (González-Varas 2014, 21): claudicación ante el Estado y la administración pública dadas sus construcciones legislativas y burocráticas; rendición respecto a la esfera técnico-académica influenciada por disciplinas como la restauración y conservación; y su capitulación bajo el régimen tecnocientífico y su racionalidad funcional donde las pretensiones de protección asumen como consecuencia inherente el desarrollo de políticas y modelos económico-empresariales de explotación por la nueva industria del turismo cultural⁹.

Ahora bien, en las actuales legislaciones de patrimonio cultural nacional y autonómico el conjunto de valores que activan los instrumentos de protección hacen referencia a una definición abstracta de monumento, art. 15.1 de la LPHE y el art. 2.2 y 23.^a de la Ley 11/2019 (tabla 1), lejos tanto de las distinciones que acabamos de desarrollar como de clasificaciones históricas como la de Riegl: «antiguo», «histórico», «artístico», «intencionado» y «no intencionado» (Riegl 1999, 23-32).

No hay unanimidad en su definición en las legislaciones nacionales y documentos internacionales (González-Varas 2006, 50), hasta el punto de que la propia definición de patrimonio universal es copiada de una de las variantes históricas de la definición del monumento histórico (Choay 2007, 191; UNESCO 1972, art. 1).

Estas ausencias, en cambio, intentan paliarse con la enumeración de los valores que activan los instrumentos de protección, complementos auxiliares ante una definición borrosa del monumento que terminan por ser indispensables en cuanto las

⁹ Se describen además otros motivos inherentes a esta claudicación y a la vez proliferación de lo patrimonial desde interpretaciones a través de una lectura de la sociedad desde el paradigma posmoderno: el *revival* étnico en el contexto de la globalización y la comercialización de la nostalgia como modalidad del consumo contemporáneo, así como la consabida referencia a la industria turística ya consolidada (Estévez 2011, 167).

TABLA 1. ARTÍCULOS A CONSIDERAR RESPECTO A LEYES PATRIMONIALES: LEY 16/1985 Y LEY 11/2019

Ley 16/1985	<p>Art. 1.2. Integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico.</p> <p>Art. 14.1. Para los efectos de esta Ley tienen la consideración de bienes inmuebles, además de los enumerados en el artículo 334 del Código Civil, cuantos elementos puedan considerarse consustanciales con los edificios y formen parte de los mismos o de su entorno, o lo hayan formado, aunque en el caso de poder ser separados constituyan un todo perfecto de fácil aplicación a otras construcciones o a usos distintos del suyo original, cualquiera que sea la materia de que estén formados y aunque su separación no perjudique visiblemente al mérito histórico o artístico del inmueble al que están adheridos.</p> <p>Art. 15.1. <i>Son Monumentos aquellos bienes inmuebles que constituyen realizaciones arquitectónicas o de ingeniería, u obras de escultura colosal siempre que tengan interés histórico, artístico, científico o social.</i></p>	<p>Interés de bienes muebles e inmuebles. <i>Artístico</i> <i>Histórico</i> <i>Paleontológico</i> <i>Arqueológico</i> <i>Etnográfico</i> <i>Científico</i> <i>Técnico</i></p> <p>Interés de patrimonio documental, bibliográfico, yacimientos, zonas arqueológicas, sitios naturales, parques y jardines. <i>Artístico</i> <i>Histórico</i> <i>Antropológico</i></p> <p>Interés para ser considerado monumento. <i>Histórico</i> <i>Artístico</i> <i>Científico</i> <i>Social</i></p>
Ley 11/2019	<p>Art. 2.2. El patrimonio cultural de Canarias está constituido por los bienes muebles, inmuebles, manifestaciones inmateriales de las poblaciones aborígenes de Canarias, de la cultura popular y tradicional, que tengan valor histórico, artístico, arquitectónico, arqueológico, etnográfico, bibliográfico, documental, lingüístico, paisajístico, industrial, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural, cualquiera que sea su titularidad y régimen jurídico.</p> <p>Art. 23 y 23a. Los bienes inmuebles que sean declarados bien de interés cultural lo serán con arreglo a alguna de las categorías que se definen a continuación:</p> <p><i>A) Monumento: Bienes que constituyen realizaciones arquitectónicas y de ingeniería u obras de escultura y que ostenten valores históricos, artísticos, arquitectónicos, etnográficos, industriales, científicos o técnicos.</i></p> <p>Art. 39.1. Los catálogos insulares de bienes patrimoniales culturales constituyen el instrumento de protección en el que se incluyen aquellos bienes muebles, inmuebles e inmateriales del patrimonio cultural de Canarias de interés insular que, sin gozar de la relevancia que define los bienes de interés cultural, ostenten valores históricos, artísticos, arquitectónicos, arqueológicos, etnográficos, bibliográficos, documentales, lingüísticos, paisajísticos, industriales, científicos o técnicos o de cualquier otra naturaleza cultural, que deban ser especialmente preservados.</p> <p>Art. 50. Los catálogos municipales de bienes patrimoniales culturales constituyen el instrumento de protección en el que se incluyen aquellos bienes muebles e inmuebles del patrimonio cultural de Canarias que, sin gozar de la relevancia que define los bienes de interés cultural, ostenten valores históricos, artísticos, arquitectónicos, arqueológicos, etnográficos, bibliográficos, documentales, lingüísticos, paisajísticos, industriales, científicos o técnicos o de cualquier otra naturaleza cultural, que deban ser especialmente preservados, sin que el estado de conservación de estos bienes sea obstáculo para que sean catalogados.</p>	<p>Disp. generales. Objeto. Valores. <i>Histórico</i> <i>Artístico</i> <i>Arquitectónico</i> <i>Arqueológico</i> <i>Etnográfico</i> <i>Bibliográfico</i> <i>Documental</i> <i>Lingüístico</i> <i>Paisajístico</i> <i>Industrial</i> <i>Científico</i> <i>Técnico</i> <i>Otras naturalezas culturales</i></p> <p>Monumentos declarados BIC. Valores. <i>Histórico</i> <i>Artísticos</i> <i>Arquitectónicos</i> <i>Etnográficos</i> <i>Industriales</i> <i>Científicos</i> <i>Técnicos</i></p> <p><i>B. muebles, inmuebles e inmateriales en los catálogos insulares y municipales (no son BIC), protegidos por los mismos valores que en el Art.2.2.</i></p>

* Las cursivas son nuestras.

prioridades respecto de la jerarquía de intereses y valores ya no solo justifican su protección, sino su propio reconocimiento como tales monumentos. Véase en la tabla 1



cómo la indefinición es tal que se viene a recurrir a los mentados intereses o valores para su identificación en ambas legislaciones, previa confirmación de las instituciones consultivas¹⁰.

4. PREMISA JURÍDICA: UBICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LA TENSIÓN ENTRE LAS LEGISLACIONES MEMORIALISTAS Y LAS NORMATIVAS PATRIMONIALES

Tanto la Ley 52/2007, Ley 5/2018 y la recién Ley 20/2022 tienen dos objetivos generales en lo que toca a la finalidad de nuestra investigación: el conocimiento en pro de la no repetición frente al olvido y, en segundo orden, favorecer la cohesión de la sociedad civil en torno a un patrimonio cultural no problemático que genere vínculos de convivencia. La Ley 20/2022, a su vez, parece captar la sensibilidad contemporánea respecto a la proliferación de memorias colectivas infranacionales¹¹, cuestión clave para el asunto patrimonial que aquí nos convoca.

El inicio del desajuste entre valores patrimoniales y criterios de retirada comienza con lo desarrollado en el preámbulo de la Ley 52/2007¹², premisas que constituyen la base sobre la cual se objetiva el articulado fundamental de la LMH;

¹⁰ El art. 3.2 de la LPHE enumera las instituciones consultivas de la administración pública y asesoramiento de organismos externos. El Real Decreto 111/1986 en su art. 10 precisa las instituciones consultivas de la Administración del Estado en aplicación del art. 3.2 de la LPHE. La LPCCan, Ley 11/2019, en su art.18 expone la definición y funciones del Consejo del Patrimonio Cultural de Canarias. Responsables, los cabildos insulares, según el art. 19, de la formación de comisiones insulares de patrimonio cultural como órganos técnicos asesores, así como de su composición, funciones y régimen de funcionamiento. A nivel municipal, según el art. 20; aquellos que posean conjuntos históricos deben crear consejos municipales de patrimonio cultural como órganos técnicos asesores de la Administración municipal; responsable el ayuntamiento de su composición, funciones, régimen de funcionamiento y de asegurar la participación de instituciones e individuos con competencia profesional y política en la materia: art. 20.1. Ahora, para todo municipio se ha de confeccionar una unidad municipal de patrimonio cultural, art. 20.2, con personal público de cualificación técnica que asistirá a la corporación municipal. Ayuntamientos con potestad, además, de crear una unidad especializada de policía para la vigilancia del patrimonio cultural dentro de sus términos municipales. Se da pie, a su vez, a la creación de consejos intermunicipales de patrimonio cultural y de unidades intermunicipales si las situaciones así lo requiriesen: art. 20.3. El art. 21 enumera otras instituciones consultivas de las administraciones públicas a nivel autonómico e insular más la posibilidad de recibir asesoramiento de otros organismos profesionales y culturales. El art. 7 respecto a los deberes de colaboración de la Iglesia católica. El art. 8 asume la coordinación de la gestión patrimonial respecto a las demás políticas sectoriales.

¹¹ Nótese por otra parte la mayor consciencia de la pluralidad de colectivos integrados y comprendidos como víctimas tanto de la Ley 5/2018 en su art. 2 como la Ley 20/2022, art. 3.

¹² «Se establecen a sí mismo, una serie de medidas (arts. 15 y 16) en relación con los símbolos y monumentos conmemorativos de la Guerra Civil o de la Dictadura, sustentadas en el principio de evitar toda exaltación de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura, en el convencimiento de que los ciudadanos tienen derecho a que así sea, a que los símbolos públicos sean ocasión de encuentro y no de enfrentamiento» (Ley 52/2007, 4).



continúan su aplicación a nivel autonómico (Ley 5/2018: Preámbulo sobre Título II) y culminan con la actual Ley 20/2022¹³. Esta última en su preámbulo expone la finalidad de los instrumentos jurídicos de reubicación o traslado del patrimonio problemático que tienen su precedente en la Ley 52/2007 cuando afirmaba el objetivo de «evitar la exaltación» y «suprimir elementos de división entre la ciudadanía» haciendo referencia a «profundizar en el espíritu del reencuentro y concordia de la Transición, donde se honra no solo a los ciudadanos sino a la misma democracia» (Ley 52/2007, 5), afirmando además que «en el conocimiento de que los ciudadanos tienen derecho a que así sea, a que los símbolos públicos sean ocasión de encuentro y no de enfrentamiento o agravio» (Ley 52/2007, 4); todo ello objetivado en el desarrollo de la segunda parte del art. 1 respecto a las «medidas complementarias...».

Si bien es cierto que no es con la Ley 52/2007 con la que se da inicio a confeccionar y aplicar un conjunto de instrucciones jurídicas para la retirada de todos aquellos símbolos problemáticos del espacio público en nuestra historia reciente (Ranz 2017, 130-131), sí que, a raíz de su impacto en la sociedad civil, eclosiona el debate público a escala nacional y se insta a los gobiernos municipales, insulares y autonómicos a tomar medidas. Para un repaso de la situación de esta ya derogada ley tras diez años de su aplicación se puede consultar Ranz 2017, Guixé *et al.* 2019). Debate fomentado, además, desde las instituciones europeas y jaleado por intereses de partido en el contexto político nacional.

Al contrastar los criterios de retirada de las leyes memorialistas (véase tabla 2) con los valores de la LPHE y Ley 11/2019 se observa cómo se lleva a cabo una reducción notable de aquellos respecto al caso que nos ocupa: los monumentos.

El conjunto de valores garantes de activación de los instrumentos jurídicos de protección patrimonial se enfrentan ahora a la construcción de un límite moral que delimita un criterio de discriminación que marca a ciertos tipos de monumentos como problemáticos; criterio elaborado bajo una interpretación del monumento desde el punto de vista estrictamente intencional anulando cualquier otra vía de exégesis: léanse las repetidas referencias al criterio de conmemoración por exaltación. (Ley 52/2007, art. 15.1 y 15.2; Ley 5/2018, art. 13 y Ley 20/2022, art. 35.1, tabla 2).

¹³ «... contiene las medidas precisas sobre los símbolos públicos, que deben tener como finalidad el encuentro de los ciudadanos en paz y democracia y nunca una expresión ofensiva o de agravio. El fomento de la cohesión y solidaridad entre las diversas generaciones de españoles y españolas en torno a los principios, valores y libertades constitucionales, y la necesaria supresión de elementos de división entre la ciudadanía, son objeto de esta ley. La incompatibilidad de la democracia española con la exaltación del alzamiento militar o el régimen dictatorial hace necesario introducir las medidas que eviten situaciones de cualquier naturaleza o actos de enaltecimiento de los mismos o sus dirigentes. En el marco de una cultura de derechos humanos, la exaltación, enaltecimiento o apología de los perpetradores de crímenes de lesa humanidad, condenados por el informe de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa de fecha 17 de marzo de 2006, supone en todo caso un evidente menosprecio o humillación de las víctimas o de sus familiares, que es obligado combatir en respeto y preservación de su dignidad, como un ejercicio necesario de recordarlas y honrarlas...» (Ley 20/2022, 15).



TABLA 2. ARTÍCULOS A CONSIDERAR RESPECTO A LEYES MEMORIALISTAS:
LEY 52/2007, LEY 5/2018 Y LEY 20/2022

Ley 52/2007	<p>Art. 15 Símbolos y monumentos a públicos. 15.1 y 15.2.</p> <p>1. Las Administraciones públicas, en el ejercicio de sus competencias, tomarán las medidas oportunas para la retirada de escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura. Entre estas medidas podrá incluirse la retirada de subvenciones o ayudas públicas.</p> <p>2. Lo previsto en el apartado anterior no será de aplicación cuando las menciones sean de estricto recuerdo privado, sin exaltación de los enfrentados, o cuando concurren razones artísticas, arquitectónicas o artístico-religiosas protegidas por la ley.</p>	<p>No aplicación del criterio de retirada en caso de:</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>Recuerdo privado</i> – <i>Sin exaltación de los enfrentados</i>
Ley 5/2018	<p>Art. 12 Catálogo de símbolos, calles, monumentos y menciones franquistas en Canarias.</p> <p>1. La consejería competente del Gobierno de Canarias en materia de patrimonio cultural, previo informe de la Comisión Técnica de la Memoria Histórica, elaborará y aprobará un catálogo de símbolos, calles, monumentos y menciones franquistas existentes en el ámbito territorial canario. De dicho catálogo quedarán excluidos los lugares y monumentos para el conocimiento de la memoria histórica de Canarias a los que se refiere el artículo 18 de la presente ley.</p> <p>Art. 13. Retirada de simbología franquista.</p> <p>1. De acuerdo con lo establecido en la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, las administraciones públicas canarias, en el ámbito de sus respectivas competencias, tomarán las medidas oportunas para la retirada de escudos, insignias, placas, nombres de calles, monumentos y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la rebelión militar, de la Guerra Civil y de la dictadura franquista.</p> <p>2. La retirada a que se refiere el apartado anterior se hará efectiva una vez sea certificado por el órgano competente que el correspondiente objeto o mención de simbología franquista se encuentra incorporado al catálogo a que se refiere el artículo 12 de la presente ley.</p> <p>3. Las menciones de estricto recuerdo privado, sin exaltación de los enfrentados, o cuando concurren razones artísticas, arquitectónicas o artístico-religiosas protegidas por la ley, quedan exceptuadas de la retirada prevista en el apartado anterior.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – <i>Razones artísticas</i> – <i>Razones arquitectónicas</i> – <i>Razones artístico-religiosas</i>
Ley 20/2022	<p>Art. 35. Símbolos y elementos contrarios a la memoria democrática.</p> <p>1. Se consideran elementos contrarios a la memoria democrática las edificaciones, construcciones, escudos, insignias, placas y cualesquiera otros elementos u objetos adosados a edificios públicos o situados en la vía pública en los que se realicen menciones conmemorativas en exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar y de la Dictadura, de sus dirigentes, participantes en el sistema represivo o de las organizaciones que sustentaron la dictadura, y las unidades civiles o militares de colaboración entre el régimen franquista y las potencias del eje durante la Segunda Guerra Mundial.</p> <p>2. Asimismo, serán considerados elementos contrarios a la memoria democrática las referencias realizadas en topónimos, en el callejero o en las denominaciones de centros públicos, de la sublevación militar y de la Dictadura, de sus dirigentes, participantes en el sistema represivo o de las organizaciones que sustentaron la dictadura, y las unidades civiles o militares de colaboración entre el régimen franquista y las potencias del eje durante la Segunda Guerra Mundial.</p> <p>4. Cuando los elementos contrarios a la memoria democrática estén ubicados o colocados en edificios de carácter público, las instituciones o personas jurídicas titulares de los mismos serán responsables de su retirada o eliminación. Carecerán de visibilidad los retratos u otras manifestaciones artísticas de militares y ministros asociados a la sublevación militar o al sistema represivo de la Dictadura. A tal efecto, no podrán mostrarse en lugares representativos y, en particular, despachos u otras estancias de altos cargos, espacios comunes de uso, ni en áreas de acceso al público.</p> <p>5. Cuando los elementos contrarios a la memoria democrática estén ubicados en edificios de carácter privado o religioso, pero con proyección a un espacio o uso público, las personas o instituciones titulares o propietarias de los mismos deberán retirarlos o eliminarlos, en la forma establecida en el presente artículo.</p> <p>6. Lo previsto en los apartados anteriores no será de aplicación cuando las menciones sean de estricto recuerdo privado, sin exaltación de los enfrentados, o cuando concurren razones artísticas o arquitectónicas protegidas por la ley. A efectos de lo dispuesto en el párrafo anterior, concurrirán razones artísticas cuando se trate de elementos con singular valor artístico que formen parte de un bien integrante del Patrimonio Histórico Español. Únicamente se considerará que concurren razones arquitectónicas cuando el elemento sea fundamental para la estructura del inmueble, de tal modo que su retirada pudiera poner en peligro la estabilidad del inmueble o cualquier otro aspecto relativo a su adecuada conservación. En el caso de que concurren razones artísticas o arquitectónicas que obliguen al mantenimiento de los referidos elementos, habrá de incorporarse una mención orientada a la reinterpretación de dicho elemento conforme a la memoria democrática.</p> <p>Art.36. Catálogo de símbolos y elementos contrarios a la memoria democrática.</p> <p>1. Podrán incluirse en el mismo aquellos elementos que se soliciten por las víctimas, sus familiares o las entidades memorialistas, en defensa de su derecho al honor y la dignidad, o resulten de estudios y trabajos de investigación.</p>	<p>No aplicación del criterio de retirada en caso de:</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>Recuerdo privado</i> – <i>Sin exaltación de los enfrentados</i> – <i>Razones artísticas</i> – <i>Razones arquitectónicas</i>

* Las cursivas son nuestras.



El art. 15.1 de LPHE protege al monumento hasta según cuatro intereses: histórico, artístico, científico y social; pasando por la 11/2019, donde, en caso de BIC, se incide en los valores arquitectónico, etnográfico, industrial y técnico (art. 23.^o), quedando los restantes en catálogos insulares y municipales (art. 39.1 y art. 50) protegidos según lo dispuesto en el art. 2.2.

Aquel patrimonio no retirable queda protegido por las razones de recuerdo privado, no exaltación de los enfrentados, razones artísticas, razones arquitectónicas y razones artístico-religiosas, si bien esta última desaparece en el art. 35.6 de la Ley 20/2022.

5. DEL ESTADO-NACIÓN AL ESTADO SOCIAL: CAMBIOS EN EL PARADIGMA CLÁSICO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO NACIONAL Y NUEVA RELACIÓN ENTRE HISTORIA Y MEMORIA

5.1. LA CUESTIÓN DE LA SOBERANÍA NACIONAL: LOS ALBORES DEL TRÁNSITO DEL ESTADO-NACIÓN AL ESTADO SOCIAL

Desde las políticas de Estado se trata más bien de desarrollar un eje de referencia situado por encima de esta multiplicidad de identidades culturales gracias a la vinculación de las políticas de recuperación de la memoria histórica y democrática en cooperación con la trayectoria histórica y nuevos avances en materia de derechos humanos desde los textos, tratados y jurisprudencia internacional¹⁴ mediatizada, por supuesto, por las estructuras jurídicas y políticas heredadas de la Transición¹⁵.

Bajo este panorama adviene la problemática respecto de la soberanía de las estructuras políticas del Estado-nación, que podemos aglutinar bajo dos direcciones:

- Desde dentro: por las mentadas identidades culturales locales, regionales; por su crisis del modelo de organización, del aparato nacional técnico-económico y su dimensión burocrático-administrativa, así como su declive como referente identitario objetivado a través de un patrimonio cultural nacional representativo de la nación política (González-Varas 2014, 77-79 y 82-84).

¹⁴ Todo ello a raíz del viraje hacia la revalorización del individuo desde mediados del siglo xx en el derecho internacional contemporáneo, donde, ante la anterior prevalencia del derecho entre estados, sucede ahora la entrada del sujeto como coprotagonista, protegido por instrumentos desarrollados a partir de la construcción y recepción con validez jurídica del concepto de «dignidad» más la implementación de los derechos humanos como principios del nuevo orden internacional (Marín 2009, 541; Oehling 2009); contexto que se recibe en el marco jurídico nacional a partir de los arts. 10.2 y 93CE.

¹⁵ Respecto de las relaciones de influencia en las instituciones jurídicas españolas a partir del articulado citado de la constitución de las instituciones internacionales, sus tratados y el derecho de la Unión. véase Saiz, 2018, 230-254.



- Desde fuera: influencia del derecho internacional por su adscripción en tratados y convenios europeos e internacionales, la globalización como catalizadora de los valores inherentes al capitalismo de mercado y sus estructuras de poder representadas, entre otras, por las de grandes compañías internacionales, fondos de inversión, capitalismo de plataformas, así como, por otra parte, aquellos movimientos identitarios y culturales transnacionales aunque actúen desde dentro en lo concreto, como diversas derivas del feminismo, colectivos LGTBI y ecologismo.

Se mantiene, por lo tanto, una relación compleja de jurisdicciones e influencias que dan cuenta no de la muerte del papel del Estado y sus formas de gobierno representativas sino de su entrada en un mapa más complejo de relaciones en lucha por diferentes regímenes de soberanía¹⁶.

Sin embargo, los diagnósticos en torno a la crisis contemporánea del Estado-nación son numerosísimos. Para la cuestión que aborda esta investigación consideramos fundamental el diagnóstico de Pierre Nora, que, si bien aplicado al caso francés, pueden extraerse ciertos síntomas, diagnósticos y conclusiones transferibles a nuestro contexto reciente.

5.2. TRÁNSITO DEL ESTADO-NACIÓN AL ESTADO SOCIAL. LA INVERSIÓN DEL MODELO CONMEMORATIVO

La interrelación entre los factores que ponían en cuestión la soberanía del Estado-nación que acabamos de dividir analíticamente, por una cuestión de claridad expositiva, entre un afuera y un adentro, nos permite contemplar tres fenómenos indisociables en la historia reciente: el tránsito del Estado-nación al Estado social como suceso inherente al cambio en la relación entre memoria e historia y a la ruptura del paradigma clásico de conmemoración propio de los estados nacionales.

El Estado-nación pasa a convertirse en Estado social cuando se lo comprende no como una unidad construida de arriba abajo en lo político, histórico e identitario amparado en la concepción clásica conmemorativa del patrimonio cultural que objetiva y representa una historia nacional sobre el dominio y asimilación de las memorias colectivas infracionales, sino como el proyecto hacia una reconstrucción de las relaciones de todos los grupos en el interior de la democracia (Nora 2008, 174).

No se trata de la desaparición de la soberanía de las instituciones representativas estatales, de ningún modo, sino de la presencia de actores sociales cada vez más influyentes que suponen un contrapeso frente a aquellas –sus partidos políti-

¹⁶ Previo al desarrollo del art. 2.2 y 2.3 de la Ley 20/2022 en materia de injerencia del derecho internacional, se afirma, en su preámbulo, lo referente al respeto por el «principio de seguridad jurídica» (Ley 20/2022, 18) enumerando las competencias exclusivas del Estado que entrarán en relación con los mentados artículos. Para una comprensión general de las relaciones entre estos organismos véase Saiz 2018.



cos, organismos jurídicos, grandes sindicatos, reales decretos, decretos, leyes, proyectos no de ley, etc., objetivaciones, entre otras, del mando estatal— cada vez más permeables a presiones e influencias de múltiples actores sociales como empresas, medios de comunicación, grupos identitarios, agrupaciones de afectados y víctimas (Nora 2008, 188; Jelin 2002, 43-44). Así, puede hablarse, más bien, de una dinámica, en constante actualización, en busca de un reequilibrio en la relación de fuerzas donde el Estado parece deslizarse más hacia el fomento, coordinación y armonización (Nora 2008, 172-173).

De ahí la relevancia de las leyes memorialistas que abren no solo el camino hacia el resurgimiento de memorias colectivas represaliadas durante décadas, sino que trae al debate público la necesidad del establecimiento de unos límites morales al patrimonio cultural en este nuevo contexto estatal más receptivo hacia los múltiples grupos identitarios. La estabilidad tenderá ahora a ser considerada como la búsqueda hacia una armonización mínima entre las diferentes memorias colectivas y oficiales (Pollak 2006, 29).

Este tránsito del auge de las memorias colectivas en el nuevo contexto del Estado social da cuenta de la pérdida del modelo clásico de conmemoración donde la reconstrucción del pasado nacional en pro de la cohesión del tejido social a través de un «trabajo de encuadramiento» bajo una dinámica arriba abajo buscaba consolidar una nación política objetivada a través de un patrimonio cultural representativo frente a las memorias colectivas infranacionales reabsorbidas, marginadas o silenciadas a través de múltiples mecanismos de opresión. Una histórica grandilocuente, unitaria¹⁷, articulada desde los grados de enseñanza más elementales, que aportaba valores cívicos y patrióticos (Nora 2008, 189-190) y que tiene en el monumento conmemorativo su referente paradigmático ajeno aún a la amplitud que abrigaría el concepto de «bien cultural» y que lo haría parte de un todo mayor.

Esta historia nacional pretendía transmitirse, además, a partir de aquellos «lugares de memoria» como museos, monumentos, confiando en el papel crucial de las conmemoraciones en forma de fechas, ceremonias y rituales que daban cuenta de un cuidado por el relato nacional (Nora 2008, 194; Jelin 2002, 43-44).

Lo conmemorativo a la manera clásica se afirmaba entonces como un fenómeno infrecuente, solemne, excepcional, discriminatorio en consecuencia, objetivación de un tránsito hecho en retrospectiva, donde futuro y presente condicionaban la construcción y la mirada hacia un pasado ferviente y apasionante, lleno de ribetes míticos (Nora 2008, 184).

Este modelo clásico conmemorativo, definido por González-Varas como «síntesis romántica», Pierre Nora lo sitúa como transición entre dos paradigmas historiográficos marcados por la relación entre memoria e historia. La etapa anterior

¹⁷ Aun con ello, toda conmemoración comprende tensiones inherentes a su propia condición: la distancia histórica frente a su abolición, la festividad respecto a lo institucional que lo regula, la conservación frente a su apertura al porvenir, la fidelidad al mensaje frente a su adaptación al presente (Nora 2008, 169).



prehistoriográfica, fase precrítica, la memoria y la historia se identificaban entre sí (Nora 2008, 22-23). Bajo el modelo clásico, en cambio, la historia nacional actúa como correctivo de las memorias colectivas infracionales frente a toda tradición disconforme. Posterior a la «síntesis romántica» se desarrolla el paradigma historiográfico que como disciplina crítica obliga a una reconstrucción metodológica de la historia separándola de la memoria. Aquí se produce una inversión clave, inherente al desarrollo del Estado social, donde la historia pasa a ser disciplina sobre la sociedad asumiendo toda su complejidad y no una reconstrucción unidireccional del pasado que subsume narrativas con fines políticos a escala nacional¹⁸.

Este fenómeno de inversión del modelo conmemorativo explica el cambio en las relaciones de preferencias en la jerarquía axiológica patrimonial donde el valor conmemorativo explícito del modelo clásico necesita no ser aislado de los demás, como ocurre en la interpretación desde las leyes memorialista a partir de criterios morales extrapatrimoniales en exclusiva (suceso que analizaremos en el apartado final de la investigación). No se trata de que un valor niegue al otro, sino de permitir una redistribución axiológica que permita que un suceso, personaje, acción o artefacto de un colectivo identitario reprimido pueda ser rescatado de la subalternidad para buscar entonces su reactualización en el presente junto a su valoración histórica, etnológica, documental, etc., fruto del reconocimiento de su antigüedad como realidad que tuvo y tiene lugar bajo dinámicas grupales en peligro de desaparición.

El esfuerzo de Nora será el de comprender la interrelación entre estos fenómenos bajo la relación de fondo entre memoria e historia: paradójicamente, a pesar del fenómeno de proliferación de las memorias colectivas, sus dinámicas conmemorativas justifican la obsesión por la archivización y patrimonialización en cuanto derivarían, en el fondo, de una pluralidad de indagaciones a la desesperada, en el contexto más amplio del fenómeno de la «aceleración de la historia»¹⁹ que, frente al

¹⁸ Este nuevo horizonte da cuenta del papel relevante de la historia oral como disciplina crítica construida de abajo arriba respecto a dos asuntos capitales: como conservación, estudio y análisis de los testimonios de individuos y grupos en busca de unas señas de identidad que tratan, a través de sus recuerdos y experiencias, de armar una serie de narrativas que pudieran ensamblar sus memorias colectivas en peligro por disolución coactiva en forma de algún tipo de violencia simbólica o fáctica, por dispersión de sus individuos o por inexistencia de relevo generacional; y en segundo término, como crítica, límite y relativización de las historias oficiales, es decir, como nueva disciplina integrada en las metodologías y estudios históricos, donde la consideración por los contextos de recepción y escucha, así como la toma de conciencia sobre los límites de la memoria y los elementos traumáticos inscritos en los individuos adheridos a colectivos vilipendiados, pasan a ser cuestiones a considerar en la revalorización de nuevos tipos de fuentes y materiales históricos (Pollak 2006, 18-19 y 42-52; LaCapra 2005, 27-65). Así, cuando hablamos de la era historiográfica donde historia y memoria son separadas como parte de esta fase crítica, se trata más bien del inicio hacia un proceso de integración de ambas pero asumiendo las particularidades de cada una y no su mera identificación a favor de uno u otro de los polos.

