



Arte y Memoria **2**

am Grupo de Investigación
Arte y Memoria

Arte y Memoria **2**

am Grupo de Investigación
Arte y Memoria

Edita:

TERVALIS

Colabora:

Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública (OAAEP)
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas (Universidad de Zaragoza)

Dirección editorial y Coordinación:

José Prieto Martín, Vega Ruiz Capellán

© De los Textos sus autores:

Rafael Lorenzo Alquezar
José Prieto Martín
Rubén Pérez Moreno
Claus-Peter Neumann
Natalia Juan García
Vega Ruiz Capellán
José Aznar Alegre
Edward Schwarzschild
Jesús Pedro Lorente Lorente
Pedro Luis Hernando Sebastián
Pierre Géal
Gonzalo Montón Muñoz
Soledad Córdoba Guardado
Isabel Rando Jarque

Traducciones:

Claus-Peter Neumann (texto de E. Schwarzschild)
José Esteban Lilao (abstract)

Correctora:

Marta Fortea Muñoz

Diseño gráfico y maquetación:

Joaquín José Pérez Gimeno

© De las imágenes sus autores:

Museo de Molinos. Comarca del Maestrazgo.
Fondo fotográfico Robert Chomón en los archivos del Museo Nazionale del Cinema (Turín).
Jesús Pedro Lorente Lorente, Museo Nacional de Antropología (México), Museo Nacional de Ciencias.
Naturales (Santiago de Chile), Museo de Zaragoza.
Luis Grau, Museo de León.
Mar Pérez, Museu Víctor Balaguer. Vilanova i la Geltrú.
Samuel Monsalve Parra, Museo Nacional de Colombia (Bogotá).
Pedro Luis Hernando Sebastián.
Jean Laurent, archivo RUIZ VERNACCI, Madrid.
José Lacoste, archivo RUIZ VERNACCI, Madrid.
Diego Quiroga. Archivo de la fotografía y la imagen del Altoaragón.
José Aznar Alegre.

Impreso en España-Printed in Spain

Depósito legal: TE-173-2014

ISBN: 978-84-606-8297-4

TERVALIS y la dirección editorial no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluidas en la presente edición.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Índice

Presentación

- TERVALIS.
- Rafael Lorenzo Alquezar (*Decano de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas*).
- Resumen. José Prieto Martín (*Coordinador del grupo Arte y Memoria*).
- Abstract. José Prieto Martín (*Coordinator of the group Arts and Memory*).
Traducción. José Esteban Lilao

A El arte y los conflictos bélicos

- 01** ▶ **Tránsitos artísticos: La plástica de Blasco Ferrer entre la guerra civil y el exilio.**
página 15
Rubén Pérez Moreno. *Doctor en Historia del Arte; rupemo@hotmail.com*
- 02** ▶ **La guerra en el escenario: The Fifth Column, la obra ignorada de Hemingway.**
página 35
Claus-Peter Neumann. *Universidad de Zaragoza; cpneuman@unizar.es*
- 03** ▶ **Volar un puente, dinamitar la esperanza (II). La fotografía como parte de la memoria. El marques de villar y los puentes de la provincia de Huesca destruidos durante la guerra civil.**
página 51
Natalia Juan García. *Universidad de Zaragoza; natajuan@unizar.es*
- 04** ▶ **Soldados de Barro**
página 67
José Prieto Martín. *Universidad de Zaragoza; perancho@unizar.es*
Vega Ruiz Capellán. *Artista; pitagoras3456@gmail.com*

05 ▶
página 93

Why?

José Aznar Alegre. *Universidad de Zaragoza*; aznaral@unizar.es

06 ▶
página 97

Excerpt from BEFORE TAKE OFF. Inglés/ español

Edward Schwarzschild. *University at Albany, NY, Escritor*; schild@albany.edu

B

La memoria, y su preservación a través de los museos, los monumentos...

07 ▶
página 107

Mnemósine en el templo de las musas: la memoria (meta) museográfica y la historia de los museos.

Jesús Pedro Lorente. *Universidad de Zaragoza. Coordinador del grupo de investigación Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública*; jpl@unizar.es

08 ▶
página 119

El neomedievalismo funerario hispano. Análisis de la memoria arquetípica del arte y la preservación de la memoria individual.

Pedro Luis Hernando Sebastián. *Universidad de Zaragoza*; peluher@unizar.es

09 ▶
página 135

Admirar y recordar: las apropiaciones conflictivas del monumento a Daoíz y Velarde de Antonio Solá.

Pierre Géal. *Université Stendhal–Grenoble III / ILCEA4*; pierre.geal@u-grenoble3.fr

C

La construcción de la memoria en la obra cinematográfica

10 ▶
página 157

¿Que quién fue Segundo de Chomón?

Gonzalo Montón Muñoz. *Licenciado en Literatura. Director de la revista CABIRIA*; gonzalomonton@hotmail.com

11 ▶
página 165

Yo he visto cosas que vosotros no creeríais.

Soledad Córdoba Guardado. *Universidad de Zaragoza*; scordoba@unizar.es

D

La memoria y la tradición popular (cultura oral).

12 ▶
página 175

Arquitectura bioclimática. Análisis de sus orígenes y principios básicos vinculados a la arquitectura tradicional aragonesa.

Isabel Rando Jarque. *Arquitecta*; randojarqueisabel@gmail.com

30 años de responsabilidad y compromiso en Teruel

Con paso firme hacia las tres décadas de vida y trabajo, el Grupo Térvalis ha demostrado su compromiso por la tierra, el respeto de los valores de responsabilidad y confianza con los que surgió en 1986 y que le han hecho llegar a ser uno de los grupos empresariales más importantes de la provincia de Teruel.

Desde su nacimiento en Cedrillas el Grupo Térvalis ha expandido sus actividades a países de los cuatro continentes y ha mantenido una política de crecimiento y dinamismo incluso en los años de crisis. En las fechas de la edición de este libro su equipo de trabajo contaba con 1.200 trabajadores, parte fundamental del éxito de la firma.

Con una apuesta marcada por el campo de la nutrición vegetal, objeto primero de su nacimiento, Térvalis ha desarrollado su actividad en campos tan diversos como el agroalimentario y el de los servicios. No obstante, una de sus mayores inquietudes de los últimos años es el apoyo a la Fundación Impulso, la organización sin ánimo de lucro que pende del engranaje empresarial y que trabaja en proyectos de integración social y ayuda al mal llamado Tercer Mundo.



Presentación

Rafael Lorenzo Alquezar

*Decano de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel
Universidad de Zaragoza*

ARTE Y MEMORIA, surgió en el Campus de Teruel en el año 2009, a raíz de un proyecto de la Fundación Universitaria “Antonio Gargallo”. Es un grupo de investigación multidisciplinar, integrado por profesores/as de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel y de la Universidad de Zaragoza, y, por destacados profesionales de la comunidad aragonesa. El grupo hizo su primera publicación¹ en el año 2012, y a lo largo de los últimos años ha ido creciendo e internacionalizándose, ya que a él se han unido profesores de las siguientes universidades: Stendal en Grenoble (Francia) y de Albany en New York (USA).

Sus investigaciones son eminentemente integradoras con vocación de asumir un “entramado de perspectivas”, para abordar las relaciones del arte con la memoria y el olvido a lo largo de la Historia reciente. La guerra y la paz, los conflictos e inhumanidades de los que se guarda todavía palpitante memoria están necesariamente presentes en estas investigaciones artísticas. La recreación memorialista intenta evocar los sentimientos, emociones y vivencias de un pasado que no acaba de pasar del todo y que se plasma en reflexiones retrospectivas y obras actuales.

Con este trabajo se ha pretendido crear una serie de miradas cruzadas que permitan tener una visión más amplia de nuestro pasado reciente. Los temas toman, por una

¹ Dirección online: www.fantoniogargallo.org/arteymemoria/

parte, fuentes primarias orales (documentos sonoros) y por otra, en la reconstrucción de la mirada (documentación gráfica). Es por eso que la sensibilidad creadora parece el instrumento adecuado para expresar esas vivencias, además de generar estudios de producciones artísticas. Estos trabajos tiene voluntad de servir como material de reflexión para aquellos que quieran comprender y profundizar en el estudio del arte, la percepción (estética y sensorial) y la memoria, pero también en el olvido y la memoria involuntaria, los recuerdos y los vínculos que crea el objetivo estético en su relación con la vida y la muerte. Con frecuencia la memoria ha revivido la guerra, pues es una experiencia que ha marcado, de modo indeleble, la vida de muchos hombres. También el arte ha estado muy frecuentemente unido a ella, siendo una constante en las representaciones e innovaciones en las técnicas artísticas.

Quiero finalmente agradecer el trabajo de todos los participantes y valorarlo como un rendimiento más del impacto que la joven dinámica de la titulación de Bellas Artes está teniendo en el ámbito artístico y cultural de nuestro entorno.

Resumen

José Prieto Martín

Director de Arte y Memoria, miembro del OAAEP

Gracias al trabajo de este equipo de investigadores hemos podido elaborar la segunda publicación del grupo **Arte y Memoria**¹ que edita TERVALIS, en la que además colabora el grupo de investigación de la Universidad de Zaragoza OAAEP (Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública).

Hemos decidido dividir la publicación en cuatro bloques temáticos:

El primero sirve como material de reflexión sobre **el arte y los conflictos bélicos**. Los trabajos que incluye esta parte son: el artículo de Rubén Pérez Moreno sobre la obra del artista aragonés Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993), que está, indisolublemente, unida a la Guerra Civil y su condición de exiliado; un estudio de Claus-Peter Neumann sobre *The Fifth Column*, la única obra de teatro de Hemingway (1899-1961), escrita en Madrid en 1937, en plena guerra civil; una revisión de las fotografías que realizó Diego Quiroga y Losada (1880-1976), en concreto, los puentes de la provincia de Huesca destruidos durante la guerra civil, por Natalia Juan García; un alegato pacifista en *Soldados de barro*², que nos recuerda que en 2014 se han cumplido 100 años del inicio de la Primera Guerra Mundial, por José Prieto y Vega Ruiz; un trabajo reflexivo sobre la guerra mostrada por los medios de comunicación,

1 Dirección online: www.fantoniogargallo.org/arteymemoria/

2 Souvenirs. Soldiers of the World.

por José Aznar Alegre; y, para acabar este apartado, Edward Schwarzschild con su proyecto *Before take off* intenta captar lo que significa el día a día de algunas de las personas que trabajan en la creación y/o la preservación de lo que podríamos llamar Checkpoint³ América.

En segundo lugar, presentamos el bloque dedicado a **la memoria, y su preservación a través de los museos, los monumentos, etc.** Los trabajos que incluyen este apartado son: un ensayo, sobre los museos que son instituciones consagradas a la memoria y la museográfica, de Jesús Pedro Lorente Lorente; un análisis de la memoria arquetípica del arte y la preservación de la memoria individual en el neomedievalismo funerario Aragonés de Pedro Luis Hernando Sebastián; y, para concluir, Pierre Géal nos relata el destino andariego del monumento a *Daoíz y Velarde*, de Antonio Sola (1780-1861), por Madrid.

El tercer bloque trata de **la construcción de la memoria en la obra cinematográfica.** Los trabajos que incluyen este apartado son: una aproximación a la figura del pionero del cine, el aragonés Segundo de Chomón (1871-1929) de Gonzalo Montón; y una reflexión sobre el deseo de inmortalidad que subyace en la constante conservación de la memoria que nos configura y conforma en humanos, de Soledad Córdoba Guardado, en su artículo sobre la película *Blade Runner* (1982).

El cuarto bloque está dedicado a **la memoria y la tradición popular (cultura oral).** En este se incluye un trabajo de Isabel Rando Jarque, sobre arquitectura tradicional aragonesa y construcción bioclimática.

3 Paso fronterizo, puesto de control y retén. El más famoso fue el **Checkpoint Charlie** en el Muro de Berlín (1945-1989). Se encontraba en la Friedrichstraße y abría el paso a la zona de control estadounidense con la soviética. Sólo se permitía usarlo a empleados militares y de embajadas de los aliados, extranjeros, trabajadores de la delegación permanente de la RFA y funcionarios de la RDA.

Abstract

José Prieto Martín

Director of Art and Memory, a member of OAAEP

Thanks to the work of this team of researchers we have been able to develop the second publication of the group **Art and Memory**¹ that publishes TERVALIS, which also collaborates the research group of the University of Zaragoza OAAEP (Aragonés Observatory of Art in the Public Sphere).

We have decided to split the publication into four thematic blocks:

The first one serves as reflection material about **the art and military conflicts**. The works that are included in this part are: the article by Rubén Pérez Moreno on the work of the Aragonese artist Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993), which is, indissolubly linked to the Civil War and his condition as an exiled; a study by Claus-Peter Neumann about *The Fifth Column*, the only play by Hemingway (1899-1961), written in Madrid in 1937, during the Civil War; a review of the photographs made by Diego Quiroga y Losada (1880-1976), namely, the bridges in the province of Huesca destroyed during the civil war, by Natalia Juan García; a pacifist plea in *Soldados de barro*², reminding us that in 2014, it has been 100 years since the beginning of the First World War, by José Prieto Martín and Vega Ruiz Capellán; a thoughtful work on the war shown by the media, by José Aznar Alegre; and, to finish this section, Edward

1 Online web: www.fantoniogargallo.org/arteymemoria/

2 Souvenirs. Soldiers of the World

Schwarzschild with his project *Before take off* attempts to capture what the daily life of some of the people who work in the creation and / or preservation of what might we could called Checkpoint³ America.

Secondly, we present the block dedicated to **the memory, and its preservation through museums, monuments, etc.** This section are: an essay on museums that are renowned institutions to the memory, Jesus Pedro Lorente Lorente; an analysis of the archetypal memory of art and the preservation of individual memory in the Aragonese funeral neomedievalism from Pedro Luis Hernando Sebastian; and, and to bring to a close, Pierre Geal tells us the restless fate of the monument to *Daoíz and Velarde*, from Antonio Sola (1780-1861), for Madrid.

The third section deals with **the construction of memory in the cinematographic work.** Jobs that include this section are: an approach to the figure of cinema pioneer, the Aragonese Segundo de Chomón (1871-1929) by Gonzalo Montón Muñoz; and a reflection on the desire for immortality that underlies the constant preservation of memory that shapes us and keeps happy as humans, from Soledad Córdoba Guardado, in his article on the film *Blade Runner* (1982).

The fourth section is dedicated to **the memory and popular tradition (oral culture).** In this one includes a work from Isabel Rando Jarque, on traditional Aragonese architecture and bioclimatic building.

3 Border crossing, checkpoint and squad. The most famous was **Checkpoint Charlie** in Berlin Wall (1945-1989). It was in the Friedrichstrabe and opened the way to the area of USA with the Soviet. Only allowed to use to military and allied embassies, foreigners, permanent delegation of RFA workers and RDA civil servants.

BLOQUE

A

**El arte y los
conflictos bélicos**

Tránsitos artísticos

La plástica de Blasco Ferrer
entre la guerra civil y el exilio

Rubén Pérez Moreno
Doctor en Historia del Arte

INTRODUCCIÓN

La obra del artista aragonés Eleuterio Blasco Ferrer (Foz-Calanda, 1907-Alcañiz, 1993)¹, está indisolublemente unida a la Guerra Civil y su condición de exiliado. Las adjetivaciones poéticas de su producción están pasadas por el tamiz del compromiso hacia las clases más desfavorecidas, ahondando en los sentimientos humanos y en el drama visto y vivido durante la conflagración bélica y sus consecuencias: el éxodo de 1939, los campos de refugiados, las penurias en aquella Francia ocupada por los nazis y el definitivo exilio. En el presente texto pretendemos aludir a los nexos fundamentales que enlazan la obra plástica de Blasco anterior y posterior al paso al exilio, la desarrollada durante la Guerra Civil española y la década de los años cuarenta.

LA GUERRA “INCIVIL”

Poco sabemos de la actividad de Blasco durante la guerra, un conflicto en el que vio “*con claridad desde los primeros momentos el resultado final*”².

1 Véase: PÉREZ MORENO, Rubén, *Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993). Trayectoria artística*, Tesis Doctoral, [en línea], Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2014. <http://zaguan.unizar.es/record/13518/> [consultado el 1 de septiembre de 2014].

2 BLASCO FERRER, Eleuterio, *Hierro candente*, autobiografía manuscrita, cuadernillo 1, p. 68.

El autor se hallaba inmerso de lleno en las corrientes anarquistas de la Ciudad Condal³, adonde había llegado en 1926 desde su Foz-Calanda natal. Sirva como ejemplo de la tónica crítica y obrera de este periodo, un grupo escultórico de raíz dadá, formado por un sombrero de copa alta, una caña de pescar y una lata de “proletarias sardinas”, expuesto en el Primer Salón de la Asociación de Artistas Independientes, en junio de 1936. Una obra que se relaciona con las esculturas-objeto realizadas por Ángel Ferrant, la serie *Objetos*, que no han llegado a nuestros días, datadas en 1932, un experimento aislado dentro de su obra compuesto por la unión de materiales de fábrica (recortes de uralita, fieltro, una percha, un punzón, una botella, etc.), y que supone su primera exploración de las posibilidades del ensamblaje surrealista⁴. Esta obra de Blasco no es sino una representación del capitalismo, cuyo máximo elemento icónico es el sombrero de copa, que pesca con una caña que surge de él y de la que pende, a través de su hilo, como cebo, una moneda falsa que se adentra en la lata del más modesto de los pescados, que por relación representa al mar proceloso de los negocios⁵.