¹⁹ Este concepto hace referencia a la proliferación masiva de procesos de desarraigo que llevan a la pérdida gradual de aquellos elementos identificadores que componen las memorias colectivas infracionales (Nora 2008, 19-20).



miedo respecto a un pasado en peligro de demencia, un presente fugaz y difícil de aprehender bajo dinámicas de arraigo y un futuro imprevisible, buscan aplicar una serie de medidas de primeros auxilios al conjunto de memorias colectivas. Salva-guardar, en definitiva, aquellas tradiciones, hábitos y costumbres agonizantes que componen las diversas memorias colectivas (Nora 2008, 184-185) en peligro de desaparición y evitar su dependencia exclusiva de la historia que opera, en cambio, con un pasado ya mediado, no vivido *de facto*, como disciplina intelectual y metódica.

5.3. IMPLICACIONES EN EL PATRIMONIO CULTURAL Y SU INTERPRETACIÓN

Del resultado de esta inversión en el modelo conmemorativo resulta la tendencia hacia la elaboración de un patrimonio concebido desde la memoria viva de los propios colectivos que dan cuenta del cambio de paradigma que supone la superación del monumento histórico nacional como referente de la concepción moderna del patrimonio inherente al Estado-nación hacia el «paisaje cultural vivencial» (González-Varas 2014, 97), esto es, hacia un patrimonio vinculado con el entorno y referentes de los propios colectivos ajenos, en gran medida, a los grandilocuentes ejemplos de un patrimonio nacional que ha perdido capacidad representativa.

A modo de transición, podría datarse la construcción del concepto de «bien cultural» o «patrimonio cultural» frente al «monumento histórico» que nos habla del cambio de perspectiva patrimonial a mediados del xx en torno a la protección de una red más amplia de objetos y prácticas con capacidad documental más acá de lo nacional. (González-Varas 2006, 46).

Dicho panorama aplicado a nuestro contexto español y autonómico canario pasa por comprender que todo «trabajo de encuadramiento» busca la consolidación de una memoria colectiva (Pollak 2006, 24-25) y por tanto remite no solo a escala nacional, ya que tanto a nivel local como insular y autonómico las instituciones públicas desarrollan sus propios trabajos, asumiendo a cada nivel y entre sí problemáticas específicas (analizadas en el apartado crítico final a partir de la metáfora de la matrioska rusa).

No obstante, podría concebirse que, en cuanto la Ley 11/2019 supone el soporte jurídico donde, a partir del art. 137 del EAIC, se dota a la comunidad autónoma de Canarias de la competencia exclusiva del patrimonio cultural, no hubiera de existir desde lo estatal una distancia tan palpable respecto a su relación con el patrimonio cultural de territorios locales o regionales en cuanto sus organismos competenciales autonómicos constituyen un punto de contacto para el despliegue de las políticas patrimoniales.

Ahora, si bien es cierto que la legislación autonómica dota no solo al Gobierno de Canarias sino a los ayuntamientos y cabildos de unos organismos y procedimientos para gestionar la recepción, conservación y difusión del patrimonio cultural canario (Ley 11/2019, Título III y Título IV. Véase nota al pie n.º 10), no es menos cierto que, en cuanto instituciones públicas, pudieran caer en los problemas inherentes a toda institución burocrática con sus «trabajos de encuadramiento» y narrativas oficiales más o menos alejadas respecto de un patrimonio que pudiera emanar desde



las asociaciones o colectivos sociales en contacto directo con los elementos representativos de sus tradiciones.

En todo caso pasaría por ejecutar una revisión completa del panorama legislativo autonómico haciendo hincapié en la participación activa del tejido social ciudadano articulado en diferentes asociaciones y colectivos culturales que pudieran no verse reflejados directa o indirectamente en los órganos e instituciones consultivos, en las comisiones insulares de patrimonio cultural o en los consejos municipales.

6. PLANTEAMIENTO CRÍTICO

Desarrollados los componentes necesarios de la problemática respondemos a la pregunta planteada en el comienzo de nuestra investigación:

¿Suponen los criterios de retirada de las leyes memorialistas un cambio de jerarquía y reducción axiológica justificada y coherente de lo monumental en pro de los objetivos que estas mismas defienden? ¿De aplicar, por el contrario, una exégesis más completa atendiendo a la complejidad de lo monumental podría considerarse, en busca de los propios objetivos de las leyes memorialistas, su mantenimiento?

De la relación entre lo desarrollado en la premisa patrimonial y la premisa jurídica (apartados 3.º y 4.º de nuestra investigación) podemos concluir que los criterios elaborados por las leyes memorialistas analizados y presentados en su articulado en la tabla 2 no tienen en cuenta la complejidad inherente a una interpretación completa respecto al monumento conmemorativo. Los criterios de retirada se atienen, como vimos, a un límite moral con razones de excepción muy limitadas, de rango más bien estético y artístico, que no histórico.

Como hemos demostrado a través del desarrollo de nuestra investigación, no somos ajenos a la necesidad del debate en torno a dicho límite moral en el nuevo contexto del Estado social con su característica inversión del modelo clásico de conmemoración, pero consideramos como tesis fundamental que son aquellos mismos objetivos que llevan a la retirada y reubicación del patrimonio monumental problemático los que, vistos a la luz de una exégesis completa de lo monumental, llevarían a su consecución sin necesidad de tales operativos.

Dicha tarea requiere tener en cuenta las tres dimensiones señaladas en la introducción ignoradas en el resultado de la aplicación de las leyes memorialistas:

- En primer lugar se abstrae el monumento problemático en dos sentidos fundamentales: su definición queda a merced de su identificación a partir de las categorías axiológicas de las leyes patrimoniales; a su vez, abstracción de las condiciones en que la sociedad civil actual se relaciona y pudiera hacerlo, de otra manera, con la historia del golpe de Estado, la Guerra Civil y la dictadura que aquel representa.
- Este déficit por abstracción nos lleva a caer en una miope interpretación del monumento conmemorativo desde la única perspectiva de la intencionalidad focalizada en su contexto de origen y su relación con la ideología y programación iconológica e iconográfica; lo que incita hacia una crítica



exclusiva de tipo moral a partir de todo el entramado jurídico que rodea a las leyes memorialistas y que justificarían, como analizamos respecto a sus preámbulos, ser causa de polarización social.

- Lo que, en tercer lugar, nos aboca a sofocar las múltiples exégesis derivadas de cada uno de los sucesivos contextos de interpretación que trascienden la estrecha lectura intencionalista.

En definitiva, con esta doble abstracción se produce la obstrucción de la perspectiva histórica que requiere la conciencia por mantener una distancia del contexto origen que lleva a establecer al juicio moral como modelo exegético y, con ello, alimentar la disputa entre memorias colectivas. Panorama que supone renunciar al hecho de que remitir a un suceso histórico problemático no puede suponer otro motivo que el de su enaltecimiento y el temor a constituirse como incentivo hacia nuevas dinámicas totalitaristas y no como posibilidad para la confrontación crítica²⁰.

Si partimos del presupuesto de que todo encuentro del individuo que haga posible una visión y revisión de su pasado histórico constituye una oportunidad de conocimiento para apelar al ciudadano como sujeto activo del Estado, tal como este es concebido desde la modernidad dentro del marco del Estado-nación, podemos concluir que el monumento conmemorativo supone una oportunidad innegable en cuanto ubicado en su entorno cotidiano, mas aún bajo el nuevo paradigma del Estado social.

Trasladar los mecanismos de representación simbólica de su lugar original introduce una dislocación en la relación entre el territorio, los acontecimientos históricos y el tiempo, como si las derivas fascistas o totalitarias fueran asunto solo de un pasado remoto, accesibles solo a través de espacios protegidos como museos, centros de memoria democrática y no dinámicas históricas con posibilidad de volver a repetirse en nuestro habitat más inmediato.

Ahora bien, ¿y si determinado monumento conmemorativo supone la oportunidad de romper con ciertos estereotipos históricos, olvidos generalizados o funciona como revulsivo contra la indiferencia, vías que de otra manera no pudieran ser expuestas de forma tan evidente y llamativa como a través de la presencia monumental de una construcción en el espacio público?

²⁰ Se pierde la sensibilidad y el conocimiento ya conquistado desde los siglos XVII y XVIII donde la figura del erudito como anticuario se había percatado de la relevancia de las producciones materiales como elementos con valor autónomo con independencia de su mediación por los textos de los historiadores griegos y latinos, es decir, concluyeron que los bienes materiales no eran inferiores cualitativamente a los textos, sino que contribuían a la dilucidación de la historia y su conocimiento incluso donde «el pasado se revela mejor a través de los testimonios involuntarios, las inscripciones públicas y el conjunto de producciones materiales de la civilización». Se produce una reformulación epistemológica de carácter ilustrado que lleva al inicio de los procedimientos de inventariado y a la conceptualización de los diferentes bienes muebles y monumentos arquitectónicos a partir del desarrollo del campo de las antigüedades nacionales en busca, además, de los hitos que confirmaran la relevancia de la civilización occidental a partir del cristianismo en contraste con el contexto greco-latino, siendo Francia e Italia naciones precursoras a este respecto (Choay 2007, 52-56).



La efectividad, por lo tanto, en cuanto al valor histórico y crítico del monumento conmemorativo tiene sus máximas garantías cuando se lo presenta y entra en relación de tensión en su contexto local específico respecto de los prejuicios, medios y redes de comunicación locales, respecto de las diferentes idiosincrasias de los diferentes grupos sociales que reflejan el grado de conocimiento, recepción y olvido de su propio pasado. Comprender y familiarizarse con las elaboraciones simbólicas, retóricas, con los falseamientos de la historia inherentes a las narrativas oficiales del régimen franquista cobra mayor importancia que nunca en su relación directa y concreta con el espacio público donde transcurrieron los hechos.

A nivel autonómico se cae, de nuevo, en esta miopía exegética a pesar del hincapié que se presta (Ley 5/2018, arts. 1c, 15, 16 y 17) al desarrollo de políticas en pro de la difusión, protección y obtención de documentación y conocimiento de los hechos acaecidos en los períodos convulsos; proceso avalado de fondo por el art. 34.2 del EAIS, donde se protege el derecho a la memoria histórica de Canarias como patrimonio colectivo con pretensiones para su establecimiento como símbolo de identidad autonómica. Objetivos que vienen a actualizarse con la Ley 20/2022: arts. 1.1, 2.1, 15, 25, 26, 27 y 29²¹.

Esta abstracción del monumento respecto a su entorno de nacimiento deja a un lado la tipología de «museo de sitio»²² como una alternativa convincente para contextualizar el patrimonio sin necesidad de retirarlo de su lugar natural reubicándolo, en cambio, a través de un proceso de museificación en espacios seguros donde las políticas estatales permitirán a las instancias municipales, insulares y autonómicas desarrollar sus competencias respecto a los lugares de memoria histórica y democrática donde contextualizarlos y resignificarlos²³.

²¹ Si bien es cierto, por otra parte, que en el art. 34 de Ley Orgánica 1/2018, de 5 de noviembre, de reforma del Estatuto de Autonomía de Canarias, la protección de la memoria colectiva de la comunidad autónoma está supeditada por la asunción e implementación de los valores democráticos y el rechazo a toda manifestación totalitaria.

²² El «museo de sitio» se constituye como salvaguarda de bienes naturales, culturales, muebles o inmuebles, *in situ*, es decir, busca su conservación en su hábitat de origen o de hallazgo. En cuanto vinculado al lugar da cuenta de un interés ecológico, sociológico y científico por lo que aporta a la historia del lugar, testimonio de la cultura de una comunidad humana. En este sentido, rompe con la concepción museográfica tradicional al permitir un enfoque multidisciplinar, pues, vinculando patrimonio y lugar, implica también perspectivas geográficas, económicas, sociológicas y psicológicas de la cultura e historia de la zona. Contrasta con el museo de historia en cuanto este se limita a la acumulación de diferente tipo de documentación que busca ilustrar diferentes contextos históricos en un espacio neutro (ICOM 1982, 7-8).

²³ La Ley 52/2007 no desarrolla explícitamente nada respecto a la creación de lugares de memoria histórica más que la resignificación en su art. 16 y la disposición adicional sexta, referente al Valle de los Caídos. Con la autonómica Ley 5/2018, su art. 18 desarrolla la figura de lugar o monumento para la memoria, lo referente a su declaración y las responsabilidades de las administraciones públicas titulares, más lo referido en la disposición adicional primera, respecto al pleno del Parlamento de Canarias como nuevo lugar de memoria histórica. En último término, la actual Ley 20/2022 desarrolla entre sus arts. 49-55 la regulación de los denominados «lugares de memoria democrática» y otras medidas respecto a su finalidad, procesos de incoación, creación de un Inventario Estatal y

Por todo lo cual, proponemos complementar la figura que González-Varas (2014) desarrolla y define como «paisaje cultural vivencial», paradigma hacia una nueva forma de comprender el patrimonio cultural localizado, representativo de las memorias colectivas. Figura que, añadimos, no debiera limitarse respecto de todos aquellos sucesos, personajes, acciones, construcciones y objetos propios de colectivos relegados hasta la actualidad, sino, a su vez, como espacios donde se abra la posibilidad de reconsiderar y reinterpretar el patrimonio cultural problemático.

No se trata, por lo tanto, de superar al tipo del monumento conmemorativo como paradigma del modelo clásico de conmemoración anclado en el viejo modelo del Estado-nación, sino de reintegrarlo y reinterpretarlo bajo el nuevo modelo de Estado social a partir del «paisaje cultural vivencial» como nuevo modelo patrimonial, donde aquel quedaría insertado dentro de una red amplísima de diversos tipos de bienes culturales.

Ahora bien, justo en este punto clave, proponemos una vía de escape frente a la miopía exegética diagnosticada, rompiendo con ello la dicotomía historia/memoria mantenida por Halbwachs (2004) aplicada al monumento conmemorativo. Comenzaremos con una metáfora que consideramos será esclarecedora.

La estructura estatal con sus poderes representativos establecidos se asemeja a la composición de una matrioska rusa donde, desde su figura primera, que da coherencia y estructura al todo, el Estado, van surgiendo niveles inferiores que asimilaríamos en la actualidad con las comunidades autónomas, provincias y, en nuestro caso, cabildos y finalmente municipios. Así como, con cada nuevo descenso hacia lo micro observamos elementos comunes que nos hacen reconocer a la matrioska como tal en cualquiera de sus fases, descendemos por los niveles de organización territorial del Estado y observamos elementos generales que nos remiten a esa unidad estatal que da estructura al conjunto: por ejemplo, las diversas competencias atribuidas al Estado, fundamentos transversales en materia de código penal, civil, el conjunto de leyes, reales decretos y decretos que moldean las sucesivas aplicaciones a nivel micro a partir de textos legislativos derivados de aquellos, etc.

Sin embargo, no solo podemos percibir lo común entre los diferentes niveles, sino que, por supuesto, cada uno presenta diferentes características aun dentro de su pertenencia a aquella unidad política mayor que las hace posible. Cada nivel territorial posee una serie de competencias propias hasta ciertos límites²⁴.

los deberes de las administraciones públicas pertinentes. Se entenderán como tales «aquel espacio, inmueble, paraje o patrimonio cultural inmaterial o intangible en el que se han desarrollado hechos de singular relevancia por su significación histórica, simbólica o por su repercusión en la memoria colectiva, vinculados a la memoria democrática, la lucha de la ciudadanía española por sus derechos y libertades, la memoria de las mujeres, así como con la represión y violencia sobre la población consecuencia de la resistencia al golpe de Estado de julio de 1936, la Guerra, la Dictadura, el exilio y la lucha por la recuperación y profundización de los valores democráticos». Los arts. 54 y 55 remiten al proceso de resignificación del Valle de los Caídos y del Panteón de Hombres Ilustres.

²⁴ Como toda metáfora su limitación, en este caso, reside en que la matrioska en su montaje y desmontaje está concebida perfectamente para pendular de lo macro a lo micro y viceversa. Sin embargo, en este fluctuar respecto al Estado se producen diversos niveles de coordinación, dina-



Así pues, podemos afirmar que no hay una separación tan radical entre la historia y memoria colectiva, en términos estrictos de distancia, sino una relación de poder y violencia en sus manifestaciones fácticas y/o simbólicas. La historia nacional –en su relación con el patrimonio cultural y más estrictamente con los monumentos conmemorativos– se construye a partir de la relación entre los diferentes contextos micro subordinados a la estructura macro que todo lo envuelve y sus instrumentos de poder que, ramificados, se ejerce sobre aquellos.

Por lo tanto, los monumentos conmemorativos problemáticos, aun siendo elaborados bajo la estructura estatal de un régimen dictatorial, se relacionan con su ubicación y contexto social en cuanto objetivan, por su contenido, la presencia del despliegue del poder totalitario en lo particular de su contexto local determinado²⁵.

En consecuencia, reivindicamos la necesidad de implementar la concepción del monumento conmemorativo al paisaje «cultural vivenciado», no anclado ya como representante de una pasada concepción moderna que, en términos de distancia, producía un hiato aparente entre historia nacional y memorias colectivas en clave de representación histórico-nacional distante. De aquí su valor como testimonio local en clave histórica, documental y de oportunidad para una lectura crítica de nuestro pasado más cercano.

Sin embargo, a falta de lo anterior, las leyes memorialistas elevan, como si nos encontrásemos de nuevo en los contextos de construcción de tales monumentos, el «valor rememorativo explícito» sobre el valor histórico, etnográfico, documental, etc. De lo cual se deriva una ceguera manifiesta respecto a la distancia histórica que impide concebir el monumento como dispositivo histórico y, por ello, documental y educativo localizado.

Todo ello bajo la premisa –como vimos respecto de las leyes memorialistas– de que el patrimonio y los símbolos públicos sean motivo de cohesión social y no de desencuentro, en pro del desarrollo de una cultura democrática nacional que remite, en última instancia, a las pretensiones de universalidad de los derechos humanos y derechos fundamentales bajo los que se construye el nuevo derecho internacional.

7. CONCLUSIÓN

Los objetivos dispuestos en las leyes memorialistas analizados: el conocimiento en pro de la no repetición frente al olvido y la dimensión del patrimonio cultural como vínculo para cohesionar a la sociedad civil, pueden llevarse a cabo sin

mización u obstrucción en su funcionamiento interno, coordinación territorial, puesta en marcha de proyectos, financiación, etc., derivados de las relaciones y equilibrios de poder dependiente de los diversos partidos políticos y coaliciones que gobiernen y ejerzan la oposición en cada nivel de la escala y de sus relaciones con otras superiores e inferiores en función de afinidades ideológicas y de partido.

²⁵ Salvo aquellas raras excepciones donde acontecimientos considerados de valor nacional excepcional, más o menos manipulados, son objetivados en representaciones a través de la geografía política nacional.



la necesidad de la retirada y reubicación de los monumentos conmemorativos precisamente en la medida en que se hace de estos una exégesis completa asumiendo todas las caras del problema para luego, a nivel divulgativo, desarrollar esta visión poliédrica de lo monumental a través, proponemos, del «museo de sitio»²⁶ bajo la concepción patrimonial del «paisaje cultural vivencial» como nuevo paradigma del patrimonio cultural localizado acompañado por una adecuada y sintética contextualización tanto de los programas iconológicos y los elementos iconográficos, de su lectura constructivo-formal junto a sucintas contextualizaciones de las narrativas inherentes a los regímenes totalitarios y sus artimañas retóricas, falseamientos históricos y otras estrategias narrativas de imposición ideológica. Superando con ello la dicotomía en términos de distancia amnésica entre historia nacional y memorias colectivas a partir de los «lugares de memoria».

ENVIADO: 28-7-2023; ACEPTADO: 19-9-2023



²⁶ A un nivel presupuestario, otra ventaja añadida del «museo de sitio» llama la atención respecto al inmenso coste público a la hora de retirar y reubicar dicho patrimonio problemático: desde los estudios técnicos de las instituciones consultivas para su retirada, transporte y reinstalación, así como el desarrollo y permanencia de centros de memoria histórica y democrática que pudieran, en algunos casos, estar disponibles en los propios espacios de los monumentos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE, J. (2018). «Artículo 46. Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquier que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio», en Remón, J., Arnaldo Alcubilla, E. (eds.), *Comentarios a la Constitución Española*. Tomo I. Madrid: Fundación Wolters Kluwer, BOE, TC y MJUS. pp. 1375-1381. URL: https://www.boe.es/biblioteca_juridica/abrir_pdf.php?id=PUB-PB-2018-94_1.
- BUENO, GUSTAVO (1999). *España frente a Europa*. Barcelona: Alba Editorial, S.A.
- BUENO, GUSTAVO (2004). *El mito de la cultura*. Barcelona: Prensa Ibérica, S.A.
- CHOAY, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*, Barcelona: Gustavo Gili.
- CONESA SÁNCHEZ, ALONSO CARBALLE, J., GUIXÉ, J. (2019). *Diez años de leyes y políticas de memoria (2007-2017)*. Madrid: Catarata.
- ESTÉVEZ, F. (2011). «Guanches, magos, turistas e inmigrantes. Canarias en la jaula identitaria», en *Revista Atlántida: Revista Canaria de Ciencias Sociales*. La Laguna: Editorial Universidad de La Laguna, n.º 3, pp. 145-172.
- GONZÁLEZ-VARAS, I. (2006). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ-VARAS, I. (2014). *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*. Madrid: Siglo XXI.
- HALBWACHS, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- LACAPRA, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos aires: Nueva visión.
- LACAPRA, D. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- MARÍN, M. (2009). «Artículo 28. Salvedad en cuanto a la interpretación: actos que vayan en contra de los derechos humanos, las libertades fundamentales y la dignidad humana», en Casado, M. (ed.), *Sobre la dignidad y los principios. Análisis de la Declaración Universal sobre Bioética y Derechos Humanos de la UNESCO*. Navarra: Aranzadi, SA. pp. 537-555. URL: <http://www.bioeticayderecho.ub.edu/sites/default/files/libro-sobre-dignidad-y-principios.pdf>.
- NORA, Pierre (2008). *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.
- OEHLING, A. (2009). *La dignidad de la persona. Evolución histórico-filosófica, concepto, recepción constitucional y relación con los valores y derechos fundamentales*. Madrid: UCM.
- OVEJERO, A. (2020). *Trauma y memoria en las víctimas del franquismo. Su transmisión a las siguientes generaciones*. Barcelona: CC BY-SA license.
- POLLAK, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos aires: Al margen.
- RANZ, E. (2017). *Relevancia de la Memoria Histórica en el ordenamiento jurídico y documental en España*. Getafe: UCM.
- RIEGL, A. (1999). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Balsa de la medusa.
- SAIZ, Alejandro. (2018). «Artículo 10.2 La interpretación de los derechos fundamentales y los tratados internacionales sobre derechos humanos», en Remón, J., Arnaldo Alcubilla, E. (eds.),



Comentarios a la Constitución Española. Tomo 1. Madrid: Fundación Wolters Kluwer, BOE, TC y MJUS. pp. 230-254. URL: https://www.boe.es/biblioteca_juridica/abrir_pdf.php?id=PUB-PB-2018-94_1.

TODOROV, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Fuentes legislativas

CONSTITUCIÓN española (BOE núm. 311, de 29 de diciembre de 1978). Actualización. 27/09/2011. URL: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229>.

ICOM (1982). *Musées de site archéologique*. Préparé par le Conseil international des musées. Paris. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000049189>.

LEY 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (BOE núm. 155, de 29 de junio de 1985). Actualización. 12/10/2021. URL: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>.

LEY 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura (BOE núm. 310, de 27 de diciembre de 2007). Actualización. 20/10/2022. URL: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22296>.

LEY Orgánica 1/2018, de 5 de noviembre, de reforma del Estatuto de Autonomía de Canarias (BOE núm. 268, de 06 de noviembre de 2018). Actualización. 28/12/2022. URL: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2018-15138>.

LEY 5/2018, de 14 de diciembre, de memoria histórica de Canarias y de reconocimiento y reparación moral de las víctimas canarias de la guerra civil y la dictadura franquista (BOE núm. 22, de 25 de enero de 2019). Actualización. 27/12/2018. URL: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2019-858>.

LEY 11/2019, de 25 de abril, de Patrimonio Cultural de Canarias (BOE núm. 140, de 12 de junio de 2019). Actualización. 13/05/2019. URL: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2019-8707>.

LEY 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática (BOE núm. 252, de 20 de octubre de 2022). URL: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2022-17099>.

REAL Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (BOE núm. 24, de 28 de enero de 1986). Actualización. 28/12/2022. URL: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1986-2277>.

UNESCO (1953). Convención para la Protección de los Bienes culturales en caso de Conflicto Armado. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000082464>.

UNESCO (1972). Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Mundial Cultural y Natural. URL: <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>.



LIBROS Y ESCRITURA EN LA PINTURA DE MURILLO

Miguel Ángel Cerquera Hurtado

Universidad de Sevilla

mcerquera@us.es

RESUMEN

Este artículo aborda el mundo del libro en la obra pictórica de Bartolomé Esteban Murillo. En primer lugar, se centra en estudiar la representación formal de los libros presentes en las pinturas del artista sevillano, analizando su encuadernación, cierres, formato, cortes, o inscripciones, entre otros aspectos. En segundo lugar, se examinan todos los elementos presentes en estas pinturas de los que podemos obtener información relativa a la forma de leer o de escribir propia del siglo XVII. Se pretende mostrar cómo las obras pictóricas nos ofrecen información sobre múltiples aspectos propios del mundo librario y de la cultura escrita, pudiendo ir siempre más allá de lo que se ve a simple vista.

PALABRAS CLAVE: Murillo, pintura, libros, siglo XVII, historia cultural.

BOOKS AND WRITING IN MURILLO'S PAINTING

ABSTRACT

This article addresses the world of books in the pictorial works of Bartolomé Esteban Murillo. Firstly, it focuses on studying the formal representation of books depicted in the paintings of the Sevillian artist, analyzing their binding, closures, format, cuts, inscriptions, and other relevant aspects. Secondly, it examines all the elements present in these paintings from which we can obtain information related to the reading and writing practices characteristic of the 17th century. The aim is to demonstrate how pictorial works offer us insights into various aspects of books and written culture, often going beyond what meets the eye.

KEYWORDS: Murillo, painting, books, 17th century, cultural history.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2023.06.02>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 6; noviembre 2023, pp. 37-63; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

La presencia de libros en las obras pictóricas ha sido una constante desde la Edad Media, contando con una gran presencia, bien como mero detalle que acompaña al tema principal, bien como elemento que posee un significado propio. A pesar de ello, son muy escasos los estudios que han centrado su interés en este tema¹, y los que sí lo han hecho han utilizado las pinturas como instrumentos para analizar la historia del libro y de la lectura (Bernárdez 2007; Camplin y Ranauro 2018; Martín-Estudillo 2023). Además, son más numerosos estos trabajos para la época medieval y renacentista, disminuyendo hasta casi desaparecer si los restringimos a la pintura del Barroco.

En este último apartado, hay algunos estudios que han tratado la representación del libro formando parte del género pictórico de la *vanitas* (Rodríguez de la Flor Adánez 1998; Valdivieso 2002), aunque para lo que aquí vamos a tratar, la publicación que más nos interesa es la de Javier Bueno Vargas y Elena Vázquez Jiménez, en la que analizan la representación material del libro en la obra de Valdés Leal (Bueno-Vargas y Vázquez-Jiménez 2022). Se centran en el aspecto formal, identificando los tipos de cubiertas, cierres, colores de los cortes, cabezadas y el estado de conservación de los ejemplares.

Teniendo como base este interesante trabajo, el objetivo de nuestro estudio aborda dos aspectos principales: en primer lugar, nos proponemos analizar la representación formal de los libros en las obras de Bartolomé Esteban Murillo; en segundo lugar, continuando con investigaciones previas que examinaron la historia del libro y de la lectura, nos enfocamos en desentrañar los aspectos relacionados con cómo se leía o escribía en el siglo XVII, utilizando para ello la obra pictórica completa de un único artista, enfoque que, hasta ahora, no ha sido explorado.

2. ANÁLISIS MATERIAL DE LOS LIBROS

Antes de adentrarnos en el análisis de la forma material de los libros, debemos realizar una serie de comentarios sobre la evolución de esta. Desde su origen, el libro ha tenido diferentes formas: las tabletas de arcilla, propias de la cultura mesopotámica; las tablillas enceradas, muy utilizadas en Grecia y Roma, especialmente en el ámbito educativo; el rollo o volumen, primero de papiro y luego de pergamino, del que se registra una primera mención en el *Anábasis* de Jenofonte (431-ca.

¹ En el año 2022 se presentó en la Universidad de Salamanca la tesis titulada *Iconografía del libro en la pintura: Desarrollo de un modelo para su catalogación y análisis*, de Carlos Alberto Redondo Díaz (2022). En ella, introduce el desarrollo de la herramienta *LiberIC*, un modelo de catalogación capaz de recopilar, controlar, contextualizar, clasificar, describir y dar acceso a las múltiples representaciones del libro que han quedado reflejadas en la pintura. Aunque se centra en el desarrollo de esta herramienta, presenta un corpus catalográfico que actualmente no se puede consultar en libre acceso, pero en el que ejemplifica la labor que se puede lograr con *LiberIC*.



355 a.C.); así como el *codex* o códice, la forma que ha llegado hasta nuestros días. El códice es heredero directo de las tablillas de cera, ya que el término *codex* significaba «trozo de madera». Las tablillas formaban *codex* uniéndose entre sí por unos orificios laterales, siendo esta estructura la que da origen al códice confeccionado con pergamino. La primera vez que se menciona el códice como soporte de escritura o como sinónimo de libro se atribuye a Suetonio (ca.70-ca.126 d.C.) en su obra *De vita caesarum*, asegurando que Julio César fue uno de los primeros en usar este nuevo tipo de libro (Pedraza Gracia y Reyes Gómez 2016, 64-72).

El tránsito entre el rollo y el códice fue progresivo, imponiéndose este último por las ventajas que ofrecía respecto al primero: una mayor resistencia debido a la protección que le brindaba la encuadernación; el ahorro de espacio gracias a su forma compacta y a la posibilidad que otorgaba de escribir por ambas caras, lo que ofrecía una capacidad seis veces superior al rollo; era un producto más barato y manejable; y facilitaba la localización de fragmentos en el texto, pues permitió la numeración de los folios. El códice fue imponiéndose poco a poco, en parte gracias a los cristianos, quienes usaron este formato desde sus inicios. De esta forma, fue a finales del siglo III y comienzos del IV cuando comenzó a imponerse, desbancando desde ese momento al rollo y convirtiéndose en la forma libraria por antonomasia (Escobar Sobrino 2000, 98-101).

Por tanto, es relevante que indiquemos en este momento que en todas las pinturas ambientadas en hechos anteriores al siglo IV, donde se incluyen aquellas que representan escenas de la vida de Jesús y de la Virgen María, en las que figura algún libro, se debería representar en forma de rollo y no en forma de códice. De este modo, se está cometiendo un anacronismo, el cual sería desconocido por los pintores del siglo XVII, quienes representaban los libros de su época, los que tenían en sus talleres o casas. A ello hay que unir que el rollo había estado asociado con el paganismo y el judaísmo, mientras que el códice respondía al nacimiento y el desarrollo del cristianismo (Barbe-Gall 2010, 167). A pesar de ello, hay pinturas en las que no se comete este anacronismo, como en la pareja de tablas de *San Juan y San Mateo*² (ca. 1605-1610, Sevilla, Museo de Bellas Artes³) y *San Lucas y San Marcos* (ca. 1605-1610, Sevilla, Museo de Bellas Artes), de Francisco Pacheco⁴, donde san Marcos y san Mateo escriben sobre un rollo de pergamino. Incluso emplean para ello la escritura hebrea, la propia de su época.

² Nos gustaría aclarar el criterio seguido a la hora de redactar el término «san». Según la RAE, se trata de una forma de tratamiento que precede a un nombre, por lo que se escribe en minúscula (<https://www.fundeu.es/recomendacion/san-se-escribe-sin-tilde/>, consulta hecha el día 28/07/2023). De esta forma, respetamos el uso de mayúsculas en los títulos de las obras pictóricas, mientras que empleamos las minúsculas cuando citamos a algún santo en el texto.

³ Cuando nos referimos a alguna obra de arte, vamos a citar entre paréntesis el año aproximado de ejecución y su ubicación, para facilitar así su identificación por el lector. Si se vuelve a mencionar la misma obra, no se añadirá la información entre paréntesis, a no ser que se trate de pinturas del mismo autor con idéntico o similar título.

⁴ Proceden del convento de monjas de la Pasión de Sevilla, donde forman parte del retablo de San Juan Bautista.





Entrando en materia, para analizar la producción pictórica de Murillo nos hemos basado en la obra *Murillo: catálogo razonado de pinturas*, de Enrique Valdivieso (2010), en la que se recogen todas las pinturas de las que se tiene certeza de que salieron del pincel del maestro sevillano. Del total de cuatrocientas veinticinco obras aquí recogidas, en setenta y cinco de ellas se registra la presencia de uno o más libros (tabla 1)⁵, lo que supone un 17,65% del total. En cuanto al número de libros que figuran en cada lienzo, en cincuenta y nueve de ellos solo encontramos un volumen, por lo que en las dieciséis obras restantes (21,3%) se representan dos o más libros. Concretamente, hemos podido contabilizar más de ciento veinte volúmenes, no pudiendo dar un número exacto al encontrarnos con obras como *La Virgen con fray Lauterio*, *San Francisco de Asís y Santo Tomás de Aquino* (ca. 1638-1640, Cambridge, Fitzwilliam Museum) o *La aparición de la Virgen a San Bernardo* (ca. 1650-1655, Madrid, Museo Nacional del Prado), en las que se representan verdaderas bibliotecas del siglo XVII, con los libros dispuestos en las estanterías, lo que dificulta el conteo de los libros.

Si buscamos una referencia con la que comparar estos datos, acudimos al ya mencionado artículo sobre la obra de Valdés Leal de Javier Bueno Vargas y Elena Vázquez Jiménez (2022). Exponen que existe la presencia de libros en treinta y cinco de las ciento trece pinturas analizadas, lo que supone el 31% de las obras⁶. Aunque este dato queda lejos del 17,65% de la obra de Murillo, debemos tener en cuenta que el catálogo de este pintor es más extenso que el analizado de Valdés Leal, y que el número de representaciones con libros es muy superior, en concreto cuarenta pinturas más.

En cuanto a la distribución temática de las pinturas, en cuarenta y siete de ellas el protagonista es un santo o santa, a los que habría que sumar once lienzos en los que figuran apóstoles, estando aquí incluido san Pablo. En doce de ellos la figura principal es la Virgen María, cuatro son retratos y, por último, dos son pinturas alegóricas o históricas (tabla 2).

El formato de los libros determinaba, entre otras cuestiones, su precio, al tener que emplear una cantidad superior de tinta y papel para su elaboración. Predominan en las obras estudiadas los volúmenes en formato folio, alcanzando la cifra de cincuenta y una; les siguen las pinturas con libros en formato 4.º, sumando catorce de ellas. Hay ejemplares en 8.º o inferior en dos obras, mientras que en una

⁵ Para la construcción de esta tabla hemos tomado como referencia la que incluyen en su publicación Javier Bueno y Elena Vázquez (Bueno-Vargas y Vázquez Jiménez 2022, 84) aunque con algunas variaciones. Hemos mantenido las columnas de *título de la obra*, *representación*, *inscripciones*, *cortes y cierres*, pero en lugar de *tapa*, hemos preferido el uso del término *cubiertas*. Asimismo, hemos añadido las columnas de *caja de escritura* y *formato*, pues consideramos que son elementos interesantes de analizar.

⁶ No obstante, en el catálogo pictórico de Valdés Leal elaborado por Enrique Valdivieso se recogen 312 pinturas, por lo que estos investigadores no han tenido en cuenta todas las obras aquí recogidas para elaborar su publicación (Valdivieso 2021).

TABLA 1. ELEMENTOS MÁS DESTACADOS DE LOS LIBROS PRESENTES EN LA OBRA DE MURILLO							
TÍTULO OBRA	REPRESENTACIÓN	INSCRIPCIONES	CORTES	CUBIERTAS	CIERRES	CAJA DE IMPRESIÓN	FORMATO
[1] La Virgen con fray Lauerito, san Francisco de Asís y santo Tomás de Aquino	Cerrado	Título/no	Sin color/rojos	Varios	Metal/piel	No	Folio/4.º
[2] La Virgen entregando el rosario a santo Domingo (Sevilla, Palacio Arzobispal)	Cerrado	No	Rojos	Rígida/piel	Metal	No	Folio
[3] La Virgen entregando el rosario a santo Domingo (Madrid, colección particular)	Cerrado	No	Rojos	Rígida/piel	Metal	No	Folio
[4] La muerte de santa Clara	Abierto	No	Rojos	Rígida/piel	No	Sí	4.º
[5] Sana Ana enseñando a leer a la Virgen	Abierto	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	Sí	4.º
[6] Santo Tomás de Aquino	Cerrado	No	Rojos	Flexible/pergamino	No	Sí	Folio
[7] San Buenaventura	Abierto	No	Sin color	Rígida/piel	No	No	Folio
[8] Magdalena penitente (Londres, The Matthesien Gallery)	Cerrado	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	No	Folio
[9] Magdalena penitente (Madrid, Academia BB.AA. San Fernando)	Abierto	No	Rojos	Rígida/piel	Metal	No	Folio
[10] Santo Domingo	Abierto	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	Sí	Folio
[11] San Francisco o Estigmatización de San Francisco (Sevilla, Museo BB.AA.)	Abierto	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	Sí	Folio
[12] Estigmatización de san Francisco (Valencia, Museo BB.AA.)	Abierto	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	Sí	Folio





[13]	Inmaculada de fray Juan de Quirós	Abierto	No	Sin color	Rígida/pergamino	No	Si	Folio
		Cerrado	Título	No se sabe	Rígida/pergamino	No	No	Folio
		Cerrado	Título	No se sabe	Rígida/pergamino	No	No	Folio
[14]	San Jerónimo penitente (Madrid, Museo del Prado)	Cerrado/ abierto	No	Sin color/ rojos	Varios	Piel	Si/no	Folio/4.º
[15]	Magdalena penitente (Dublín, National Gallery of Ireland)	Cerrado	No	No se sabe	Rígida/pergamino	No	No	Folio
[16]	Magdalena penitente (San Diego Museum of Art)	Abierto	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	Si	Folio
[17]	Magdalena penitente (Madrid, colección Arango)	Cerrado	No	Sin color	Rígida/piel	Metal	No	Folio
[18]	San Antonio con el Niño (Birmingham Museum and Art Gallery)	Cerrado	No	Sin color	Rígida/piel	Metal	No	Folio
[19]	San Antonio con el Niño (Paradero desconocido)	Cerrado	No	No se sabe	Flexible/pergamino	Piel	No	Folio
[20]	San Francisco de Paula en oración	Abierto	No	No se sabe	Flexible/pergamino	No	No	Folio
[21]	Anunciación (Madrid, Museo del Prado)	Abierto	No	Sin color	Rígida/piel	No	No	8.º o menor
[22]	Anunciación (Madrid, colección Basilio Alexiades)	Abierto	No	Rojos	No se aprecia	No	No	8.º o menor
[23]	La aparición de la Virgen a san Bernardo	Cerrado/ abierto	Título/no	Sin color/ rojos	Varios	Metal/piel	Si	Folio/4.º
[24]	San Lesmes	Cerrado	No	Sin color	Rígida/piel	No	No	8.º o menor
		Cerrado	No	Rojos	Rígida/piel	Metal	No	Folio
		Abierto	No	Sin color	Rígida/pergamino	Tela	No	Folio
[25]	San Isidoro (Sevilla, Catedral de Santa María)	Cerrado	Título	Rojos	Rígida/pergamino	No	No	Folio
		Cerrado	Título	No se sabe	Rígida/pergamino	No	No	Folio
[26]	San Leandro	Cerrado	No	Sin color	Rígida/piel	Metal	No	Folio

[27]	San Agustín con Cristo peregrino o San Agustín lavando los pies a Cristo	Cerrado/ abierto	No	Sin color/ rojos	Varios	Metal/piel	Sí/no	Folio
[28]	San Antonio con el Niño (Sevilla, Catedral de Santa María)	Abierto	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	No	Folio
[29]	San Francisco	Cerrado	No	Sin color	Rígida/pergamino	No	No	Folio
[30]	San Pedro en lágrimas (Bilbao, Museo BB.AA.)	Abierto	No	Sin color	No se aprecia	No	Sí	4.º
[31]	Santiago apóstol	Cerrado	No	Rojos	Rígida/piel	Piel	No	Folio
[32]	Anunciación (Madrid, Museo del Prado)	Cerrado	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	No	Folio
[33]	Anunciación (San Petersburgo, Museo del Hermitage)	Abierto	No	Sin color	No se aprecia	No	No	4.º
[34]	Magdalena penitente (The Minneapolis Institute of Arts)	Cerrado	No	Sin color	No se aprecia	No	No	Folio
[35]	San Pedro ante Cristo atado a la columna (París, Museo del Louvre)	Cerrado	No	Sin color	Rígida/pergamino	No	No	Folio
[36]	Triunfo de la Fe y la Eucaristía	Cerrado	No	Sin color	Rígida/piel	Metal	No	Folio
[37]	El sueño del patrió Juan y su esposa	Cerrado	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	No	Folio
[38]	Anunciación (Ámsterdam, Rijksmuseum)	Abierto	No	Rojos	Rígida/piel	No	Sí	4.º
[39]	El martirio de san Pedro de Arbués (San Petersburgo, Museo del Hermitage)	Cerrado	No	Sin color	Rígida/piel	Metal	No	4.º
[40]	El martirio de san Pedro de Arbués (Madrid, colección BBVA)	Cerrado	No	Sin color	Rígida/piel	Metal	No	4.º
[41]	San Agustín y la Trinidad	Cerrado/ Abierto	Título/no	Sin color/ rojos	Varios	Piel	No	Folio
[42]	Dos ángeles con símbolos de san Agustín	Abierto	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	No	Folio
[43]	San Agustín (Nueva York, colección particular)	Cerrado/ abierto	Título/no	Sin color/ Rojos	Flexible/pergamino	Piel	Sí/No	4.º/folio





[44]	San Agustín contemplando a la Virgen y a Cristo crucificado	Cerrado/ abierto	No	Sin color/ Rojos	Flexible/pergamino	No	No	Folio
[45]	San Jerónimo penitente (Sevilla, Museo BB.AA.)	Cerrado	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	No	Folio
[46]	San Antonio con el Niño (Sevilla, Museo BB.AA.)	Abierto	No	Sin color	Flexible/pergamino	Piel	Sí	Folio
[47]	San Leandro y san Buenaventura	Cerrado	No	Sin color	Rígida/piel	Metal	No	Folio
[48]	Anunciación (Sevilla, Museo BB.AA.)	Abierto	No	Rojos	Flexible/pergamino	No	Sí	4.º
[49]	San Francisco abrazado a Cristo en la cruz	Abierto	Inscripción	Sin color	Flexible/pergamino	No	Inscripción	Folio
[50]	San Antonio de Padua con el Niño (Sevilla, Museo BB.AA.)	Abierto	No	Rojos	Flexible/pergamino	No	Sí	Folio
[51]	Santo Tomás de Villanueva entregando limosna a los pobres	Abierto	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	Sí	Folio
		Cerrado	No	Rojos	Rígida/piel	No	No	Folio
		Cerrado	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	No	Folio
[52]	San Isidoro (Sevilla, Catedral de Santa María, sala capitular)	Abierto	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	Sí	Folio
[53]	Anunciación (Sevilla, Hospital de la Caridad)	Abierto	No	Rojos	Rígida/piel	No	Sí	4.º
[54]	Anunciación (Londres, The Wallace Collection)	Abierto	No	Rojos	Flexible/pergamino	No	No	4.º
[55]	La Sagrada Familia con san Juanito	Abierto	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	Sí	Folio
[56]	San Pedro (Oviedo, Museo BB.AA. Asturias)	Cerrado	No	Sin color	Rígida/pergamino	Tela	No	Folio
[57]	Magdalena penitente (Colonia, Wallraf-Richartz-Museum)	Cerrado	No	Rojos	Rígida/pergamino	Piel	No	Folio
[58]	Santa Rosa de Lima (Madrid, Museo Lázaro Galdiano)	Cerrado	No	Rojos	Flexible/pergamino	Tela	No	4.º
[59]	San Antonio con el Niño (Sevilla, colección particular)	Abierto	No	Rojos	Rígida/piel	No	Sí	Folio
[60]	San Antonio de Padua con el Niño (Berlín, Kaiser-Friedrich Museum)	Abierto	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	Sí	Folio

[61]	San Antonio con el Niño (San Petersburgo, Museo del Hermitage)	Abierto	No	Rojos	Rígida/piel	No	Sí	Folio
[62]	San Francisco con el Niño	Cerrado	No	Rojos	Flexible/pergamino	No	No	Folio
[63]	San Antonio con el Niño (paradero desconocido)	Abierto	No	Rojos	Flexible/pergamino	No	No	Folio
[64]	San Jerónimo (Villanueva y Geltrú, Museo Víctor Balaguer)	Cerrado/ abierto	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	Sí/no	Folio
[65]	La Virgen con el Niño entregando pan a unos sacerdotes	Cerrado	No	Sin color	Rígida/piel	No	No	4.º
[66]	San Pedro penitente (París, colección particular)	Cerrado	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	No	Folio
[67]	San Pedro penitente (Sevilla, Hospital de los Venerables)	Cerrado	No	Sin color	Flexible/pergamino	Piel	No	Folio
[68]	San Pedro (Parma, Galleria Nazionale)	Cerrado	No	Rojos	Rígida/pergamino	No	No	Folio
[69]	San Pablo	Abierto	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	Sí	Folio
[70]	San Judas Tadeo	Abierto	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	No	Folio
[71]	Santiago el Menor	Cerrado	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	No	Folio
[72]	San Felipe	Cerrado	No	Sin color	Flexible/pergamino	No	No	Folio
[73]	Retrato de fray Pedro de Urbina	Cerrado	No	Sin color	Rígida/piel	No	No	Menor de 8.º
[74]	Retrato de don Justino de Nevé	Cerrado	No	Sin color	Rígida/piel	No	No	Menor de 8.º
[75]	Retrato de don Juan Antonio de Miranda y Ramírez de Vergara	Cerrado	No	Sin color	Rígida/piel	No	No	Menor de 8.º
		Cerrado	No	Sin color	Rígida/piel	No	No	Folio
		Cerrado	No	Sin color	Rígida/piel	No	No	Folio



TABLA 2. REPARTO TEMÁTICO DE LAS PINTURAS CON PRESENCIA DE LIBROS EN LA OBRA DE MURILLO

TEMAS	N.º DE OBRAS
Santos o santas	47
Virgen María	12
Apóstoles	11
Retratos	4
Pinturas alegóricas o históricas	2
Total	75

se encuentra un volumen de formato menor que el 8.^o.⁷ Verdaderamente, hallamos un libro más en formato 8.^o o menor y dos menores que el 8.^o, pero se encuentran en una escena en la que existen otros ejemplares, por lo que forman parte del grupo de pinturas con más de un formato, el cual se eleva hasta las siete.

Los volúmenes pueden estar representados abiertos o cerrados, dependiendo de la función que cumplan o del momento en el que los protagonistas de estas obras aparezcan, algo que analizaremos más adelante. Así, hallamos libros abiertos en treinta obras, por treinta y dos en las que están cerrados, apareciendo libros abiertos y cerrados en trece, resultando unos datos muy parejos. De todas ellas, en veintisiete se puede distinguir la caja de impresión y en una, *San Francisco abrazado a Cristo en la cruz* (ca. 1668-1669, Sevilla, Museo de Bellas Artes), se puede leer una inscripción alusiva a la escena trazada. Sin embargo, ninguna de estas veintisiete pinturas alcanza un nivel de detalle que nos permita leer el contenido de la obra aquí materializada, pues esta no sería la intención de Murillo. A pesar de ello, se echa en falta poder vislumbrar algo más que una mancha grisácea o líneas formando renglones. Artistas como Juan de Roelas en *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (ca. 1612, Sevilla, Museo de Bellas Artes) (fig. 1), o el citado Valdés Leal en *San Andrés* (1647, Córdoba, Iglesia de San Francisco), nos han legado representaciones de libros en los que se aprecia perfectamente la distribución del texto a dos columnas, el titulillo encabezando la página o el uso de la tinta roja para resaltar los detalles más importantes o los comentarios que el autor realizaba al texto original. Un nivel superior se alcanza en *In ictu oculi* (1672, Sevilla, Hospital de la Caridad) o *Alegoría de la vanidad* (1660, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art), de Valdés Leal, donde se puede identificar el texto de la obra.

⁷ Cuando nos referimos a formato en 8.^o o inferior es porque tenemos la certeza de que, por su tamaño, el formato 8.^o es seguro, pero podría ser menor. En el caso de la expresión *menor que el 8.^o*, es que estamos seguro que es un formato inferior al 8.^o, pero podría tratarse de un 16.^o o un 32.^o. Son cuestiones interpretativas debido a la dificultad que supone determinar el tamaño de una obra representada sin más datos ni referencias.



Fig. 1. Juan de Roelas, *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*, ca. 1612, Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fuente: el autor.

Por tanto, la parte más visible de los libros pintados por Murillo son sus cubiertas o encuadernaciones. En el siglo XVII predominará la cubierta de pergamino flexible, una solución barata y resistente para evitar el deterioro de los volúmenes. Esto fue adoptado por la mayoría de libreros, pues permitía que el texto no se deteriorara cuando salía de su taller y, a la vez, el comprador podía cambiar posteriormente su encuadernación, añadir inscripciones con el título de la obra y pintar los cortes (Pickwoad 2012, 96-97).

De las setenta y cinco pinturas estudiadas, en treinta y ocho aparecen libros encuadernados en pergamino, frente a las veintiuna en las que lo hacen con cubiertas en piel. En ocho vemos tanto volúmenes en piel como en pergamino y en otras ocho no se distingue de qué material es la cubierta⁸. Así, en el 50,7% de las obras

⁸ Si se observa la tabla 1, se podrá distinguir cómo en las obras en las que figuran dos o tres volúmenes, si hemos descrito cada uno de esos ejemplares, aunque en esta ocasión solo hemos hablado de las obras y no de ejemplares. Lo hacemos así por no poder determinar el número total de libros representados y trabajar siempre con la misma medida.

aparecen libros encuadernados en pergamino, porcentaje que se eleva hasta el 61,3% si añadimos las ocho pinturas en las que figuran libros en pergamino y en piel. Estos datos dan testimonio de cómo la encuadernación en pergamino es la que predomina en el siglo XVII entre los libros de uso común en España.

Los ejemplares en piel nos ofrecen encuadernaciones más variadas en comparación con los de pergamino. En primer lugar, en *San Jerónimo penitente* (ca. 1650, Madrid, Museo Nacional del Prado) se registra la presencia en la parte inferior de la obra de un volumen con encuadernación de piel en la que se pueden ver las costuras con las que se unía la cubierta al cuerpo del libro. Se trata de una costura «a puntada larga», una forma de coser que resultaba muy barata, pues se unían los cuadernillos directamente a la cubierta a través del lomo. El cosido «a puntada larga» se usó en toda Europa en encuadernaciones para materiales archivísticos, aunque en Italia, Alemania y Países Bajos también se destinó a cubrir libros impresos, identificándose en España pocos ejemplares (Pickwoad 2012, 99-100). De este modo, la forma de esta costura puede estar indicándonos que este libro no fue impreso y encuadernado en España, sino que procedía de alguno de los centros impresores extranjeros que exportaban sus obras a la península ibérica.

Asimismo, identificamos ejemplos de encuadernación «a la romana». Consta de unas tapas duras que se recubren con piel, quedando marcados en el lomo los nervios que unen las tapas con el cuerpo del libro, siendo este su elemento más característico. Así, hallamos un ejemplar en *Santo Tomás de Aquino* (ca. 1650, Barcelona, colección particular), concretamente el libro cerrado sobre la mesa que queda detrás del otro abierto sobre el que el santo escribe.

El lienzo *La aparición de la Virgen a San Bernardo* es uno de los más interesantes desde el punto de vista de la representación del libro en el catálogo pictórico de Murillo. En el variado repertorio librario que aquí nos muestra podemos observar diversos ejemplares encuadernados en pergamino flexible y en piel sobre tablas, pero también encontramos uno muy singular encuadernado «a la romana». Se encuentra entre los libros apilados delante del jarrón con la vara de azucenas, entre uno que tiene encuadernación en pergamino con correíllas en piel y otro con cubierta rígida en piel del que vemos su corte inferior. Se puede apreciar entre las secciones que forman los nervios vistos en el lomo una inscripción con letras capitales doradas y en la sección superior e inferior a esta, dos florones. Del mismo modo, aguzando la mirada se puede identificar otro tomo con cubierta «a la romana» en la esquina superior izquierda, en la última balda.

De este mismo estilo es la encuadernación del libro de gran tamaño sobre el que apoya san Agustín el tomo que está escribiendo en *San Agustín y la Trinidad* (ca. 1664, Sevilla, Museo de Bellas Artes) (fig. 2). En esta ocasión, entre los nervios del lomo encuadernado en piel pueden distinguirse florones hechos con hierros. Por su parte, muestra decoración la cubierta del libro que aparece apoyado en el suelo en *El martirio de San Pedro Arbués* (ca. 1664, Madrid, colección Banco Bilbao Vizcaya Argentaria). Sobre la tabla revestida de piel puede distinguirse un pequeño rectángulo dorado, realizado probablemente con una plancha para marcar esa forma geométrica.





Fig. 2. Bartolomé Esteban Murillo, *San Agustín con la Trinidad*, ca. 1664, Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fuente: el autor.

Por último, en el *Retrato de Juan Antonio de Miranda y Ramírez de Vargas* (ca. 1680, Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria), el retratado sostiene un pequeño libro de oración encuadernado ricamente en piel con decoración dorada en su lomo, así como dos pequeñas protuberancias metálicas en su cubierta que pueden ser dos pequeñas cantoneras o, con más probabilidad, la cogida para unos cierres metálicos.

Los cierres se colocaban en las cubiertas para mantenerlas cerradas sobre los cortes del cuerpo del libro. La mayoría de ellos son tiras de piel o correíllas blanqueadas con alumbre, utilizadas por su resistencia y suavidad. Por su parte, las encuadernaciones más caras usaban lazos de seda. A la hora de colocar los cierres en las cubiertas, hubo multitud de posibilidades, conociéndose treinta y seis formas distintas de hacerlo en toda Europa (Pickwoad 2012, 117).

En las pinturas analizadas hemos encontrado cierres metálicos en doce cuadros, tiras de piel en ocho, tanto cierres metálicos como tiras de piel en tres, mismo número que con tiras de tela. Por tanto, en veintiséis obras los ejemplares presentan cierres. El más interesante quizás sea el del gran libro que lee *San Isidoro* (ca. 1655, Sevilla, Catedral de Santa María), del que cuelgan dos tiras de seda roja, lo que demuestra que Murillo usó para esta escena un libro con una encuadernación de más calidad que las del resto, al emplear este lujoso material para sus cierres.

En cuanto a los cortes, ya hemos comentado que los ejemplares se vendían con una encuadernación barata y resistente de pergamino flexible que luego podía ser sustituida por otra diseñada al gusto del comprador, y con su corte sin color.





Así, cuando el poseedor de los libros los llevaba al encuadernador para dotarlos de una cubierta personalizada era también el momento de tintar los cortes y realizar las inscripciones con el título de la obra. Atestiguamos la presencia de libros con el corte tintado de rojo en veinticuatro pinturas de Murillo, más otras siete en las que figuran tanto volúmenes con el corte sin color como teñidos de rojo.

El contenido de las inscripciones que se realizaban en los libros era elegido por el primer poseedor del ejemplar, de ahí que podamos encontrar la misma obra con diferentes inscripciones en su cubierta o corte. Aunque se desconoce quién realizaba estas inscripciones, el uso de un estilo común, con el empleo de una letra gótica redonda de gran tamaño a lo largo del lomo, hace pensar que fuera en las librerías donde se llevaban a cabo. Podían realizarse tanto en el lomo como en el corte de los libros (Pickwoad 2012, 119).

Teniendo en cuenta las inscripciones que pueden leerse o simplemente intuirse, estas están presentes en siete cuadros de los aquí estudiados. Inscripciones en el corte solo aparecen en *La Virgen con fray Lauterio*, *San Francisco y Santo Tomás*. En esta escena, fray Lauterio es sorprendido por la aparición de la Virgen como reina de los ángeles junto a san Francisco y a santo Tomás de Aquino, ante las suplicas que hizo a Dios para resolver sus dudas teológicas. Es entonces cuando san Francisco señala a santo Tomás como fuente de toda sabiduría en su *Suma Teológica* (Navarrete Prieto 2009). Esta obra está siendo sostenida por fray Lauterio, un libro de gran formato encuadernado en piel sobre tabla con cierres metálicos dorados y el corte teñido de rojo donde puede leerse «Svmma D. Thomae».

Otra pintura en la que podríamos hallar estas inscripciones con el título en el corte sería *La aparición de la Virgen a San Bernardo*, pero no queda claro del todo si verdaderamente en los cortes hay inscripciones, por lo que descartamos esta hipótesis. No obstante, en los lomos de la mayoría de los libros encuadernados en pergamino de las estanterías sí aparecen escritos con tinta negra y la mencionada letra gótica, aunque desgraciadamente no podemos transcribir ninguno de estos títulos que podrían ofrecernos datos sobre la biblioteca que Murillo usó de modelo para esta escena. Esto mismo sucede en *San Agustín* (ca. 1664, Nueva York, colección particular) con dos de los ejemplares que están repartidos por el suelo.

A su vez, se pueden apreciar inscripciones en *La Inmaculada Concepción con fray Juan de Quirós* (1652, Sevilla, Palacio Arzobispal), en las que, en los lomos de las cubiertas de pergamino de los ejemplares que están cerrados, alcanzamos a leer «Glorias de María», en alusión a la obra teológica *Las Glorias de María*, que este franciscano había editado en dos partes, la primera en 1650 y la segunda en 1651⁹.

⁹ Solo se editaron una vez estos dos tomos, el primero bajo el título *Rosario inmaculado de la Virgen Santísima y mayores testigos de su original gracia*, impreso por Andrés Grande en Sevilla en 1650 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000206694-7>; consulta hecha el día 25/07/2023), y el segundo como *Marial y segundo tomo de los misterios y glorias de la Reyna de los Angeles*, impreso por Miguel de Aldabe en Sevilla en 1651 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000133872-2>; consulta hecha el día 25/07/2023). Todos los ejemplares de ambos volúmenes que están registrados

El éxito de estos textos debió ser rápido, pues esta pintura fue ejecutada en 1652 y ya es retratado junto a sus obras, símbolo del orgullo que sentía por su trabajo.

En *San Isidoro* (ca. 1655, Sevilla, Catedral de Santa María), el santo está sentado sobre un sillón frailer, ataviado como obispo mientras se concentra en su lectura, símbolo de erudición y sabiduría propia del autor de uno de los textos más importantes de la Edad Media, las *Etymologiae*, que, junto a su otra obra, *De Summo Bono*, están dispuestas sobre la mesa, una encima de la otra, como puede verse en las inscripciones de sus lomos (Hereza Lebrón 2019, 373). Esta hace pareja con *San Leandro* (ca. 1655, Sevilla, Catedral de Santa María), quien no está leyendo, sino que sostiene un pergamino en el que puede leerse «Credite o gothi consubs tantialem patri», es decir, «Creed, godos, que Él es de la misma naturaleza que el Padre», en alusión a su lucha religiosa contra los visigodos.

Otra inscripción de características similares se muestra en el libro que sostienen los dos querubines junto a la cruz en *San Francisco abrazado a Cristo en la cruz*. El texto pertenece a un pasaje del evangelio de san Lucas, escrito originalmente de forma errónea: «Qui non renunciat omnibus qui possidet non potes meus ese dicipulus», el cual fue corregido en una época posterior, pudiendo verse entonces: «Qui non renuntiat omnibus quae possident non potest meus esse dicipulus». En la actualidad, después de su última restauración, se ha devuelto al texto original, que traducido al castellano significa «Quien no renuncia a todas las cosas que posee no puede ser mi discípulo» (Marqués Ferrer 2017, 192; Hereza Lebrón 2019, 337).