Su posicionamiento durante la guerra es claro, como podemos observar en tres dibujos publicados en el *Boletín del Centro Obrero Aragonés* de Barcelona que enlazan estilísticamente con su obra anterior al conflicto. Dos de ellos están fechados el 19 de julio de 1936. La relevancia de los sucesos acaecidos desde el día anterior, llevan a Blasco a constatar la fecha de realización, cosa extraña en su producción, con un valor documental y casi de urgencia, que no olvida el papel crítico de sus dibujos surrealistas en ese crucial momento histórico.

El compromiso político y social, a través de su particular surrealismo, queda patente en estos dibujos, técnica habitual de Blasco y muy empleada por los artistas durante el conflicto debido a la facilidad de reproducción y difusión, poniendo de manifiesto la dramática situación vivida en España durante la Guerra Civil. Herederos de su obra previa, encajarían dentro del realismo bélico imperante en la época, entendiendo que este no responde a un estilo artístico en sí mismo, nutriéndose de una hibridez estilística⁶. El primero⁷ muestra la defensa espontánea ante la sublevación. La torre de la iglesia está en llamas, así como el resto de edificios. El humo envuelve la atmósfera. Varios milicianos de la CNT-FAI, y una mujer que sostiene a su hijo en

3 A ello nos referimos en PÉREZ MORENO, Rubén, “Arte y compromiso. La plástica de Eleuterio Blasco Ferrer en la Segunda República”, *Cuadernos Republicanos*, nº 85, primavera-verano 2014; y “Eleuterio Blasco Ferrer: El compromiso libertario en la plástica de los años republicanos”, *AACA*, nº 26, marzo de 2014: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=925> [consultado el 1 de septiembre de 2014].

4 El propio Ferrant explicó que le había movido el interés por emplear “en lo inútil” utensilios y objetos de uso cotidiano. Véase: FERRANT, Ángel, “Els objectes, l’escultura i l’amistat”, *La Publicitat*, 23 de noviembre de 1942, p. 5.

5 SIXTO, “Hombres nuestros. Eleuterio Blasco, artista multicolor”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, Nº 151, Barcelona, junio de 1936, pp. 11-12.

6 ESCUDERO, Inés, “La necesidad de representar lo verdadero: el realismo bélico en la Guerra Civil española”, en ARCE, Ernesto, CASTÁN, Alberto, LOMBA, Concha y LOZANO, Juan Carlos (Eds.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, IFC, Zaragoza, 2013, pp. 448-449.

7 *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, nº 154, Barcelona, octubre de 1936, portada.

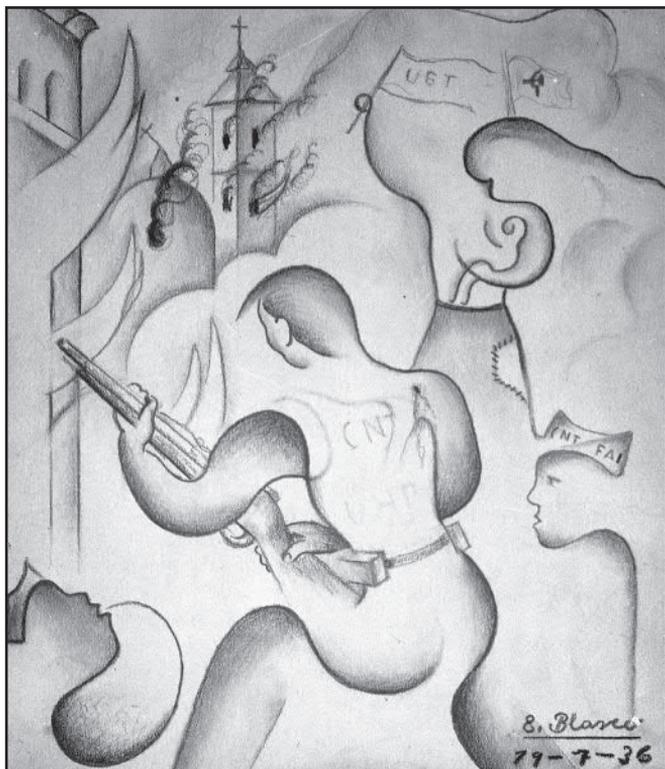


Fig. 1. *Sin título*, 19 de julio de 1936, lápiz sobre papel, paradero desconocido.

brazos, enarbolando una bandera de UGT, presiden la imagen. Al fondo aparece otra bandera comunista. El pueblo se ha alzado en armas. Conscientes de que defienden la libertad del mundo, hombres y mujeres de la España antifascista contienen con sus armas heroicas a la bestia reaccionaria para construir la nueva sociedad. La guerra acaba de empezar. Blasco aplaude este comportamiento y se erige en testigo de los acontecimientos. [Fig. 1]

En el siguiente⁸, de la misma fecha, un miliciano se apoya herido en una pared, mientras sus compañeros continúan luchando. Una esvástica y un crucifijo arden frente a él. El fascismo y la Iglesia son los culpables. [Fig. 2]

El último de ellos⁹, presenta un Cristo crucificado que tapa su cara con el brazo derecho, indignado ante lo que los poderes fácticos rebeldes están haciendo, a los que señala con su mano izquierda: un obispo, un militar condecorado y un burgués encopetado. Estos andan tranquilos, con las manos en los bolsillos sobre un suelo vaporoso, mientras los edificios del fondo muestran la ruina fruto de los bombardeos. [Fig. 3]

8 *Ibidem*, nº 156, enero de 1937, portada.

9 *Ibidem*, nº 158, marzo de 1937, portada.



Fig. 2. *Sin título*, 19 de julio de 1936, lápiz sobre papel, paradero desconocido.

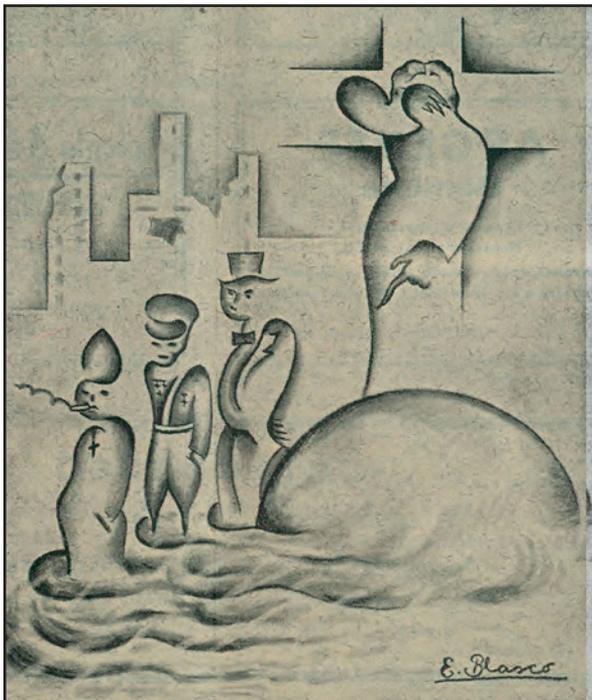


Fig. 3. *Sin título*, hacia 1936-1937, lápiz sobre papel, paradero desconocido.

El bagaje de los años anteriores al conflicto se pone al servicio de esta nueva figuración que está vívamente presente en los años de guerra, si bien Blasco tiene una serie de realizaciones previas, prefiguración de la misma, que se podrían adscribir a este realismo bélico.

Así, en mayo de 1935, a casi un año del inicio de la lucha, el redactor del Boletín del Centro Obrero Aragonés ya atisbaba en un conjunto de dibujos que “*con cuatro rayas cierras la más formidable diatriba contra el más nefasto de los crímenes, la guerra, que estallará, y que viene montada sobre los medios monstruosos en que tú te asientas*”¹⁰.

Blasco, como un visionario moderno, nos muestra la barbarie de la guerra, los campos de concentración, alambradas de espino, esqueletos, bombas, fábricas. El conflicto armado no ha empezado, pero Blasco lo presiente. El dibujo *Bombardeo* nos va a recordar a obras realizadas durante la guerra como *Los aviones negros* de Horacio Ferrer (realmente *Madrid, 1937*), expuesta en el pabellón español de París, magnífico retrato de mujeres y niños en pleno bombardeo; también a *Espanto (Bombardeo de Almería)* de Ramón Gaya, centrada en el momento del lanzamiento de las bombas; o *Bombardeos de Colmenar Viejo*, de Rodríguez Luna. El resultado de estos bombardeos es lo que representa Santiago Pelegrín en el magnífico *Bomba en Tetuán*, mientras que obras como *Bombardeo* de Climent o *Barrio bombardeado* de Eduardo Vicente, nos muestran las ruinas y escombros, testimonios silentes de lo ocurrido y víctimas también de la destrucción.

En *Llora la paloma blanca*, las palomas simbolizan la Paz; una de ellas llora de impotencia, está cavando su nido porque un criminal bombardeo, ha matado su único tesoro, su palomar. En palabras de Germinal de la Solana:

“(…) *guerras destructoras de intereses contrabandistas, bombas, persecuciones, de crueldades sin par, campos de concentración rodeados de alambradas con púas, destrucción de la Naturaleza, el dolor y la calavera de la muerte, como telón de fondo el tropel de lacras que todo ello lleva en sí; la ambición y el dinero. He aquí la obra «maestra» del Estado y la política en poder del capitalismo destructor siempre de los valores humanos, voraz y sin entrañas, signo del terror y de miseria... Esto todo lo simboliza y sabe recoger, el artista*”¹¹

Si observamos tres de las esculturitas en barro expuestas en Molinos, estas parecen responder a un bombardeo: una madre abraza a sus dos hijos, asustada, agarrándose el niño pequeño a su progenitora buscando protección; la mujer embarazada, toca

10 ANÓNIMO, “Figura Aragonesa. Eleuterio Blasco”, *Boletín del Centro Obrero Aragonés*, Nº 141, Barcelona, junio de 1935, p. 2.

11 GERMINAL DE LA SOLANA, “¡A los jóvenes...! Mensaje a todos los pueblos oprimidos”, *Orto. Revista Cultural de ideas ácratas*, nº 67, mayo-junio de 1991, p. 40.

su vientre mirando hacia el cielo con terror, mientras sujeta a su vástago muerto con la otra mano; o ese lisiado que eleva la mirada impotente. Estas obras debieron de aparecer en un documental propagandístico realizado durante la Guerra Civil acerca de los horrores causados por los fascistas sobre la población¹².

Blasco desarrolló tareas de dibujante cartógrafo con anterioridad a su incorporación al frente como Miliciano de la Cultura, en la 26ª División, lo que debió ocurrir ya en 1938. No obstante, llegó a exponer a lo largo del conflicto en distintos lugares hasta 1938¹³, participando por ejemplo en la muestra de Estudio Libre de Bellas Artes, institución que aspiraba “a templar la idea revolucionaria en yunque de la sabiduría y del arte”¹⁴.

La caída de Barcelona el 26 de enero de 1939, preludio de la derrota definitiva, supone el inicio de una marcha sin precedentes hacia Francia de mujeres, niños, ancianos, inválidos, seguido por los restos de soldados del ejército republicano. Un éxodo masivo que rondará las 500.000 personas¹⁵, que llegaba tras dos años y medio de guerra civil encarnizada, que prefiguraba de manera definitiva lo que acto seguido iba a ser la Segunda Guerra Mundial. El 26 y 27 de enero Francia decide cerrar la frontera para todos aquellos que no contaran con la debida acreditación de los agentes consulares franceses. El arco de seguridad iba disminuyendo rápidamente, y en él, centenares de miles de españoles se arremolinaban en busca de refugio. Una situación que obligó a las autoridades francesas a abrir la frontera a los civiles el 28 de enero por la mañana, que eran trasladados hacia el interior del país. No obstante continuaba cerrada para los combatientes y hombres en edad militar. Gerona caía el 4 de febrero. El ejecutivo francés, cuyas medidas se caracterizaron por la improvisación y falta de previsión, finalmente abre la frontera a los militares desarmados desde la noche del 5 de febrero, en un momento en que Figueras, a poco más de 20 kilómetros de Francia, estaba a punto de perderse en manos de Franco, iniciándose en los siguientes días un incesante flujo de soldados, cubiertos en su retirada por la 26ª División anarquista y las tropas del Ejército del Ebro. El día 8 Figueras es ocupado por las tropas franquistas, última ciudad importante en la carretera a Francia.

12 El propio Blasco lo comenta en una carta enviada al pintor Joan Abelló, fechada en Pierrelatte el 26 de junio de 1985. Archivo Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés).

13 Así lo señala FRANCHART, Jean, *Dictionnaire Illustré des Peintres et Sculpteurs Contemporains*, París, Editions A.P.I.C., 1948, pp. 128-129.

14 “Una Exposición de Estudio Libre de Bellas Artes”, *La Vanguardia*, Barcelona, 13 de marzo de 1938, p. 12.

15 Es importante dejar claro que la mayor parte de este aluvión de españoles que atraviesan la frontera en los últimos meses de la guerra, lo han hecho sin verdadero propósito de exiliarse, sino mas bien empujados por los acontecimientos bélicos, de manera excepcional y temporal. Ha de notarse cómo esta masa de españoles se reducirá con cierta rapidez, bien por las repatriaciones a España, bien por la diáspora a otros países y continentes, lo que decantará la verdadera emigración a Francia con motivo de la Guerra Civil en alrededor de 180.000 o 190.000 personas, según autores. Véanse, entre otros: STEIN, Louis, *Más allá de la muerte y exilio. Los republicanos españoles en Francia, 1939-1955*, Plaza y Janés, Barcelona, 1983; RUBIO, Javier, *La emigración española a Francia*, Ariel, Barcelona, 1974; RUBIO, Javier, *La emigración de la guerra civil de 1936 a 1939. Historia del éxodo que se produce con el fin de la II República*, 3 Vol., Librería San Martín, Madrid, 1977; o CAUDET, Francisco, *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1997.

LA OBRA PLÁSTICA EN LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN FRANCESES

El 10 de febrero de 1939, el fociño atraviesa la frontera francesa por el paso de Bourg Madame, junto a Puigcerdá, junto a gran parte de su división.

A pesar del progresivo aumento de la xenofobia en Francia, se mantuvo la tradición republicana del derecho de asilo, pero pisando suelo galo en un momento en que, desde abril de 1938, con la llegada de Édouard Daladier a la jefatura de un Gobierno de “concentración” orientado hacia el centro-derecha, y con Albert Sarraut como ministro del Interior, Francia se había dotado de un cuerpo legal destinado a controlar y reprimir extranjeros¹⁶, que a la postre significaría el internamiento administrativo resultante “*de la incumbencia, como su nombre indica, de un procedimiento administrativo, y no del procedimiento habitual, policial y judicial*”¹⁷, y el deseo de fomentar las repatriaciones rápidas. La propia sociedad francesa vive a finales de los años 30 una “crisis de identidad nacional”¹⁸.

Según las directrices emitidas en una nota del 3 de febrero por el Estado Mayor de la Región 16, aquellos que pasaron la frontera por Bourg-Madame fueron trasladados al pirineo de Latour-de-Carol, a modo de centro de clasificación, con unas bajas temperaturas, bajo el control de la Guardia Republicana Móvil, donde durmieron al aire libre. De allí, los hombres de la 26ª División son conducidos al castillo de Mont Louis.

En la enorme Plaza de Armas del castillo, donde les hacían formar para darles el rancho, Eleuterio Blasco realizó la que considera su primera obra en suelo francés: junto a unos compañeros hicieron, rodando, una gran bola de nieve que situaron en el centro de la plaza y que le sirvió como materia prima para modelar la máscara mortuoria de Durruti, fundador de la 26ª División, “*y alma de la revolución española en la zona nuestra*”, ayudado entre otros por el escultor José Clavero. Los oficiales franceses de la guarnición los observaban, dejándoles terminar la obra:

*“Todos los soldados de la libertad miraban la escultura con devoción. El rostro blanco de Durruti, de puro idealismo, penetraba en lo más hondo de sus corazones, encendidos todavía de fuego interior, interrogándose -¿Qué será de nosotros? ¿A dónde iremos a parar?”*¹⁹.

16 Decreto ley de 2-05-1938, leyes de 14-05-1938, decreto ley de 12-11-1938.

17 PESCHANSKI, Denis, “El paso de Le Perthus pone punto final a la República”, en VV.AA., *Republicanos españoles en Midi Pyrénées. Exilio, historia y memoria*, Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, edición española Cataluña, 2006, p. 126.

18 La cuestión de la crisis de identidad nacional la plantea Pierre Laborie y es recogida por PESCHANSKI, Denis, *La France des camps. L’internement 1938-1946*, Gallimard, París, 2002, p. 95, y continuada por casi todos los autores que han tratado el tema.

19 BLASCO FERRER, Eleuterio, *op. cit.*, cuadernillo 1, p. 72.

(...) *“Cuando marchamos del castillo a un campo de concentración, me di cuenta cómo los compañeros miraban el rostro blanco de Durruti que quedaba en las cimas de los Pirineos, desheliéndose, como ofreciendo su agua de nieve purificada en las cumbre, donde sólo beben las águilas, amantes de la libertad”*²⁰.

Los componentes de la división anarquista son trasladados ese mismo febrero al campo de Vernet d’Ariège²¹, en una situación inicial de absoluta improvisación.

Durante los siete meses en que Blasco permaneció en este campo, la cultura seguirá siendo piedra angular de la vida individual y colectiva de los internos, a pesar de las privaciones de la reclusión. Nos cuenta el artista que: *“(…) esta estancia en el campo de concentración, a pesar del hambre y la miseria que pasaba, no perturbó en nada mis ganas de trabajar y realicé una colección de dibujos que más tarde me han servido para nuevas realizaciones artísticas”*²².

En estas condiciones y circunstancias, el artista aragonés no paraliza pues la actividad creativa. Margarita Nelken comentó que en el campo de concentración *“(…) o se muere uno, de privaciones o de hastío, o se hace algo que valga la pena. Blasco Ferrer, en el campo de concentración, se hace -definitivamente- dueño de su oficio de pintor y escultor”*²³.