A raíz de este aspecto que acabamos de analizar, podemos preguntarnos por la colocación de los libros en las estanterías. Existen ejemplos claros en *La aparición de la Virgen a San Bernardo*, en *La Virgen con fray Lauterio*, *San Francisco y Santo Tomás* y en *San Agustín con Cristo peregrino* (ca. 1655, Valencia, Museo de Bellas Artes). En el primer caso, predominan los libros colocados de forma vertical, distinguiéndose solo en la balda superior algunos colocados horizontalmente. Lo mismo sucede en el segundo caso, aunque en la balda más cercana a la mesa todos los libros están dispuestos de forma horizontal. En el último caso, figuran en la balda de la estancia de san Agustín prácticamente la misma cantidad de libros en vertical que en horizontal. Sí podemos sacar en claro que los libros encuadernados en pergamino se colocaban con el lomo hacia afuera, el lugar en el que tenían la inscripción con el título de la obra que permitía su identificación, mientras que los volúmenes con cubiertas de piel se disponían al contrario, dejando a la vista su corte, en la mayoría de ocasiones teñido de rojo. En las obras de Murillo, como ya hemos comentado, solo hemos visto inscripciones en el corte en el libro que sostiene fray Lauterio, pero recurriendo a la obra de Juan de Roelas, en su *Visión de San Bernardo* (1612, Sevilla, Palacio Arzobispal) vemos cómo sí tienen inscripciones todos los cortes de los libros encuadernados en piel y teñidos de rojo, con cierres metálicos. Roelas fue un pintor que representó con gran detalle el material librario, deján-

fueron encuadernados con pergamino y el formato en el que fue impresa la obra es en folio, al igual que en la pintura de Murillo.



donos muestra de ello en esta obra, en la ya mencionada de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* o en *La Anunciación* (ca. 1613-1616, colección particular española¹⁰), escena en la que abre el atril sobre el que está leyendo la Virgen para dejar a la vista el hueco ocupado por un conjunto de volúmenes con diversas formas y materiales, creando esta naturaleza muerta libraria en un tema donde el libro es protagonista al estar la Virgen rezando.

En las naturalezas muertas o *vanitas*, el libro también estuvo presente. Se representaron tomos deteriorados por su uso y por los agentes atmosféricos, mostrando bordes doblados, páginas que sobresalen en el corte por haberse desprendido o ejemplares desencuadernados. Este deterioro del libro fue utilizado en la pintura barroca como símbolo de la inutilidad de la vida intelectual y del saber científico, literario o artístico. Además, cuando figuran calaveras sobre algún libro, podemos estar ante un símbolo claro del triunfo de la muerte sobre el saber humano (Valdivieso 2002, 38, 84, 170). Esta disposición está presente en *San Agustín con Cristo peregrino*, pues en la estantería de la estancia del santo está colocada la calavera sobre dos libros; así como en *San Jerónimo penitente*, en la zona inferior de la composición, o en la otra versión de este mismo tema (*San Jerónimo penitente*, ca. 1665-1670 Sevilla, Museo de Bellas Artes), donde la calavera se oculta tras los libros que están en la mesa del santo.

Mención aparte merece la iconografía de la *Magdalena penitente*, pues la calavera aquí, además de ser un atributo común a todos los ermitaños del desierto o eremitas, se trata como un elemento de meditación sobre la muerte, como un icono de esta. A alcanzar esa meditación u oración ayuda el libro que figura junto a ella (Sánchez Morillas 2014, 123-125). Con este significado podemos entender también la presencia de la calavera junto al libro en *San Francisco con el Niño* (ca. 1670-1680, colección particular), en *San Francisco* (ca. 1655-1660, Lugano, Thyssen-Bornemisza Collection) y en *San Francisco de Paula en oración* (ca. 1650-1655, paradero desconocido).

El deterioro de algunos ejemplares queda representado en varias escenas, como es el caso de los dos libros bajo el báculo de san Bernardo en *Aparición de la Virgen a San Bernardo*, abriéndose uno dejando ver la flexibilidad de su cubierta y el otro teniendo las esquinas dobladas mostrando la guarda de este volumen, así como algún fragmento de papel que se rasga y sobresale del corte del libro. También emerge alguna hoja en el corte en *San Antonio de Padua con el Niño* (ca. 1668-1669, Sevilla, Museo de Bellas Artes) o en *San Agustín contemplando a la Virgen y a Cristo crucificado* (ca. 1664, Madrid, Museo Nacional del Prado), del mismo modo que se abren las cubiertas de pergamino y exponen las arrugas de este material y las esquinas dobladas.

¹⁰ Esta pintura salió a subasta en marzo de 2023 en *Alcalá Subastas*, con un precio de salida de 50 000€ (<https://www.artened.com/index.php/nacional/alcala-subastas/item/89519-juan-de-roelas-anunciacion>; consulta hecha el día 13/7/2023).

Una cuestión interesante a tratar es cuáles son los libros que empleaba Murillo como modelo para pintar en sus obras. La lógica nos lleva a pensar que usaría los que tuviera en su taller, formando parte de su biblioteca, que imaginamos le serviría como herramienta para documentarse en su labor artística. En el inventario de bienes redactado tras la muerte de Murillo el 27 de mayo 1682, se anotan «siete libros grandes Historia Pontifical», «otros tres libros de historias diversas» y «veinte y tres libros historias diversas». Estos volúmenes fueron vendidos después en su almoneda de bienes, celebrada entre el 2 y el 7 de junio del mismo año. Los libros de la *Historia pontifical* fueron comprados por 200 reales de vellón por Diego del Campo; los tres libros de historias diversas se vendieron en 18 reales por Juan Simón; y los otros veintitrés le costaron 115 reales a Sebastián de Solórzano (Hereza Lebrón 2017, 549, 562-563, 566-567).

Por tanto, existe la certeza de que Murillo tuvo una pequeña biblioteca, de la que se incluyeron treinta y tres libros en su inventario y almoneda de bienes. De estas obras solo podemos identificar la *Historia pontifical*, compuesta de seis partes, comenzada por Gonzalo de Illescas y continuada por Luis de Bavía, fray Marcos de Guadalajara y Juan Baños de Velasco. Se publicó entre 1565 y 1678, y en ella se narra la historia de los papas desde san Pedro hasta el año 1644 (Gacto Fernández 1992, 23).

Por el valor en el que se vendieron los volúmenes de esta obra, se trataba de libros de gran calidad y formato. Además, su precio dista mucho de los otros vendidos en la misma almoneda. Asimismo, los volúmenes conservados de esta obra están todos impresos en formato folio, con el texto dispuesto a dos columnas y con glosas marginales. Este último elemento nos lleva a pensar que alguno de los tomos de esta obra fue usado por Murillo como modelo para el gran libro que figura en el *San Jerónimo penitente* del Museo del Prado, el cual deja abrir sus hojas y permite distinguir una glosa en su margen izquierdo. También se aprecian glosas en el texto colocadas en el atril de la mesa en *La aparición de la Virgen a San Bernardo*.

3. REPRESENTACIONES EN ACTITUD DE LEER

Un tema de investigación muy interesante y que sigue suscitando debate ante la complejidad de su estudio es la historia de la lectura. En los siglos XVI y XVII se practicaban dos tipos: la lectura en voz alta, de gran variedad de géneros como poesía, libros de caballerías, cartas, diálogos, crónicas, etc., destinados a ser escuchados por un público iletrado; y la lectura en silencio, por parte de científicos, humanistas y estudiosos de todas las disciplinas, pues requerían lecturas abundantes, las cuales solo podían hacerse leyendo en silencio. Esta práctica era llevada a cabo en sus aposentos, ya que era una lectura «para sí» (Frenk 2003).

Esta lectura silenciosa es la que practicaban algunos de los retratados por Murillo. Podemos observar cómo en el *Retrato de Justino de Neve* (ca. 1665, Londres, National Gallery), en el *Retrato de fray Pedro de Urbina* (ca. 1645-1648, Sevilla, Fundación Cajasol) y en el *Retrato de don Juan Antonio de Miranda y Ramírez de Vergara*, los protagonistas han interrumpido su actividad para mirar al especta-



dor que los observa, introduciendo un dedo entre las páginas para poder continuar posteriormente por donde lo habían dejado. Esta lectura podía ser también oración, pues por el formato de los libros que sostienen podría tratarse de textos sobre meditaciones, ejercicios espirituales o sobre el tema de la muerte¹¹.

En el caso de *San Lesmes* (ca. 1655, Bilbao, Museo de Bellas Artes) y de *La Virgen con el Niño entregando pan a unos sacerdotes* (ca. 1679, Budapest, Szépművészeti), sí puede quedar más claro el contenido de sus libros, pues el santo y el sacerdote que sostiene el volumen pausan sus lecturas y oraciones, introduciendo también un dedo entre sus páginas, porque tienen una aparición divina, en el caso del sacerdote la Virgen con el Niño ofreciéndole pan, y en el caso del san Lesmes se materializa en forma de luz dorada resplandeciente en la parte superior de la composición.

Por otra parte, también localizamos otras figuras que están representadas enfrascadas en la lectura. Muchos santos figuran leyendo obras piadosas, como es el caso de *San Isidoro* en sus dos representaciones (ca. 1655, Sevilla, Catedral de Santa María; 1667, Sevilla, Catedral de Santa María, sala capitular); *San Jerónimo* (ca. 1670-1680, Villanueva y Geltrú, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, depósito del Museo Nacional del Prado) en su gruta; o *Santo Domingo* (ca. 1650, Madrid, colección particular), que sujeta con su mano derecha la vara de azucenas mientras con la izquierda sostiene un gran libro que lee, postura similar a las de *San Pablo* (ca. 1675-1682, Parma, Galleria Nazionale) y *San Judas Tadeo* (ca. 1675-1682, Parma, Galleria Nazionale). En segundo plano practica la lectura un fraile con un libro apoyado en su regazo en la *Estigmatización de San Francisco* (ca. 1650, Museo de Bellas Artes de Sevilla) (fig. 3) y en *San Francisco* (ca. 1655-1660, Lugano, Thyssen-Bornemisza Collection), al que se ha identificado con el hermano León (Carmona Muela 2008, 158).

Esta misma lectura en silencio, en la intimidad de sus aposentos, está presente en la iconografía de la *Anunciación*. Murillo, en las ocho versiones que forman parte de su catálogo pictórico, sigue el modelo expuesto por Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* (Pacheco 1649, 498-499). Presenta a María ante un bufete o mesa en el que hay un libro abierto, instrumento usado para la oración. La Virgen interrumpe su lectura para mirar al ángel que entra en la estancia, cruzando los brazos sobre el pecho en señal de aceptación del designio divino. Es lo que se conoce como *humiliatio*. El momento justo anterior a este, que recibe el nombre de *conturbatio*, muestra a la Virgen sorprendiéndose ante las palabras del ángel (Hellwig 2018). La única pintura en la que Murillo plasma a María de esta forma es en la que pintó para el convento de capuchinos de Sevilla (ca. 1665-1666, Sevilla, Museo de Bellas Artes) (fig. 4).

¹¹ Si se consulta la tesis doctoral de Eduardo Peñalver (Peñalver Gómez 2019), ya publicada en forma de monografía en tres tomos, hallamos que los libros producidos en Sevilla en el siglo xvii con un formato de 16.º versan la inmensa mayoría sobre estos temas relacionados con la oración. Sirva esta muestra de ejemplo de cómo las obras que movían a la oración particular eran editadas en formatos pequeños.



Fig. 3. Bartolomé Esteban Murillo, *Estigmatización de San Francisco*, ca. 1650, Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fuente: el autor.



Fig. 4. Bartolomé Esteban Murillo, *Anunciación*, 1665-1666, Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fuente: el autor.

Por último, en dos pinturas podemos estudiar vestigios de la lectura en voz alta. Por un lado, tenemos *La muerte de Santa Clara* (ca. 1645-1646, Dresde, Gemaldegalerie Alte Meister), donde, según la *Leyenda de Santa Clara*, fray Junípero le recitaba «con ardientes palabras» la Pasión del Señor (Hereza Lebrón 2019, 79). Por otro lado, en *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (ca. 1645-1650, Madrid, Museo Nacional del Prado), esta última está aprendiendo a leer, ejercicio que se realiza en voz alta, mientras que usa el dedo para no perderse en su lectura. Los lectores neófitos se distinguían de los demás por su necesidad de leer en voz alta para comprender lo que estaban leyendo (Chartier 2001, 130).

4. REPRESENTACIONES EN ACTITUD DE ESCRIBIR

La sociedad de la Edad Moderna experimentó un aumento de la alfabetización respecto a la Edad Media. Además de los nobles y el clero, que tenían garantizado el acceso a la cultura escrita a través del conocimiento de la lectura y la escritura, los comerciantes y artesanos también tuvieron la necesidad de saber leer y escribir para poder desarrollar su labor profesional. En las ciudades se concentraron la mayoría de personas instruidas, no siendo las personas analfabetas ajenas al uni-



verso de los letrados, pues accedían a él a través de un intermediario de forma oral (Sierra Macarrón 2004, 50-52). Por ejemplo, como hemos indicado anteriormente, se hacían lecturas en voz alta para que los iletrados pudieran disfrutar de su contenido. O bien, cuando una persona iletrada debía acudir al escribano público para otorgar una escritura, aunque no supiera firmar, este tenía la obligación de leer en voz alta el documento para que el otorgante lo entendiera y diera su consentimiento a través de la firma de uno de los testigos que sí sabía escribir¹².

En este contexto, hallamos algunos protagonistas de obras de Murillo representados en el momento de escribir o acompañados de los elementos necesarios para la escritura. Aquí cabría preguntarnos además qué obra podrían estar escribiendo, algo sobre lo que podemos acercarnos levemente, como a continuación veremos¹³.

Empezaremos con aquellas escenas en las que está presente algún instrumento de escritura, pero el protagonista de la misma no está haciendo uso de él. Fundamentalmente, los utensilios que aparecen en las pinturas de Murillo son un tintero de color negro y plumas de ave de color blanco. Los tinteros son elementos que se registran en los inventarios de bienes de personas para los que la cultura escrita es indispensable en su trabajo, como los comerciantes. Sirva como ejemplo el inventario de bienes de Diego del Campo, comerciante de origen flamenco asentado en Sevilla en el siglo XVII, a quien ya hemos mencionado¹⁴, donde figura «un tintero y una saluadera»¹⁵. De mayor calidad eran los que tenía Guillermo Mahuis de Medina, pues en la sección de plata labrada de su inventario puede leerse «un tintero y saluadera cincelado»¹⁶.

¹² Son numerosos los documentos en los que podemos leer al final del texto cómo los otorgantes o beneficiarios que no sabían leer pedían a un testigo que firmara por él, bajo la fórmula «porque el otorgante que yo, el escribano público, doy fe que conosco, dijo no sauer escriuir, a su ruego lo firmó un testigo». Texto sacado de Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPs), Sección Protocolos Notariales, legajo 23524, ff. 19r.^o-20v.^o

¹³ Una vez descrita la obra en la que se encuentran los instrumentos de escritura, pasaremos a indicar aquellos textos de los protagonistas de las pinturas que fueron impresos en Sevilla en algún momento de los siglos XVI y XVII y con las que Murillo pudo entrar en contacto. Se trata de un simple acercamiento, pues a Sevilla llegaban libros impresos en los centros más importantes de Europa, debido a su papel como puerto hacia América, a donde se exportaban esas obras.

¹⁴ Diego del Campo adquiere en la almoneda de bienes de Murillo los seis tomos de la *Historia Pontifical*. Estos pasaron a formar parte de su colección, en la que se contaban, según su capital de bienes, «un estante pequeño de madera con ciento y cinquenta libros de diferentes deboziones y tamaños, uidas de santos y algunos de historia», tasado en 400 reales de vellón, y «un escaparate grande de Flandes en que están diez y seis libros atlazes, los más duplicados de marca mayor», cuyo valor ascendía hasta los 500 reales, sumando unos 166 volúmenes en total, una biblioteca considerable para la época (Cerquera Hurtado 2021, 201).

¹⁵ AHPs, Sección Protocolos Notariales, legajo 10317, f. 607v. Una saluadera, según la RAE, es un «vaso, por lo común cerrado y con agujeros en la parte superior, en que se tenía la arenilla para enjugar lo escrito recientemente». La arenilla se echaba sobre la tinta para que secara y no se borrara. No registramos la presencia de ninguna en las obras de Murillo.

¹⁶ AHPs, Sección Protocolos Notariales, legajo 10319, f. 302v.

En *La Virgen con fray Lauterio, San Francisco y Santo Tomás* hay un tintero de metal cincelado con una pluma blanca de ave dentro de él colocado sobre la mesa en la que fray Lauterio apoya el libro de la *Summa Teológica*. Según la fuente en la que se basa Murillo para pintar esta escena, el *Ars Vivendi spiritualiter* de fray Juan de Jesús y María, fray Lauterio estaba estudiando teología y suplicó a Dios y a san Francisco encontrar explicación a sus dudas (Navarrete Prieto 2009). De este modo, deducimos que para el estudio en la Edad Moderna era necesario, además de leer, ir anotando o escribiendo lo que se iba leyendo.

Otro tintero con una pluma dentro lo encontramos en *La aparición de la Virgen a San Bernardo*. Aquí se representa el tema de la *lactatio*, es decir, el momento en el que, según se cuenta, san Bernardo fue designado para predicar ante el obispo de Chalon, situación que intentó evitar excusándose, pero no le fue posible, por lo que, preocupado, se puso a rezar ante una imagen de la Virgen y se quedó dormido: «Y Nuestra Señora le puso el santo pecho en la boca y le enseñó la divina ciencia. Y desde entonces fue uno de los más sutiles predicadores de su tiempo y predicó ante el obispo» (Carmona Muela 2008, 54-56). Por tanto, san Bernardo podría encontrarse escribiendo el sermón para predicarlo ante el obispo, o bien alguna de sus obras. En este sentido, se publicaron unos *Sermones d' sant Bernardo*, traducidos del latín al castellano por Rodrigo Fernández de Santaella, impresos en Sevilla por Antón Álvarez el 29 de abril de 1545¹⁷.

Al igual que san Bernardo, en *San Agustín con Cristo peregrino* el santo ha abandonado su labor de escritura para dedicarse a lavar los pies de Jesús. Entre los elementos dispuestos en la mesa, tras los libros, hay un tintero negro con una pluma blanca dentro de él. De las obras de san Agustín impresas en Sevilla podemos citar su *Doctrina cristiana*¹⁸ y *Meditaciones y soliloquios*¹⁹.

En las tres pinturas en las que Murillo trazó la figura de san Jerónimo hallamos un tintero con una pluma. *San Jerónimo penitente* (ca. 1650-1655, Madrid, Museo del Prado) ha terminado su labor de lectura y escritura comentando textos sagrados o escribiendo tratados sobre teología y se encuentra en actitud orante ante el crucifijo que se apoya en la roca. En esa misma piedra está situado un tintero negro con una pluma blanca dentro. La misma actitud ante el crucifijo muestra en *San Jerónimo penitente* (ca. 1665-1670, Sevilla, Museo de Bellas Artes) (fig. 5),

¹⁷ <http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=C CPB000002326-4>; consulta hecha el día 26/7/2023.

¹⁸ Existen dos ediciones realizadas en Sevilla, una de Estanislaw Polono fechada en 1501 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=C CPB000031137-5>; consulta hecha el día 26/07/2023), y otra de Jacobo Cromberger en 1524 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000031163-4>; consulta hecha el día 26/7/2023).

¹⁹ Fue impresa en dos ocasiones por Jácome Cromberger, la primera el 9 de agosto de 1546 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=C CPB000546925-2>; consulta hecha el día 26/07/2023), y la segunda el 10 de julio de 1550 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000031190-1>; consulta hecha el día 26/07/2023).





Fig. 5. Bartolomé Esteban Murillo, *San Jerónimo penitente*, ca. 1665-1670, Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fuente: el autor.

aunque ahora agarra una piedra para infligirse penitencia. En esta ocasión, vemos el tintero metálico cincelado sobre la mesa, con una pluma blanca dentro y, junto a ellos, otra pluma de la que apreciamos el detalle de la punta manchada de tinta. Por último, en *San Jerónimo* (ca. 1670-1680, Madrid, Museo del Prado), el santo está leyendo un gran libro y tiene preparados sobre la roca la pluma y el tintero para cuando tenga que hacer uso de ellos en su labor de anotar el texto. Aquí también tiene otra pluma fuera del tintero con la punta negra a causa de su uso. La correspondencia que san Jerónimo mantuvo con otras personas importantes para la Iglesia cristiana de los primeros siglos de vida es una de sus obras más destacadas y de la que se imprimieron en Sevilla, bajo el título de *Divi Hieronymi Stridonensis epistolae aliquot selectae*, cuatro ediciones a lo largo del siglo XVII²⁰.

²⁰ La primera es la de Nicolás Rodríguez en 1642, la segunda fue obra de Juan de Osuna en 1652, y Felipe de Urrieta fue el impresor de las otras dos ediciones, una de 1670 y la otra de 1681 (Peñalver Gómez 2019, 837, 971, 1190, 1365).



En actitud de escribir se muestran *Santo Tomás de Aquino* y *San Buena-ventura*, dos lienzos que probablemente formaron pareja, pues la persona que sirvió como modelo al pintor es la misma, salvo que se han cambiado los atributos propios de uno y otro santo para cada una de las pinturas. Podemos apreciar cómo sostiene en ambas obras la pluma blanca de ave con su mano derecha con idéntico gesto, elevando el brazo mientras dirige su mirada hacia arriba, recibiendo la inspiración divina, materializada en un rayo dorado de luz, para que le ayude en su labor de escritura. Los dos santos están realizando esta labor de pie, una posición un tanto incómoda para escribir. Santo Tomás podría encontrarse escribiendo su obra más conocida, la *Summa Theologica*, mientras que san Buenaventura podría estar redactando el texto del *Espejo de disciplina*²¹ o del *Psalterio en alabanzas de la gloriosa Virgen*²².

Una postura más apropiada para la escritura resulta la de *Fray Juan de Quiros* y la *Inmaculada Concepción* o la de *San Agustín* y la *Trinidad*. De la primera obra ya hemos comentado anteriormente que aparece acompañado de sus obras las *Glorias de María* y figura en actitud de escribir, levantando su mirada para dirigirla al espectador en un gesto propio de la retratística barroca. Por su parte, san Agustín está sentado frente a una mesa con un gran libro abierto y sostiene la pluma blanca en su mano derecha mientras dirige la mirada a la Trinidad. Está recibiendo la inspiración divina para poder escribir su libro *De Trinitate*²³ (Muñoz Rubio 2018). Junto al gran libro abierto se sitúa en la mesa un tintero con una pluma blanca dentro.

En estas escenas se echa en falta vislumbrar la letra manuscrita de sus protagonistas. Sin embargo, en otros pintores del siglo XVII sí que se pueden apreciar estos detalles. El que más ejemplos ofrece es Francisco de Zurbarán. Podemos citar toda una serie de frailes mercedarios pintados para el Convento de la Merced Calzada de Sevilla, a los que presenta de pie, sosteniendo un gran libro abierto con la mano izquierda mientras que en la derecha llevan la pluma de ave con la que escriben. Coloca el libro de tal forma que el espectador puede apreciar el trazo de la escritura. Algunos ejemplos son *San Carmelo* (ca. 1630, Sevilla, Museo de Bellas Artes) (fig. 6), *Fray Francisco Zumel* (ca. 1628, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) o *Fray Pedro Machado* (ca. 1628, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

²¹ Entre las ediciones de esta obra impresas en Sevilla existe una del siglo XVI, salida de las prensas de Hernando Díaz en 1574 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000888154-5>; consulta hecha el día 26/07/2023), y otra del siglo XVII, del año 1636, impresa por Andrés Grande (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000035362-0>; consulta hecha el día 26/07/2023).

²² Tenemos una edición de este texto en Sevilla, obra de Luis Estupiñán en 1624 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000456949-0>; consulta hecha el día 26/07/2023).

²³ Esta obra no fue impresa en Sevilla ni en el siglo XVI ni en el XVII. En la búsqueda realizada en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español solo encontramos ediciones del siglo XVI repartidas por algunos de los centros impresores más destacados del momento, como son Lyon, Venecia o Basilea.



Fig. 6. Francisco de Zurbarán, *San Carmelo*, ca. 1630, Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fuente: el autor.

En otros pintores también podemos ver este detalle, caso de Diego Velázquez con *San Juan en Patmos* (ca. 1618, Londres, National Gallery), escena con un fondo de naturaleza en la que el evangelista se encuentra escribiendo el *Libro del Apocalipsis*. Está sentado y apoya el gran libro abierto sobre sus piernas, dejándolo caer hacia adelante, permitiendo así al espectador contemplar cómo ya ha comenzado a escribir las primeras líneas del texto.

Otro tipo de libro que no está presente en el catálogo pictórico de Bartolomé Esteban Murillo es aquel que contiene partituras, propio de los rompimientos de gloria donde los ángeles músicos que portan instrumentos van leyendo la partitura de estos volúmenes portados por otros ángeles. Sí encontramos ejemplos de ellos en obras de Juan de Roelas, por ejemplo, *La Adoración de los pastores* (ca. 1604-1606, Sevilla, Iglesia de la Anunciación) o el *Tránsito de San Isidoro* (ca. 1613, Sevilla, Iglesia de San Isidoro).

5. CONCLUSIONES

Después de este recorrido por aquellos aspectos relacionados con la representación formal de libros en la obra de Bartolomé Esteban Murillo y de los vestigios que pueden brindarnos información acerca de la práctica de la lectura y la escritura en su época, estamos en disposición de llegar a una serie de conclusiones.



Las representaciones de libros realizadas por Murillo muestran un naturalismo muy marcado, presentándonos modelos que se corresponden con la forma que predominaba en los libros del siglo XVII: volumen en formato folio, encuadernado en pergamino, con los cortes sin color y, en algunos casos, con correíllas de piel. Del mismo modo, también ofrece una variedad en su representación presentándonos un amplio catálogo de modelos librarios.

No obstante, echamos en falta un nivel mayor de detalle en la ejecución de estos libros, pues no llega a tener la minuciosidad de otros maestros como Valdés Leal o Juan de Roelas. De este último, toma modelos para obras como *La aparición de la Virgen a San Bernardo*, legándonos ambos pintores un testimonio único para conocer la disposición de una biblioteca en el siglo XVII.

Apoyándonos en este catálogo pictórico, hemos podido profundizar en el universo de la cultura escrita, cuestionándonos e intentando buscar respuesta a preguntas como cuál sería la colocación de los libros, por qué algunos tienen inscripciones en diferentes partes, cómo se leía o cómo se escribía en esta época.

Del mismo modo, hemos intentado buscar las fuentes de inspiración usadas por el artista para la representación de estos libros en su biblioteca particular. De ella solo conocemos una obra en concreto, la *Historia pontifical*, la cual, por la disposición del texto y las apostillas marginales que presenta, puede encajar con el modelo usado para la ejecución de algunos ejemplares en varias pinturas de Murillo.

Así, pretendemos mostrar cómo las obras pictóricas nos ofrecen información sobre múltiples aspectos propios del mundo librario y de la cultura escrita, pudiendo ir siempre más allá de lo que se ve a simple vista. Consideramos que este es un potencial campo de estudio si se extiende a otros artistas de la época y a otras disciplinas plásticas como la escultura, para obtener una visión global de todo lo que rodea a los mundos del libro.

ENVIADO: 28-7-2023; ACEPTADO: 19-9-2023



BIBLIOGRAFÍA

- BARBE-GALL, F. (2010). *Comprender los símbolos en la pintura*. Barcelona: Lunweg.
- BERNÁRDEZ, A. (2007). «Pintando la lectura: mujeres, libros y representación en el Siglo de Oro», en *Edad de Oro*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, n.º 26, pp. 67-89.
- BUENO-VARGAS, J. y VÁZQUEZ-JIMÉNEZ, E. (2022). «Los libros en la pintura y su representación en la obra de Valdés Leal», en Infante del Rosal, F., Arionilla-Álvarez, M., Bilbao-Peña, D. (coords.), *Postrimerías: Valdés Leal desde la Facultad de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 74-90.
- CAMPLIN, J. y RANAURO, M. (2018). *The Art of Reading: An illustrated History of Books in paint*. Los Ángeles: Getty Publications.
- CARMONA MUELA, J. (2008). *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal.
- CERQUERA HURTADO, M.A. (2021). «El inventario de bienes de Diego del Campo, un comerciante flamenco en la Sevilla Barroca», en Cruz Isidoro, F. (ed.) *Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. HUM171. Nuevos aportes 2021*. Sevilla: Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. CIHAPA HUM-171, pp. 187-209.
- CHARTIER, R. (2001). «Las prácticas de lo escrito», en Ariès, P., Duby, G. (dirs.), *Historia de la vida privada. 3. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus, pp. 115-158.
- DÍAZ-REDONDO, C. y FRÍAS, J.A. (dir.), MIGUÉLEZ GONZÁLEZ, E.J. (dir.) (2022). *Iconografía del libro en la pintura: desarrollo de un modelo para su catalogación y análisis*. [Tesis doctoral] Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ESCOLAR SOBRINO, H. (2000). *Manual de historia del libro*. Madrid: Gredos.
- FRENK, M. (2003). «Las formas de leer, la oralidad y la memoria», en Infantes, V., López, F., Botrel, J.-F. (dirs.), *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 151-155.
- GACTO FERNÁNDEZ, E. (1992). «Censura política e Inquisición: la “Historia Pontifical” de Gonzalo de Illescas», en *Revista de la Inquisición*. Madrid: Editorial Complutense, n.º 2, pp. 23-40.
- HELLWIG, K. (2018). «La Anunciación», en Cano Rivero, I. y Muñoz Rubio, M. del V. (eds.), *Murillo, IV Centenario: Museo de Bellas Artes de Sevilla, 29 de noviembre de 2018 - 17 de marzo de 2019*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 204-206.
- HEREZA LEBRÓN, P. (2017). *Corpus Murillo: biografía y documentos*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).
- HEREZA LEBRÓN, P. (2019). *Corpus Murillo: pinturas y dibujos, encargos*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).
- MARQUÉS FERRER, V. (2017). «San Francisco abrazado a Cristo», en *Murillo y los capuchinos de Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 192-195.
- MARTÍN-ESTUDILLO, L. (2023). *Goya o el misterio de la lectura*. Madrid: Cátedra.
- MUÑOZ RUBIO, M. del V. (2018). «San Agustín con la Trinidad», en Cano Rivero, I., Muñoz Rubio, M. del V. (eds.), *Murillo. IV Centenario*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultural, pp. 210-213.



- NAVARRETE PRIETO, B. (2009). «La Virgen con fray Lauterio, San Francisco y Santo Tomás», en Navarrete Prieto, B., Pérez Sánchez, A.E. (dirs.) *El joven Murillo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 202-205.
- PACHECO, F. (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar las pinturas sagradas*. Sevilla: por Simon Faxardo.
- PEDRAZA GRACIA, M.J. y REYES GÓMEZ, F. de los (2016). *Atlas histórico del libro y las bibliotecas*. Madrid: Síntesis.
- PEÑALVER GÓMEZ, E. (2019). *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII*. [Tesis doctoral] Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PICKWOAD, N. (2012). «Libros para leer. Encuadernaciones comerciales en pergamino y papel en la época de la imprenta manual», en López-Vidriero, M. L. (dir.) *Grandes encuadernaciones en las Bibliotecas Reales: siglos XV-XXI*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 95-122.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR ADÁNEZ, F. (1999). «Vanitas»: representaciones figurativas del libro como jeroglífico de un saber contingente», en Cátedra, P.M., Redondo, A., López-Vidriero, M.L. (dirs.) *El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 217-240.
- SÁNCHEZ MORILLAS, B. y MOLINA GONZÁLEZ, J.L. (dir.) (2014). *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*. [Tesis doctoral] Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SIERRA MACARRÓN, L. (2004). «Analfabetos y cultura letrada en el siglo de Cervantes: los ejemplos del “Quijote”», en *Revista de educación*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Centro de Publicaciones, n.º extra 1, pp. 49-59.
- VALDIVIESO, E. (2002). *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- VALDIVIESO, E. (2010). *Murillo: catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso.
- VALDIVIESO, E. (2021). *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.



UN FANDANGO DE PLATA:
DE LAS RELACIONES ARTÍSTICAS Y NUEVAS APORTACIONES
EN TORNO A *LA ARGENTINA* Y EL BALLE
EL FANDANGO DEL CANDIL

José Gabriel Rabasco Aguilar
Universidad Complutense de Madrid
joserabasco36@gmail.com

RESUMEN

Visión de las relaciones artísticas producidas durante la vida de *Les Ballets Espagnols de La Argentina*, los cuales cambiaron la percepción artística dentro del panorama dancístico español, a través del análisis de uno de sus Ballets: *El fandango del Candil*. Este estudio tiene como fin clarificar la idea y estructura compositiva original, mantenimiento y transformaciones acasadas en este ballet, a través de un estudio y análisis de la partitura original cedida por la Residencia de Estudiantes de Madrid. Además, busca poner en valor a los componentes creativos que junto a la bailarina crearon uno de los primeros ballets con argumento que unían bajo la guía coreográfica las artes plásticas, musicales y dramáticas en un espectáculo de arte total.

PALABRAS CLAVE: Antonia Mercé La Argentina, danza española, Edad de Plata, Gustavo Durán, Néstor de la Torre, vanguardia, ballet.

A SILVER FANDANGO:
THROUGH THE ARTISTIC RELATIONS AND NEW CONTRIBUTIONS ABOUT
LA ARGENTINA AND THE BALLE CALLED *EL FANDANGO DE CANDIL*

ABSTRACT

The objective of this paper is to present a vision of the masterpieces of several artists who were involved in the existence of *Les Ballets Espagnols de La Argentina* and changed the perception of the Spanish dance scene through the analysis of one of their ballets called *El fandango del Candil*. Thus, the aim of this paper is to clarify the original compositional structure, maintenance and transformations that occurred this ballet by studying and analyzing the original sheet music provided by *La Residencia de Estudiantes de Madrid*. Furthermore, it seeks to highlight the creative components that, together with the dancer, created one of the first ballets with a plot that under the plastic, musical and dramatic arts under choreographic guidance in an ultimate art performance.

KEYWORDS: Antonia Mercé La Argentina, Spanish dance, Spanish Silver Age, Gustavo Durán, Néstor de la Torre, vanguard, ballet.



1. INTRODUCCIÓN

Comúnmente se suele decir que tras una gran obra hay una gran mente y este es precisamente el primer eslabón de la gran cadena sobre la cual se enfocará este estudio. No podemos entender la danza española en el siglo xx sin tomar como referente la maravillosa mente creadora de Antonia Mercé y Luque, apodada *La Argentina* (1890-1936). Antonia Mercé supo revalorizar la danza española y elevarla a una categoría superior, es decir, extraer la esencia más pura de sus danzas y crear un nuevo concepto que revolucionaría la manera de comprender y visualizar este arte. Globalizó una disciplina que ya era universal (recordemos la mira extranjera sobre España en el siglo xix y la importancia de los y las bailarinas boleras incrementada por las exposiciones internacionales). Para tal hazaña, esta bailarina consiguió rodearse de pintores, escritores y músicos que me refería con ese sustantivo a poner la mira (como metáfora referente al dispositivo de un arma de fuego que sirve para dirigir la mirada hacia el objetivo al que se apunta...) junto a su capacidad creativa y dotes dancísticas, lograrían crear un nuevo concepto en la danza de nuestro país: la obra escénica como premisa de arte total.

La figura de *La Argentina* supone un hito en la creación dancística y escénica española en el siglo xx, así como en la concepción primigenia de esa revolución única. Los ballets de Antonia Mercé sirvieron de escaparate internacional a una serie de músicos, artistas plásticos y pictóricos que iniciaban su carrera profesional. De esta forma, estos colaboradores de la escena teatral vanguardista que engrandecieron el nuevo concepto de danza española con sus propuestas innovadoras de escenografía, música, indumentaria o luminotecnia, brindaron a la historia del arte su nueva modalidad de hacer escena. Las aportaciones de Idoia Murga Castro en *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)* abren un camino de consulta esencial para entender el contexto artístico ligado al escénico general desarrollado en el periodo tratado en este artículo. Al igual que *La Argentina* evolucionó en la concepción de sus bailes, del mismo modo los decorados, escenografía de sus obras, así como la música, evolucionaron de acuerdo al espíritu renovador de su danza¹.

Para abordar este trabajo de investigación sobre una de sus principales obras, es preciso focalizar la atención en la figura y el papel de *La Argentina* en los procesos de creación y desarrollo de sus piezas. Para ello se ha consultado en una gran variedad de escritos sobre la artista. La bibliografía es muy extensa: monografías, reseñas, conferencias, congresos, escritos complementarios con capítulos o artículos sobre Antonia Mercé, legados y colecciones internacionales o partituras, etc. Mas aún se carece de una monografía que recoja toda la información dispersa para su mayor accesibilidad y consulta. No podemos iniciar este proceso sin apoyarnos en una de las pocas y principales biografías de la bailarina, titulada *La Argentina, fue Antonia*

¹ Según Murga Castro (2009): «El número de pintores, dibujantes, escultores y orfebres que trabajaron en la puesta en escena de espectáculos de danza fue muy elevado, especialmente durante la llamada Edad de Plata (1916-1936), y tuvo su auge durante los años veinte y los primeros años treinta».



Merce [sic], escrita por Carlos Manso (1993), o bien en los últimos y cruciales artículos de investigación promulgados por la doctora Guadalupe Mera² en cuanto al contexto dancístico de primeros del siglo pasado o de la propia vida de la bailarina como son los nacidos de la pluma de la profesora Ana Alberdi (2017).

Como decíamos, la base de toda creación se aglutina en torno a esa mente que la hace nacer y es en *La Argentina* donde comienza la raíz de este intrincado árbol artístico. Antonia Mercé y Luque nace el 4 de septiembre de 1890, en Buenos Aires. Sus padres eran españoles y ambos ejercían en los teatros la profesión de bailarines. Su padre, Manuel Fernández, fue un importante coreógrafo el cual le inyectó la disciplina de la técnica y el rigor a la hora de bailar. En cambio, su madre, María Josefa Mercé Luque, que también era bailarina bolera y según Ana Alberdi (2022) llegó a formar parte del cuerpo de baile del Teatro Real entre 1884 y 1885, le inculcaría la pasión y el sentimiento, creando en Antonia una simbiosis única que germinará en su proyección como artista internacional. Antonia Mercé como niña de corte liberal percibió los aires de libertad cultural desde temprana edad. Recibió una educación muy completa, instruyéndose incluso en lenguaje musical y piano. Sus padres poseían una academia (sita en la calle del Olmo) en la cual Antonia aprendía el arte de la danza; cuando su padre murió, la madre se hizo cargo de la academia y Antonia pasó por necesidad a dar clases y a introducirse en el mundo artístico de Madrid.

La fructífera vida artística de Antonia Mercé Luque comienza, como bien ya se ha dicho, en el teatro de variedades y sus postrimerías. Según Patricia Molins (2017) fue en 1902 cuando Antonia Mercé comienza sus andaduras en los escenarios con el sobrenombre artístico de *Aída*, más tarde en 1907 actuó por primera vez con el apodo de *La Bella Argentina* en el cinematógrafo El Brillante, de Cartagena. El 21 de agosto de 1910 debutó en la sala El Jardín de París de la capital francesa con el título de Reina de las Castañuelas. La vida escénica de la artista en estos periodos anteriores a la creación de *Les Ballets Espagnols* no solo se enmarca en el teatro de ocio, sino también en el mundo de las pequeñas operetas de carácter español. En estas obras escénicas (que giraban por las Américas y Europa) la música, la danza, y la pintura de una manera menos depurada, creaban un compacto común, como es el caso de las operetas *The Land of Joy*, o bien *L'amour en Espagne*, del maestro Joaquín Valverde, autor de zarzuelas como *Cádiz* o *La Gran Vía*. De esta forma Antonia Mercé comenzó a extraer pequeñas partes de las obras antes mencionadas que se añadían a su repertorio de solista y que consolidaron un gran éxito hasta las postrimerías de su muerte. Un ejemplo de estos solos es *La Corrida* extraída de la obra *La Rose de Grenade*, éxito que cosechó en Francia y que mantuvo en su haber modificándolo hasta sus últimos suspiros escénicos.

Lo español en Antonia pasa por un tamiz de vanguardia e innovación cuyo germen es la esencia del movimiento popular español transformado, al igual que la música, en un concepto novedoso para la época. Antonia recorre Buenos Aires,

² Para una mayor información sobre el impacto e influencia de los Ballets Rusos en la sociedad cultural madrileña de primeros del xx, véase Mera, Guadalupe (2013).



México y Montevideo con un repertorio muy amplio de bailes tradicionales y otros tantos de carácter musical culto en cuyo haber se encuentran *La danza de los ojos verdes* de Enrique Granados, *Córdoba* de Albéniz, *La andaluza sentimental* de Turina o *Habanera* de Sarasate. *La Argentina* creó un arte bello, plenamente moderno e impecable desde un punto de vista técnico pero que seguía ligado a la tierra, delimitando sus ideas y su novedoso concepto de danza. Para este propósito se rodeó de artistas e intelectuales de valía reconocida: Gustavo Bacarissas, Mariano Andreu, Salvador Bacarisse, Beltrán y Masses, Óscar Esplá, Manuel de Falla o Ernesto Halffter. No faltaron compañeros fieles como Robert Ochs, los cuales complementaron esa concepción innata, creadora, intuitiva y global de concebir la danza como un todo armónico aunado a la necesidad de abrirse con espíritu nuevo a las innovadoras propuestas o sugerencias del ámbito europeo como las vanguardias pictóricas o musicales y los *Ballets Rusos de Diaghilev*. La idea de crear un ballet enteramente español ronda en la cabeza de Antonia Mercé, piensa en aquella obra estrenada en el Lara allá por 1915 como bien cita en una de sus cartas al maestro Falla, fechada en octubre de 1923³. El epistolario entre *La Argentina* y Falla deja evidencias de la cálida y afectuosa relación que existía entre ambos. En 1925, Antonia Mercé conoce al empresario ruso Arnold Meckel, relación chispeante que desembocará en uno de los hitos más universales de la danza española, *El amor brujo*. Así lo estrena en el Teatro *Trianon-Lyrique* de París con diseño de decorados y vestuario de Gustavo Bacarissas y arreglos orquestales del propio maestro gaditano. Así se crea el primer ballet narrativo de carácter puramente español. Esta amalgama corresponde a la complementación y elevación de la música popular, la literatura, lo mágico y la nueva técnica de danza creada por Antonia Mercé.

El éxito obtenido en París y sus sucesivas representaciones en los Campos Elíseos dirigidas por Ernesto Halffter, y sus giras por Europa (La Haya, Ginebra, Zúrich, Burdeos y Toulouse), motivan a Arnold Meckel a animar a la artista a la creación de unos ballets al estilo de los rusos. En esa nueva idea colaborarán artistas españoles, tanto pintores como músicos y literatos. Durante la primera gira realizada en Alemania, en noviembre de 1927, se estrenaba en el Teatro Volksooper de Hamburgo, en la primera actuación de *Les Ballets Espagnols*, *El fandango del Candil* de Gustavo Durán. Debido al éxito que obtuvieron comenzaron una gira por diversas capitales del país (Stadttheater de Bielefeld, Schauspielhaus de Bremen, Colonia, Berlín). De ahí se trasladan a la Sala Umberto de Roma y posteriormente se procede a su gran presentación en los Campos Elíseos de París, con un éxito rotundo teniendo los asistentes al espectáculo que reservar su entrada en una gran cola vigilada por las autoridades pertinentes dos días antes del estreno del mismo. Más tarde vendrían las giras de 1928 por los Estados Unidos, Japón, China, Indochina, Egipto, Tokio o Hong Kong. En marzo de 1929, *la Argentina* reaparece en la Ópera Cómica de París cosechando numerosos éxitos. De nuevo a finales de 1929,

³ Recogido en Manso 1993, 164: «sigo ilusionada con la idea de algún día hacer el Amor brujo [sic] y como sé por usted mismo que también le gustaría tenerme de intérprete».

realizará una de sus últimas giras por los Estados Unidos: Chicago, Saint Louis o Los Ángeles serán las últimas estaciones de su rosario artístico. Pero es 1929 el año de disolución de la compañía, hecho que sucedió por diversos factores tanto económicos como internos, quedando en el tintero numerosos proyectos coreográficos. Desde ese momento y aunque no podemos hablar de una disolución oficial de la compañía, la artista volvió a actuar sola. Participó en algún ballet de forma excepcional, pero siempre en asociación con otros artistas que se unieron eventualmente para la ocasión (como es el caso de la última representación de *El amor brujo* en junio de 1936, en París).

En sí, el objetivo de *Les Ballets Espagnols* fue crear una forma culta y española de danza escénica mediante un repertorio propio en el que la danza española alcanza el punto de madurez integral impregnándose del ideal ibérico que existía en la mira europea, para crear programas que ofrecían o comenzaban con dos ballets y cerraban con dos *suites* de danzas cortas (todas ellas estilizaciones de bailes españoles) que protagonizaba *La Argentina*, o bien alguna bailarina de su compañía. *Les Ballets Espagnols* fueron un lugar de experimentación para los músicos, para los figurinistas y decoradores siempre bajo la mirada perspicaz de Antonia. Sus indicaciones abarcaban desde el diseño de la luz hasta el de sus propios vestidos o la supervisión de las flores que se llevaban a escena. Los fructíferos lazos que crearon la fundación de *Les Ballets Espagnols de La Argentina* germinan en un conjunto de relaciones estrechas entre la artista emprendedora y una serie de creadores colaboradores.

De estas fructíferas relaciones nacerán obras coreográficas que conformaron tanto el repertorio general del ballet como el individual de la bailarina:

1. *El amor brujo*: música de M. de Falla, libreto de M. Lejárraga, decorados y vestuario de Bacarissas.
2. *El fandango del Candil*: música de G. Durán, libreto de C. Rivas Cherif y decorados y figurines de Néstor de la Torre.
3. *Triana*: música de I. Albéniz / E. Fernández Arbós, libreto de E. Fernández Arbós y figurines de Néstor de la Torre.
4. *El contrabandista*: libreto de Rivas Cherif, música de Óscar Esplá y figurines de Bartolozzi.
5. *El corazón de Sevilla*: sin libreto, música popular / R. Baroja (segunda versión) y decorado de Néstor de la Torre.
6. *Sonatina*: música de Ernesto Halffter sobre poema de Rubén Darío y decorados de Beltrán y Masses/Andreu.
7. *Juerga*: libreto de Tomás Borra, música de Julián Bautista y decorados de M. Fontanals.

De estos ballets también se ha de señalar que la bailarina extrae solos que conformarán su repertorio individual hasta los últimos años de vida. Muchas propuestas se quedaron en el tintero según recoge el epistolario de Rivas Cherif, como un ballet sobre *El caballero de Olmedo*, el *Don Lindo de Almería*, otro inspirado en una revista coreográfica del Madrid de los años veinte, un *Don Juan*, un ballet sobre la semana Santa (*La pasión de Sevilla*), *La gitanilla* de Cervantes, un ballet titulado



Kimbombó sobre música de Ponce, decorados de Vallé y libreto de Salazar, un ballet llamado *La procesión de los endemoniados*, otro que tenía pensado bailar con Escudero y la compañía inspirándose en las vistas de Granada, un ballet sobre *Fuenteovejuna* o recoreografiar *las Alegrías* de Quinito para que fuese bailada por toda la compañía. Toda esta prolífica producción artística sería impensable sin un primer eslabón, por eso es indispensable, para entenderla, abarcar la gestación del primer ballet que fue estrenado en la ya creada compañía: *El fandango del Candil*.

2. EL FANDANGO DE CANDIL. SU PRIMER BALLET

En el mes de junio de 1927 se inician los preparativos para lo que será la primera gira de *Les Ballets Espagnols de La Argentina*, por lo cual Antonia Mercé está preparando el repertorio y necesita contar con artistas de cierta juventud creativa y ambición artística que compongan su boceto coreográfico que titularía *El fandango del Candil*. De esta manera, el músico Gustavo Durán se encarga de la composición y orquestación del ballet, tarea en la que fue ayudado, según Almeida Cabrera (1995, 35), por su amigo Miguel Benítez Inglott. En una de las misivas, Miguel Benítez Inglott recalca unas declaraciones afectivas que realiza Gustavo Durán hacia el trabajo de Néstor Martín Fernández de la Torre, encargado en este caso de los bocetos escenográficos, de vestuario y el diseño de la luminotecnia del futuro ballet, mostrando e incentivando su emotiva y estrecha relación⁴. En el mes de octubre, tanto escenografía como partituras están acabadas. De nuevo las misivas de Antonia a Gustavo Durán fechadas en junio-julio de 1927 nos aclaran y nos acercan a la visión de una creadora preocupada por la situación del material artístico de su nuevo ballet, una creadora entendida en lenguaje musical que no duda en corregir al compositor con el fin de que el resultado sea el más idóneo en cuanto a su criterio y su voluntad. El ballet fue un éxito, como demuestra de nuevo una misiva del empresario de Antonia Mercé, Arnold Meckel, al libretista el 7 de febrero de 1928. En esta podemos observar cómo el ballet se irá transformando a lo largo de la vida escénica del mismo, pasando de tener una cantidad equilibrada de números pantomímicos y dancísticos a reducir la pantomima a un sentido efectista y simple, al primarse en este caso el movimiento danzado frente a la acción teatral⁵.

⁴ Inglott, 1927 en Almeida Cabrera: «Anoche, cuando Gustavo estuvo en casa para continuar la instrumentación, hablamos, como siempre, de ti; pero anoche, claro es nos referimos a las acuarelas. Gustavo estaba todavía emocionado y, sin testigos, me dijo cómo le parecía ver en dichas acuarelas algo más que la perfección asombrosa de color y dibujo y disposición, es decir, tu afecto por él» (1997, 35).

⁵ Meckel, 1928, en Epistolario Antonia Mercé La Argentina: «Quisiera transmitirle en pocas palabras mi impresión sobre *El fandango de candil*. [...] ha tenido mucho éxito en casi todas partes; lo que le falta es un poco más de acción escénica, y algunos bailes más. [...] es necesario que un ballet contenga la menor cantidad posible de pantomima, y lo que no es baile debe presentar como mínimo una gran atracción. Volviendo a *El fandango de candil*, le hemos pedido a Durán que componga un baile más, que bailarían Antonia en el momento de su entrada [...]» (2020, 115).



SEGUNDA PARTE: Los Ballets	
EL FANDANGO DEL CANDIL	
Preludio, Panaderos, Zorongo y Bolero	
Música:	Gustavo Durán
Diseños originales de escenografía y vestuario:	Néstor de la Torre
Arreglos y dirección musical de la grabación:	Antonio Moya

Figura 1. Ficha del ballet *El fandango del Candil*, extraído de *Homenaje a Antonia Mercé «La Argentina» (1890-1990)*, archivo de José Gabriel Rabasco Aguilar.

La casi inexistencia de grabaciones musicales de este ballet imposibilita el análisis y el deleite auditivo del mismo. Únicamente existen dos grabaciones musicales anteriormente mencionadas donde se puede escuchar, en el primer caso, la orquestación original de Néstor y Miguel con el sonido de las castañuelas de Antonia Mercé y la otra, que se realizó para el homenaje a Antonia Mercé *La Argentina* en 1992, bajo el patrocinio del INAEM. En esta ocasión se grabaron cuatro números del ballet con orquesta sinfónica bajo la dirección y arreglos orquestales en base a la partitura original de Antonio Moya Casado (fig. 1), especificados en la página 239 del libro *Homenaje a Antonia Mercé (1890-1990)*. El ballet, como se ha analizado antes, ha sufrido variaciones en cuanto a estética y música, sin conocer cuáles son las diferencias entre la partitura original de 1927 y la resuelta en las últimas giras de la compañía en 1929.

El argumento del ballet nos ofrece una imagen caricaturizada del Madrid del XIX, cuyo núcleo de convicción dramática del ballet, desarrollado por Cipriano Rivas Cherif, es sencillo y se presta a ser el hilo conductor para el desarrollo limpio de las escenas y los bailes, siendo el siguiente:

En la posada de Ánimas de Madrid en 1850, una noche de taberna a la luz de candil, las gentes del pueblo alternan con los de alta sociedad, entre tanto los amores entre la Niña Bonita y su pretendiente Manolo copan el eje central de los primeros números (fig. 2). Los celos presentes hacen que el pretendiente invite a una misteriosa dama, produciéndose gran escándalo al tratarse de la mismísima reina. En el alboroto un ciego valenciano apaga la luz y en la oscuridad la reina y sus acompañantes escapan. El escándalo hace que dos alguaciles se lleven detenido al ciego, Manolo pide explicaciones a la Niña Bonita y ella termina la discusión bailando el Bolero⁶.

Los números musicales coreografiados que hoy día nos han llegado han sido los siguientes: 1. *Introducción* 2. *Panaderos* 3. *Zorongo* 4. *Bolero*. Dichos números fueron escogidos cambiando su posición en la partitura original para el *Homenaje a*

⁶ Recogido en Almeida Cabrera, P. (1995). *Néstor y el Mundo del Teatro*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor, p. 36.





Figura 2. Escena de *El fandango del Candil*, 1927, archivo fotográfico del Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.

Antonia Mercé (1890-1990), un *divertissement* de danzas y extractos de los ballets de Antonia Mercé (*Triana* y *El fandango del Candil*) y que en el caso de este último, se hizo sin respetar el orden musical primigenio, además de suprimir de escena todos los personajes de la trama original, sintetizando en estos extractos el conflicto de los celos entre Niña Bonita y dos pretendientes, insertando un solo del tabernero al final del espectáculo, como recurso para alargar la duración del ballet, que escasamente llega a los 10 minutos.

Un hecho fundamental para este trabajo de investigación ha sido el análisis de la partitura original del ballet conservada en la Residencia de Estudiantes de Madrid y que, gracias a la cesión por parte de las herederas de Gustavo Durán, ha sido posible el acceso y posterior estudio. De esta forma, lo que en un principio surgió como una hipótesis se confirma tras la consulta de estas partituras, y durante este estudio se ha podido evidenciar que:

- El ballet se divide en 10 escenas.
- Predominan los números musicales escritos en 3/4 y 6/8.
- Lo que hoy conocemos por los *Panaderos* en la versión de Mariemma en el homenaje de 1990 se titula en la partitura original como *Danza de Geroma (Panaderos)* y es el número que abre la escena VI (fig. 3).
- El famoso *Bolero* se inserta tras la escena VIII (fig. 4), volviéndose a repetir en la escena X.

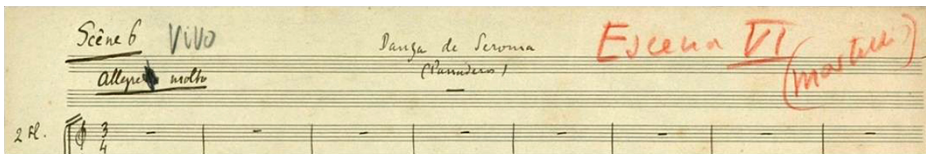
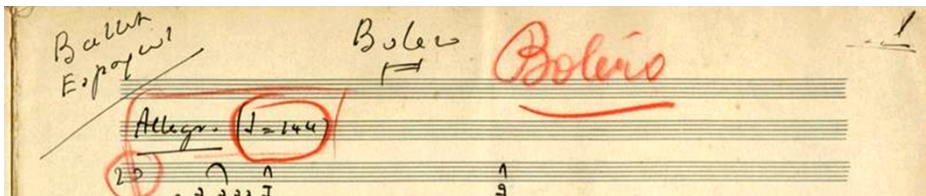


Figura 3. Escena VI de la partitura original del ballet *El fandango del Candil*, 1929, Cesión de la Residencia de Estudiantes.



Figuras 4. Escena VIII de la partitura original del ballet *El fandango del Candil*, 1929, Cesión de la Residencia de Estudiantes.

Observando la partitura⁷ se deduce que la pieza que ha llegado a nuestros días difiere radicalmente de la presentada en el periodo 1927-29. Para afianzar esta afirmación nos basaremos en:

- El estudio de la partitura original, donde se especifica la división del ballet en 10 escenas.
- La situación e identificación de los cuatro números musicales que en el *Homenaje a Antonia Mercé la Argentina* de 1990 se reestructuran, omitiendo el libreto original, para adaptarlo a un conjunto de danzas, unidas por un hilo argumental de celos y amoríos. La composición musical dura unos 10 min, y se añade un solo del tabernero a guitarra y cante. Todo ello pensado por la coreógrafa y bailarina Mariemma.
- La grabación de la música de dicho *Homenaje* fue realizada a raíz de la partitura original, por el arreglista y también director de la grabación Antonio Moya. En la ficha técnica especificada en el libro editado por el *Homenaje a Antonia Mercé La Argentina* (1990, 239) se especifica el nombre del ballet y los cuatro números musicales que componen el arreglo.

⁷ Capturas extraídas de la partitura digitalizada de la Residencia de Estudiantes, con favor de publicación de las herederas de Gustavo Durán.



- La orquestación de la grabación de 1990 difiere de la orquestación original del *Bolero*, registrada por *La Argentina* y Orquesta sinfónica para los discos Odeón en 1935. La original tiene ausencia de guitarra y el cuerpo de cuerdas acompaña la melodía en casi toda la pieza, concepto que difiere de la de 1990, donde la guitarra y los vientos juegan un papel principal hacia la mitad de la composición del *Bolero*.
- El epistolario entre Durán, Meckel y *La Argentina* muestra cómo el ballet originalmente era un ballet pantomímico, por lo que necesariamente el compositor tuvo que realizar piezas que acompañasen la mímica coréutica y que no aparecen en la representación del homenaje de 1990.
- Se puede llegar a pensar que la composición original de 1927 sufriese cambios a lo largo de la vida escénica de la obra (representándose por última vez en las giras de la compañía en 1929), como atestiguan de nuevo las misivas propuestas al compositor para que intente reducir las partes pantomímicas en pos de las partes bailadas.

En cuanto al decorado, durante los primeros meses de 1927, el pintor Néstor comenzó a realizar los bocetos de los decorados y una serie de quince acuarelas y diversos dibujos preparatorios y maquetas para el ballet de su pareja afectiva Gustavo Durán, a quien conoció en la Residencia de Estudiantes y encargados por Antonia Mercé. A primeros de junio, el pintor tiene acabados los decorados. Fue un periodo de intensidad y nervios, pues la premura con la que Antonia Mercé insiste al pintor para terminar los bocetos hace que en septiembre de ese mismo año se mande todo el material a las manos de la artista, la cual tenía siempre la última palabra. El decorado describe una taberna de inspiración en la *Posada de las Ánimas* de Madrid. El espacio donde se desarrolla la acción, corta e intensa, posee una perspectiva a caballo entre el expresionismo y los primeros e incipientes rasgos del cubismo con el predominio de líneas que ascienden desde un horizonte de baja profundidad, logrando así que las estructuras se vean deformadas. Es un espacio muy influenciado por el tratamiento escenográfico de Leon Bakst, pero con un concepto más minimalista que el de este último. El vestuario, siguiendo el manifiesto que ya escribiera en 1915, posee personalidad propia, cada traje se amolda a la idiosincrasia de los integrantes del argumento de Cipriano Rivas Cherif. Según Aitor Quiney (2017), los trajes de la *Niña Bonita* (figs. 5 y 7), la *Vieja*, la *Bailadora* (fig. 6) y la *Segunda tapada* poseen tintes y acercamientos cubistas, siendo los de las *Tapadas* algo menos llamativos que los de las bailarinas principales. Los personajes masculinos (dos *Alguaciles*, *El ciego*, *Lazarillo*, *El Trueno*, *Don Lindoro*, *Manolo*) son los que resultan más realistas, en cuanto a su semejanza con la indumentaria tradicional en la que se inspira el relato del ballet. El color utilizado para esta pasarela vanguardista contrasta con los rosados de fondo. Por otra parte, el pintor Néstor utiliza colores como el negro de *Los alguaciles* o los azules y malvas de *Las tapadas*, los crema de *Las majas* o los colores tierra de *El Trueno*, ofreciendo un abanico cromático que potencia los diseños de líneas y las formas del vestuario con el movimiento. Conjugando el espacio lumínico, musical y coréutico, Néstor Martín Fernández de la Torre logra crear un autén-





Figura 5. Diseño de la *Niña Bonita*, Néstor Martín Fernández de la Torre, 1927, Museo Néstor de la Torre, Las Palmas de Gran Canaria.



Figura 6. Diseño de *Bailadora*, Néstor Martín Fernández de la Torre, 1927, Museo Néstor de la Torre, Las Palmas de Gran Canaria.



Figura 7. Antonia Mercé en el papel de la *Niña Bonita* en el ballet *El fandango del Candil*, Madame D'Orá, 1927, Fundación Juan March. Madrid.



tico cuadro de gran plasticidad que unido a la música de Durán y al movimiento de la bailarina lograrán el primer éxito de la primera compañía de danza española.