Efectivamente, Blasco realizó un abundante conjunto de dibujos que llevó consigo tras la salida de los campos²⁴. Muchos fueron trasladados al lienzo cuando las posibilidades económicas lo hicieron posible, y algunos de ellos, bastantes años más tarde, todavía inspiraron o sirvieron de modelo directo a varias esculturas en hierro. El grueso de los mismos fue realizado dentro de la poética surrealista o en su periferia. Hasta aproximadamente 1947, buen número de los dibujos y lienzos de Blasco se encuentran en su órbita, con huellas múltiples y polimórficas. En todo caso nunca llegará a abandonar del todo la imaginaria surrealista.

20 *Ibidem*, p. 74.

21 Maëlle Maugendre atendiendo a la distinta documentación de los archivos departamentales de los Pirineos Orientales y Ariège y a las disposiciones dadas a la GRM y la gendarmería, argumenta como fecha definitiva para la llegada de los republicanos de la “Durruti” el domingo 26 de febrero de 1939, si bien con anterioridad debieron de llegar ya grupos de republicanos. Véase MAUGENDRE, Maëlle, “De l’exode à l’exil. L’internement des républicains espagnols au camp du Vernet d’Ariège de février à septembre 1939”, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En línea], 6 | 2010. Puesto en línea el 16 julio 2010, consultado el 09 octubre 2012. URL : <http://ccec.revues.org/3316>, p. 66. Mémoire de Master Recherche en histoire contemporaine soutenu en juin 2007 à l’Université de Bordeaux-III, sous la co-direction d’Alexandre Fernandez et Sébastien Laurent, pp. 68-71.

22 BLASCO FERRER, Eleuterio, *op. cit.*, cuadernillo 1, p. 75.

23 Archivo Margarita Nelken (Archivo Histórico Nacional, Títulos y Familias, Legajo 3245, Doc. nº 54 y 208, bajo los títulos “Exposición en París de un pintor escultor español: Blasco Ferrer” y “La vida artística en París: exposición Blasco Ferrer. Para Cabalgata 1948”. Publicado en *Cabalgata*, Buenos Aires, 10 de febrero de 1948.

24 A ellos ya nos referimos en PÉREZ MORENO, Rubén, “Los dibujos de Eleuterio Blasco en el campo de concentración de Vernet d’Ariège”, en Congreso *Arte y exilio. 1936-1960*, celebrado del 6 al 8 de noviembre de 2013 en Bilbao y San Sebastián, Hamaika Bide Elkarte (en prensa).

No se pueden considerar los dibujos conservados de Blasco testimonios documentales de la vida en el campo como ocurre con otros artistas²⁵, con la excepción de un dibujo en el que muestra el interior de un barracón, donde aparecen las estructuras de madera triples que forman las camas y varios personajes. En todo caso, subyacen turbadoras escenas, no exentas de cierta angustia y obsesión, ligadas inexcusablemente a las vivencias, deseos, anhelos y frustraciones del internamiento, pero también fruto de un consciente proceso creativo.

La libertad del individuo como bien supremo, y algunos de sus símbolos, como la paloma y los pajarillos, presentes ya en sus dibujos de época republicana, marcan este periodo, y jalonan también la obra de los años cuarenta. *El preso y la libertad*, donde un hombre encarcelado da de comer migas de pan a un pájaro en libertad, resume esta idea.

Maëlle Maugendre documenta el cierre definitivo de Vernet el 23 de septiembre ante la movilización general establecida con la declaración de guerra, después de que el día 18 de ese mes se diera la orden por el Estado Mayor del Ejército al Coronel Comandante Superior y Prefecto de Ariège, de que todos los internos fueran transferidos al campo de Septfonds, lo que harán por ferrocarril los días 19, 20 y 21. Blasco marchará al Camp de Septfonds (Tarn et Garonne), cuya estancia no debió superar los dos meses. El Gobierno intentó sacar partido de la capacidad laboral de los refugiados españoles. Así se fue organizando la contratación exterior, directa e individual pero también colectiva²⁶. Las empresas de la región, y luego de toda Francia, vaciarán los campos de la ahora imprescindible y barata mano de obra en unos tiempos de economía de guerra. Bartolomé Bennassar documenta que el 23 de noviembre, Mr. De La Garrigue contrata a dieciséis ajustadores, torneros y forjadores en Septfonds, para emplearse en la Motobloc de Burdeos²⁷. Pudo haber otras contrataciones, pero es en esas fechas y en ese contexto cuando Blasco es seleccionado para trabajar en dicha empresa bordelense, reconvertida hacia la fabricación de elementos para tanques, bombas de aviones y equipos mecánicos.

BLASCO EN EL BURDEOS OCUPADO

En dicha empresa trabajó Blasco hasta la llegada de las tropas nazis a finales de junio de 1940. La situación era extremadamente difícil, ya que la vigilancia y el control sobre los republicanos españoles fue estrecha. Los alemanes centraron sus

25 Véanse los casos de Aurelio Arteta, Enric Climent, Antoni Clavé, Antonio Rodríguez Luna, Marco Chillet, Jesús Martí, José Fábregas, Nicomedes Gómez, Nemesio Raposo, Helios Gómez, Manolo Valiente, Josep Franch-Clapers, Josep Bartolí, Marcel·lí Porta, etc.

26 DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *El exilio de los republicanos españoles en Francia. De la guerra civil a la muerte de Franco*, Crítica, Barcelona, Barcelona, 2000, p. 101.

27 BENNASSAR, Bartolomé, "La contribución de los refugiados españoles a la economía (1939-1941), en VV.AA, *Republicanos españoles en Midi Pyrénées. Exilio, historia y memoria*, Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, edición española Cataluña, 2006, p. 160.

miradas en la abundante fuerza de trabajo que estos representaban para los talleres de la organización Todt, las tareas desarrolladas en la desembocadura del Garona, la zona portuaria, o para las fábricas situadas más allá del Rin²⁸. Blasco recurrió a la colección de dibujos que había hecho en los campos de concentración. Marchaba de café en café y de tienda en tienda con el deseo de vender alguno de ellos e ir tirando hacia adelante²⁹.

En una de estas tiendas, en la calle Sainte Catherine, conoció a un judío llamado Roverbal que ejerció de marchante en ese periodo.

El núcleo de amistades de Blasco en Burdeos fue fundamentalmente español. Allí compartió piso con el escritor Benigno Bejarano y Antonio Casanova, que colaboró en distintas publicaciones como *Solidaridad Obrera* de París, *Tierra y Libertad* o *CNT*. También estrechó amistad con Abel Paz³⁰, el poeta Louis Emiè, o el que fuera director de Popular Films en Barcelona, Mateo Santos, y más indirectamente con algunos destacados miembros anarquistas en clandestinidad como Germinal Sentís y Pedro Más Valois.

Entre los dibujos realizados en Burdeos, destacamos el hermoso *Pobreza*. En él observamos dos personajes, una pareja que se encuentra sentada frente a una mesa, en una habitación bastante austera. En la pared del fondo cuelgan unas prendas y un sombrero. A la derecha se abre una puerta, y a sus lados penden sendos cuadros. La pareja se abraza por los hombros, mientras la mano izquierda del hombre toca con cariño el vientre de la mujer, embarazada. Sobre la mesa unos vasos, una botella y un plato vacío. Los rostros de ambos muestran preocupación, cuando no tristeza ante la situación de pobreza en la que se encuentran, más cuando su hijo no va a tardar en nacer, ya que su estado de gestación es avanzado. Si bien estos temas son tratados habitualmente por Blasco Ferrer, no hemos de olvidar que está realizado en unas fechas en las que el autor sufre tremendas dificultades económicas en plena Francia ocupada, y aquí parece haber volcado toda su desesperanza personal, su propia pobreza, su angustia.

Blasco realizó dos viajes a París, donde gracias al pintor belga Franz Van Montfort, contrató la *Galerie de Berri* para celebrar su primera muestra individual en suelo francés, fecha en la que se establece definitivamente en la ciudad del Sena.

LA CIUDAD DE LA LUZ

No deja de causarnos sorpresa que en una fecha tan temprana y tan difícil como es 1942, en plena ocupación alemana, tanto por las circunstancias políticas como las meramente crematísticas, Blasco pudiera ya celebrar una exposición individual en París,

28 DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *op. cit.*, 2000, 144-155.

29 Sobre la estancia en Burdeos véase: BLASCO FERRER, Eleuterio, *op. cit.*, cuadernillo 1, pp. 76-80, y cuadernillo 2, pp. 81-93.

30 Véase las memorias de PAZ, Abel, *Entre la niebla*, EA, Barcelona 1993, pp. 143-181.



Fig. 4. *Poème d'amour*, 1939, carboncillo sobre papel, paradero desconocido. Fotografía: Archivo particular (Barcelona).

editando incluso un pequeño folleto-catálogo, en unos momentos en que sus condiciones económicas eran lamentables. Si para los pintores la guerra conllevaba una escasez de medios (trementina, barnices, óleos...) que se manifestará en su producción, en el caso de la escultura, cuyos materiales son de mayor cuantía, la situación será especialmente complicada³¹. Pero desconocemos el contexto concreto que le permitió al aragonés la realización de tan numerosas obras, en algunos casos de no poco tamaño, la forma en que este consiguió los materiales y el lugar donde las realizó. Además de estas carencias, los productos básicos para la vida diaria empezaron a escasear, situación que fue siendo cada vez más problemática conforme avanzaba la guerra.

En dicha muestra presentó una nada desdeñable obra consistente en 20 lienzos y 10 esculturas en hierro realizadas necesariamente en Burdeos, y fundamentalmente creadas

31 Entre otros casos, Giacometti hasta que marchó a Ginebra en 1942 realizaba figuras como una nuez; Arp en Grasse hacía maquetas y pequeñas esculturas a la espera de poder pasarlas al mármol o bronce con mayores dimensiones; o Lobo hubo de reducir también el tamaño de sus esculturas aprovechando al máximo el material. Las pequeñas esculturas afloraron en los talleres parisinos, cuya venta era más difícil. BOLAÑOS, María, *El silencio del escultor. Baltasar Lobo 1910-1993*, Junta de Castilla y León, 2000, pp. 77-78.

a partir de la colección de dibujos que se llevó consigo del campo de Vernet d'Ariège. Es el caso de *Poema de Amor*, ahora llevado al lienzo y que recuerda el encanto de Henri Rousseau [Fig. 4]; o *Elevación*, donde un hombre es ahorcado por una multitud de figuras de rasgos surrealistas: abigarrada y enigmática composición de formas sinuosas, en un momento histórico en que todo se había vuelto una locura³². Una imagen quizá fruto de obsesiones tremendistas.

Hemos de destacar en escultura la representación de bailarinas (seis), ya ensayada en los años republicanos, habitual en su producción, donde queda patente el proceso de depuración técnica del autor partiendo de los presupuestos estéticos de los años treinta, y un *Vagonero*, tema social del que existe una terracota del periodo republicano, que como tal no ocupa un lugar excesivamente destacado en la escultura de su etapa en el exilio, pero que sigue la línea de preocupación hacia las clases trabajadoras, humildes, desamparadas, iniciada ya en su juventud, y que observamos en otras obras como el lienzo *El herido*, o las piezas en hierro *Obrero de fábrica*, *El herido* y *Calvario negro*, canto del cisne de la producción en tres dimensiones de Blasco. La crítica abierta anterior desaparece casi en su totalidad, aunque subyace el elemento sentimental de manera patente, un poso de nostalgia ante los acontecimientos que han acaecido y que le han conducido al exilio.

En el caso de algunas de sus bailarinas parece plantear una problemática no muy lejana a la que mueve a Boccioni en aquellas esculturas, muchas destruidas, aparecidas en su libro *Pittura scultura futuriste* en 1914³³, donde existe un planteamiento de la dialéctica espacio-tiempo, al entenderlas como un movimiento dinámico de la figura sobre un "metafórico" entorno espacial inmediato concentrado en poco más de un pedestal. Unos pedestales que alcanzan verdadera importancia en diversos óleos y dibujos como parte esencial de la obra y adquiriendo así un sentido escultórico.

Margarita Nelken cuenta que esta primera exposición "en el país todavía enemigo fue con nombre prestado: imposible se supiera que uno de los ex hombres de un campo de concentración tenía una calidad humana tan alta, que no había alambradas, ni hambres, ni palizas, que le impidieran lanzar, por encima de su encierro, el mensaje de una obra de libertad"³⁴.

32 Esta obra se relaciona directamente con otras que artistas como Hans Arp, Óscar Domínguez, Max Ernst, Víctor Brauner, Leonora Carrington, Wifredo Lam, Julio González, Frédéric Delanglade, Henri Goetz, Édouard Goerg, o Chaïm Soutine, entre otros, realizan en el periodo comprendido entre 1941 y 1943. Véanse las obras incluidas en el apartado "Exilios, refugios, clandestinidad" en el catálogo de la exposición *Arte en guerra: Francia 1939-1947*, BERTRAND DORLÉAC, Laurence y MUNCK, Jacqueline (Dirs.), *Arte en Guerra*, Museo Guggenheim Bilbao y La Fábrica, 2013, pp. 67-106.

33 BOCCIONI, U., *Pittura scultura futuriste*, Edizioni futuriste di Poesia, Milán, 1914.

34 NELKEN, Margarita, "El arte en la emigración. Eleuterio Blasco Ferrer", *Las Españas*, nº 19-10, mayo de 1951, pp. 13-14.

En París entabla relación con Federico Beltrán Masses, bajo cuyo patronazgo expone en septiembre-octubre de 1942, en la muestra colectiva que tiene lugar en la Galería Charpentier, regentada por M. Raymond Nacenta en el 76 Faubourg Saint-Honoré, bajo el nombre “Quincena de arte español”. Se contó con una nutrida participación de pintores, escultores, y aun bailarines y músicos, pretendiendo crear, en plena ocupación alemana, una atmósfera netamente española en pleno centro de París. Se eligieron obras de artistas conocidos por los parisienses, entre otros un Solana y un Zuloaga, además de otros autores como Mariano Andreu, Anglada Camarasa, Rey Vila, Lagar, Viñes, Pruna, Manolo, Gargallo, Mateo Hernández y el propio Blasco Ferrer. En el evento dieron conferencias el doctor Marañón, Esterlich y Gaya, y actuaron en la propia galería Teresina Boronat, la Joselito, José Torres, Sainz de la Maza, Ricardo Vinyes, Isa Presti y Mariemma³⁵.

También mostrará obra ese año en el Hogar español³⁶ de la avenida Marceau, edificio este que había pertenecido al Gobierno vasco desde su compra en 1937, cuando la toma de Euskadi por parte de los nacionales les obligó al exilio, y que un juicio del periodo de Vichy había devuelto a la España Franquista.

PICASSO COMO REFERENCIA

A su llegada a París en 1942 Blasco escribió una carta a Picasso pidiéndole una entrevista tras haber pasado por su casa sin hallarlo. Al día siguiente, en Montparnasse, se tropezó con el pintor Pedro Flores que le dijo que Picasso lo esperaba. Y ambos fueron a su encuentro³⁷. Pedro Flores se encontraba entre los artistas considerados privilegiados, ese grupo de artistas españoles residentes en Francia desde antes de la guerra y que frecuentaban a Picasso: Ángeles Ortiz, Fenosa, Parra, Armengot, De La Serna, Peinado, Bores, Viñes y otros.

Cuenta Blasco que, en aquella primera entrevista en el taller de Grands-Augustins, donde Picasso se instaló a trabajar y vivir durante los años de la ocupación, le recibió con toda cordialidad y le comentó que le gustaría ver obras suyas. Primero le enseñó unas fotos que le gustaron mucho. En otra entrevista le llevó unos dibujos hechos en el campo

35 GASCH, Sebastián, “A la luz del recuerdo. Réquiem por una galería de arte”, *Destino*, 12 de noviembre de 1966, p. 45. En este artículo, Gasch da cuenta del cierre de la galería Charpentier en 1966, y rememora aquel evento español de 1942, cuando el autor residía en París y conoció a Blasco Ferrer. Recuerda también que ese mismo año tuvo lugar otra muestra, “El paisaje francés desde Corot al momento actual”, digna de aplauso por cuanto en aquellos sombríos años no era posible recurrir a museos extranjeros ni incluso a los de la propia Francia, reuniendo aun así, gracias a colecciones particulares, obras de Corot, de Lépine, Pissarro, Sisley, Monet, Théodore Rousseau, Renoir, Cézanne, etc. La galería fue todo un referente en el panorama artístico parisino, atrayendo la atención de miles de visitantes que pagaban por una entrada 3, 4 ó 5 francos, y conocidas eran las “vernissages” de *chez* Charpentier, fiestas mundanas muy deseadas. Entre cinco y seis mil personas concurrían de promedio a sus muestras.

36 Ambas participaciones le valieron su incorporación en la obra: BUET, Patrice, *Artistes espagnols de Paris*, Revue Moderne des Arts et de la Vie, París, 1943, pp. 13-22.

37 BLASCO FERRER, Eleuterio, *op. cit.*, cuadernillo 2, pp. 106-110.

de Vernet d'Ariège y algunas esculturas, entre ellas un *Violinista* que le llamó la atención por su expresión artística; Picasso le pidió precio, aunque Blasco pensaba regalárselo. Una llamada telefónica al malagueño y la precipitación de la despedida hicieron que en la confusión quedara allí el *Violinista*. Este tema del músico, muchas veces mendigo y ciego, será habitual en su producción en Francia, existiendo ya un *Violinista callejero* en hierro expuesto en 1936 y hoy mostrado en el Museo de Molinos. [Fig. 5]



Fig. 5. *Violinista*, hacia 1942, hierro, paradero desconocido.
Fotografía: Archivo particular (Barcelona).