La temprana muerte de Antonia Mercé el día 18 de julio de 1936 y la posterior etapa dictatorial truncaron las posibilidades del florecimiento de estos proyectos conjuntos. Antonia Mercé Luque supuso un antes y un después en la danza española, la escenografía y la música. Ella abrió nuevos caminos inexplorados hasta entonces. Conocer la vida y obra de esta artista, en unión a la de los creadores ahora estudiados, es esencial para comprender el devenir de nuestro patrimonio, de nuestra danza española, tal y como la conocemos hoy. Al analizar y estudiar todo el periodo, y en concreto la compañía de *La Argentina*, se puede observar cómo la danza y en concreto la danza española era el aglutinante del movimiento tanto musical como pictórico de muchos de estos artistas. De manera que el diálogo y la convivencia entre las distintas artes se convirtió en la rutina diaria de la compañía de Antonia Mercé.

En cuanto a la configuración de *El fandango del Candil*, en el aspecto musical, se deduce que Gustavo Durán compuso otros tantos números más, no solo dancísticos sino pantomímicos. Esta afirmación se apoya en la información extraída de la partitura original. Lo que sucedió con *El fandango del Candil*, que no volvió a representarse después de 1929, (a excepción de la grabación de 1935 para la casa Odeón), probablemente por las diferencias con el autor o debido a los problemas de derechos de autor con otras piezas de igual nombre (*Fandango del Candil* de Granados), conllevó postrar el ballet de Gustavo Durán en un olvido permanente hasta 1990, cuando se reconstruyó parcialmente y a la manera de la coreógrafa Mariemma. Por lo tanto, es posible afirmar que el ballet de *El Fandango de Candil* que hoy día todos conocemos posiblemente no sea el original y es muy posible que las partituras primigenias guarden más números musicales que hoy día no han salido a la luz. En el aspecto pictórico, Néstor de la Torre supone un apoyo fundamental en la concepción visual de los ballets y en la identidad artística de Antonia Mercé puesto que tras la colaboración en el primer ballet consolida un estilo escénico concreto creando además para la artista hasta dos decorados y diseños de vestuario completos y otros tantos que quedan en el tintero, consagrando su carrera ya no solo como pintor sino como escenógrafo y diseñador reconocido. Como conclusión se deduce que los lazos que estrecharon los artistas de las vanguardias musicales y pictóricas con la bailarina fomentaron y complementaron el éxito y relevancia de todos ellos, reconocido por unos y olvidado por otros, creando entre todos un nuevo concepto en la historia escénica española.

ENVIADO: 28-7-2023; ACEPTADO: 19-9-2023



BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1992). *Homenaje en su Centenario. Antonia Mercé «La Argentina» [1890-1990]*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- ALBERDI, A. (2022). «Antonia Mercé, La Argentina. La herencia de sus mayores», en AA. VV. *Tras los pasos de la Sílfi de. Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- ALBERDI, A. (2017). «Los doce años de Mariemma y los Ballets Espagnols», en *Mariemma y su tiempo*. Madrid: Conservatorio Superior de Danza «María de Ávila».
- ALMEIDA CABRERA, P. (1995). *Néstor y el Mundo del Teatro*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor.
- ALMEIDA CABRERA, P. (1991). *Néstor*. Gran Canaria: Biblioteca de Artistas Canarios. Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- ARCAS ESPEJO, A.M.^a (2017). *Escenografía en la música de Manuel de Falla: del amor brujo al retablo de Maese Pedro*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- CASARES RODICIO, E. (1986). *La música en la Generación del 27 (Homenaje a Lorca) [1915/1939]* [sic]. Madrid: Ministerio de Cultura (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música).
- MANSO, C. (1993). *La Argentina, fue Antonia Merce* [sic]. Buenos Aires: Ediciones Devenir.
- MEDINA ARENCIBIA, Y. (2017). «Inéditos estudios de figurines teatrales de Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938)», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 63, pp. 15-63.
- MERA, Guadalupe (2013). «Picasso-Parade-El sombrero de tres picos-Falla. La crítica en España 1917-1921», en *Falla/Picasso. Le Tricorne*. Málaga: Fundación Picasso. Ayuntamiento de Málaga.
- MOLINS, P. (2017). «La Argentina. Españolerías antes de *El amor brujo*», en Murga, I. (ed.), *Poetas del cuerpo, La danza de la Edad de Plata*. Madrid: Residencia de Estudiantes, pp. 251-261.
- MURGA, Idoia (2009). *Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MURGA, I., GÓMEZ CIFUENTES B., GONZÁLEZ RIBOT, M.^aJ., LÓPEZ FERNÁNDEZ, R. y COELLO, A. (2020). *Antonia Mercé «La Argentina». Epistolario (1915-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MURGA, I. (2017). *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MURGA, I. (ed.) (2017). *Poetas del cuerpo, La danza de la Edad de Plata*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- QUINEY, A. (2017). *Néstor. Crítica y Contexto*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.



UNA OBRA DE JUVENTUD DE FRANCISCO PALMA BURGOS:
LA TALLA DE SAN SEBASTIÁN DE ALGARROBO,
«EL PUEBLO SIMPÁTICO Y NOBLE»*

Mario Segovia Portillo
Universidad de Granada
mariosegovia@correo.ugr.es

RESUMEN

El objetivo de este artículo es poner en valor la talla del mártir san Sebastián que encontramos en la malagueña localidad de Algarrobo. En octubre de 2018, durante la restauración llevada a cabo por Enrique Salvo Rabasco, se halló en su interior un documento inédito que confirmó la autoría de Francisco Palma Burgos y fijó su ejecución en el temprano año de 1940.

PALABRAS CLAVE: Francisco Palma Burgos, san Sebastián, escultura, documento, Algarrobo.

A WORK OF YOUTH BY FRANCISCO PALMA BURGOS:
THE DOCUMENTED CARVING OF SAN SEBASTIÁN DE ALGARROBO,
“THE NICE AND NOBLE VILLAGE”

ABSTRACT

The purpose of this essay is to value the carving of the martyr Saint Sebastian that we find in the Malaga town of Algarrobo. In October 2018, after the restoration carried out by Enrique Salvo Rabasco, an unpublished document was found inside the sculpture which confirms the authorship of Palma Burgos and also confirms the date of completion in the early year of 1940.

KEYWORDS: Francisco Palma Burgos, Saint Sebastian, sculpture, document, Algarrobo.



1. ALGARROBO, «EL PUEBLO SIMPÁTICO Y NOBLE»

El presente documento y la información que en él se recoge poseen como protagonista un enclave geográfico determinado: Algarrobo, un pueblo de montaña y mar situado en la costa oriental de Málaga, localizado en el valle del río homónimo. Se trata de un municipio que cuenta con una topografía de recias pendientes e importantes desniveles, algo característico de la mayoría de los pueblos que integran la comarca de la Axarquía.

En el ámbito patrimonial, comenzando por el territorio costero del término municipal, encontramos yacimientos arqueológicos de especial interés que son fundamentales para conocer la colonización fenicia de la costa mediterránea (Castellón y Martínez 2007, 18). Además, cabe destacar las dos torres almenaras que se alzan en el litoral, una conocida como «Torre ladeada», que data del siglo XVI, y la «Torre derecha», obra del ingeniero Juan Zahoras en 1755.

En la zona interior encontramos enclaves de especial interés, entre ellos la parroquia de Santa Ana, levantada sobre la antigua mezquita y datada en el año de 1505, bajo la denominación de «Parroquia de Santa María de Algarrobo, Salares y Menscalera». A pesar de esta cronología, el templo ha sufrido diversas reformas a lo largo de la historia hasta darle su aspecto original. Otro punto relevante en el municipio es la capilla callejera de Nuestra Señora de las Angustias, situada en la antigua entrada del pueblo y de la que tenemos documentado su retranqueo para permitir el paso de vehículos en el año de 1961¹.

Pues bien, junto a todo este patrimonio, cuenta con la llamada loma del Ejido, que se encuentra coronada por la ermita de San Sebastián (fig. 1), edificada en el año de 1976 con la intención de sustituir la antigua ermita, datada en el siglo XVII, que se hallaba en estado de ruina. Se trata de una fiel reconstrucción de la anterior fábrica, con planta de cruz latina, armadura de par e hilera y crucero rematado por una cúpula octogonal sobre trompas. A nivel exterior, la portada se abre a partir de un arco de medio punto flanqueado por dos pilastras y la fachada se corona por una espadaña de frontón curvo albergando una campana. En esta edificación se encuentra la imagen de san Sebastián, patrón del pueblo de Algarrobo.

* Nos gustaría agradecer encarecidamente la labor que realiza Manuel Jesús Fernández Camacho por custodiar con celo y mantener viva la historia relacionada con el encargo de esta imagen. Su colaboración ha sido fundamental en esta investigación, de la que deseamos hacerle partícipe de sus interesantes resultados.

¹ Archivo Fieles Devotos de Nuestra Señora de las Angustias (AFDNSA). 1961. Documentación aportada por cortesía de Alberto Pérez Gil. *Solicitud de retranqueo por parte del Ayuntamiento de Algarrobo y aprobación del Obispado de Málaga.*





Fig. 1. Ermita de San Sebastián, 1976, Algarrobo, Málaga. Fuente: Diputación de Málaga.

2. INICIOS DE LA DEVOCIÓN: DESDE VÉLEZ-MÁLAGA HASTA ALGARROBO

Algarrobo durante la presencia musulmana se constituía como una alquería dependiente del poder político y administrativo del Castillo de Benthomiz. Esto es así hasta que el 27 de abril de 1487 la ciudad de Vélez-Málaga rinde armas ante las tropas de los Reyes Católicos, por lo que, de la misma manera, un día después sucumben ante el ejército cristiano las alquerías dependientes de este centro, como es el caso de Alharroba (Algarrobo). No obstante, seguirá dependiendo del partido de Vélez-Málaga como señorío hasta las primeras décadas del siglo XIX cuando los municipios con más de 1000 habitantes se pudieron constituir como ayuntamientos constitucionales, por lo que su relación con Vélez-Málaga será de vital trascendencia durante estos siglos.

Resulta interesante reseñar el hecho de que don Pedro Enríquez de Quiñones, v adelantado mayor de Andalucía, tras participar en la conquista de Vélez-Málaga, obtiene el Señorío de Salares, Algarrobo y Menscalera. No obstante, no llega a tomar posesión de estos lugares debido a que fallece en el año de 1493, por lo que es su viuda, doña Catalina de Rivera –en nombre de sus hijos menores Fran-



cisco y Fadrique Enríquez— la que goza en estos momentos del dominio del Señorío de Algarrobo (Recio 1991, 231) y bajo su autoridad, el 25 de mayo de 1505, es cuando se erige canónicamente la «Parroquia de Santa María de Algarrobo, Salares y Menscalera».

En un principio Algarrobo mantiene a su población originaria; mudéjares ya convertidos a la nueva religión tras la Pragmática Sanción del 14 de febrero de 1502. Además, con la posterior llegada de los conocidos como «cristianos viejos» fue imperiosa la necesidad de erigir un templo eclesiástico sobre la antigua mezquita que diera lugar a una feligresía parroquial estable a principios del siglo XVI.

Lamentablemente no poseemos la documentación necesaria que nos ayude a dilucidar los inicios exactos de la devoción a san Sebastián en Algarrobo, pero sí podemos imaginar diferentes hipótesis que expliquen este hecho. La más probable es el influjo que pudo ejercer la ciudad de Vélez-Málaga, que, tras la incorporación de esta a la corona castellana, consagró una de sus mezquitas a san Sebastián, el mártir guerrero romano por antonomasia. Y es que de la misma manera que Fernando el Católico exponía su vida en defensa de la fe católica, san Sebastián entregó la suya por la misma causa, estableciéndose un claro paralelismo entre este santo protector y el monarca, así como con los guerreros integrantes de sus tropas.

Posteriormente se erige la ermita de San Sebastián en Vélez-Málaga; se trata de una construcción levantada en el año de 1554 en memoria de la victoria que en ese lugar obtuvo el rey católico ante los musulmanes. Además, este templo debía albergar al sepulcro de Nuño del Águila, escudero del rey fallecido en la toma del arrabal. En un primer momento recibió cristiana sepultura en la mezquita anteriormente citada, consagrada en honor a san Sebastián, pero con posterioridad se trasladó a esta nueva ermita (Ruiz 2011, 72-76).

Es importante apuntar que, en el Catastro de Ensenada de Algarrobo, datado en el año de 1752, nos encontramos con una ilustración de especial interés. En ella, además de encontrarse dibujados el camino de la ciudad de Vélez, el templo parroquial, el caserío, etc., se encuentra de manera evidente la ermita consagrada a san Sebastián a la entrada de la villa (fig. 2), en el camino que conecta Algarrobo con la ciudad de Vélez-Málaga, devota del mártir san Sebastián.

Es por ello por lo que podemos establecer un razonable traslado devocional desde Vélez-Málaga hasta Algarrobo. Aunque ignoramos los años en los que se comienza a honrar a san Sebastián en la villa, conviene apuntar que teniendo en cuenta el notorio papel que adquirió el santo en la cercana ciudad de Vélez-Málaga, es muy probable la llegada de esta devoción durante los siglos XVI o XVII, aunque de manera especial debemos tener en cuenta el brote de peste bubónica que azotó a la provincia de Málaga en 1649, así como la estrecha relación que encontramos a lo largo de la historia entre la peste y el mártir san Sebastián como protector ante la misma.



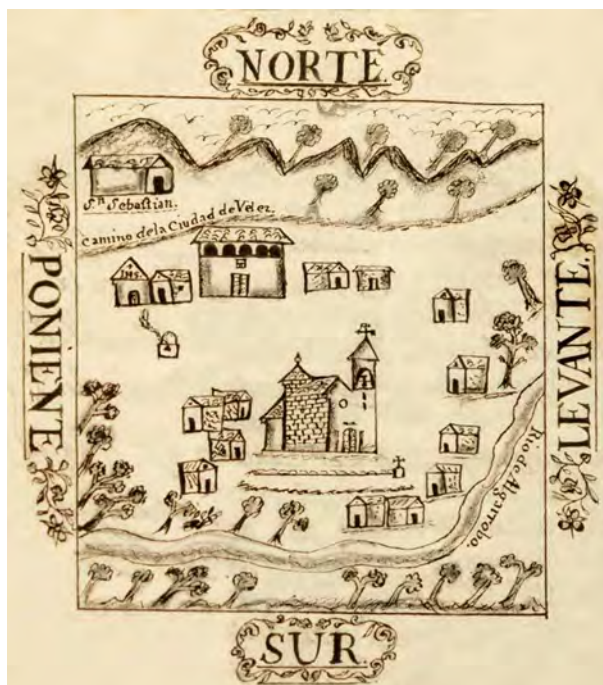


Fig. 2. Ilustración, *Mapa de Algarrobo con Ermita de San Sebastián entre otros edificios*, incluido en la documentación catastral de Algarrobo, Málaga, 1752.
Fuente: Archivo Histórico Provincial de Granada, Catastro de Ensenada, leg. 985.

3. LA ANTIGUA TALLA DE SAN SEBASTIÁN

Afortunadamente poseemos una fotografía conservada en la misma ermita de San Sebastián, concretamente en el lado derecho del crucero, en la que vemos la antigua talla de san Sebastián (fig. 3). Se trataba de una imagen con un tamaño inferior al natural, aproximadamente de un metro de altura, que lo mostraba ataviado según el gusto imperante en la Málaga del siglo XVIII; esto es, con faldellín de encajes, lazos, moñas y banda a juego.

Es una obra anónima de posible escuela granadina que debió de ser tallada durante el siglo XVII y que se puede comparar con otras efigies de la misma escuela que siguen el mismo modelo iconográfico. Es el caso de la pequeña escultura de san Sebastián ubicada en la catedral de Granada y fechada en la primera mitad del siglo XVII (Alonso 2005, 1197), o la situada en la anexa parroquia del Sagrario, ambas presentan un grácil *contraposto* y una anatomía dinámica y conseguida. En el caso de Algarrobo, analizando formalmente la talla, presenta un tratamiento más ausente de dinamismo que contrasta con el simpático querubín situado en el lado derecho de la testa que se aproxima para colocar una corona de flores sobre sus





Fig. 3. Anónimo granadino, *Antigua talla de San Sebastián*, siglo XVII, Algarrobo, Málaga, actualmente desaparecido. Fuente: Archivo de la Asociación Parroquial de San Sebastián.

sienes (fig. 4). Este hecho vendría a acentuar la condición del santo como héroe de la fe católica, simbolizando el triunfo de la vida sobre la muerte, unido con Cristo por la semejanza de ambos sacrificios.

Estas coronas de flores ya eran utilizadas desde los inicios del cristianismo para honrar a los mártires de los primeros tiempos, tal y como nos traslada Eusebio de Cesarea en su obra la *Historia Eclesiástica*, fechada en el año 463:

Después de esto, en adelante los géneros de muerte de los mártires eran variadísimos, pues con flores de toda especie y de colores diferentes trenzarán ellos una sola corona para ofrecérsela al Padre, y así era necesario que aquellos generosos atletas, después de haber mantenido una lucha variada y haber vencido en toda la línea, recibieran la gran corona de la inmortalidad (De Cesarea 1997).

La representación iconográfica de un personaje martirizado acompañado de ángeles portadores de coronas no es para nada inusual y aparece a lo largo de la historia, por ejemplo, en el *Martirio de San Nicasio*, ubicado en el tímpano de la portada norte de la catedral de Reims, año de 1230, o en la *Santa Filomena* de Stefano Lembi, realizada ya en el siglo XIX para la iglesia de San Miguel en Foro, en la ciu-



Fig. 4. Anónimo granadino, detalle, *Antigua talla de San Sebastián en detalle*, siglo XVII, Algarrobo, Málaga, actualmente desaparecido. Fuente: Archivo de la Asociación Parroquial de San Sebastián.

dad de Lucca (Toscana). Además, debemos tener en cuenta la relevancia de los grabados como grandes difusores de temas iconográficos. Para el caso de san Sebastián debemos recordar la popular estampa de Aegidius Sadeler II sobre composición de Giovanne Palma (h. 1595), que influyó en muchas representaciones posteriores del santo, o la realizada por el flamenco Willem Panneels, san Sebastián coronado por un ángel, datado en las primeras décadas del siglo XVII.

Retornando a la antigua talla del santo protector algarrobeño, se trata de una imagen severa y rotunda de un mártir asietado por tres flechas, una en el costado y dos en los brazos, el cual se encuentra situado sobre la típica peana malagueña conocida como de «carrete» y atado mediante dos sogas al leño de un árbol. Dos volumétricos ramos florales de talco se hallan flanqueando esta contundente pero reducida talla de san Sebastián. Además, se encuentra sosteniendo un ramo de estas mismas flores con la mano izquierda. Por último, la cabeza ostenta un nimbo de orfebrería plateada.

Durante los agitados años de la guerra civil, uno de los capítulos más sombríos y crueles de nuestra historia, una buena parte del patrimonio religioso malagueño fue fruto de las llamas. El caso de Algarrobo no fue una excepción, y gran parte de su patrimonio eclesiástico desapareció en torno al año 1936. Entre estas pérdidas, podemos mencionar la talla de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* o la *Divina Pastora*, ambas datadas en el siglo XVIII, además de la antigua talla de san Sebastián del siglo XVII que acabamos de analizar. Debido a esta pérdida, se le encarga a Francisco Palma Burgos la nueva imagen del patrón algarrobeño.



4. FRANCISCO PALMA BURGOS Y LA NUEVA TALLA DE SAN SEBASTIÁN

Francisco Palma Burgos (1918-1985), hijo de los antequeranos Francisco Palma García y Purificación Burgos Fernández, llega al mundo un 12 de febrero de 1918 en la calle Cobertizo del Conde n.º 17, siendo el primero de una familia que llegó a contar con siete hermanos (Purificación, Dolores, Mario, Victoria, Carmen y José María). Su padre, Palma García, fue un reconocido escultor malagueño que jugó un papel fundamental en la tarea restauradora del patrimonio religioso malagueño tras la guerra civil (Sánchez 2018).

Debemos mencionar la figura paterna, ya que fue decisiva en la formación y el devenir de la vida del hijo, que con la edad de trece años ya se encontraba colaborando en el taller. Su infancia transcurre inmersa en un evidente ambiente artístico, gracias a las relaciones que su padre mantenía con el mundo creativo del momento, destacando su amistad con Mariano Benlliure y Salvador Rueda. La vida de Francisco en estos primeros momentos no fue sencilla, y, de hecho, cuando tenía veinte años –siendo un joven adolescente–, falleció su padre, lo que le obligó a hacerse cargo de su familia y el negocio familiar. Según apunta Juan Antonio Sánchez-López, de no ser por este trágico acontecimiento familiar en edad tan temprana, es muy probable que el artista se dedicara a la pintura y no a la escultura (Sánchez 2018, 23).

Pocos días después de este fallecimiento emprende la labor de tallar el *Cristo de los Milagros* (1939) para la popular Cofradía de Zamarrilla, obra que se le encarga al padre, pero que tras su fallecimiento la culmina el hijo. Antes de esta tenemos constancia de la realización de otras obras, entre las que destacamos la *Copia de la cabeza del Cristo de la Piedad* (1933); el *Busto de Dolorosa* (1936), realizado para la Exposición de Bellas Artes celebrada en el Instituto Nacional de Segunda Enseñanza (Liceo Séneca) de Córdoba; y la *Virgen de Gracia*, patrona de Alhaurín el Grande (1938). Tras estas obras, tradicionalmente se ha considerado que realiza el *Santísimo Cristo de la Buena Muerte y Ánimas* para la Cofradía de Mena, además del grupo escultórico de *La Piedad* del Molinillo, imágenes datadas en 1940 y 1941 respectivamente. Sin embargo, esta investigación, que tiene como uno de sus principales objetivos actualizar la vida y obra de Francisco Palma Burgos, procede a confirmar que la posterior imagen realizada de la que tenemos constancia documental es precisamente la del mártir *San Sebastián* de Algarrobo (fig. 5), comenzada a tallar el 15 de diciembre de 1939 y finalizada el 18 de enero de 1940, dos días antes de su onomástica. En este contexto y tras esta obra, multitud de localidades de la provincia malagueña vieron llegar imágenes de nuestro artista, restituyendo las obras perdidas, es el caso de Almárchar, Alozaina, Antequera, Benadalid, Benarraba, Frigiliana, El Borge, etc.

Pero volvamos a Algarrobo. Tras la finalización de la guerra civil española, diversos vecinos del pueblo de Algarrobo decidieron, como hemos dicho, encargar una nueva imagen del patrón. De entre este grupo de personas fueron fundamentales los hermanos Rodrigo y Celestino Martín Palma, dos algarrobeños que resi-





Fig. 5. Francisco Palma Burgos, *San Sebastián tras su última restauración*, 1940, ermita de San Sebastián de Algarrobo, Málaga. Fuente: Francisco José Pérez Segovia.

dían en la ciudad de Málaga². En 1930, a la edad de doce años, Francisco Palma fue alumno en la escuela de Celestino Martín Palma, ubicada en la calle Huerto del Conde, donde comenzó a dibujar caricaturas de su profesor y compañeros, las cuales posteriormente les ofrecía (Torralba 2007, 23). Debemos mencionar también que Rodrigo era farmacéutico, por lo que podemos apuntar que se trataba de una familia bien situada económicamente en la ciudad, la cual mantenía una evidente y estrecha relación con Francisco Palma Burgos. Ambos hermanos, Rodrigo y Celestino, comenzaron a buscar donativos entre el resto de los vecinos que se encontraban afincados en la capital para costear la imagen³.

² Estos son, a su vez, hermanos de Alfredo Martín Palma, quien llegó a pertenecer al cuerpo diplomático español en Argentina, el cual posee una calle con su nombre en el pueblo de Algarrobo.

³ Datos obtenidos gracias a la transmisión oral de personalidades directamente relacionadas con los hechos gracias a la labor de Manuel Jesús Fernández Camacho, al que agradecemos de nuevo su encomiable servicio.



Asimismo, entre los vecinos residentes en el pueblo de Algarrobo encontramos varios personajes que fueron trascendentales en esta empresa, se trata de José Ruiz –apodado «El Señorito»–, Rafael Ariza y Jorge Gil, quienes impulsaron recuperar la devoción al santo perdido. Fueron los hermanos Martín Palma los que se pusieron en contacto con el joven escultor de 21 años⁴, de modo que el 15 de diciembre de 1939 Celestino, Rodrigo, Jorge Gil y José Ruiz «El Señorito» acudieron hasta el taller de Palma Burgos, situado en la calle del Conde número 17, portando una fotografía de la antigua imagen. En este momento se realizó el primer pago para la realización de la obra, que según parece tuvo un precio total de unas 30 000 pesetas. La intención de estos no era otra que encargar la realización de una réplica fiel a la imagen desaparecido, debido a que el pueblo le tenía mucho apego y devoción.

Parece que fue una costumbre común entre los pueblos que perdieron sus imágenes de devoción, los cuales solían presentarse ante el artista con fotografías de las antiguas tallas, con la intención de que este las recreara de manera mimética. Lo mismo intentaron realizar los vecinos de Algarrobo; sin embargo, tenemos constancia de que nuestro escultor no se sentía especialmente cómodo con estos encargos. Por ejemplo, en el caso de la nueva imagen del *Cristo de la Buena Muerte y Ánimas*, un crucificado que recuerda y reemplaza al que labrara Pedro de Mena, y que, sin embargo, no imita de manera exacta a la anterior. Palma Burgos mantenía un gran respeto a las obras desaparecidas, y su condición de artista creador le impedía realizar meras copias. De la misma manera, la talla de *San Sebastián* de la localidad de Algarrobo por su posición viene a recordar en cierto modo a la imagen anterior, aunque dotada de una mayor monumentalidad, naturalismo y movimiento. Es muy probable que tuviera como fuentes de inspiración el *San Sebastián de la sillería de coro* realizado por Pedro de Mena y el *San Sebastián* atribuido a Jerónimo Gómez de Hermosilla (fig. 6), ambos ubicados en la catedral malacitana. De los dos modelos, el de Gómez de Hermosilla es el que posee mayores similitudes compositivas con la talla algarrobeña.

El año de 2018 es fundamental para esta investigación, ya que fue entonces cuando la Asociación Parroquial San Sebastián Patrón de Algarrobo encarga al taller malagueño Aetos Restaura, dirigido por Enrique Salvo Rabasco, la restauración del santo protector de la localidad. El propósito era restañar los desafortunados efectos que habían ocasionado en la talla las diferentes intervenciones realizadas a lo largo de su historia. Los trabajos comenzaron el 6 de febrero de 2018, finalizando en octubre de este mismo año y siendo presentado al pueblo de Algarrobo el día 14 de octubre.

Este proceso de restauración tuvo como primera actuación la limpieza de la obra, gracias a lo cual se recuperó la estética original imprimida por Palma Burgos, hecho que vino a potenciar la lectura y significado de la imagen como icono de

⁴ Especial interés posee el hecho de que el algarrobeño Celestino Martín Palma fuera empeñado su magisterio sobre Francisco Palma Burgos en el año de 1930. Esto viene a explicar la conexión entre el joven artista y la localidad de Algarrobo.



Fig. 6. Jerónimo Gómez de Hermosilla (atribución), *San Sebastián*, finales del siglo xvii o principios del xviii, catedral de Málaga, España. Fuente: Davy Goedertier.

gran devoción, presentándola tal y como fue concebida por su autor. En segundo lugar, se llevó a cabo la inevitable y necesaria desinfección la talla, motivada por el grave estado en el que se encontraba debido a la presencia de isópteros, los cuales habían mermado notablemente su estabilidad y conservación. Además, se consolidó el sistema de sujeción a la peana y se eliminaron los diferentes elementos metálicos de hasta 7 cm de longitud que se encontraban deteriorando la obra. Tarea fundamental fue la correcta estabilización del soporte para asegurar su correcta conservación en el tiempo⁵.

Pues bien, durante esta intervención acontece un hecho trascendental. Sorprendentemente, cuando se procede a abrir el torso de la talla, tras un estudio radiográfico previo para ver el estado de conservación de los diferentes ensambles de la zona posterior –debido a que estaban realzados mediante «palos de broche-

⁵ Datos compartidos por el autor de su restauración Enrique Salvo Rabasco, el domingo 21 de octubre de 2018 en la conferencia llevada a cabo en la Parroquia Santa Ana de Algarrobo, en la que se detalló el proceso de conservación y restauración efectuado sobre el patrón algarrobeño.



Fig. 7. Detalle, *Torso durante la restauración*, restauración llevada a cabo en el año 2018, taller Aetos Restaura, Málaga. Fuente: Enrique Salvo Rabasco.

tas»– (fig. 7), Salvo Rabasco descubre en su interior un documento de gran valor histórico. Con él se vino a confirmar la realización de la obra en colaboración con el tallista malagueño Pedro Pérez Hidalgo, con quien mantuvo una íntima relación y quien estuvo trabajando en su taller en estos primeros momentos⁶, dedicándose sobre todo al sacado de puntos en las imágenes que tallaba Palma Burgos. También se confirmó que es una obra que se ejecutó en 1940.

Además de Pérez Hidalgo aparecieron otros dos nombres más, se trata de José Arjona y Francisco Silva. El primero fue un dorador malagueño, que creemos que fue el encargado de dorar las tres saetas que el mártir posee clavadas en sus brazos y en el torso, las cuales se conservan en la actualidad y se colocan eventualmente en la talla. El otro personaje fue un carpintero muy querido por la familia Palma que colaboró de alguna forma en la ejecución de la imagen sin que sepamos cuál fue su exacta aportación. Acompañamos este escrito con una imagen del reverso del documento (fig. 8), en el que se lee lo siguiente:

Tallista Pedro Pérez Hidalgo / (en el margen) Dorador José Arjona / 17-1-40 Palma Burgos Maestro carpintero / Rúbrica (Francisco Silva?) / Si se pierde este docu-

⁶ Pedro Pérez Hidalgo colabora en el taller de Francisco Palma Burgos durante los años de 1939 a 1943 tras llegar de Granada.