Un día el pintor Flores le iba buscando por los cafés de Montparnasse, hasta que por casualidad, se encontraron en "La Coupole". Picasso quería verle hacía días. Ya reunidos, este le dijo que un matrimonio americano había visitado su taller, habían visto el *Violinista* y querían comprarle algo. Se trataba del argentino Fernández Ansorena, que adquirió varias obras y con cuyo dinero Blasco pudo vivir bastante tiempo³⁸.

Blasco visitó a esos señores con una carta de presentación de Picasso, vendiéndoles una escultura y un cuadro surrealista. Y es que "una carta de recomendación, una nota, cuatro palabras escritas por Picasso, eran para los españoles talismanes maravillosos"³⁹.

38 Según narra en la entrevista grabada en video realizada por Mateo Andrés a Blasco Ferrer en 1986 y proyectada durante la exposición de Blasco en Molinos inaugurada ese año. Archivo RPM.

39 GUILLÉN, Mercedes, *Picasso*, Madrid, Siglo XXI, 1975, p. 9.



Fig. 6. Blasco Ferrer, hacia 1942.
Fotografía: Archivo particular (Barcelona).

La actitud benefactora del malagueño continuará cuando más tarde le encargue una cántara al estilo de Foz-Calanda.⁴⁰ E incluso Sabartés adquiere otra escultura, *Bailarina*, posiblemente en fechas posteriores⁴¹. La generosidad de Picasso en aquellos angustiosos días para un Blasco Ferrer que apenas tenía nada, queda patente: *“ayudó mucho a los refugiados celebrando exposiciones con nosotros y nos hacía vender (...)”*⁴².

Sebastián Gasch describe la impresión que le produjo encontrar a Eleuterio en el taller de Picasso:

*“Era por el año 1942. Yo iba con frecuencia al taller de Picasso sito en la calle Grands-Augustins. (...) Hallaba yo siempre allí a un joven triste, lánguido, apagado. Se llamaba Eleuterio Blasco Ferrer y era el autor de unas pequeñas esculturas en hierro colocadas sobre un estante. Picasso las mostraba a todos los visitantes de su taller, acariciándolas con las manos”*⁴³.

-
- 40 En una fotografía, aparece manuscrito en el reverso: *“Esta cántara estilo Foz-Calanda me la encargó hacer Picasso en París en 1942”* (Archivo Joaquín Castillo Blasco).
- 41 En el Catálogo de la exposición en la Galería Argos de Barcelona, celebrada del 1 al 14 de enero de 1955, donde se dirigió a los asistentes el día de la inauguración vía telefónica desde París, aparece un listado de coleccionistas con obras de Blasco, donde se cita esta *Bailarina* adquirida por Sabartés, secretario de Picasso, sin poder precisar la fecha de adquisición.
- 42 Hoja del periódico *El Día de Aragón*, donde de forma manuscrita desmiente que fuera amigo de Gargallo y sí de Picasso. Archivo Familia Blasco Ferrer (Barcelona).
- 43 GASCH, Sebastián (MYLOS), “En el Taller de los Artistas. Con Blasco Ferrer”, *Destino*, Barcelona, 4-XII-1954. Una revisión de este texto aparece firmado por el mismo autor años más tarde: GASCH, Sebastián:

Cuenta Margarita Nelken en relación a nuestro protagonista, que Picasso "(...) *ha sido precisamente, en este París que puede serle, al artista novato y extranjero, tan hostil como hospitalario, quien más alientos le ha brindado al artista llegado*"⁴⁴. [Fig. 6]

PARÍS TRAS LA LIBERACIÓN

En el año 1944 expone en el Salón de Otoño⁴⁵, presidido por Denys Chevalier⁴⁶, llamado triunfalmente para la ocasión Salón de la Liberación, primero celebrado tras la entrada de De Gaulle en París el 24 de agosto y triunfo absoluto de Picasso al que le dedicó una sala de honor, con presencia de todos los residentes clandestinos, incluidos los españoles que ahora celebraban haber superado tan oscuro periodo. Y a partir de ese momento la actividad expositiva de Blasco va en aumento.

En 1945 participa en el Salón de Artistas Independientes y en Galerie Drouant-David, en la muestra *Les Grands Peintres Contemporains au service des Prisonniers*⁴⁷. Y en 1946 lo hará en el *Salon de L'Art Libre* y de nuevo en el Salón de Artistas Independientes, donde su presencia será habitual, empezando a destacar fundamentalmente una obra en hierro cuyos modelos iconográficos va depurando y ampliando. En esa 57ª edición de "los Independientes", Blasco tuvo su primera repercusión pública relevante con la obra *Le troubadour*, reproducida en *Le Monde Illustré* acompañando un texto de Roger Lannes, *Poètes d'aujourd'hui*⁴⁸, y en la portada de la edición de 15 de mayo de *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*. Primer arlequín del que tenemos constancia, de una larguísima serie de variaciones de este personaje en distintas posturas y con distintos instrumentos (mandolina, flauta, laúd, guitarra, lira), pero en esencia muy similares.

El sistema de trabajo en hierro del artista aragonés podemos observarlo en un conjunto de dibujos preparatorios conservados en el Museo de Molinos para la elaboración de la escultura *El mártir*, expuesto en el Salón de Arte Libre de París del año 1947. Blasco, en las primeras piezas creadas en suelo francés con este material, y como continuidad de la labor realizada en los años treinta, concibe la obra y plasma esta en su diseño en plano, desplegada, previendo las partes que luego han de ser dobladas y recortadas para crear la figura en una sola plancha de hierro, con

"Hurgando en el recuerdo. La imbatible vocación de Blasco Ferrer", *El Diario de Barcelona*, Barcelona, 25 de agosto de 1962; y de nuevo "Visitas al taller de Picasso", *Bellas Artes*, nº 20, febrero, Madrid, 1973, pp. 14-16.

44 NELKEN, Margarita, *op. cit.*, 10 de febrero de 1948, p. 5.

45 Los Salones eran una institución muy arraigada en la sociedad francesa, siendo una verdadera referencia cada temporada para público y crítica, marcando puntualmente el calendario artístico. Por ello estos salones clásicos como el Salón de Otoño, los Independientes y otros nuevos tales como el Salón de arte Libre, el de Mayo o el más tardío de la Joven Escultura, suponían un regreso a la normalidad.

46 La tarjeta de expositor se encuentra en el legado Blasco Ferrer del Ayuntamiento de Molinos. Doc. 48. AMM.

47 Participación citada en FRANCHART, Jean, *op. cit.*, 1948, p. 129.

48 LANNES, Roger, "Poètes d'aujourd'hui", *Le Monde Illustré*, 23 de marzo de 1946, p. 349.

un mínimo uso de la soldadura. A partir de estas fechas empieza a realizar obras con distintas piezas, con un mayor uso de la forja y un aumento del grosor de la plancha de hierro.

Las relaciones con los distintos organismos antifascistas del exilio en los años cuarenta son claras, como deja de manifiesto la existencia de invitaciones a actos de la Solidaridad Internacional Antifascista y diversos escritos mecanografiados alusivos a la defensa de la República y la vigencia de sus instituciones. También participa del 22 de febrero al 3 de marzo en “Arte español exiliado”, muestra colectiva celebrada en la Cámara de Comercio de Toulouse, organizada por la sección de cultura del M.L.E.-C.N.T, que tuvo continuidad poco después en París en la Galería Boétie, y en la tercera muestra, esta vez en el Palacio de Bellas Artes de Toulouse, entre el 24 de junio y el 3 de julio de 1958, y organizada por la federación local de la C.N.T. personificada en la figura de Teófilo Navarro. Pero su cercanía emocional a los círculos anarquistas no queda de manifiesto ya en su obra sino epidérmicamente.

Muy explícito es el título de la exposición celebrada en 1949 en La Grande Galerie, *Les Refusés*, donde al margen de la presencia de Blasco, carecemos de información sobre el resto de participantes en la misma y las circunstancias que la acompañaron.

La condición de refugiados o su vínculos con su causa sí se encuentra clara en la muestra celebrada del 1 al 20 de julio de ese año 1949, en la parisina Galería Raymond Duncan, en el 31 rue de la Seine (París VI), que expuso a cinco artistas españoles. Se trataba del también aragonés José Clavero, Antonio García Lamolla, el veterano Miguel Tusquellas, Blasco Ferrer y Tito Livio de Madrazo, último miembro de la saga de los Madrazo, sobrino de Ricardo de Madrazo, y presidente fundador en 1926 de la Asociación de Artistas e Intelectuales Españoles en Francia desde donde se aglutinarán una importante nómina de exiliados, entre ellos casi con seguridad el propio Blasco.

Un acontecimiento destacado en la consolidación y admiración de Blasco como escultor, es narrado por Virgilio Botella, en aquel entonces jefe de los Servicios Administrativos del Gobierno de la República en el exilio. Con motivo de la celebración del primer 14 de abril, los magníficos salones de la avenida Foch, sede del Gobierno de la República, se decoraron con pinturas y esculturas de artistas españoles en el exilio⁴⁹: *“Entre ellas llamó especialmente la atención de los asistentes, hasta de la prensa de París,*

49 Asistieron a esta recepción diplomática, según nos cuenta Virgilio Botella, destacadas personalidades de la política francesa, como León Blum, Paul Boncour y Hedouar Herriot, tres ex-presidentes del Consejo de Ministros de Francia y el último presidente en ejercicio de la Asamblea Nacional francesa; varios ministros del Gobierno de Francia; las representaciones diplomáticas de los países que habían reconocido al G.R.E. (Gobierno Republicano en el exilio); líderes de distintos partidos políticos afines; altos funcionarios; profesores -entre ellos Jean Sarrailh, rector de la Universidad de la Sorbona-; escritores como Albert Camus, Mauriac, Claude Aveline; miembros de todas las profesiones liberales y representantes de la prensa francesa e internacional, que dieron amplias informaciones gráficas y escritas sobre el acto.

un hierro forjado de Blasco Ferrer titulado «El último suspiro de Don Quijote», lleno de emotividad y patetismo⁵⁰. Efectivamente, la identificación con el hidalgo cervantino y su asociación con algunos de los valores que encarna, como el idealismo, la sinceridad y el noble peregrinar, se generalizó en la cultura del exilio al emparentarse con las andanzas de aquellos españoles durante la guerra y el largo exilio⁵¹.

Pero el gran impulso acaece a raíz de, quizá, la exposición más relevante y significativa del autor, completada en todo caso con la realizada dos años más tarde en la Galería Lambert. Efectivamente, el 31 de enero de 1948 se inauguró en la Galería Bosc, en el 53 rue de la Boétie, su segunda exposición parisina, escribiendo el prefacio del catálogo Denys Chevalier y la presentación biográfica el pintor H. Ch. Geuffroy. La muestra contó con una colección de 44 pinturas y 12 esculturas⁵², *“unas un alarido. Otras un lamento”*⁵³, de nuevo cosechando grandes elogios y haciéndose eco incluso la prensa extranjera. Allí asistieron – según cuenta Margarita Nelken- *“todos los que en París se interesan por las cosas del arte y se dieron cuenta de inmediato de que aquello era una revolución”*⁵⁴. Esto es *“(…) toda la crítica que «cuenta», y que desde el primer momento, se ha dado cuenta de que se halla frente a una obra que, realmente, tiene algo que decir, y sabe cómo decirlo”*⁵⁵. [Fig. 7]

Estas obras nos permiten apreciar con claridad una intensa y sincera carga emotiva; un elemento de lírica inquietud que anima patéticamente sus figuraciones más representativas, vinculado a la realidad negativa de la vida y con una tremenda carga humana. También una interiorizada misión social del arte. Características ya presentes en su plástica del periodo republicano.

Denys Chevalier, uno de los principales valedores de Blasco en estas fechas, que también escribirá la presentación en el catálogo de la exposición del turoloense en el Kunstzaal Plaats de Ámsterdam en 1952, manifestaba en las páginas de *Arts*:

“Las experiencias artísticas de Blasco, experiencias múltiples pero solitarias, han sido llevadas independientemente de las de su compatriota Gargallo, y por otra parte las diferencias esenciales que distinguen las dos visiones y las dos expresiones lo prueban suficientemente.

50 BOTELLA PASOR, Virgilio, *Entre memorias. Las finanzas del Gobierno Republicano español en el exilio*, Biblioteca del exilio, Edición Alicia Alted Vigil, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2002, pp. 118-119.

51 PÉREZ MORENO, Rubén, “Picasso y don Quijote, dos símbolos del exilio artístico español de 1939”, en *Simposio Reflexiones sobre el gusto. El recurso a lo simbólico* (Actas), celebradas en Zaragoza en mayo de 2013, Universidad de Zaragoza-IFC, (en prensa).

52 Catálogo de la Exposición E. Blasco en la Galería Bosc, del 31 de enero al 14 de febrero de 1948.

53 NELKEN, Margarita, *op. cit.*, 10 de febrero de 1948, p. 5.

54 *Ibidem.*

55 *Ibidem.*



Fig. 7. Vista de la exposición de Blasco en la Galerie de Berri, París, 1948. Fotografía: Archivo particular (Barcelona).

*Español, Blasco no puede dejar de alinearse en la gran corriente del arte español que va desde el barroco hasta el expresionismo. Enlazando el movimiento a la expresión, el artista sabe establecer unos ritmos plásticos que reparten las masas con los espacios vacíos. Con más movimiento y más dinámica que la estatuaria de Gargallo, la escultura de Blasco se diferencia más si cabe, por el drama interior, drama místico que se revela en ella*⁵⁶.

Ciertamente, a partir de esta muestra, la obra del turolense empieza a perder progresivamente interés, observando escasos cambios formales en su producción en hierro y yendo por rumbos poco destacados en el caso de la pintura. No obstante, la actividad de Blasco en el campo expositivo es enorme en los años cincuenta, momento en que alcanza una mayor repercusión pública⁵⁷.

56 CHEVALIER, Denys, "Eleuterio Blasco Ferrer", *Arts*, 6 de febrero de 1948.

57 Un estancamiento creativo del autor a inicios de los años 50, que coincide con el momento en que empezaba a quedar claro que la situación política en España no iba a cambiar, siendo admitida de nuevo en organismos internacionales después de que en octubre de 1950 la ONU levantara su "veto" contra el sistema político español. En enero de 1951 Estados Unidos restableció sus relaciones diplomáticas con el Gobierno español. Finalmente ingresará como miembro de pleno derecho en la ONU (1955). Además sufrirá una progresiva incardinación en las relaciones económicas con los países capitalistas. El inicio de la Guerra Fría en 1948 había frustrado los deseos del fin del régimen franquista.

CONCLUSIONES

Valorar en qué forma la guerra y el exilio determinan un cambio en la plástica de Blasco nos llevaría una larga disertación. Pero en síntesis y en primer lugar recordemos que el focino atraviesa la frontera en febrero de 1939, esto es, cuenta con 31 años. Es un artista joven aunque lleva a sus espaldas varias exposiciones individuales y numerosas participaciones en colectivas. No obstante, no había desarrollado en España una obra especialmente densa como para entender que hubiera alcanzado la madurez artística plena. Esta la logra en la década de los cuarenta, momento en que se define de forma cristalina la plástica del focino. Al igual que otros artistas como Remedios Varo, Gabriel García Nazareno, Seoane o Granell⁵⁸, no se desprende, en el exilio, del equipaje poético-visual de los años treinta, sino que lo impulsa, lo hace más rico desde el punto de vista iconográfico; no hay mutación, ni una metamorfosis definitiva, manteniendo los elementos emocionales y estéticos de su producción anterior. Quizá sea una más acentuada melancolía la que se desprende de su producción con el paso a suelo galo, afinidad emocional que en uno u otro momento encontramos dentro de la compleja diversidad de artistas del exilio, aunque difiere la forma en que plasmaron estas sensaciones de trastorno sentimental y profesional.

No existe, en definitiva, ruptura observando una continuidad formal, pero empieza, eso sí, a aumentar el repertorio semántico. Sigue existiendo un trasfondo ideológico, emocional, pero alejado de la crítica abierta de los dibujos de época republicana. Lo que hallamos, pues, con el paso al exilio, es una maduración a través de una extensa obra plástica, de expresión directa, fuerte, con un gran fondo de humanidad y gran carga trágica.

58 Véase sobre este aspecto BRIHUEGA, Jaime, "Después de la alambrada. Memoria y metamorfosis en el arte del exilio español", en BRIHUEGA, Jaime (Comisario), *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 36.

A

02

ajm

La guerra en el escenario

The Fifth Column, la obra ignorada de Hemingway.

Claus-Peter Neumann
Universidad de Zaragoza

INTRODUCCIÓN

El premio Nobel estadounidense, Ernest Hemingway, es famoso sobre todo por su obra narrativa (un puñado de novelas y sendos cuentos, algunos de los cuales se cuentan entre lo mejor de la literatura de habla inglesa) y ensayística (su libro *Death in the Afternoon*, sobre el toreo en España, es casi igual de conocido que sus novelas más celebradas). Sin embargo, pocos saben que, ya en el ápice de su fama como narrador, en la segunda mitad de los años 30, el escritor probó suerte con otro género, el teatro, escribiendo la obra *The Fifth Column*, que su editorial habitual, Scribner, publicó, primero, en octubre de 1938, como parte de la colección completa de sus cuentos escritos hasta aquella fecha (bajo el título *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories*) y, dos años más tarde, en 1940, como libro independiente (*The Fifth Column, a Play in Three Acts*).

Quizás no debería sorprender tanto el hecho de que el escritor haya escrito una obra teatral sino más bien lo contrario: que no haya escrito más. Porque, como destaca un crítico del *New York Times* en una reseña contemporánea: “It’s strange he hasn’t written plays before—the dialogue was always there [...]”¹ El estilo

1 POOR, C. (1938): “Books of the Times,” *New York Times* Oct. 14.
<http://www.nytimes.com/books/99/07/04/specials/hemingway-fifth3.html> (recuperado 25. 10. 2013).

predominantemente dialógico de muchos de los cuentos de Hemingway, en los que durante largos pasajes desaparece la voz narrativa casi por completo, parece que se prestaría perfectamente al género dramático.²

Teniendo en cuenta la fama de la que disfrutaba Hemingway, también puede extrañar que, en inglés, la obra fuera representada tan sólo una vez en vida del autor (en 1940) —y, además, en una versión fuertemente adaptada por un guionista de Hollywood, Benjamin Glazer, quien ya había escrito el guión para la versión cinematográfica de *A Farewell to Arms*.³ Hubo producciones en ruso (1963) y en alemán (1969), pero en lengua inglesa, la versión original de Hemingway sólo se estrenó 70 años después de su publicación: en 2008, en el *Mint Theater* de Nueva York.⁴ Esta trayectoria, un tanto irregular, llama la atención y plantea la pregunta por las razones de semejante situación. ¿Acaso influyeron las simpatías abiertas del autor con los republicanos durante la Guerra Civil española en la marginalización de la obra en unos Estados Unidos decididamente anticomunistas? ¿O es que tiene defectos tan graves, desde un punto de vista literario, para no merecer ser producida con más frecuencia? ¿O quizás haya otras causas que han contribuido al olvido que ha sufrido la obra? Este capítulo pretende indagar en estas tres preguntas para examinar las posibles razones que pueden haber llevado a *The Fifth Column* a una posición tan marginal dentro de la obra de Hemingway.

EL CONTEXTO POLÍTICO-IDEOLÓGICO

El famoso crítico Edmund Wilson llamó al Hemingway de la época de la Guerra Civil un “Hotel Florida Stalinist.”⁵ Lo hizo en el contexto de la publicación de la novela *For Whom the Bell Tolls* (1940), en la que, según Wilson, Hemingway por fin había superado su fase estalinista. La implicación es, por tanto que hasta entonces, incluyendo los meses en los que escribió *The Fifth Column*, el autor se adhirió de manera incondicional a las doctrinas soviéticas. Kenneth S. Lynn parece confirmar

2 J.F. Kobler señala “The Killers”, “Hills Like White Elephants”, “The Sea Change” y “A Clean, Well-Lighted Place” como particularmente cercanos al género teatral, pero concede que los cuentos de Hemingway, en general, tienen una forma más bien dramática por limitarse a un amplio uso del diálogo y de la descripción de la acción (KOBLER, J.F. (1975): “Hemingway’s Four Dramatic Short Stories”, en *Fitzgerald-Hemingway Annual*, pp. 247-57).

3 FELLNER, H. (1986): *Hemingway as Playwright: The Fifth Column*, Ann Arbor, MI, UMI Research Press, p. 22.

4 Sobre la producción rusa: BLUM, R. (1963): “A Play in Three Acts—I Moscow”, en *The New Yorker*, 2 noviembre, p. 55, <http://www.newyorker.com/magazine/1963/11/02/a-play-in-three-acts-i-moscow> (recuperado 08. 10. 2014). Sobre la producción en alemán: “Theater: Hemingway, Abschied im Florida”, en *Der Spiegel* nº 44, 1969, pp. 224-225, <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/45520529> (recuperado 08.10.2014). Sobre el estreno americano: MCGRATH, C., “Hemingway’s ‘The Fifth Column’ produced for New York stage”, *New York Times*, 8 febrero 2008, http://www.nytimes.com/2008/02/08/arts/08iht-hem.html?pagewanted=all&_r=0 (recuperado 08.10.2014).

5 WILSON, E. (1940): “Return of Ernest Hemingway”, *New Republic*, nº 103. http://www.powells.com/review/2001_06_14.html (recuperado 09. 10. 2014).

esta percepción.⁶ Uno podría suponer, entonces, que la obra teatral representa una mera pieza propagandística escrita por un comunista convencido. Sin embargo, las cosas no son tan simples.

Para empezar, no se puede afirmar que Hemingway siempre haya tenido simpatías con la izquierda, ni a nivel mundial ni en el contexto español. De hecho, en la época justo anterior a la Guerra Civil, cuando ya pudo observar las tensiones existentes en la sociedad española, no se inclinaba por ninguna de las dos agrupaciones político-ideológicas, principalmente porque tenía buenos amigos en ambos lados.⁷ Y en abril de 1936, pocos meses antes de la sublevación, se refería en una carta privada de manera claramente despectiva a los comunistas como “chickenshit communists.”⁸

Menos aún se puede decir que Hemingway siempre haya sido un autor políticamente comprometido—muy al contrario: en 1932 Hemingway todavía se declaraba abiertamente en contra de un radicalismo literario, insistiendo que la literatura y la política eran dos ámbitos separados que no convenía mezclar.⁹ Su primera obra con cierta crítica social desde un punto de vista progresista, *To Have and Have Not*, la terminó en 1937—cuando la Guerra Civil ya entraba en su segundo año. Pero incluso cuando ya había publicado partes de *To Have and Have Not* en revistas, se quejaba, en abril de 1936, de las presiones que recibía por parte de personas de izquierdas para que escribiera sobre cuestiones de la lucha laboral, dejando entender que la literatura comprometida no era lo suyo.¹⁰

Tampoco favorecía la idea de que su país entrara de nuevo en un conflicto internacional como lo hizo en la Primera Guerra Mundial. En un artículo escrito para *Esquire* en septiembre de 1935, tan sólo diez meses antes del inicio de la Guerra Civil, Hemingway aún instaba a los Estados Unidos a mantenerse al margen de una futura guerra europea que ya intuía que estaba cerca en aquel entonces: “Never again should this country be put into a European war through mistaken idealism [...]”¹¹ Nada podía parecer más lejos del autor que la idea de escribir una obra literaria con fines propagandísticos.

En cuanto a todas estas opiniones, las cosas cambiaron cuando se produjo la sublevación de una parte del ejército español, lo que Hemingway, junto con muchos otros escritores estadounidenses, interpretó como un ataque a la democracia.¹² Así que, por lo menos inicialmente, su apoyo abierto a la República no era tanto una adhesión

6 LYNN, K.S. *Hemingway*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987, pp. 447-449.

7 STANTON, E.F. (1989): *Hemingway en España*, trad. J. González Muela, Madrid, Castalia, p. 200.

8 REYNOLDS, M. (2012): *Hemingway: The 1930s Through the Final Years*, Nueva York, Norton, p. 218.

9 KINNAMON, K. (1996): “Hemingway and Politics”, en DONALDSON, S. (ed.), *The Cambridge Guide to Ernest Hemingway*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 149-69, espec. p. 161.

10 Véase nota nº 8.

11 HEMINGWAY, E. (1970): “Notes on the Next War: A Topical Letter”, en WHITE, W. (ed.), *By-Line: Ernest Hemingway*, Harmondsworth, Penguin, pp. 199-206, espec. p. 200.

12 BINNS, N. (2004): *La llamada de España: Escritores extranjeros en la Guerra Civil*, Mataró, Montesinos, p. 22.

incondicional al socialismo o al comunismo sino más bien una defensa de la democracia en contra del fascismo tal como el autor lo había conocido anteriormente en Italia y Alemania. De hecho, en su discurso "Fascism Is a Lie", pronunciado en el *American Writers' Congress* en junio 1937, no hace ninguna defensa de alguna formación política o ideológica en particular sino que se centra en una crítica incondicional a la crueldad con la que las fuerzas fascistas actúan en España.¹³

Aún así, es cierto que, durante sus varias estancias en España para informar de la guerra para la "North American Newspaper Alliance",¹⁴ Hemingway se movía, cada vez más, hacia posiciones socialistas y comunistas. A finales de 1936, Hemingway, junto con Lillian Hellman, John Dos Passos y Archibald MacLeish, fundó la organización "Contemporary Historians", cuyos objetivos incluían la realización de un documental sobre la Guerra Civil con un propósito claramente propagandístico: intentar convencer a la sociedad americana y, sobre todo, a los miembros del Congreso y al Presidente de abandonar la neutralidad en el conflicto español y tomar partido por los republicanos.¹⁵ El realizador encargado de hacer el documental, titulado *The Spanish Earth*, fue el neerlandés Joris Ivens, comunista declarado. En 1937, en una de sus estancias en Madrid como periodista, Hemingway acompañaba a Ivens en el rodaje de la película y escribió el texto de la narración, llevando el documental terminado a la Casa Blanca para enseñárselo a Franklin D. y Eleanor Roosevelt e intentar cambiar la política de no-intervención.¹⁶

Más tarde, en 1938, Hemingway escribió una serie de artículos para la revista americana pro-socialista *Ken*, en los que denunciaba la neutralidad estadounidense como hipócrita y, abiertamente, reclamaba el apoyo oficial de su país a la causa de la República.¹⁷ Mucho se ha hablado del hecho de que Hemingway hacía la vista gorda a ciertos sucesos que ocurrían en el lado republicano. Lo más llamativo, que echa cierta luz oscura sobre el autor, fue cuando incluso llegó a justificar la muerte de José Robles Pazos, amigo común de Hemingway y John Dos Passos, y activista de izquierdas, a quien la policía secreta rusa, operando en la zona republicana de España, ejecutó como supuesto espía franquista en el invierno de 1936/37.¹⁸ La amistad entre los dos autores se rompió a raíz de este asunto, y Dos Passos abandonó España y se volvió anticomunista, lo que Hemingway le reprochaba.¹⁹

13 HEMINGWAY, E. (1937): "Fascism Is a Lie", *New Masses* 22 junio, p. 4.
<http://64.62.200.70/PERIODICAL/PDF/NewMasses-1937jun22/4-5/> (recuperado 22. 07. 2014).

14 DEWBERRY, E. "Hemingway's Journalism and the Realist Dilemma", en DONALDSON, S. (ed.), *The Cambridge Guide to Ernest Hemingway*, op. cit., pp. 16-35, espec. p. 16.

15 BAKER, C. *Hemingway: The Writer as Artist*, Princeton, NJ, Princeton University Press, p. 230.

16 BINNS, N. *La llamada de España: Escritores extranjeros en la Guerra Civil*, op. cit., p. 181.

17 JOSEPHS, A. "Hemingway's Spanish Sensibility", en DONALDSON, S. (ed.), *The Cambridge Guide to Ernest Hemingway*, op. cit., pp. 221-42, espec. p. 226.

18 PRESTON, P. (2009): *We Saw Spain Die: Foreign Correspondents in the Spanish Civil War*, Nueva York, Skyhorse, p. 86.

19 DONALDSON, S. (1987): "Dos and Hem: A Literary Friendship", en WAGNER, L. (ed.), *Ernest Hemingway: Six*

Esta nueva postura clara de Hemingway podría haber influido en que en Estados Unidos se ignoraba *The Fifth Column* durante tanto tiempo. Parecería posible que, una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, en el periodo de la Guerra Fría (y sobre todo después de que Eisenhower llegó a un entendimiento con Franco y firmó la instalación de bases militares estadounidenses en España), una obra supuestamente pro-comunista sobre la Guerra Civil española resultara potencialmente incómoda. Esto podría explicar que durante muchos años la obra no se presentara en Estados Unidos, pero sí en la Unión Soviética. Sin embargo, no explicaría cómo la censura franquista pudo dar su visto bueno a la publicación de la obra en traducción catalana en 1966—aunque ésta, al final, no se realizó.²⁰

Resulta que, por lo menos desde el punto de vista ideológico, la obra es mucho más compleja que una mera apología ciega, simplista e ingenua del lado republicano de la contienda. Es cierto que en el centro de ella está el trabajo de un agente de contra-espionaje cuyo cometido consiste en descubrir, arrestar y entregar miembros de la quinta columna (de ahí el título de la obra), es decir: francotiradores y simpatizantes franquistas que pasaban información a las tropas sublevadas para facilitar la toma de Madrid. La única escena de violencia que se ve en el escenario de forma directa es el asesinato de un miembro de las Brigadas Internacionales a manos de un agente de la quinta columna. Y, en múltiples ocasiones, se oye el bombardeo de Madrid y el impacto de las bombas en las casas, creando un ambiente angustioso. Referencias a actos de violencia por parte de soldados o simpatizantes fascistas y, por el otro lado, elogios a los brigadistas internacionales y referencias positivas a canciones comunistas salpican la obra, así que, principalmente, la obra presenta una toma de postura favorable hacia el lado republicano. Sin embargo, en una escena central (segundo acto, primera escena) el protagonista conversa ampliamente con el coronel del Cuerpo de Seguridad de Madrid, Antonio, responsable de llevar a cabo interrogatorios a sospechosos de simpatizar con los fascistas, interrogatorios (con tortura incluida) que con frecuencia conducen a condenas a muerte. Parte de la conversación versa precisamente sobre esta cuestión y Antonio habla de las muertes de soldados, políticos y curas presenciadas por él con total impasibilidad e incluso cierto orgullo, creando una sensación siniestra que contrasta con la impresión más favorable descrita arriba. Más adelante, gran parte del tercer acto consiste en una misión del protagonista que incluye la muerte gratuita de un general alemán e insinúa la tortura y posterior ejecución de un político fascista por parte de la policía republicana. Al final de la obra, más que satisfecho con sus supuestas hazañas, el protagonista parece asqueado. De manera que la sensación general creada por la obra es ciertamente ambigua. Así pues, desde el punto de vista político-ideológico *The Fifth Column* es una obra incómoda que no satisfaría ni a los defensores de la sublevación ni a los partidarios de la República.²¹ No hay razones ideológicas

Decades of Criticism, East Lansing, Michigan State University Press, pp. 41-59, espec. pp. 50-51.

20 LAPRADE, D.E. (2007): *Hemingway & Franco*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, p. 104.

21 El caso de España refleja la ambigüedad inherente en la obra: mientras la censura habría permitido su traducción al catalán en 1966, prohibió su publicación en castellano tan sólo tres años más tarde, en

de peso, entonces, que explicaran por qué la obra no se presentó en los teatros estadounidenses durante tanto tiempo, con la única excepción, fuertemente adaptada, de 1940.

LA OBRA

Más allá de consideraciones ideológicas, centrándonos en cuestiones literarias, a primera vista *The Fifth Column* es una obra aparentemente simple en cuyo centro está un personaje masculino que parece ser el típico protagonista de Hemingway—viril, valiente y vivaz a la vez que cínico, un tanto altanero, crítico con el lenguaje y algo machista—tan típico que casi podría considerarse una caricatura del héroe hemingwayano. Los demás papeles de la obra son, en su gran mayoría, tipos unidimensionales en vez de personajes redondos. Los españoles, directamente, corresponden a estereotipos fáciles (por muy bienintencionados que sean). Pero, quizás, el aspecto más comúnmente criticado por los comentaristas es el hecho de que el argumento se divide en dos tramas paralelas (la implicación del protagonista en la Guerra Civil y su romance con una periodista) que, en vez de reforzarse mutuamente, se estorban la una a la otra por lo que no se puede desarrollar ninguna de las dos de manera satisfactoria.²² Además, dicha doble trama apunta a la dicotomía Marte versus Venus (la obligación en tiempos de guerra versus el amor) que ya se había convertido en un tópico gastado en la obra de Hemingway. Se puede decir, pues, que la obra indudablemente tiene defectos. De hecho, llegó a producir un rechazo rotundo en académicos que habitualmente eran admiradores incondicionales del escritor, como Carlos Baker, quien afirma, sin paliativos, “it is a bad play,”²³ o Edward F. Stanton, quien va tan lejos como sentenciar que “es su peor obra publicada en cualquier género.”²⁴ Sin embargo, mirando otras publicaciones académicas y las reseñas de la prensa, tanto del texto publicado como de las varias producciones (la de 1940, las de otros países y la de 2008), se puede observar una gran variedad de opiniones. En otro orden de cosas, las representaciones teatrales de la obra (tanto en la versión de Glazer en 1940 como en la versión original en 2008) resultaron ser bastante populares. La adaptación del *Group Theatre* fue uno de los dramas no-cómicos más representados en la temporada neoyorkina de 1939/40 y la producción de 2008 tuvo tanto éxito con el público que fue prolongada dos semanas más.²⁵ Por lo tanto, parece haber algo en la obra que le salva de sus defectos y que hace que su lectura y representación puedan tener cierto interés.

1969 (*ibidem*).

22 FELLNER, H. *Hemingway as Playwright: The Fifth Column*, *op.cit.*, pp. 8-9.

23 BAKER, C. *Hemingway: The Writer as Artist*, *op. cit.*, p. 234.

24 STANTON, E.F. *Hemingway en España*, *op. cit.*, pp. 217-218.

25 Sobre la producción de 1940, véase FELLNER, H. *Hemingway as Playwright: The Fifth Column*, *op.cit.*, 34; sobre la producción de 2008, véase HETRICK, A. “Hemingway’s *Fifth Column* Extends at the Mint”, *Playbill* 4 marzo 2008, <http://www.playbill.com/news/article/hemingways-the-fifth-column-extends-at-the-mint-148306> (recuperado 31.08.2014).

En este contexto, es importante observar que, detrás del rechazo tajante de la obra por parte de algunos autores, hay una serie de falacias. La primera, y mayor, de ellas es la identificación que han hecho muchos del protagonista de la obra, Philip Rawlings, con el autor, Hemingway, convirtiendo el primero en portavoz del último.²⁶ Y es cierto que a los lectores y espectadores contemporáneos, Philip les tenía que parecer una versión hiperbólica de la imagen que Hemingway había adquirido en la opinión pública, una fachada de hipermasculinidad, como lo denomina Susan Beegel, que el autor mismo insistía en proyectar de manera constante.²⁷

Sin embargo, para asociar el protagonista con el autor, los comentaristas se basan en la relación que tiene el primero con la periodista estadounidense Dorothy Bridges, en la que ven un paralelismo con la relación entre Hemingway y Martha Gellhorn, corresponsal de guerra, que había empezado poco antes de la creación de la obra.²⁸ Si de por sí identificaciones biográficas de este tipo son problemáticas, en nuestro caso el paralelismo es parcial, para empezar porque Philip es un hombre soltero sin ataduras mientras que Hemingway estaba casado. Los que hacen la asociación protagonista-autor pasan por alto que la relación que verdaderamente tiene rasgos paralelos con la pareja Gellhorn-Hemingway es la inicialmente formada por Dorothy y Robert Preston, periodista americano como el autor e, igual que Hemingway, casado y con hijos, engañando a su mujer con la corresponsal de guerra.