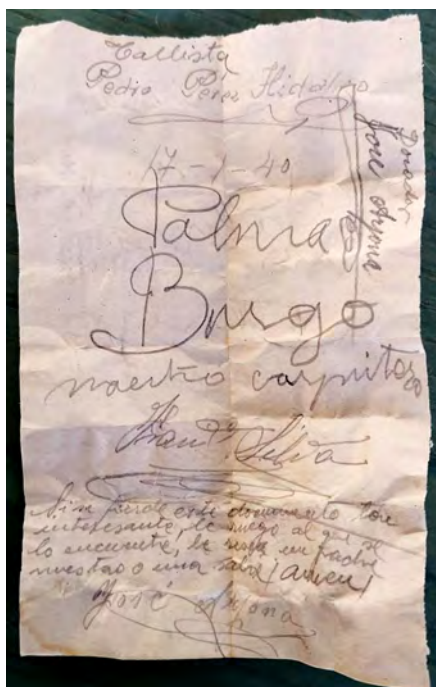


Fig. 8. Anverso, *Documento extraído del interior de la talla*, 1940, Archivo de la Asociación Parroquial de San Sebastián de Algarrobo, Málaga. Fuente: Enrique Salvo Rabasco.

mento tan interesante le ruego al que se lo encuentre le rece un padre nuestro o una salve ¡amen! / José Arjona (consta firma)⁷.

Si interesante resulta la lectura del reverso, mayor importancia posee la del anverso (fig. 9), pues nos transmite de manera directa una información relevante para reconstruir la biografía de nuestro artista. Sorprende la rapidez con la que se realiza la talla de san Sebastián, en tan solo 35 días, sobre todo si recordamos la gran demanda que poseía el taller en un contexto de intensa actividad restauradora del patrimonio religioso destruido. Debido a esto era preciso contar con un grueso número de colaboradores que ayudaran a satisfacer esta fiebre «repladora». La lectura del anverso nos traslada lo siguiente:

⁷ Archivo Asociación Parroquial San Sebastián (AAPSA). 1940. *Documento autógrafa depositado en el interior de la imagen. Información relativa a su ejecución en el taller de Francisco Palma Burgos*. Documento fechado el 17 de enero de 1940.



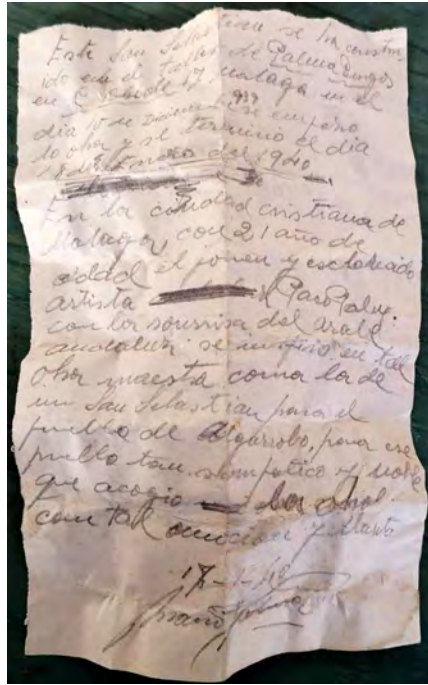


Fig. 9. Reverso, *Documento extraído del interior de la talla*, 1940, Archivo de la Asociación Parroquial de San Sebastián de Algarrobo, Málaga. Fuente: Enrique Salvo Rabasco.

Este San Sebastián se ha construido en el taller de Palma Burgos en C. Conde 17 Málaga en el día 15 de Diciembre de 1939 se empezó la obra y se terminó el día 18 de Enero de 1940 en la ciudad cristiana de Málaga con 21 año de edad el joven y esclarecido artista Paco Palma con la sonrisa del árabe andaluz se inspiró en tal obra maestra como la de un San Sebastián para el pueblo de Algarrobo, para ese pueblo tan simpático y noble que acogió la obra con tal unción y llanto 17-1-40 Mario Palma (consta firma)⁸.

Curiosamente, este documento se encuentra firmado por su hermano menor Mario Palma Burgos⁹ el día 17 de enero de 1940, un día antes de la finalización de la obra. En sus palabras podemos percibir el cariño y admiración que sentía hacia

⁸ *Ibidem*.

⁹ Se trata de una práctica que realizó en más ocasiones el hermano menor Mario Palma Burgos; en 1943, al restaurar la imagen de la Virgen del Rosario de Churriana, introdujo otro interesante documento autógrafa mientras regentaba el taller de su hermano Francisco durante su estancia en Roma.

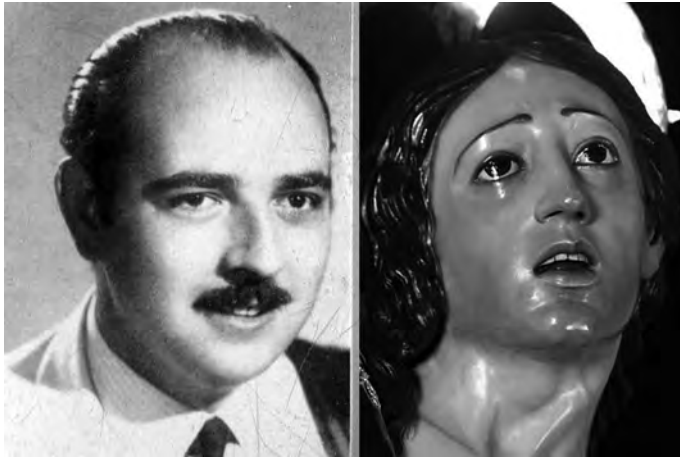


Fig. 10. Comparación de rostros, *Mario Palma Burgos* y *San Sebastián*, hermano de Francisco Palma Burgos y modelo de la imagen algarrobeña.
Fuente: Mario Palma (hijo) y Francisco José Pérez.

las dotes escultóricas de su hermano mayor. Durante los días que se ejecutaba la nueva talla, Rafael Ariza, Jorge Gil y el hijo de Rodrigo Martín Palma –también llamado Rodrigo– visitaron el taller para comprobar la correcta evolución de la obra, de esta manera constataron que Francisco Palma tuvo como modelo, precisamente, a su hermano Mario, con el objetivo de conseguir un correcto estudio anatómico a partir de un cuerpo real¹⁰.

En cuanto al rostro de la imagen (fig. 10), aparenta compartir ciertos rasgos faciales, desde luego no nos encontramos ante el modelo visto en sus imágenes relacionadas con la vida de Cristo, acercándose en este caso a la recreación de un rostro mucho más mundano. Debemos considerar que su hermano Mario en el momento de labrarse la imagen era un joven adolescente, por lo que no se corresponde de manera cabal con la imagen en este artículo presentada. Aun así, no resulta exagerado mencionar este parecido.

Además, en esta nota se augura una buena acogida por parte del pueblo de Algarrobo, como efectivamente se produjo, «con unción y llanto», aquel 20 de enero de 1940. Según recuerdan algunos vecinos que presenciaron aquel momento, la imagen del patrón algarrobeño fue llevada hasta el cortijo de José Ruiz «El Señorito»¹¹,

¹⁰ Información igualmente transmitida por una personalidad directamente relacionada con el hecho, se trata de Alberto Pérez Gil, nieto de Jorge Gil, al que agradecemos su valiosa colaboración.

¹¹ En relación con este se encuentra la imagen del *Cristo de la Columna* de la iglesia del Carmen de Málaga. Los restos que se pudieron salvar de la imagen fueron tomados, según parece

ubicado a la entrada del pueblo, en el «Arroyo Secano», debido a que no disponía todavía de un tronco al que atar al mártir. Fue en este lugar donde el imaginero le añadió el leño que completó la imagen. En este mismo cortijo el párroco de entonces, Rafael Domínguez Gamboa, bendijo la imagen acompañado por las autoridades del momento, saliendo la imagen en procesión el día 20 de enero desde la entrada de Algarrobo hasta su ermita, situada en la zona más elevada del pueblo.

5. CONCLUSIONES

Al momento de tallar el san Sebastián de Algarrobo, Francisco Palma Burgos era un joven artista de 21 años que apuntaba ya ciertas dotes escultóricas. El día 23 de enero de 1940, tras entregar y culminar la imagen unos días antes, es nombrado académico de número de la Real Academia de Bellas Arte de San Telmo de Málaga, y, en marzo, recibiría la visita del relevante artista Mariano Benlliure. A sus primeras obras, el *Cristo de los Milagros* de la Cofradía de Zamarrilla y la imagen de *San Sebastián* de Algarrobo, se sumaron después las del *Cristo de la Buena Muerte y Ánimas* y el grupo escultórico de *La Piedad*, que le procuraron una extraordinaria reputación llegándole encargos desde toda la provincia de Málaga durante la década de los cuarenta. Sin embargo, después de algunos años, irrumpió la «moda sevillana» en el gusto de cofradías y hermandades, lo que supuso el traslado de Palma Burgos a Madrid, y más tarde a Andújar y Úbeda, donde se asentó definitivamente, realizando multitudes en encargos.

Este artículo parte de varios estudios que han recogido la vida y obra de Francisco Palma Burgos, de entre ellos destacamos las magníficas aportaciones realizadas por Juan Antonio Sánchez López, *Francisco Palma Burgos, 1918-2018. El drama de la escultura* (2018); Felipe Toral Valero, *Vida y Obra de Palma Burgos. Escultor y Pintor* (2004); y las *Actas del Congreso sobre Francisco Palma Burgos y sus discípulos en el centenario de su nacimiento* (2020), coordinado por José Miguel Gámez Salas y Pablo Jesús Lorite Cruz. Sirva esta modesta contribución para continuar con la labor investigadora sobre la vida y obra de este artista, arrojando algo más de luz acerca de los inicios de la relevante y virtuosa trayectoria de Francisco Palma Burgos, un artista al que *Málaga lo vio nacer, Madrid lo laureó, Roma lo purificó y Úbeda lo lloró*¹².

ENVIADO: 26-6-2023; ACEPTADO: 18-9-2023

ser, por José Ruiz durante la trágica mañana del 12 de mayo de 1931, pasando a ser venerado por esta familia en forma de busto en el interior de una hornacina (la primera fotografía de este fue publicada por Eduardo Nieto en la portada de la revista *La Cruceta de Málaga* de 2005, además de una breve reseña sobre el mismo en el apartado «Editorial»).

¹² Dicho popular en torno a la figura de Francisco Palma Burgos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2001). *Guía Histórico Artística de La Axarquía*. Málaga: Serie Guías Vivas.
- ALONSO HERÁNDEZ, E.J. (2005). «El patrimonio artístico «in situ»», en Gila Medina, L. (ed.), vol. 2, *El libro de la Catedral de Granada*. Granada: Universidad de Granada.
- CASTELLÓN SERRANO, F. y MARTÍNEZ MADRID, R. (2007). *Axarquía. Patrimonio Histórico Artístico*. Málaga: Centro de Desarrollo Rural de la Axarquía.
- DE CESAREA, E. (1997). *Historia Eclesiástica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- FELICI CASTELL, A. (2013). «Ángeles portadores de coronas en las imágenes de los mártires. Origen del tipo iconográfico», en *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, n.º extra-1, pp. 139-153. URL: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/41907/39920>; consulta hecha el día 04/01/2023.
- GÁMEZ SALAS, J.M. y LORITE CRUZ, P.J. (2020). *Actas del Congreso sobre Francisco Palma Burgos y sus discípulos en el centenario de su nacimiento*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén e Instituto de Estudios Giennenses.
- JIMÉNEZ GUERRERO, J. (2014). *El Cristo de los Milagros notas históricas sobre la ópera prima de Francisco Palma Burgos*. Málaga: Colección «La Saeta» Libros Cofrades, Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga.
- LEÓN VEGAS, M., AGUILAR CUESTA, A.I. y VALENTINA RODRÍGUEZ, A. (2021). «Algarrobo (Málaga) a mediados del siglo XVIII una aproximación demográfica y económica-profesional desde el Catastro de Ensenada», en *Revista de Demografía Histórica-Journal of Iberoamerican Population Studies*. Barcelona: Asociación de Demografía Histórica, vol. 39, n.º 2, pp. 83-108.
- LORITE CRUZ, P.J. (2010). «La imagen del crucificado en tres grandes imagineros del siglo XX: Francisco Palma Burgos, Juan Luis Vassallo Parodi y Amadeo Ruiz Olmos», en Campos y Fernández de Sevilla, F.J. (coord.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium 3/6-IX-2010*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, El Escorial.
- MARTÍN RUIZ, J.M. (1985). «El Señorío de Algarrobo (1568-1576)», en *Jábega*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, n.º 50, pp. 7-10.
- NIETO, E. (2005). «Editorial». en *La Cruceta de Málaga*, n.º 4, p. 3.
- ORTIZ CARMONA, J.A. (2018). «Vélez-Málaga y su religiosidad popular en tiempos del conde de Tendilla», en Bermúdez López, J., Guash Marí, Y., López Guzmán, R., Peinado Santaella, R.G., Romero Sánchez, G. y Vilchez Vilchez, C. (eds.), *El conde de Tendilla y su tiempo*. Granada: Universidad de Granada, pp. 659-672.
- PEINADO GUZMÁN, J.A. y PALOMINO RUIZ, I. (2017). «San Sebastián en el naturalismo escultórico granadino. estética y símbolo de una iconografía martirial», en *Erebea: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. Huelva: Universidad de Huelva, n.º 7, pp. 253-274. URL: <http://www.uhu.es/publicaciones/ojs/index.php/erebea/article/view/3303>; consulta hecha el día 6/1/2023.
- RECIO RUIZ, A. (1991). *Historia de Algarrobo: desde sus orígenes hasta la época Medieval*. Málaga: Ayuntamiento de Algarrobo y Diputación Provincial.
- RODRÍGUEZ ALEMÁN, I. (1985). «La epidemia de peste de 1649 en Málaga», en *Jábega*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, n.º 49, pp. 18-29.



- RUIZ GARCÍA, P. (2011). *Vélez Málaga entre murallas y barreras*. Málaga: Iniciativa Urbana «De toda la Villa» y Ayuntamiento de Vélez-Málaga.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (2018). *Francisco Palma Burgos, (1918-1985) el drama de la escultura*. Málaga: Real Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad.
- TORAL VALERO, F. (2004). *Vida y obra de Palma Burgos*. Jaén: Mercadotecnia Grupo el Olivo.
- TORAL VALERO, F. (2006). «Vida y obra de los escultores imagineros malagueños Francisco Palma García y Francisco Palma Burgos», en *Péndulo: Revista de Ingeniería y Humanidades*. Málaga: Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales de Málaga, n.º 17, pp. 128-139.
- TORAL VALERO, F. (2007). «Francisco Palma Burgos y la imagen del Cristo del Clavo», en Poggio Capote, M. y Hernández Correa, V.J. (coords.), *Consummatum est: L aniversario de la fundación de la Cofradía del Santo Sepulcro*. Santa Cruz de Tenerife: Cartas Diferentes, pp. 375-389.



THE WARD DE GIDEON MENDEL: FOTOGRAFIANDO LA HUMANIDAD EN TORNO A PACIENTES CON SIDA EN UN HOSPITAL LONDINENSE

Francisco Parra Montero

Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid

fcoparramontero@hotmail.es

RESUMEN

En 1993 el fotógrafo Gideon Mendel se adentró en la primera sala de un hospital dedicada a enfermos de sida, en el Reino Unido, donde llevó a cabo un proyecto innovador. Consciente de que algo especial estaba ocurriendo en dicho lugar, tomó imágenes de muchos pacientes, arropados por sus seres más allegados y el personal del centro. Unas imágenes de lucha que rompieron barreras y prejuicios hacia el infectado por VIH, contribuyendo a erradicar el estigma que provocaban en gran parte de la sociedad. Dentro de un género que floreció durante los años más duros de la pandemia, el autor aportó una nueva mirada, a modo de testimonio del infectado, inmortalizando la humanidad y el amor entre los retratados. Las imágenes desgarradoras que componen este trabajo, bajo el nombre de *The Ward*, supusieron un reto para Mendel, profesional comprometido con los dramas que asechan a nuestra sociedad.

PALABRAS CLAVE: fotografía, sida, Gideon Mendel, humanidad, estigma.

THE WARD BY GIDEON MENDEL: PHOTOGRAPHING THE HUMANITY ABOUT PATIENTS WITH AIDS AT A LONDON HOSPITAL

ABSTRACT

In 1993, Gideon Mendel spent several week photographing patients at the first dedicated Aids ward in a hospital in UK, where carried out an innovation project. Aware of something special was happening in these place he photograhed many patients, assisted by their next of kin and centre staff. An important images for demands in order to remove the varrieres and prejudices that HIV infected cause on the society. Within a genre that flourished during the hardest years of the pandemic, Gideon beared a different point of view, as testimony of the infected, focused on the humanity and love between the portayed. The borrowing images that make up this project named *The Ward*, were a challenging task for Mendel, photographer compromised by the dramas that haunt our society.

KEYWORDS: photograh, AIDS, Gideon Mendel, humanity, stigma.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2023.06.05>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 6; noviembre 2023, pp. 97-114; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

En el mundo contemporáneo la imagen fotográfica se ha convertido en un medio esencial, tal y como comenta Gisele Freund en su ensayo *La fotografía como documento social* (Freund 2017), siendo un instrumento de primer orden que supone, en muchos casos, un testimonio de los acontecimientos que afectan a la población. Además, tiene la capacidad de influir sobre el comportamiento humano. En este sentido, el trabajo del sudafricano Gideon Mendel puede considerarse de lucha, ya que sus temas tienen un carácter profundamente social, dentro del fotoperiodismo, donde el retrato y la fotografía localista adquieren gran valor. Es por ello que el drama que supuso la aparición del virus del VIH y su propagación como epidemia hizo florecer un proyecto como *The Ward*, en un claro empeño por desestigmatizar la enfermedad. Enmarcado dentro de la campaña emprendida por el mundo del arte, se trataba de humanizar al enfermo, el cual se encontraba expulsado de la sociedad.

Dejando de lado los tópicos alejados del género documental, Mendel llevó a cabo un cuidadoso trabajo, desde el lado de la ética, desmarcándose de las múltiples propuestas realizadas por otros fotógrafos. Su enfoque fue completamente distinto al resto, lo que le otorgaba un mérito especial, aunque resultara igual de efectivo. Esta particularidad obliga a profundizar sobre el mismo y comprobar el valor que alcanzó no solo a nivel personal, sino también a nivel artístico y humano. A diferencia de la mayoría de los trabajos fotográficos, surgidos en este ámbito durante los años más duros de la pandemia, optó por no fotografiar las secuelas de la enfermedad postrada en la cama de un centro de salud o en la intimidad de un hogar, como hicieran gran número de profesionales. Uno de ellos sería el también fotoperiodista Alon Reininger, quien ganaría el Pulitzer con el retrato de Ken Meeks. Una imagen impactante que mostraba a un enfermo de sida, tres días antes de morir. Su cuerpo, de una delgadez extrema e invadido de sarcomas de Kaposy, evidenciaba la crueldad del virus. También se alejó de planteamientos poéticos como los llevados a cabo por Félix González Torres o Hervé Guibert.

Su inventiva a la hora de afrontar *The Ward* aportó, desde el realismo, una manera menos dramática de enfrentarse a la terrible epidemia del sida. El multifacético artista Moholy-Nagy reflexionaba sobre cómo la franqueza de un fotógrafo pasaba por tener una gran responsabilidad social, sin obviar los medios técnicos de los que dispone. Este busca la realidad con la intención de salvaguardarla en la memoria colectiva. Walter Benjamin, por su parte, comentaba que lo hace desde un reconocimiento cercano, a modo de detective (Vynies 2018).

Ahí radica el poder comunicativo que tiene una instantánea y la obviedad de que no podemos limitar su valor a la simple captura de instantes y como instrumento para contar una historia, circunstancias propias de la fotografía documental. Hay que tener presente la conexión que se crea entre el sujeto a fotografiar y la persona que lo hace y cómo esta se transforma, de un acto personal a uno global, con el que mucha gente pueda sentirse identificada o simplemente informada. Por su parte, Roland Barthes y Susan Sontag nos hablan de otro vínculo, el que se da entre la fotografía y la realidad, siendo punto de partida de la actividad fotográfica y la adecuada utilización de la cámara, tal y como nos recuerda Rebeca Monroy en



su estudio en torno a la ética visual en la fotografía documental (Monroy 2008). En este sentido, Gideon Mendel realizó instantáneas coherentes con la realidad que en un hospital londinense vivió, apoyado por la ternura y el amor que allí contempló. Las imágenes estremecían a cualquier persona que empatizara con la enfermedad del sida, entroncando con el denominado heroísmo de la visión comentado por Susan Sontag (Sontag 2006). El receptor, al verlas, se enfrentaba a una veracidad acorde con lo real, sin tapujos, no alterando en ningún momento su idea de la realidad. La franqueza en una imagen juega un papel considerable y máxime cuando se desea mostrar la verdad. En muchos casos, y en concreto en la obra de Mendel, estábamos ante un análisis de personas situadas en los márgenes de lo que se entiende por una sociedad normal. Es entonces cuando surge el valor sociológico de la fotografía.

A pesar de la intencionalidad clara del autor, sus instantáneas alcanzaron esta valentía de la que nos habla Sontag porque, gracias a su delicadeza, encontró la belleza en algo tan sencillo como era un gesto de amor, dentro del contexto tan dramático en el que se producía. Como buen fotoperiodista pudo seguir la estela de un gran maestro como era Eugene Smith, el cual defendía el poder pasar un largo periodo de tiempo en el lugar y así realizar un foto ensayo en condiciones. Gideon Mendel estuvo varias semanas retratando lo que en el hospital veía, permitiendo un desarrollo de la representación y así entender mejor su significado. No partía de imágenes preconcebidas, posicionando la mente en blanco, emulando el vocablo de Minor White, para toparse con una creación surgida sobre la marcha (Martineau 2014). Es decir, Gideon Mendel, de manera receptiva y desde la observación, se encontró con una serie de escenas que le llamaron sobremanera la atención. La realidad que descubrió en las primeras salas para enfermos de VIH de un hospital inglés creó un argumento que, previamente, no existía en su cabeza. Utilizando la realidad como medio, y gracias al proceso de mirar, surgió un motivo que retratar. La moral colectiva de este profesional sudafricano impidió, desde la ética, la banalización de un tema muy delicado, guiado por un afán comprometido y por el sentido común (Monroy 2008).

Mendel, al igual que White, sintió la necesidad de imaginar en blanco la realidad para terminar de completarla con sus propias concepciones. Para asimilar este proceso era importante recuperar en la mente acontecimientos básicos del pasado. El más reciente de lo que ocurría en 1993, cuando llevó cabo el proyecto, venía marcado por la aparición del sida, unida a la repulsa e indiferencia hacia el infectado, el cual era tratado como escoria. La complejidad de este pasado otorgaba al fotógrafo la posibilidad de un argumento fehaciente para el presente en el que se encontraba, al tiempo que participaba en la campaña artística de visibilización del infectado, dinamizándola con una nueva mirada. Tener este conocimiento a Mendel le privilegiaba para evitar descontextualizar la obra y no apreciarla de manera retrógrada. Es de lo que Llorenç Raich nos habla cuando comenta que el reto del fotógrafo radica en crear una verisimilitud cargada de argumentos (Raich 2014). En su caso, ser fotoperiodista le facilitaba, en palabras de sociólogo Howard Becker, desplegar un exhaustivo análisis y profundizar de manera pormenorizada en el tema, tal y como explica en su libro *Para hablar de la sociedad, la sociología no basta* (Becker 2014). Sus instantáneas permitían adentrarnos en el arte de la fotografía surgido



durante la crisis del sida desde un planteamiento innovador, de gran valor artístico y sociológico, donde esta disciplina artística creó todo un género en torno al infectado.

El resultado fue una serie de historias monocromáticas en torno a cuatro hombres, enfermos por el virus del VIH, ingresados en las salas Broderip y Charles Bell del Hospital Middlesex de Londres, rodeados de sus seres queridos, en 1993, pocos años antes de la aparición de los antirretrovirales (Mendel 2017). *The Ward* se centraba en escenas dramáticas focalizándose en lo que ocurría entre los sujetos retratados, con independencia de lo que les sucedía a ellos. Es decir, nos encontrábamos con interconexiones emocionales entre dolientes y sus allegados, dejando de lado la enfermedad en sí. De este modo, podemos contemplar a Steven, John, Ian y André. La correcta lectura de estas instantáneas consistía en que el receptor viera a los retratados como seres humanos.

2. THE WARD

Howard Becker, en su libro anteriormente citado, nos habla de que la fotografía, como documento, debe mostrar conciencia por la sociedad, ejerciendo un rol activo en la transformación social. Tiene que estar comprometida al tiempo que ocupada de sus posibles consecuencias. A su vez, defiende la idea de que los profesionales que se dedican a esta cuestión no deberían descuidar su trato con los sujetos a fotografiar (Becker 2014). La apuesta de Mendel coincide con esto, ya que se basó en la convivencia con los protagonistas comprobando cómo la humanidad que desprendía el lugar era el tema central en el que incidir. Esto lo consiguió convirtiendo una tragedia en un álbum familiar, sin obviar una profunda tristeza, pero donde la fraternidad imperara de manera más contundente. También se alejó del sensacionalismo de mucha prensa escrita donde se exponía, sin ningún tipo de sensibilidad, a muchos de los seropositivos en imágenes que provocaban angustia. El activista e historiador del arte David Crimp denominó a esta práctica generalizada como *El espectáculo del sida*, el cual, según sus propias palabras, era una especie de alivio que permitía observar cómo los causantes del mal recibían su condena al tiempo que la unidad familiar se purificaba y justificaba como ente esencial y sanador. Fue de la opinión de que su exhibición en la esfera pública, ante una mirada entre morbosa y atemorizada, alcanzó unos niveles de indiferencia y crueldad extrema, así como un rechazo generalizado (Crimp 2005).

Este comportamiento estaba muy en la línea de lo analizado por Michel Foucault en su análisis sobre la sexualidad, donde, según él, se discriminaba al individuo que la sociedad consideraba al margen, surgiendo términos como la exclusión y aberración, alejándose de cualquier alteración del ser humano frente al sentimiento (Foucault 2005). La impasibilidad durante los primeros años de la aparición de la enfermedad por parte de las autoridades, unida al discurso reinante sobre la misma y la manipulación emprendida por muchos medios de comunicación, propiciaban un mensaje en el que el único culpable era el infectado por sus prácticas reprochables, eludiendo cualquier tipo de responsabilidad política, social y económica ante un drama de dimensiones catastróficas.



Dentro de un capitalismo destructor y violento, Reino Unido, país donde se llevó a cabo el proyecto de *The Ward*, no era un caso aparte. El thatcherismo convivió con la aparición del sida y las múltiples campañas homofóbicas donde se hablaba de la peste rosa. El país vivió, durante los años más duros de la enfermedad, bajo un gobierno ultraconservador que introdujo la enmienda 28 en el Local Government Act 1986, con vistas a que las autoridades competentes evitaran cualquier tipo de promoción de la homosexualidad, en todas sus facetas y en cualquier centro subvencionado (Tin 2012). Esto abarcaba tanto la aceptación de dicha condición sexual como la publicación de material en torno a su cuestionamiento. Una medida anti-LGTB que resultaba tóxica y agresiva. A pesar de los avances que el colectivo había alcanzado en la década de los ochenta, la aparición del sida condujo a una demonización del mismo que fue utilizada por el partido de Margaret Thatcher aumentando el rechazo contra los homosexuales. De hecho, los efectos de la medida condujeron a que se cancelaran muchos grupos de apoyo a estos colectivos en los centros de enseñanza. A pesar de ser Gran Bretaña un país avanzado, a finales de los ochenta, tres cuartas partes de la población consultada pensaba que la homosexualidad era una conducta reprochable (Tin 2012).

Es por ello que el proyecto de *The Ward* fue un desafío que, para Mendel, pudiera resultar imposible. Muchos de los pacientes no querían o podían ser retratados por temor a exponerse públicamente. Gran número de familiares de los enfermos desconocían que estos fueran homosexuales debido al miedo y estigma existentes, dentro de un ambiente político que tampoco les favorecía. A su condición sexual se unía el hecho de padecer una enfermedad que provocaba un rechazo generalizado, por lo que el silencio era doble, no solo sobre su orientación sexual sino también sobre el virus contraído. Solo hay que recordar las palabras del artista David Wojnarowicz, muerto de sida, consciente de que al haber contraído el virus también había adquirido una sociedad enferma (Wilkes 2023). Aun así, algunos lo hicieron demostrando una enorme osadía al dejarse fotografiar.

En este sentido, Mendel siempre ha estado muy comprometido con los más vulnerables, conteniendo sus obras una alta presencia de conciencia social. En el caso de *The Ward*, al hilo de la definición clásica establecida por Lewis W. Hine, quien defendía la fotografía como instrumento de lucha contra las injusticias, podemos confirmar que eran fotografías documentales que nos enseñaban lo que es oportuno apreciar, en este caso el amor hacia enfermos con VIH (Seguí 2008). También lo que es necesario cambiar, ya que intentaban educar la mirada hacia este colectivo. Había una clara intención en Mendel en resarcir el devenir de estas personas dentro de la sociedad (Becker 2014). A un fotógrafo la vida es imposible que le resulte indiferente y máxime cuando los temas que inmortaliza son de lucha. Se hacía indispensable para el autor ver hasta donde otros no llegaban. Este carácter fue común en muchos profesionales, los cuales introdujeron la cámara en la más absoluta intimidad del enfermo, floreciendo múltiples propuestas para cambiar la práctica homofóbica, racista, discriminatoria y poco consecuente con la realidad. Desde un posicionamiento activista trataron de conmover a la opinión pública mundial, surgiendo un movimiento no visto en años. Cabe recordar que la fotografía tuvo la osadía de adentrarse en el mundo interior del infectado partiendo de su dignidad.



La construcción de las diferentes modalidades estéticas, en relación con la representación de la enfermedad, trajo consigo un discurso que evitara lo morboso o fastuoso. Abstraerse de sentimientos relacionados con este mal como eran la locura, homofobia, el terror homosexual y la cólera suponía la creación de una iconografía que se desvinculara de ellos, surgiendo una gran cosecha artística, siendo el cuerpo el objeto de deseo más buscado. El retrato narrativo y evocador volvió a primera línea, desempolvándose tras haber sido considerado un tanto obsoleto y cuestionable como técnica artística, tal y como recuerdan los historiadores y críticos de arte Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés (Aliaga y Cortés 1993). Hubo un retorno al sujeto verdadero, muy por encima de las representaciones de las ideas habituales del realismo del pasado más cercano.