De hecho, es con esta pareja, Dorothy y Preston, con la que empieza la trama de la obra, lo que es importante para la interpretación de la misma porque establece el marco dentro del que se desarrolla la acción. Dicha acción la inicia Dorothy, periodista estadounidense que escribe artículos sobre la Guerra Civil española para la revista *Cosmopolitan* desde su habitación en el Hotel Florida en una Madrid asediada por las tropas franquistas. Preston ocupa el cuarto contiguo al suyo y ambas habitaciones están comunicadas por una puerta. Al principio de la obra, se ve a Preston en el cuarto de Dorothy observando un mapa de Madrid cuyo escrutinio continúa durante gran parte de su diálogo con Dorothy. De dicho diálogo, trasciende que su relación está pasando por un momento de crisis. El diálogo deja claro que, por quién Dorothy realmente siente una fuerte atracción, no es Preston, sino por otro estadounidense, el supuestamente también periodista, aunque más dedicado a la juerga que al trabajo, Philip Rawlings. Fuera del escenario, entre la segunda y la tercera escena, Philip se pelea con Preston y acaba echándole de su habitación. La tercera escena empieza con Philip despertándose en el cuarto de Preston, ocupando su lugar también como amante de Dorothy durante el resto de la obra. Este intercambio de personajes tiene importantes connotaciones simbólicas que la crítica no suele tener en cuenta.

26 p.ej. YOUNG, P. (1969): "The Fifth Column", en *The New York Times* Sept, p. 21 <http://www.nytimes.com/books/99/07/04/specials/hemingway-fifth.html> (recuperado 31.08.2014).

27 BEEGEL, S.F. "Conclusion: The Critical Reputation of Ernest Hemingway", en DONALDSON, S. (ed.), *The Cambridge Guide to Ernest Hemingway*, op. cit., pp. 269-299, espec. p. 289.

28 LYNN, K.S. *Hemingway*, op. cit., pp. 468-469.

En su actitud inicial, estudiando el mapa, Preston se define claramente como hombre contemplativo, observando los eventos desde la distancia y la abstracción. En cambio, Philip, como descubre la tercera escena, esconde detrás de su fachada de juerguista irresponsable su verdadera ocupación: agente secreto para la policía republicana.

Dorothy se convierte así en un catalizador que intercambia al americano observador (Preston, representando la posición oficial de los Estados Unidos en el momento de la composición de la obra: la no-intervención) por el supuesto héroe americano, el hombre de acción, Philip Rawlings, que, activamente, defiende los ideales de la Declaración de Independencia en el mundo.

Volviendo a las asociaciones hechas por la crítica entre el protagonista y el autor, desde un punto de vista lacaniano, Philip, efectivamente, podría considerarse un personaje en el que Hemingway, en ese momento corresponsal de guerra en España, igual que Preston, proyectó su visión imaginaria del yo, una visión cuya aparente coherencia esconde una profunda fragmentación.²⁹ En este sentido, la relación entre Hemingway y sus personajes se podría interpretar como fuertemente dividida entre una versión más realista y sobria del autor (Preston, el observador) y una versión idealizada —atractivo, varonil, vivaz pero a la vez activo e implicado en la causa, un auténtico héroe. De esta manera, al principio de la obra, Philip parece ser una versión más fabulosa de Preston/Hemingway—, el hombre que no se limita a observar y escribir sino que entra en acción. Pero cuando la trama entra en los detalles de la implicación de Philip en la Guerra Civil, la obra revela, poco a poco, una realidad que es mucho más aterradora que lo que un simple heroísmo idealista dejaría esperar.

En este contexto, es interesante comparar cómo reacciona a la guerra Dorothy y cómo responde Philip. De hecho, una de las fuerzas indudables de la obra, y que ha sido ignorado por la crítica, es cómo demuestra los diversos efectos de la guerra en las personas en función de su grado de implicación en ella. La menos afectada es Dorothy, quien vive la guerra desde la habitación del hotel y tiene una visión caballeresca de ella. Creyendo que Philip es un mero juerguista ocioso, ella le sugiere que cambie de vida y se dedique a algo serio, por ejemplo “something *military* and fine.”³⁰ Esta combinación de los adjetivos “military” y “fine” contrasta radicalmente con lo sórdido del trabajo de Philip, como la trama descubre más adelante. Para Dorothy, incluso la experiencia personal del bombardeo nocturno del barrio en el que se aloja, visto desde la ventana de su habitación abrazada a Philip, tiene un efecto principalmente estético y sentimental, como si de fuegos artificiales se tratara, acompañando al inicio del romance de los dos personajes. Cuando, al día siguiente, la criada del hotel Petra le pregunta por el bombardeo, Dorothy responde: “Oh, it was *lovely*” (p. 20, cursiva en el original). Cuando Petra reacciona de forma horrorizada e insiste en los efectos terribles del bombardeo para la gente,

29 LACAN, J. (2007): *Écrits*, trad. B. Fink, Nueva York, Norton, pp. 76-77.

30 HEMINGWAY, E. (1969): *The Fifth Column and Four Stories of the Spanish Civil War*, Nueva York, Scribner, p. 23 (cursiva en el original). Futuras referencias a esta obra serán citadas en el texto en paréntesis.

comentando que “in my quarter, there were six killed on one floor,” Dorothy justifica su apreciación estética alegando que “Here there wasn’t *any one* killed” (*ibidem*, cursiva en el original).

La cita de Petra indica que, por supuesto, los que más sufren el impacto directo de la guerra son los personajes españoles. La obra está llena de referencias al sufrimiento de la población madrileña. El horror del bombardeo de parte de los fascistas, afectando sobre todo a la población civil, se transmite a través de efectos de sonido y de comentarios sobre el daño causado, algo que muchas reseñas de la producción de la versión de Glazer comentaron positivamente.³¹ En cuanto a los personajes españoles de la obra, destaca el gerente del hotel, quien no pierde ocasión para pedirle a Philip comida para su familia que está sufriendo hambre por culpa del asedio. Pero el caso más extremo de sufrir las repercusiones de la guerra es el electricista del hotel, quien muere alcanzado por la bala de un francotirador fascista.

Desde un punto de vista psicológico, considerando su protagonismo y su profunda implicación en la Guerra Civil, es lógico que el personaje que más se ve afectado por la crueldad de la guerra es Philip. A pesar de que la crítica le trata como un carácter esencialmente estático, el típico héroe hemingwayano de principio a fin, en el transcurso de la trama, Philip sufre un cambio profundo, aunque dicho cambio, como sí es típico en Hemingway, se expresa de maneras indirectas y sutiles: en la primera escena del segundo acto, en su conversación con Antonio, mencionada en el capítulo anterior, Philip aún expresa su aversión a ver a los enemigos de la República morir: “I don’t like to see them die” (p. 37). En contraste con el siniestro Antonio, Philip procura ser benevolente: intenta salvar a un joven soldado americano, integrante de las Brigadas Internacionales, del fusilamiento por haberse dormido estando de guardia. De hecho, Philip está convencido de haber conseguido la liberación del soldado americano, pero, cuando sale de la sala de interrogatorio, Antonio insiste en que el brigadista vuelva a la sala para seguir siendo interrogado—la escena acaba ahí, pero la sensación creada, ciertamente escalofriante, es que el joven soldado no se va a librar tan fácilmente.

En cuanto avanza la trama, sin embargo, Philip se vuelve cada vez más imperturbable por la violencia que le rodea. Incluso empieza a desarrollar cierto rasgo de crueldad él mismo. Cuando durante una misión nocturna en la Carretera de Extremadura (tercer acto, tercera escena), Philip y su compañero en armas, el comunista alemán Max, interceptan a un general alemán y a un político español, miembro de la quinta columna, y los llevan a Seguridad, deciden matar al primero y dejar su cadáver escondido en el camino (lo que pasa fuera del escenario). La justificación de Max es: “He was too heavy and he would not talk” (p. 74). Philip, en tono casual, explica que el general llegó a negarse a seguir andando: “He made a sort of sit-down strike” (p. 75) y Max insiste que como soldado nunca habría hablado, por lo que era inútil para ellos. En sus justificaciones deshumanizantes que cosifican la vida humana reduciéndola a su valor útil, ambos se

31 FELLNER, H. *Hemingway as Playwright: The Fifth Column, op.cit.*, p. 36.

muestran totalmente impasibles ante el acto de crueldad que acaban de cometer, lo que contrasta radicalmente con la acusación repetida por parte del político fascista de que los dos, en realidad, habían cometido un asesinato: “You murdered him” (*ibidem*, letras cursivas en el original).

En ese momento, la actitud de Philip y Max se queda meramente en una indiferencia hacia la violencia que ellos se ven obligados a perpetrar. Invitados por Antonio a presenciar la toma de declaración del político, se apresuran a excusarse: rehúyen de la crueldad en la que, como saben perfectamente, acabará semejante interrogatorio. Pero ya se percibe una diferencia entre los dos personajes: Max le implora casi desesperadamente a Antonio que le deje ir para ahorrarle el espectáculo cruento de la tortura: “Please. Please. I go now!” (p. 76). Philip también quiere irse, pero lo expresa con mucho menos anhelo. Y cuando el político insiste “You’ll never make me talk! Never! Never! Never!”, Philip sonríe en anticipación de lo que va a pasar. Aunque Philip se va con Max en la última escena le revela a su compañero que, más tarde, volvió a Seguridad para presenciar el interrogatorio, la tortura y, posiblemente, la muerte del político: “I stayed all through it. Every bit of it. All of it. [...] I have a strong stomach, you know” (p. 79). Como agravante, Philip reconoce haberse burlado, junto con Antonio, del cadáver del general alemán: “Antonio had him placed in a chair in the corner and I put a cigarette in his mouth and lit it and it was all very jolly” (pp. 79-80). Al final de la obra, la experiencia directa de la guerra en toda su crudeza ha corrompido a Philip, convirtiéndole en una persona que, aún afligiéndose por ello —“I never felt worse” (p. 78)— siente cierta atracción por la crueldad y desarrolla rasgos crueles él mismo.

Y, en los últimos momentos de la obra, Philip traslada su crueldad, adquirida a través de su implicación activa en la Guerra Civil, al ámbito privado. En la última escena, Philip rompe la relación con Dorothy, lo que muchos han interpretado como un acto heroico (aunque sin mérito literario por ser un tópico), como una abnegación, renunciando a los intereses personales a favor de ideales comunes.³² Pero lo que, a primera vista, parece ser un gesto heroico es realmente un acto de crueldad gratuita. Max, quien, inicialmente, le reprochaba a Philip la relación con Dorothy porque podía distraerle de sus cometidos en la lucha contra la quinta columna, al final, le da el visto bueno. Cuando Philip se dispone a terminar la relación, Max, cuyo nombre le marca como máximo (en el sentido de más puro) representante de la lucha antifascista en la obra, le intenta retener: “you do not have to. I tell you truly I see no signs that she interferes with your work in any way” (p. 81). Y cuando ve que no puede convencer a Philip de seguir con Dorothy, Max le insta: “remember to be kind. To us to whom dreadful things have been done, kindness in all *possible* things is of great importance” (cursiva en original). Pero, desoyendo el ruego de su compañero, Philip no sólo corta con Dorothy sino la hiere profunda e intencionadamente, dibujándole un futuro feliz junto a él en los sitios más elegantes de Europa y América, para acto seguido romper con ella y dejarla abandonada en su habitación, destrozada.

32 Véase p.ej. YOUNG, P. “The Fifth Column”, *op.cit.*, o KINNAMON, K., “Hemingway and Politics”, *op. cit.*, p. 164.

La trayectoria que representa la trama de la obra es una bajada al infierno y la bajada es doble: es la de los lectores/espectadores y es la de Philip. Es la de los lectores y espectadores porque, en cuanto avanza la obra, se adentra cada vez más en la realidad oscura del cometido de Philip. Y es la de Philip porque, en el transcurso del argumento, se sumerge cada vez más en su estado infernal.

Ante este trasfondo, la relación que Philip empieza con Dorothy no es simplemente una relación romántica que surge con independencia de su implicación en la guerra para potencialmente interferir con su deber. La llama del espíritu en hombres y bestias, que Hemingway tanto admiraba, se ha apagado en Philip.³³ El negocio con la muerte ha convertido su vitalidad, tan atractiva para Dorothy, en una mera fachada. Desde el principio, la juerga y el sexo le sirven a Philip para recuperar esa vitalidad y combatir la angustia causada por sus experiencias en la guerra—“the horrendous” o “super horrors” como lo expresa él mismo (p. 22). La relación con Dorothy le ofrece esto y algo más.

Aquí, adquiere relevancia el apellido de Dorothy: Bridges, lo que literalmente significa ‘puentes’. Dorothy representa un puente para Philip, para que vuelva a encenderse esta llama del espíritu. Pero la mecha no es tanto (o por lo menos no sólo) sexual y sentimental sino más bien cultural. La mera pasión física, Philip ya la vive (desde antes del inicio de la obra) con la republicana Anita. Lo que le atrae a Philip de Dorothy es más que su físico, más, incluso, que su persona: es lo que ella representa. De una manera significativa, lo que le hace salir a Philip de su nuevo cuarto y entrar en el de Dorothy, abandonando su cometido como agente secreto, es la música de Chopin que ella acaba de poner en una gramola (p. 31). El canto de sirena para Philip no es sólo la promesa de sexo y romance, como lo suelen interpretar los críticos y académicos que han comentado la obra, sino la música de Chopin que evoca la cultura, y con ella toda la vida acomodada, de la clase media alta europea y estadounidense, lejos de las realidades sórdidas de la violencia que está experimentando España en aquellos momentos.

Pero son precisamente estas connotaciones culturales y sociales, más que un simple y tópico conflicto de intereses entre amor y deber en la guerra, las que condenan la relación al fracaso. Ocupando el antiguo cuarto de Preston, Philip descubre la cantidad de comida que su compatriota y Dorothy están acaparando ilícitamente, cuando la población madrileña sufre escaseces. Este descubrimiento, dicho sea aparte, representa una dura crítica de Hemingway a los corresponsales internacionales que frecuentemente disfrutaban con productos (a través de sus respectivas embajadas) que estaban fuera de alcance para los españoles. En otra ocasión (acto tres, escena uno), Philip discute con Dorothy a causa de una elegante capa de piel de zorro cuyo precio, según Philip, corresponde a “one hundred and twenty days’ pay for a man in the brigades” (p. 61). Dorothy se justifica con que no

33 Para el concepto de la llama del espíritu véase BROER, L.R. (1973): *Hemingway's Spanish Tragedy*, Tuscaloosa, AL, The University of Alabama Press, p. v.

le había salido tan cara porque la pagó con pesetas que había traído a España desde Francia, es decir de contrabando, a lo que Philip responde “You’re doing quite well out of the war, aren’t you?”

Si Philip, al final, corta con Dorothy, no es tanto porque su amor por ella interferiría con su trabajo. Como se ha comentado arriba, el mismo Max (la personificación del compromiso abnegado con la lucha contra el fascismo) descarta este peligro e incluso le insiste en continuar con la relación. La ruptura se debe a otras razones. Cuando Philip le dibuja a Dorothy un posible futuro común en el que recorrerían los lugares más de moda con estancias en hoteles de lujo como el Ritz, dedicándose exclusivamente a la propia diversión—“all we’d do would be amuse ourselves” (p. 81)—esboza exactamente el tipo de vida ociosa de una clase pudiente cuyos privilegios los movimientos de derechas pretenden mantener, empleando, en el caso de los fascismos, la fuerza y la represión para ello. Si termina la relación con Dorothy, no es tanto por tener que elegir entre el amor y el deber en tiempos de guerra. Rompe con ella por las mismas razones por las que inició la relación: porque Dorothy representa una vida de cultura y comodidades que le podría sacar a Philip de su infierno de violencia y crueldad pero que a la vez está vinculada a una manera de organizar el mundo (fuertemente jerarquizada) que es incompatible con los ideales por los que Philip, quien ahora sí se convierte en portavoz del autor, ha estado luchando.

El hecho de que la obra no sólo empieza con Dorothy sino también termina, por lo menos en parte, con ella sentada en la cama, llorando por el abandono de Philip, refuerza la función del personaje como punto de referencia que enmarca la obra. En este contexto es relevante recordar que el apellido de este personaje significa ‘puentes’, no ‘puente’. Y el plural, aparte de corresponder al apellido inglés real, es importante para la interpretación en cuanto a su significado.

Dorothy no sólo es un puente entre dos mundos para Philip. Considerando su función de personaje cuya perspectiva enmarca la obra y su profesión de corresponsal de guerra, Dorothy también es puente entre los sucesos en España y el público norteamericano. Su experiencia personal, habiendo cambiado el hombre contemplativo, Preston, por el hombre de acción, Philip Rawlings, supone un doble aviso a la sociedad estadounidense para la que ella escribe (y a la que se dirigió la obra inicialmente): por un lado, es una advertencia a sus compatriotas idealistas que podrían tener una visión romantizada de la defensa de la democracia (en este caso la República) en contra de los que la atacaban.³⁴ Esta guerra no era una aventura heroica de luchadores nobles y libres. La primera sílaba del apellido de Philip—‘Raw’ (‘crudo’)—lo insinúa: ésta es una guerra que se libra con una crudeza brutal por ambos lados.