Un documento visual que mostraba sin tapujos, en la mayoría de los casos, las secuelas provocadas por el virus. Desde la terrible monotonía del contagiado por VIH nos encontrábamos con numerosos trabajos donde podíamos contemplar el rastro inapelable de la enfermedad en cuerpos humanos convertidos en desechos (Plaza 2016). Lo grotesco se utilizó de manera política como la mejor de las estrategias contra la homofobia institucional siendo los trabajos de Cindy Sherman, Nan Goldin o Franz West de lo más efectivos. Los profesionales compusieron una imaginaria cargada de protesta y liberación en lucha contra la represión hacia la homosexualidad haciendo hincapié en el pánico, la repulsa transitoria y el dolor que fluían de este mal. La cámara buscó, sin pudor, el cuerpo humano putrefacto, siendo el terrible impacto de la enfermedad el fin más perseguido (Martínez J. 2005).

Adentrarse de esa manera en la privacidad del ser humano era una manera de intromisión en su cobijo y en el de sus allegados. Un compendio de lugares próximos que cualquier ciudadano conoce y en el que se desenvuelve. Esto respondía a una clara intención de normalizar lo más posible al doliente y su enfermedad. Gracias a ello pudimos observar el trabajo sentimental e invasivo de William Yang en torno a su examante Allan, la obra de Rosalind Solomon en donde captó instantes íntimos de la vida de muchos seropositivos o las imágenes de Nicholas Nixon, bajo el título *People with AIDS*, obsesionado por mostrar el cuerpo devastado del doliente en su más terrible cotidianidad (Gerstner 2006).

La diferencia de la apuesta de Mendel radicaba en cómo intentó eludir los efectos del sida en el cuerpo del enfermo centrándose, como dijimos, en la mayoría de los casos, en la empatía y el amor imperante, como en la fotografía en la que John y su pareja aparecen besándose sobre la cama (fig. 1). Un momento íntimo y lleno de ternura entre dos seres humanos que se quieren, uno de ellos enfermo terminal, es captado por Gideon Mendel demostrando que, para el enfermo, el amor recibido era como un bálsamo.

Muchas de las imágenes se centraron en un momento de cariño entre dos personas que se amaban en estrecha relación con las realizadas por maestros como Robert Doisneau, llenas de romanticismo, cuyo *ethos* es de lo más positivo y que forman parte de nuestro recuerdo en torno a la fotografía del amor. Eran genuinas, al igual que las de Alfred Eisenstaedt, en las que capturó, de igual manera, a parejas de amantes. Incluso podríamos decir que más allá del simple hecho de compartir una escena tierna también el contexto se asemejaba. Muchas de las realizadas por este





Figura 1. Gideon Mendel, *The Ward, John y su pareja se besan en la cama del hospital*, 1993.
Fuente: <https://gideonmendel.com/the-ward/>.

último fueron a soldados jóvenes que, en una estación, se despedían de sus parejas, partiendo hacia un futuro incierto como era una guerra. La batalla de los enfermos de sida contra la enfermedad era otra. La aceptación de la privacidad fue uno de los aspectos más extraños que se dieron en esta sala londinense.

Gran parte de estas imágenes se convirtieron en iconos dentro de la cultura *queer*, adquiriendo personalidad propia más allá del proyecto del que partieron. Sonrisas, abrazos, miradas de complicidad, conversaciones, etc., eran los rasgos característicos, alejándose del dramatismo de las imágenes de sus compañeros fotógrafos, aunque también estuvieran realizadas en blanco y negro. La manera en cómo retrató a los que participaron en el trabajo hacía del hospital un lugar de lo más confortable e íntimo que recordaba, de igual modo, a un hogar. Los enfermos ante la cámara se comportaban de la misma manera a como lo harían en sus casas, dejando de lado la frialdad, amoldándose y transformando las limitaciones de una sala terminal en un lugar de lo más acogedor. Las fotografías se convirtieron en documentos por sí solas, siguiendo la estela del realismo documental de Walter Evans. Ambos comparten la sensibilidad por simultanear experiencias cotidianas. En el caso de Mendel nos encontramos con la combinación de fotografía documental, arte visual y activismo.

3. EL NÚCLEO AFECTIVO

Cabe destacar cómo, desde comienzos de la década de la ochenta del siglo xx, una fotografía documental de carácter social, muy comprometida con los problemas del entorno, floreció sobremanera en el panorama internacional. Los profesionales





Figura 2. Gideon Mendel, *The Ward*, Steven juega con su sobrina en la sala de visitas, 1993.
Fuente: <https://gideonmendel.com/the-ward/>.

de la imagen en países como Canadá, Reino Unido o Estados Unidos apostaron por un discurso muy responsable. Dejaron de lado una misericordiosa observación del otro, alejándose de la subordinación, para crear imágenes que nos acercaban al prójimo de manera visceral, poética en algunos casos, pero realistas en lo que mostraban. Muchos de los fotografiados durante la crisis del sida, también a modo de activismo, se dejaron retratar como prueba fehaciente, utilizando el objetivo como vehículo de un cambio real. Esto se demuestra con la reflexión de Gideon Mendel a propósito de su trabajo:

Los pacientes se mostraron muy activos impulsando las respuestas médicas y exigiendo medicamentos. Hubo un activismo paciente que no tenía precedentes, y eso fue un fenómeno global. Algunos pacientes estaban muy bien informados. El personal médico realmente aceptó eso (Wilkes 2023).

Algo parecido a lo que le ocurrió a Therese Frare cuando inmortalizó al activista gay David Kirby, de 32 años, en su lecho de muerte. La imagen se convirtió en todo un icono dentro de esta disciplina artística. Gideon Mendel también hizo partícipes a los familiares y compañeros sentimentales a la hora de perpetuar al enfermo, diferenciándose del dramatismo en la imagen de David, donde observamos su agonía en un cuerpo cadavérico. Una representación en la que su padre, roto de dolor, le abraza mientras su hermana y sobrina le observan. Las del fotógrafo sudafricano, en cambio, evitan este momento ineludible en el enfermo para captar gestos más esperanzadores como cuando retrata a Steve jugando, también con su sobrina, en la sala de visitas bajo la alegre mirada de la madre de esta (fig. 2).

Todos sonríen, no existe ningún atisbo de tristeza y mucho menos en el rostro de la niña, que, sentada en las rodillas de Steve, parece estar jugando, posicionándose la instantánea en el lado completamente opuesto a la de Frare.

The Ward era una mirada excepcional y muy personal de las personas portadoras del VIH durante la crisis del sida en los años noventa. Las imágenes aportadas por Gideon Mendel reflejaban la fragilidad y constancia del enfermo de sida, mostrando la experiencia humana que suponía el vivir con una enfermedad que, por aquel entonces, era una muerte segura. Todas las imágenes que tomó no eran más que realidades cercanas en un momento crítico de nuestra historia más reciente. A esto se une el hecho de que la obra coincidió con un periodo de la posmodernidad consciente del desencanto reinante entre la ciudadanía. Es por ello que entrara en escena un uso social de la fotografía, desde el lado de la familia, para ser utilizado de manera artística.

Christian Sunde creó un documento de la cotidianidad de un clan a modo de convertirlo en memoria colectiva. Tres años antes que *The Ward*, en 1990, expuso su obra bajo el título *Metaphors of Intimacy*, en el que, como su nombre indica, la intimidad adquiriría un sentido especial y cercano para expresar algo más grande y trascendente. Las imágenes de Gideon Mendel permitían al espectador un conocimiento del entorno consanguíneo del enfermo, lo que ayudaba a ver cómo era sufrida la enfermedad del sida dentro de la stirpe. Observamos compañeros sentimentales, padres, hermanos, amigos, etc. retratados, al igual que Sunde, en momentos íntimos como cuando este inmortalizó a Denise y su novio (1968) en un instante de privacidad afectiva. Una escena que, en teoría, nunca se difunde, era lanzada al público de igual modo que Mendel al retratar a Steve y a John con sus respectivas parejas en actitud cariñosa. Esto confirma el compromiso de muchos profesionales en divulgar el uso colectivo de la fotografía familiar. Son imágenes que, dentro de un concepto visual, muestran una afectuosidad próxima a la poética de lo corriente. De igual manera permite que las personas representadas se muestren sin estereotipos porque, aunque en el caso de *The Ward* se tratara de enfermos de sida, se intentaba destacar el hecho de ser personas como tales, que sienten y padecen.

Por su parte, en 1992, Sally Mann presentaría su libro *Immediate Family*, el cual estaba ilustrado con imágenes que componían su álbum familiar, algo parecido a lo que Gideon Mendel pretendió crear desde el principio. Es decir, tanto Sunde como Mann retratan a seres humanos dentro de una serie de ideas complejas en imágenes captadas en el entorno de la familia. La similitud de Mendel, en *The Ward*, radicaba en que partía del afecto de los propios allegados o personas con las que existía un vínculo especial dando como resultado, en los tres casos, uno de los mayores desafíos del oficio fotográfico, que no es otro que admitir la creación dentro de una realidad próxima y análoga.

Aun así, el álbum familiar alcanzaba un grado mucho más amplio que lo anecdótico de la representación reforzando la idea asistencial y existencial del hombre, siendo un testimonio visual de lo más certero de nuestra presencia en el mundo y certificando, de algún modo, lo que fuimos tras nuestro fallecimiento. Roland Barthes nos habla de carácter, a modo de paréntesis en el tiempo, llegando a la conclusión de que la representación en torno al ser humano, una vez muerto, provoca



que surja un duplicado de la imagen fotográfica, tal y como Sal-Salahuja recuerda en el prólogo de *La cámara lúcida* al comentar:

La fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo... En la fotografía del referente se conserva eternamente lo que fue su presencia [...]. Dicho de otro modo: es imposible separar el referente de lo que es en sí la foto (Barthes 1990).

Barthes otorga a la imagen fotográfica un mérito muy por encima del simple testimonio, ya que esta perdura en la historia de los allegados, principalmente, como prueba fehaciente de lo que ya no es, certificando una presencia. Las imágenes de *The Ward* eran representaciones significativas del fracaso de la comunidad internacional de los últimos años del siglo xx. Ninguno de los protagonistas puede dar su impresión respecto a las mismas porque ya no están. La rápida propagación del sida durante la década de los ochenta, hasta convertirse en epidemia, nos daba de bruces con una realidad que el ser humano se resiste a aprender, que radica en cómo el miedo, la ignorancia y el estigma pueden acabar con vidas y colectivos enteros. Esta circunstancia confirma la importancia que adquirieron todas las propuestas fotográficas en torno a esta cuestión.

Se intentó retratar un motivo que carecía de interés como era el infectado por VIH con el añadido de que, en la mayoría de los casos, la estética se alejaba de cualquier atractivo. Una de las intenciones de la fotografía es que propicia un valor a algo que jamás sería mostrado y así, además de ser un documento de una época, conseguir crear interés en una atmósfera de desconocimiento o repulsa. Es cierto que *The Ward* se alejó un tanto de esa visión para centrarse en capturar un lugar medianamente seguro, en un clima de malentendidos y terror generalizado. En este sentido, el personal de las dos salas contribuyó a crear un ambiente de concordia a pesar de que también eran estigmatizados por su trabajo. Si algo caracterizó tanto al personal sanitario como a los fotógrafos que emprendieron esta lucha en favor del contagiado es que su trabajo lo sintieron a nivel social y paliativo hacia dicho doliente. De este modo, podemos ver la imagen en la que una de las enfermeras despide a John con un beso cuando este se va a casa, una de las muchas veces que lo hacía, para volver a ser ingresado hasta el desenlace final (fig. 3).

4. EL FOTOPERIODISMO COMO ARTE

Al igual que Therese Frare o Alon Reininger, Mendel era fotoperiodista, circunstancia que los diferenciaba de la mayoría de profesionales que emprendieron una campaña parecida en torno al sida. Esto confirma cómo esta enfermedad impulsó múltiples estudios de fotografía desde diferentes ángulos. El fotoperiodismo, como fuente, se ha convertido en un instrumento indispensable para entender y asimilar acontecimientos que ocurren en el mundo, dándose bajo un prisma reflexivo que nos hace entender cómo un instante merece una profunda representación. Al abordar el proyecto de *The Ward*, Gideon Mendel experimentó una situa-





Figura 3. Gideon Mendel, *The Ward*, *Una de las enfermeras de la sala da un beso de despedida a John antes de irse a casa*, 1993. Fuente: <https://gideonmendel.com/the-ward/>.

ción completamente distinta a lo sentido en su pasado como reportero gráfico. La totalidad del trabajo estuvo centrada en la comunicación e interacción con las personas implicadas, evitando retratarlas como víctimas, dejando prácticamente a un lado la fotografía. Aun así, consiguió obras de una calidad artística excelente, pues el fotoperiodismo, como actividad documental, puede desempeñar dos funciones como son la de informar y la de hacer arte al mismo tiempo.

Unas imágenes de corte humanista que, como la mayoría de los participantes en esta campaña, se centraron en el infectado. De hecho, la imagen fotoperiodística actual es heredera de la fotografía humanista al más puro estilo del discurso de maestros como Cartier-Bresson, Doisneau o Brassai, donde la vida, asuntos personales o sentimientos de los hombres conforman el tema fundamental (Colorado 2013). En el caso de *The Ward* estos eran Steve, John, Ian y André, junto a sus seres queridos y personal sanitario. Todos ellos componen el mosaico esencial de la obra. El papel que juega este tipo de fotografía obliga a que no desaparezca por una razón muy simple: sin su presencia, la capacidad humana de poder reflexionar sobre nuestra conducta quedaría mermada o a merced de quien controla la información.

Mendel, como fotoperiodista, consiguió su propósito, pues una de las cualidades de su trabajo consistió en que nos involucremos como espectadores por el simple hecho de contemplarlo. Dejando a un lado la objetividad, como tema primordial, nos invitaba a buscar lo veraz porque nos preocupa y concierne, ya que era una enfermedad al alcance de todos. Algo parecido a lo que Jean Luc Nancy comenta en relación con la obra de Cartier-Bresson:

Lo que sea que se enfrenta a nosotros también nos mira: aquí «mirar» tiene un significado que va más allá del sentido de un ojo que mira un objeto: nos concierne,





Figura 4. Gideon Mendel, *The Ward, John y su pareja, de regreso a casa*, 1993.

Fuente: <https://gideonmendel.com/the-ward/>.

nos penetra, nos importa: es algo nuestro. Por lo tanto, nos involucramos en los múltiples significados que aparecen en la única y simultánea fusión de la fotografía [...] todo tiene sentido, y abre paso a la sensibilidad: es un sentido colocado delante de nuestros ojos como un toque imperceptible (Nancy 2002).

La obra de *The Ward* atendía a asuntos humanos que incluían diversidad de valores de todos los hombres, siendo la fraternidad uno de los más importantes aspectos, ya que dudaba en ser decodificado por el espectador al resultar de lo más evidente, haciendo que nos cuestionáramos nuestro comportamiento ante el enfermo de sida. La teatralización de las imágenes era simple, evitando cuestionamientos en torno a la misma, lo que otorgaba al trabajo un valor sociocultural. De este modo, el fotoperiodismo no deja de ser, en palabras de Terry Hope, el gran espacio de la imagen (Hope 2002). Además, se caracteriza por llevar una gran carga de contexto social sincero. Becker nos recuerda la independencia que tuvieron leyendas tales como Cartier-Bresson o W. Eugene Smith (Becker 2014). En este sentido, Mendel actuó con total libertad, presumiendo de una valentía propia de estos maestros.

En *The Ward*, siguió parte de los principios emprendidos con Erich Solomon y su fotografía cándida (Pérez Gallardo 2007). Es decir, mostró al enfermo de manera relajada, en la mayoría de los casos, con naturalidad, dentro de un entorno habitual en su vida como cuando fotografía a John en su casa, recibiendo el cuidado de su pareja. Ajenos a que están siendo retratados, la imagen recoge un momento íntimo de los dos en el dormitorio, a cierta distancia, sin posados y con un alto grado de sinceridad mientras mantienen una conversación (fig. 4). El fotógrafo pasa desapercibido, como si no estuviera.



Figura 5. Gideon Mendel, *The Ward, André y su madre*, 1993.
Fuente: <https://gideonmendel.com/the-ward/>.

Otro ejemplo de lo que hablamos es la instantánea en la que aparece la madre de André ayudándole a comer (fig. 5). Mendel capta un momento importante lleno de frescura, como un observador invisible de un núcleo social, sin que en apariencia sean conscientes de su presencia. Todas las fotografías de *The Ward* se caracterizan por su naturalidad, sin ningún tipo de artificio, capturando lo visible y más característico. Los seres humanos son plasmados en sociedad sin que Mendel interrumpa su ceremonial, consiguiendo lo que muchos esperan del verdadero fotoperiodismo. Muestra lo extraordinario en algo completamente ordinario, tal y como proponía Cartier-Bresson (Koetzle 2011).

Y así nos encontramos a Steve y a un amigo, que le abraza, sentados en un sillón de la sala de visitas o siendo tratado por un médico que, con delicadeza, le intenta sanar un sarcoma de Kaposi localizado en un brazo (fig. 6). De igual modo, observamos a una de las enfermeras recibiendo una sesión gratuita de *shiatsu*, tratamiento disponible para el equipo de trabajadores de pacientes con sida, con el fin de hacer su trabajo más llevadero (fig. 7). Son imágenes conmovedoras y humanitarias y, a la vez, obras de arte por sí mismas que suponen un estudio sociológico de primer orden. Se constituyen como estampas de un momento maldito de la historia más reciente y adquieren personalidad por la ramificación hacia donde florecen. Gideon Mendel se introdujo en el dolor ajeno, alejado de la impostura, para cumplir su misión de testimonio y denuncia confiando, al igual que William Eugene Smith, en que esta disciplina debería funcionar como instrumento sensibilizador de la sociedad, tal y como dice en su conocida reflexión: «la fotografía podría ser esa tenue luz que modestamente ayudara a cambiar las cosas» (García 2021).





Figura 6. Gideon Mendel, *The Ward*, Steve tiene un sarcoma de Kaposi en su brazo monitorizado, 1993. Fuente: <https://gideonmendel.com/the-ward/>.



Figura 7. Gideon Mendel, *The Ward*, Sara, enfermera que trabaja en la sala Broderip, recibe una sesión de shiatsu, 1993. Fuente: <https://gideonmendel.com/the-ward/>.

5. CONCLUSIONES

Desde su aparición, el sida convulsión a la sociedad y simbolizó el tener que replantearse una serie de valores. Durante la posmodernidad tardía en la década de los noventa del siglo xx el crítico de arte Hal Foster, en *The return of the real* (1996),



sostenía que la muerte del sujeto propia de las culturas tecnológicas se había mudado, adquiriendo una silueta más próxima a la autenticidad traumática (Foster 1996). La crisis del sida supuso el desencanto respecto a las representaciones del deseo siendo su transcurso como «la compasión ahogada en un mar de hipocresía populista», en palabras de Stephen Mayes, gerente de Network Photographer, entre 1989 y 1994, agencia de Mendel por aquel entonces (Whitfield 2023). El debate surgido a raíz de las primeras manifestaciones del virus del VIH ya contaba, de antemano, con el impacto que en la sociedad podían tener y el grado de repercusión que alcanzarían.

En este sentido, Gideon Mendel priorizó el calor humano como fenómeno de la realidad, regalándonos momentos hermosamente representados en escenas de la más absoluta cotidianidad. Estas nos hacían reflexionar más allá de nuestra actitud respecto al enfermo de sida. El hospital donde Mendel desarrolló *The Ward* incitaba al personal sanitario a tocar al enfermo. El significado que tenían las imágenes por sí mismas suponía un golpe emocional que aportaba un nuevo punto de vista en relación con la representación de la enfermedad. Congelaban la verisimilitud de un fragmento en la vida de este tipo de doliente, sin mostrar en ningún momento las terribles secuelas que en el cuerpo provocaba la enfermedad, tomando distancia con respecto al victimismo y la radicalidad de la réplica documental tradicional. Hubo un acercamiento emocional y un interés social que incidieron en el motivo a fotografiar alejándose de *La estética de lo feo*, de Karl Rosenkranz, que fue la idea predominante en esta corriente. Mendel dejó de lado la imagen grotesca consiguiendo que el escenario fuera de lo más cálido, aun tratándose de salas de un hospital.

Las imágenes resultaron efectivas porque no necesitaban ninguna explicación. Sobrevivían a su valor inmediato, ya que el amor y la compasión son universales. La vida es una secuencia compuesta de principios y finales a lo que Walter Benjamín denominó umbrales, contribuyendo las fotografías a construir el espacio individual o colectivo del individuo. Un universo que, en el caso de *The Ward*, nos permitía adentrarnos en una realidad o verdad de lo visible, circunstancia que Benjamín festejaba, confirmándonos el carácter presencial que lleva consigo la fotografía, a diferencia de muchas otras disciplinas, tal y como apuntaba Barthes (Barthes 1990). No se puede negar la presencia de Mendel en el momento de tomar las instantáneas en el hospital, aunque pase por completo desapercibida. Su fotografía de lucha, en este caso, puede ser tomada desde distintos ángulos, pero siempre desde el compromiso y valores propios de su profundo carácter social.

Paradójicamente las imágenes transitaban hacia dos direcciones completamente opuestas. Por un lado, captaban la presencia mientras que, por otro, la ausencia. Es decir, mostraban algo familiar y cercano, lleno de vida y ternura, mientras la muerte inmediata sobrevolaba por los personajes principales. No debemos olvidar que las imágenes, tal y como dice Jean Luc Nancy, «se someten a una extracción incontenible de presencia» (Pérez Moreno 2018). Mientras los cuatro protagonistas fallecen su memoria permanece como documento de lucha contra el estigma. El dolor de la pérdida segura de un ser humano conseguía, a modo de amalgama visual, que el rostro del infectado lo viéramos en nosotros mismos, pues las situaciones inmortalizadas eran corrientes, confirmando la extraña familiaridad de la fotografía, ya que las imágenes hablaban profundamente a muchas personas.



Las instantáneas del fotógrafo de conflicto Narciso Contreras tienen la particularidad de poseer una gran belleza a pesar de retratar la destrucción o la muerte. Un contraste presente en *The Ward*, donde el amor se contrapone a la enfermedad y la repulsa. Dentro del itinerario que proporciona Contreras a la hora de moldear una imagen, este profesional comenta: «La fotografía puede ser un puente entre la realidad ajena, pero es profundamente humana y que involucra como realidad humana, todo el sentido de la humanidad» (Martínez Zárate 2018). Susan Sontag, por su parte, se preguntaba sobre este concepto, dentro de los diferentes argumentos morales que tiene una fotografía (Sontag 2006). La fuerza de las instantáneas realizadas por Mendel, las cuales invocaban al entendimiento y tolerancia hacia el enfermo de sida, radicaban en que no necesitaban ningún tipo de explicación, tal y como decía Robert Capa, al tener un impacto visual que lo anulaba, ya que retrataban la solidaridad, el afecto y la compresión al prójimo. Capa, a su vez, sostenía que «la fotografía debe contener la humanidad del momento» (Bauso 2012). A pesar de que las fotografías no explican, sino que reconocen, tal y como comenta Sontag, las de *The Ward* lanzaban un mensaje alimentando un canon de belleza dentro del género fotográfico que surgió en torno al virus. Uno de los hitos de Mendel fue capturar la enorme carga empática de los que visitaban a los enfermos, en imágenes tremendamente humanas, al igual que el valor del enfermo a ser reconocido y observado, sin ningún miedo a la cámara.

ENVIADO: 28-7-2023; ACEPTADO: 19-9-2023



BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS, José Miguel (1993). *De amor y de rabia: acerca del arte y el Sida*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- BARTHES, R. (1990). *La Cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BAUSO, Matías (2012). *Una épica de los últimos instantes, Tratado de adioses. Epitafios. Estertores. Suspiros. Gestos postreros y palabras*, Buenos Aires: Penguin Random House.
- BECKER, Howard (2014). *Para hablar de la sociedad: la sociología no basta*. Buenos Aires: Veintiuno Editores.
- COLORADO, Óscar (2013). «La fotografía Humanista». URL: https://oscarenfotos.com/2013/02/02/la-fotografia-humanista/#_edn3; consulta hecha el día 5/4/2023.
- CRIMP, David (2005) *Posiciones críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal.
- FOSTER, Hal (1996). *The return of the real. The Avant Garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press.
- FOUCAULT, Michel (2005). *Historia de la sexualidad i La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FREUND, Gisele (2017). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARCÍA VILANOVA, Ricardo (2021). «La fotografía refleja el profundo horro de una tragedia, pero sin ella carecemos de la prueba que documente nuestra memoria histórica», en *La memoria del Olvido*. Barcelona: Blume.
- GERSTNER, David A. (2006). *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*. New York: Routledge.
- HOPE, Terry (2002). *Fotoperiodismo. Como conferir un estilo a su creatividad fotográfica*. Barcelona: Ediciones Omega.
- KOETZLE, Hans-Michael (2011). *Fotógrafos de la A a la Z*. Edit. Taschen: Colonia.
- MARTÍNEZ ZARATE, Pablo (2018). *Los poderes de la imagen: ensayos sobre cuerpo y muerte en la cultura audiovisual*. Ciudad de México: Universidad Iberoamérica.
- MARTINEAU, Paul (2014). *Minor White, manifestation of the Spirit*. Los Ángeles: Getty Publications.
- MENDEL, Gideon (2017). *The Ward*. Londres: Trolley Books.
- MONROY, Rebeca (2008). «Ética de la visión: Entre lo veraz y la verisimilitud en la fotografía documental», en De la Peña, Irari. (2008). *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. Madrid: Siglo XXI editores.
- NANCY, Jean Luc (2002). «El regalo y la mirada», en *Un silencio interior, Los retratos de Cartier-Bresson*. Barcelona: Electra.
- PÉREZ GALLARDO, Helena (2007). «El reportaje gráfico», en *Historia general de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., pp. 426-429.
- PÉREZ MORENO, Juan Diego (2018). *Sobre el umbral o para un vaciado infinito: Tres figuras de duelo en el arte*. Bogotá: Ediciones Uniades.
- PLAZA CHILLÓN, José Luís (2016). «La representación indeseable del cuerpo: sobre fotografía y Sida», en *Discurso visual*, n.º 3, pp. 47-52.
- RAICH MUÑOZ, Llorenç (2014). *Poética fotográfica*. Madrid, Casimiro.
- SEGUÍ AZNAR, Miquel (2008). *La foto observada*. Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares.



- SONTAG, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México, D.F.: Ediciones Santillana.
- TIN, Louis-George (2012). *Diccionario de la homofobia*. Barcelona: Akal.
- VINYES, Ricard (2018). *Diccionario de la memoria colectiva*, Barcelona: Gedisa.
- WILKES, Tony (2023). «Gideon Mendel's Heart-Rending Portraits From the UK's First Aids Ward». URL: <https://www.anothermag.com/art-photography/14617/gideon-mendel-the-ward-aids-hiv-middlesex-hospital-london>; consulta hecha el día 4/4/2023.
- WHITFIELD, Zoe (2023). «Photographing love and loss in the UK's first AIDS ward». URL: <https://i-d.vice.com/en/article/akebqb/the-ward-revisited-gideon-mendel-photography>; consulta hecha el día 4/4/2023.



REVISORES Y REVISORAS

Álvaro CABEZAS GARCÍA

Antonio MARRERO ALBERTO

Carmelo VEGA DE LA ROSA

Carmen de TENA RAMÍREZ

Clementina CALERO RUIZ

Consuelo SOLER LIZARAZO

Emilce NIEVES SOSA

Fernando CRUZ ISIDORO

Nathaniel GARDNER

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE ARHA 6 (2023)

El equipo de dirección se reunió presencialmente en los meses entre mayo de 2023 y septiembre de 2023 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 6 de ARHA. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 5,6 meses.

Estadísticas:

N.º de trabajos recibidos: 6.

N.º de trabajos aceptados para publicación: 5. Rechazados: 1.

Media de revisores por artículo: 2,1.

Media de tiempo entre envío y aceptación: 2 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 *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* es imprescindible que se registre en la siguiente dirección: www.ull.es/revistas.

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

A. ARTÍCULO

Manuscritos de entre 15 y 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 ocho, se entregan en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

B. NOTA/DOCUMENTO

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 cuatro, se entregan en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

C. 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).

D. RESEÑA

La extensión será de entre cinco y siete 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 a 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 aparte 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 aparte y numerarse como sigue: Fig. 1, Fig. 2, 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 aparte deberán entregarse los datos de/la autora (nombres y apellido, filiación institucional, mail de contacto)

INSTRUCCIONES GENERALES PARA LAS REFERENCIAS

A. REFERENCIAS EN EL TEXTO

Para citar en el texto se utilizará el formato apellido-año usado por las Normas APA 2020.

Ejemplos:

- Un autor: (Rossi Pinelli 2014).
- Dos autores: (Argan y Fagiolo 2014).
- Varios autores: (Borrás Gualis *et al.* 1991).
- Organización: (ICOM 2010).
- Múltiples citas: (Rossi Pinelli 2014; Borrás Gualis 1991).
- Múltiples citas del mismo autor/es en diferentes años: (Rossi Pinelli 2014, 2015, 2018, 1999, 2000, 2002).
- Múltiples citas del mismo autor/es durante el mismo año: (Rossi Pinelli 2014a, 2014b).

B. LISTADO DE REFERENCIAS

- Se presenta al final del texto.
- Apellidos y luego iniciales del nombre: Argan, G.C., Rossi Pinelli, O.
- Organización alfabética por apellido del autor, cuando hay más de un trabajo por autor, estos se listan cronológicamente.
- El año de la publicación y el volumen son necesarios para todas las referencias.

EJEMPLOS

LIBROS

- ROSSI PINELLI, O. (2014). *La storia delle storie dell'arte*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova serie.
- BORRÁS GUALIS, G., LOMBA SERRANO, C. y GÓMEZ, C. (1991). *Los palacios aragoneses*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- ARGAN, G.C. y FAGIOLO M. (1974). *Guida a la storia dell'arte*. Florencia: Sansoni.

CAPÍTULO DE LIBRO

- PINO DÍAZ, F. (1982). «Culturas clásicas y americanas en la obra del Padre Acosta», en Solano, F., Pino Díaz, F. (eds.), *América y la España del siglo XVI*. Madrid: CSIC. pp. 327-363.

ARTÍCULO

- ECHEVERRÍA ARISTEGUI, A. (2012). «Hijos de Marte, hijas de Venus», en *Historia y vida*. Madrid: Editorial Gaceta Ilustrada, n.º 532, pp. 34-43.

RECURSO INFORMÁTICO

- CARDONA, R. (2016). «El hombre perdido: última novela de la nebulosa». *Revista de Filología*, San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, n.º 34, pp. 41-50. URL: <http://webpages.ull.es/publicaciones/volumen/revista-de-filologia-volumen-34-2016.pdf>; consulta hecha el día 29/1/2021.

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