34 Dicha visión romantizada la expresaría más tarde Tennessee Williams en *The Glass Menagerie* (1945) a través del personaje Tom Wingfield (su alter ego) quien anhela cambiar la monotonía de su vida por la acción en la Guerra Civil (WILLIAMS, T., *The Glass Menagerie*, Nueva York, New Directions, 1945, pp. 5 & 39).

Pero hay otra implicación más importante: el nombre 'Preston' literalmente significa 'priest town',³⁵ lo que podría implicar la tendencia del carácter de huir de la violencia en vez de encararla, como lo haría un auténtico héroe de Hemingway. Pero el nombre también se puede interpretar como una representación gráfica de la pronunciación del participio pasado del verbo frasal 'to press on', es decir 'imponer'. Y de hecho, la realidad brutal y cruda de la guerra civil se les impone ('is pressed on') a los protagonistas de una forma u otra, por mucho que prefieren quedarse al margen y mantener una postura observadora. Y, en esto, se puede ver un aviso indirecto del autor al público americano al que la obra iba dirigida de que, aunque los Estados Unidos siguieran manteniendo su política de observación sin intervención, la realidad cruel de la guerra se les impondría tarde o temprano. Resultó que Hemingway tenía razón, pero su país iba a mantener la postura observadora de Preston hasta que, al final, la guerra le fue impuesta ('pressed on') en Pearl Harbor.

El final de la obra, a primera vista, parece representar una cierta asimetría estructural. Si la obra empezó por el intercambio, en la vida sentimental de Dorothy, de Preston por Rawlings, cuando éste último la deja, no hay otra permuta: Preston no vuelve. El intercambio entre él, el observador pasivo de los sucesos, y Philip, el participante activo en los mismos, es irreversible: una vez implicado activamente en la guerra (aunque sea, como en el caso de Pearl Harbor, una implicación impuesta), ésta no permite una vuelta al estado observador. La implicación trae consigo un compromiso que hay que mantener con todas sus consecuencias. Esta es la opción que elige Philip (a pesar de los horrores y crueldades vividos) y que, esa es la insinuación de la obra, también debería tomar su país.

El *tableau* final, la imagen en la que termina la obra, plasma visualmente la división entre dos mundos: la escena muestra dos habitaciones contiguas. En una están Philip, Max y Anita (la amante republicana de Philip al inicio de la obra), representando la defensa de ideales democráticos, en la otra Dorothy, encarnando un mundo lleno de comodidades y cultura (ejemplificada por la música de Chopin), un mundo de por sí atractivo pero vinculado a un estamento social determinado. Aparte de representar la decisión final de Philip, optando por el infierno que implica el compromiso con la lucha, esta división visual, también, se podría interpretar como algo más. La puerta entre las dos habitaciones está cerrada, el puente entre los dos mundos que el apellido de Dorothy implica está roto. Lo interesante es que el *tableau* muestra a Petra, la sirvienta del hotel, en el lado de Dorothy, representando así no sólo el mundo burgués de la americana sino también la división de clases con la que la lucha de los otros tres personajes quisiera acabar. De esta manera, el simbolismo de la puerta cerrada entre las dos habitaciones va más allá de lo personal y se convierte en un presagio pesimista de cómo iba a terminar la contienda.

35 <http://www.behindthename.com/name/preston>

POSIBLES RAZONES PARA SU MARGINACIÓN

A pesar de los defectos innegables, *The Fifth Column*, también, tiene bastantes aspectos por los que recomendarla, como el anterior análisis ha demostrado. La razón por la que ocupa un lugar marginal dentro del canon hemingwayano, no hay que buscarla ni en sus calidades literarias ni en su posicionamiento ideológico, sino más bien en el contexto de la obra del autor.

Muchos han dicho que *The Fifth Column* es una obra típica de Hemingway. En una reseña para el *New York Times*, por ejemplo, Philip Young escribió: "This is immediate, unmistakable Hemingway."³⁶ Y para Edmund Wilson, Malcolm Cowly y Alfred Kazin (para sólo nombrar tres de los comentaristas), Philip Rawlings es el típico héroe hemingwayano.³⁷

Pero en realidad, la obra es tremendamente atípica de Hemingway. De hecho, el intento de ver en ella una obra característica del autor es lo que ha llevado a muchas interpretaciones a las falacias arriba mencionadas. Leerla como obra típica del autor crea ciertas expectativas que no se cumplen.

Lo que fascina en la obra narrativa de Hemingway es precisamente lo que no se narra, lo que ni la voz narrativa ni el diálogo cuentan, sino que el lector intuye o deduce. Fiel a lo que Hemingway denominaba la "teoría del iceberg",³⁸ el placer de leer un cuento o una novela de Hemingway es descubrir lo que hay debajo de la superficie del lenguaje de los personajes. En *The Fifth Column*, sin embargo, no hay que intuir ni deducir casi nada (con la posible excepción de la progresiva caída del protagonista en la crueldad): Philip lo cuenta todo, y casi obsesivamente. La obra comparte la verbosidad compulsiva de los protagonistas del teatro estadounidense de la época (tematizada por Eugene O'Neill y, más adelante, llevada al arte por Tennessee Williams), contrastando así con la parquedad habitual de los personajes de Hemingway.

Relacionado con esto, el cuestionamiento de las palabras grandilocuentes pero vacuas, tan típico en la narrativa del autor,³⁹ llevándole a su estilo cuidadosamente reducido en el que evitaba cualquier adjetivo o adverbio superfluo y que representó toda una innovación literaria en su época, se limita, en *The Fifth Column*, a la objeción por parte de Philip a unas pocas palabras sin mucha relevancia y no tiene ninguna

36 YOUNG, P., "The Fifth Column", *op. cit.*

37 Las reseñas de Kazin, Cowly y Wilson están incluidos en MEYERS, J., *Ernest Hemingway*, Abingdon, Routledge, 1982.

38 "The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water" (HEMINGWAY, E., *Death in the Afternoon*, Londres, Arrow Books, 1994, p. 169).

39 Véase una de sus frases más famosas: "Abstract words such as glory, honor, courage or hallow were obscene beside the concrete names of villages [...]" en HEMINGWAY, E. (1923): *A Farewell to Arms*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, p. 191.

repercusión estilística sino sólo le sirve al protagonista para demostrarle a Dorothy su actitud cínica y para mofarse del inglés peculiar del gerente del hotel español. De esta manera, la crítica hemingwayana de la grandilocuencia de la retórica política e ideológica (y de la literatura decimonónica y de principios del siglo XX), aquí se reduce a una mera burla, con connotaciones de cierto chauvinismo cultural.

Y por último, tampoco es cierto que Philip Rawlings sea el típico héroe de Hemingway. Es más, la obra fracasa si se considera a Philip un héroe hemingwayano. Lo que destaca del protagonista típico del autor es que tiene lo que Hemingway llamaba “grace under pressure”.¹ Esta gracia al estar enfrente de un peligro (la misma que demuestra el matador enfrentándose al toro) el héroe hemingwayano la consigue siendo fiel a un código de conducta inviolable incluso en las situaciones más adversas.² Y es precisamente este código de conducta que Philip abandona en su bajada al infierno de la crueldad, lo que en realidad le convierte en un anti-héroe hemingwayano y le añade un interés a la obra que se pierde si se interpreta bajo el prismático de lo heroico.

Viendo, en Philip, un héroe hemingwayano, la obra fracasa. Sin embargo, funciona y, a pesar de sus fallos, adquiere interés artístico, si se ve en ella no una glorificación incondicional de los americanos que lucharon al lado de república, sino una crítica encubierta a la no-intervención estadounidense y una (auto)crítica, bastante abierta, de la vida que llevaban los correspondientes internacionales en medio de la miseria en la que vivía la población madrileña, además de un ahondamiento en la fuerza corruptora de la guerra que convierte a Philip en todo menos un héroe admirable.

Tras este análisis, hay que decir que las razones, por las que *The Fifth Column* ha sido marginada dentro de la obra de Hemingway, se deben en parte a los defectos literarios que indudablemente tiene, pero, sobre todo, a su difícil encaje en el resto de la obra del escritor y las múltiples falacias interpretativas a las que ello ha llevado, evitando así que se puedan apreciar debidamente sus méritos.

A favor de la obra, y reconociendo todos sus defectos, se puede argumentar que, a pesar de su ambigüedad ideológica mencionada en el capítulo dos, la obra sigue apostando por una lucha contra el fascismo pese a los errores que podía cometer el lado republicano. De esta manera, en una época compleja en la que lo fácil era el relativismo, el quitarle importancia a la vileza del fascismo destacando los errores, fracasos y hasta crímenes de la República, *The Fifth Column* es toda una declaración de defensa, a ultranza, de principios democráticos, una defensa que, y en esto sí es fiel al estilo Hemingway, no embellece nada sino que lo cuenta todo con total crudeza.

40 DONALDSON, S., “Introduction: Hemingway and Fame”, en DONALDSON, S. (ed.), *The Cambridge Guide to Ernest Hemingway*, op. cit., pp. 1-15, espec. p. 7.

41 BEEGEL, S.F. “Conclusion: The Critical Reputation of Ernest Hemingway”, op. cit., p. 275.

Volar un puente, dinamitar la esperanza (II)

La fotografía como parte de la memoria.
El marqués de Villar y los puentes de la provincia
de Huesca destruidos durante la Guerra Civil

Natalia Juan García
Universidad de Zaragoza

PRESENTACIÓN

Nuestra tarea dentro del grupo de investigación *Arte y memoria*¹ es revisar los fondos de archivos aragoneses que conservan interesantes instantáneas de la Guerra Civil. En este trabajo nos centramos en las fotografías que realizó Diego Quiroga en la provincia de Huesca y que se conservan en el Archivo de la Imagen y la Fotografía del Altoaragón² pues estamos convencidos de que la fotografía es testigo mudo de nuestra memoria. Para ello resulta fundamental la búsqueda y recuperación de imágenes antiguas que encontramos en archivos y fototecas provenientes de fondos públicos y donaciones particulares³.

- 1 El grupo de investigación *Arte y memoria* de la Fundación Antonio Gargallo de la Universidad de Zaragoza está dirigido por José Prieto y Vega Ruiz y está formado por diferentes profesores, investigadores y artistas de diferentes universidades españolas y extranjeras. Para más información sobre este grupo de investigación véase <http://www.fantoniogargallo.org/arteymemoria/>.
- 2 El Archivo de la Imagen y la Fotografía del Altoaragón es un Centro Documental y de la Imagen de la Diputación de Huesca que alberga más de 60.000 fotografías ya catalogadas y aproximadamente otras tantas pendientes de su archivo sistematizado. Además posee 500 películas datadas desde 1914 hasta los últimos años. Para más información sobre A.I.F.A.A. véase <http://www.dphuesca.es/index.php/mod.pags/mem.detalle/idpag.610/idmenu.1072/chk.3c88daf2802add6535a37c49ad68fdff.html>.
- 3 Un antecedente de este tema fue llevado a cabo por JUAN GARCÍA, Natalia, "Volar un puente, dinamitar la esperanza. Los puentes de la provincia de Huesca destruidos durante la Guerra Civil y su memoria a través de la fotografía", en PRIETO, José y RUIZ, Vega, *Arte y memoria*, Teruel, Ayuntamiento de Teruel,

LAS FOTOGRAFÍAS DE GUERRA

Impactantes fotografías han registrado episodios bélicos del siglo XX que han dado la vuelta al mundo convirtiéndose, a veces sin quererlo, en un importante mecanismo de propaganda⁴. Contemplando el horror que transmitían las fotografías era (y es) posible comprobar los efectos destructivos de la guerra, permitiendo saber a la gente lo que ocurría a través de un medio veraz -y supuestamente objetivo- como es la fotografía.

Los escenarios de la Guerra Civil Española (1936-1939) fueron fotografiados por Robert Capa cuyo verdadero nombre era Andrei Friedman (1913-1954). Este célebre fotógrafo estuvo en nuestro país retratando el horror de la guerra con Gerda Pohorylle⁵ (1910-1937), ambos trabajaron en el frente junto con David Seymour (1911-1956) mucho más conocido como Chim⁶. Junto a todos ellos estuvo el alemán Walter Reuter (1906-2005) quien vino a España en 1933 huyendo de los nazis a los que había fotografiado, por lo que estaba aquí en el inicio de la Guerra Civil y pudo captar con su cámara lo que ocurrió desde el 18 julio de 1936. También vino a cubrir gráficamente la Guerra Civil Henri Cartier-Bresson (1908-2004) quien no realizó fotografías durante el conflicto, pero sí que filmó un interesante documental titulado *Victorie de la vie* que versaba sobre la Brigada Lincoln en Quinto de Ebro (Zaragoza). A este grupo se le conocía como la Brigada Internacional de la Fotografía. Además de éstos, vinieron otros fotógrafos extranjeros como Kati Horna (1912-2000)⁷, la italiana Tina Modotti (1896-1942)⁸ y el alemán Hans Namuth (1915-1990) especializado en retratos, razón por la que la revista francesa *Vu* lo envió a Barcelona durante los primeros meses de la guerra con el fin de retratar los rostros de la guerra. A diferencia de los fotógrafos anteriormente citados, el francés Albert-Louis Deschamps (1889-1972) cubrió la Guerra Civil desde el bando contrario, el llamado Nacional.

Además de extranjeros, también debemos nombrar a importantes reporteros españoles que cubrieron la Guerra Civil y cuyo trabajo durante el conflicto viene a cuestionar la idealización y la búsqueda de la belleza de la imagen que prima en los reportajes de

2010, pp. 89-111. En este trabajo se estudiaron un total de 87 fotografías de puentes destruidos durante la Guerra Civil realizadas por José Oltra Mera y conservadas en la actualidad en el Archivo de la Imagen y la Fotografía del Altoaragón (AIFAA).

4 Así lo recoge RITCHIN, Fred, "Close witnesses. The involvement of the photojournalist", en FRIZOT, Michel, *A new history of photography*, Milán, Konemann, 1998, cap. 333, pp. 591-612, concr. p. 591.

5 Sobre Gerda Taro véase: OLMEDA, Fernando, *Gerda Taro, fotógrafa de guerra: el periodismo como testigo de la historia*, Barcelona, Editorial Debate, 2007.

6 En el año 1946 Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, George Rodger y Bill Vandivert fundaron la agencia Magnum. Véase <http://www.magnumphotos.com/> [Consultado el 22 de octubre de 2013].

7 El gobierno Republicano le encargó a Kati Horna fotografías que sirvieran como propaganda política, de hecho, con su obra se hicieron muchos carteles publicitarios, aunque parte de los negativos se los llevó a París y no salieron a la luz hasta 1979, fecha en la que los donó al Ministerio de Cultura de España.

8 Tina Modotti llegó a España en 1934 donde trabajó en las Brigadas Internacionales hasta el fin de la guerra para lo cual se alistó en el Quinto Regimiento.

los fotógrafos foráneos⁹. Entre los profesionales españoles debemos destacar a Agustí Centelles (1909-1985) -conocido como el Robert Capa español- que estuvo con las tropas en el frente de Aragón y realizó reportajes sobre la Batalla de Teruel, así como de la de Belchite. También hay que citar la agencia de los Hermanos Mayo (se apellidaban realmente del Castillo Cubillo) que formaron un grupo de fotógrafos gallegos en el que estaban los hermanos Paco (1911-1949), Faustino (1913-1996), Cándido (1922-1984) y Julio Souza Fernández (1917). Todos ellos montaron una agencia en España al inicio de la Guerra Civil con la que más tarde continuaron desde México. Paco Mayo y Julio Souza cubrieron los frentes del Ebro, Teruel, Paracuellos y Valencia e ingresaron en el *Quinto Regimiento* de Enrique Líster, junto con Benítez Casaus, como miembros activos del denominado *Altavoz del Frente*¹⁰.

También hay que aludir a Gabriel Casas i Galobardes (1892-1973), quien se dedicó al fotoperiodismo hasta el final de la Guerra Civil Española pues, tras el conflicto, fue inhabilitado para ejercer su profesión por no querer sumarse a los principios del franquismo. Situación similar fue la de José Díaz Casariego (1905-1970) quien no sólo no pudo volver a ejercer de reportero gráfico sino que fue condenado a muerte. Afortunadamente fue indultado, pero su trabajo estuvo oculto durante más de medio siglo. Díaz Casariego fue amigo de Alfonso Sánchez Portela (1902-1990), quien antes del inicio de la guerra tenía experiencia como fotógrafo, ya que había estado en el alzamiento republicano de Jaca en 1930, aunque sus reportajes más significativos fueron sobre la Guerra Civil, especialmente la Batalla de Teruel, donde estuvo a punto de morir por congelación, y la Batalla de Madrid, donde se preocupó de captar a la población civil con su cámara. Su interesante trabajo, a pesar de todo lo que se perdió de él, consta de más de cien mil negativos que fueron adquiridos por el Ministerio de Cultura en 1992.

Por su parte, Antonio Campaná Bandranas (1906-1989) fue un importante fotoperiodista junto con el singular caso de Juan Guzmán (su verdadero nombre era Johann Guttman), cuyo trabajo fue fundamental para acercarnos a la lucha en el frente, al modo de vida en las trincheras y al sufrimiento de los combatientes y soldados de zona republicana en la Guerra Civil Española. Su importante archivo fotográfico de más de 3000 fotografías, fechadas entre 1937 y 1938, fue vendido por su viuda en 1987 a la agencia Efe. Santos Yubero (1903-1994), sin duda, fue uno de los grandes fotógrafos de la guerra, vivió en Madrid donde se conserva su trabajo en el Archivo Regional de la Comunidad¹¹. Un caso especial es el de Luis Escobar (1920-1950) uno de los grandes fotógrafos documentales de la historia de la fotografía española, cuyo trabajo tiene gran interés como documento gráfico y, afortunadamente, ha sido estudiado en profundidad¹².

9 LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunberg, 1997.

10 PANTOJA CHAVES, Antonio, "Prensa y Fotografía. Historia del fotoperiodismo en España", en *El argonauta español*, 2007, nº 4, ISSN 1765-2901. Este artículo se puede consultar a través de la web en la siguiente dirección <http://argonauta.imageson.org/document98.html> [Consultado el 30 de enero de 2011].

11 LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Crónica fotográfica de medio siglo de vida española*, Madrid, Lunberg, 2010.

12 LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Retratos de la vida 1875-1939*, Madrid, Instituto de Estudios Albacetenses, 1980.

Los archivos fotográficos de todos ellos contienen imágenes que recogen el horror de los que sufrieron la guerra en primera persona y vivieron sus consecuencias también de primera mano. Secuelas de la guerra entre las que incluimos aquí la destrucción del patrimonio. La pérdida de edificios singulares, de valiosos ejemplos de arte y de arquitectura -que nunca podrá ser comparable a la de vidas humanas- también fue captada por fotógrafos que se interesaron por plasmar los desastres de la guerra. Se trata de fotógrafos de provincias, de ciudades pequeñas, que recogían en imágenes su realidad circundante. Aquí pretendemos recuperar a uno de estos profesionales cuya labor ha quedado silenciada durante mucho tiempo. Este es el caso del fotógrafo Diego Quiroga que puso el ojo en un aspecto determinado del patrimonio, los puentes destruidos durante la Guerra Civil en la provincia de Huesca, cuyas fotografías debido a su interés histórico y artístico merecen toda nuestra atención.

Las fotografías realizadas por Diego Quiroga, Marqués de Santa María de Villar, fueron hechas con una clara voluntad documental y de conciencia histórica, puesto que se dispararon con la intención de mostrar gráficamente las consecuencias de la guerra, cuestión sobre la que nos hemos propuesto reflexionar en este estudio. Para ello, es importante resaltar el propósito meramente documentador de nuestro trabajo que pretende dar el valor que se merece a la fotografía como medio para la recuperación de nuestro patrimonio, en este caso concreto los puentes de la provincia de Huesca destruidos durante la guerra.

DIEGO QUIROGA, MARQUÉS DE SANTA MARÍA DE VILLAR Y SUS FOTOGRAFÍAS

Diego Quiroga (Madrid, 1880-San Sebastián, 1976)¹³ nació en el seno de una familia aristocrática (poseían el título de marquesado de Santa María del Villar¹⁴) vinculada a la Corte de Alfonso XIII, de hecho, era Mayordomo de semana del Rey y por ello debía recoger gráficamente las actividades diarias del monarca, incluyendo las deportivas, esto es, las cacerías y regatas en las que participaba. En este trabajo nos centraremos de manera específica en su labor fotográfica en la que se inició en los primeros años del siglo XX. Esta actividad artística le absorbió hasta los últimos años de la década de los 60. Fue socio fundador de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, primera sociedad fotográfica española, así como de la de Guipúzcoa, aunque él se educó como fotógrafo en la de Madrid¹⁵. Además, formó parte de los fundadores y primeros fotógrafos de montaña del Club Alpino Español. En 1928 Alfonso XIII propuso a Diego Quiroga el cargo de presidente del Patronato Nacional

13 Sobre Diego Quiroga existe una tesis doctoral que dio su fruto en la publicación que consignamos aquí: LATORRE IZQUIERDO, Jorge, *Santa María del Villar, fotógrafo turista en los orígenes de la fotografía española*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1998.

14 El marquesado de Santa María del Villar es un título nobiliario español otorgado por el Rey Felipe V el 22 de febrero de 1705. Su primer titular fue José de Omaña Pardo y Osorio.

15 Sobre la Real Sociedad Fotográfica de Madrid <http://www.rsf.es/> [Consultado el 30 de enero de 2011].

de Turismo (que más tarde se convirtió en la Dirección General de Turismo), cargo que no aceptó pues prefirió permanecer fiel a su verdadero interés: la fotografía. Hay que diferenciar dos etapas dentro de su trayectoria profesional. Por un lado, antes de la Guerra Civil y, por otro, durante y después del conflicto.

En cuanto a la primera, debemos señalar que fue pionero de la fotografía turística, de aquí que su producción fotográfica pasara a formar parte de la corriente denominada pictorialismo. En esta primera etapa de su carrera fotográfica -a pesar de no haber aceptado el cargo de presidente del Patronato Nacional de Turismo propuesto por el Rey- su dedicación profesional estuvo orientada a la divulgación y el fomento del turismo, por lo que puede ser considerado uno de los pioneros de la fotografía turística española. Las fotografías de esta época plasman numerosos lugares de España y, de hecho, fueron parte de la imagen turística del país tanto en carteles, como en revistas y periódicos. Sus fotografías recogen, de manera natural, gentes, tipos, paisajes y monumentos de todo el norte de España, desde los Pirineos hasta las rías gallegas, pasando por el Camino de Santiago. Sus fondos sirvieron para divulgar las imágenes de España y también para recordarnos como eran monumentos hoy lamentablemente desaparecidos, aunque también casualmente muchas de sus fotografías fueron destruidas durante la guerra. En 1932 realizó una aportación de más de 30.000 fotografías a una editora inglesa para la publicación de *christmas* con paisajes españoles.

Si bien tuvo una primera época pictorialista (hasta la guerra), más tarde, su fotografía pasó a ser de forma naturalista, de carácter inmediato, con un valor documental y etnográfico. Durante la segunda etapa de su trayectoria profesional (durante y tras la Guerra Civil) trabajó en el Departamento fotográfico de Regiones Devastadas sobre el que se encuentra su producción de fotos de la provincia de Huesca.

En lo relativo a la técnica, su desmedida pasión por la fotografía en todas sus formas y su larguísima trayectoria personal y profesional hace posible el enumerar todo un catálogo de formatos y procedimientos que supone casi una mini historia de la fotografía en sí misma. Al contrario de otros contemporáneos, utilizó el color desde un primer momento, no restringiéndose al blanco y negro en exclusiva, a pesar de que en la época se consideraba como más 'verdadero' o más 'artístico'. Formado como fotógrafo (aficionado, según sus propias palabras) en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid en un momento en que el pictorialismo era el movimiento en boga, desde el principio mostró una personalidad y estilo propios. No obstante, se hace necesario resaltar que a comienzos del siglo XX, el mero aficionado era aquel que no vivía de la fotografía de manera profesional o artística, hecho que hace que Santa María del Villar se considere a sí mismo como tal, distanciándose tanto de los pictorialistas profesionales dedicados al mundo de los salones y concursos, como de los profesionales, reporteros, retratistas de salón, publicistas... Sin embargo, y a pesar de la defensa que hizo durante prácticamente toda su vida acerca de la necesidad de conocer los métodos de trabajo más 'clásicos' (léase goma bicromatada, carbones, tintas grasas, pigmentaciones, procedimientos estereoscópicos, etc.) y de su trabajo en gran y medio formato, hay constancia de que ya en la transición entre la década

de 1940 y la de 1950 comenzó a generar una valiosa colección de negativos y positivos a base de métodos a color como *Agfacolor* o *Kodachrome*, en un momento en que el procedimiento acababa de desembarcar comercialmente en nuestro país. Es decir, nos encontramos ante un pionero en todos los sentidos, un reportero cuando el término aún no se había acuñado (y en absoluto rígido en cuanto al uso de procedimientos tradicionales), alguien empeñado en mostrar el mundo de la manera más fiel a su visión primigenia.

DIEGO QUIROGA Y EL PICTORIALISMO DESARROLLADO ANTES DE LA GUERRA CIVIL

El pictorialismo fue un importante movimiento fotográfico de pretensiones artísticas que se desarrolló entre finales de 1880 y el final de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Sus principales seguidores vivieron en Europa, Estados Unidos y Japón, defendían la fotografía como método de expresión artística personal. Para ello se sirvieron de diferentes corrientes artísticas pictóricas. Así, del impresionismo tomaron el gusto por la luz, las vistas de ciudades y los paisajes, mientras que del simbolismo adoptaron el gusto por la figura femenina bella y joven. Su auge se vio afianzado gracias a que nacieron diferentes clubs fotográficos en defensa de esta tendencia como fue el caso de la Wiener Camera Club de Viena, el Linked Ring Brotherhood de Londres, el Photo Club de París o la Photo Secession de Nueva York. Sus principales representantes fueron Alfred Stieglitz, Georges Davison, Alfred Horsley Hinton, Edward Steichen, G. H. Seeley y Alvin Langdon Coburn.

El pictorialismo surgió como reacción a la fotografía de aficionados, considerada vulgar y nacida con la comercialización de la cámara fotográfica de Kodak, cuyo sistema de revelado y copiado en laboratorios industriales se extendió rápidamente por todo el mundo ya que no se requerían conocimientos técnicos para su uso. También se contrapuso a la fotografía academicista, reivindicando los valores propios de la fotografía para la realización de obras de arte en plena igualdad con otras disciplinas artísticas (pintura, escultura o grabado). Es por ello que el pictorialismo renunció desde el principio a la imitación de la pintura.

Los fotógrafos del pictorialismo se definieron como artistas en la línea de las teorías del Romanticismo propias del siglo XIX, destacando la sensibilidad e inspiración de los autores y otorgando un papel secundario a la técnica. Se distanciaron de la realidad para que sus fotografías fueran imágenes y no una mera reproducción de la realidad, motivo por el cual buscaron deliberadamente el desenfoque o efecto *floue*. Por ello, formalmente, la resolución plástica derivada de la imagen borrosa y los temas que eligieron los pictorialistas, denotan una fuerte influencia del Impresionismo.

El pictorialismo supuso una selección de los temas, entre los que destacan: el paisaje (en días nublados, de lluvia, de niebla y todos aquellos en los que los agentes

atmosféricos no permiten que las imágenes sean nítidas e introducen borrosidad en la representación) y el retrato (se eligen principalmente figuras femeninas, e igualmente se busca esa borrosidad, así como alegorías, puestas en escena, poses clásicas). Entre la escena a fotografiar y la cámara muchos autores colocaban filtros, pantallas y demás utensilios que impedían ver claramente. Igualmente recurrieron a la utilización de juegos de luces y sombras, pues no se enfocaba de forma deliberada para provocar un efecto similar a la pintura impresionista.

Para el registro fotográfico muchos autores utilizaban los llamados *objetivos de artistas*, que suponía la colocación de elementos que no correspondían al área de cobertura requerida para las cámaras fotográficas empleadas, o el uso de objetivos antiguos muy imperfectos (con aberraciones esféricas u otras) o, incluso, recurrían a la cámara estenopeica, sin objetivo. La mayor parte de las manipulaciones eran realizadas en la fase de revelado y especialmente en la de positivo de la imagen. Para ello se empleaba papel especialmente elegido o creado para las manipulaciones posteriores. Algunas de las técnicas de positivo usadas son la copia al carbón, el bromóleo, la goma bicromatada, o el añadido de otros pigmentos a las emulsiones buscando hacer las fotografías similares al dibujo, grabado, etc. Alrededor de estos experimentos surge la denominación general de impresiones nobles. Para muchos de los fotógrafos pictorialistas, el trabajo posterior a la toma era la etapa más importante del proceso creativo, considerando el negativo como mero paralelo al fondo de un óleo, mientras que el trabajo que realizaban en el positivo era para ellos la auténtica actividad creadora.

En España, el pictorialismo estuvo liderado por Ortiz-Echagüe¹⁶, aunque Diego Quiroga fue también un claro representante a pesar de que nunca trabajó con vocación artística sino divulgativa. Su pretensión era la de dar a conocer una riqueza natural y cultural olvidada. Desarrolló una fotografía inmediata, naturalista, de gran interés etnográfico y documental que incluía cacerías, exhibiciones automovilísticas, regatas, paisajes, monumentos que quedaron reflejados en sus fotografías.

Las fotografías de Diego de Quiroga de esta etapa son una verdadera joya documental por tres razones fundamentales. Por un lado, por la exquisita calidad de sus clichés, negativos y placas de vidrio. Por otro lado, por su excepcional capacidad para reproducir monumentos, espacios y elementos patrimoniales que, en determinadas ocasiones, desafortunadamente ya no existen, lo que las hace únicas. Y, por último, por la extensión de los fondos acumulados a lo largo de toda una vida de viajes que derivó de su interés por divulgar el inagotable atractivo de la península ibérica.

16 ORTIZ-ECHAGÜE, José, *Spanische Köpfe*, 1929 y ORTIZ-ECHAGÜE, José, *España, tipos y trajes*, 1933; DOMEÑO, Asunción, *La fotografía de José Ortiz-Echagüe: técnica, estética y temática*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 2000. DOMEÑO, Asunción, *Ortiz-Echagüe, notario de la tradición*, Madrid, La Fábrica, 2005.

LA LABOR DOCUMENTAL DE DIEGO QUIROGA DESARROLLADA DURANTE Y DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL

La familia Quiroga Valdés comenzó a pasar más tiempo fuera de Madrid desde la proclamación de la II República en abril de 1931, llegando la situación a tal extremo que en el año 1934 alquilaron la finca de Miraconcha en San Sebastián, lugar en el que les sorprendió el golpe de estado de julio de 1936. En los primeros días de la contienda bélica, su residencia de la capital, sita en la calle Segovia fue asaltada, destruyéndose el laboratorio fotográfico así como gran número de negativos, en su mayoría en placas de cristal. Hay fuentes que señalan la pérdida de unos 76.000 negativos (de una colección que podría haber alcanzado hasta los 120.000), así como la práctica totalidad de los 8.000 autocromos tomados por el fotógrafo con anterioridad a 1914. Igualmente le fueron arrebatadas algunas cámaras fotográficas que guardaba en una caja fuerte en el Banco de España en Madrid, así como más de 600 negativos, de entre los cuales se contaban numerosas tomas relativas a la vida cotidiana de Alfonso XIII, y dos versiones de proyectos de publicaciones, *Monumentos de la España Católica y cacerías Reales en tiempos del Rey Don Alfonso XIII*, con más de 300 negativos asociados. También la colección familiar depositada en San Sebastián fue esquilada, desapareciendo más de 1.000 clichés durante los varios registros a que fue sometida la casa de Miraconcha. Así pues, de un total de unos 125.000 negativos catalogados y archivados en diversas casas de su propiedad con anterioridad a 1936, sólo una mínima parte han llegado hasta nosotros para formar lo que hoy día se conoce como *Colección fotográfica Santa María del Villar*¹⁷, de la cual las imágenes anteriores a 1936 suponen las de mayor interés en cuanto a su calidad artística. El resto, tanto las correspondientes al periodo bélico, algunas de las cuales tomó en condiciones de verdadero riesgo personal, como las del periodo en que trabajó para la Dirección de Regiones Devastadas, aún siendo de gran interés, no alcanzan el grado de excelencia de las anteriores.

En 1938 Diego Quiroga se encontraba en Huesca siguiendo en la retaguardia el movimiento del frente. Así tuvo ocasión de documentar fotográficamente las consecuencias de las destrucciones bélicas en las diferentes poblaciones emplazadas en los ejes de los ríos Cinca y Ara. Éstas fueron las principales vías por las que el ejército franquista realizó el avance hasta Bielsa. Las fotografías de Diego Quiroga correspondientes a este periodo junto con algunas tomadas años más tarde, cuando los trabajos de reconstrucción ya habían comenzado, son el principal objeto de análisis de este trabajo. El 15 de marzo de 1939, es decir, apenas un par de semanas antes del fin definitivo de la Guerra Civil, fue contratado como agregado del departamento fotográfico de la Dirección General de Regiones Devastadas, entidad

17 El Gobierno de Navarra adquirió los fondos fotográficos del Marques constituidos por 1.916 fotografías de papel y 11.086 negativos, a los que hay que sumar más de 700 placas de vidrio. Los fondos están clasificados en los siguientes apartados: Regiones Devastadas (Fotografías realizadas para el Ministerio del Interior, posteriormente llamado Ministerio de Gobernación), Patrimonio, Etnografía, Paisaje, Marinas, Camino de Santiago. Destacar entre ellos series temáticas como son: "El Valle del Roncal y sus almadías", "Por la Cuenca del Río Oria", San Sebastián, donde realizó numerosas fotografías para la Dirección General de Turismo, "La Sierra de Urbasa". Destacar también en su apartado etnográfico las fotografías de las gentes de Galicia, Navarra y Extremadura principalmente.

para la cual estuvo trabajando durante más de veinte años, hasta su jubilación en el año 1960. Aun a pesar de su precaria situación económica (una gran parte de sus bienes habían sido destruidos y sus rentas se habían reducido a mínimos), y de que el cargo apenas implicaba un sueldo básico que llegaba a duras penas a cubrir los gastos de desplazamiento y materiales fotográficos, lo aceptó con la idea de fomentar el turismo por medio de la fotografía.

DIEGO QUIROGA Y SUS FOTOGRAFÍAS DE LA PROVINCIA DE HUESCA

Las instantáneas que Diego Quiroga hizo de la provincia de Huesca durante la Guerra Civil se centran en puentes que fueron destruidos durante la contienda.

Sobre esta temática realizó 14 fotografías que hemos analizado con detenimiento para este trabajo. Estas imágenes en la actualidad se encuentran en el Archivo de la Imagen y la Fotografía del Altoaragón, y se pueden consultar también a través de la web del Gobierno de Aragón <http://www.sipca.es/>. El *Sistema de Información de Patrimonio Cultural Aragonés* tiene como finalidad recopilar y gestionar la información que existe sobre el patrimonio cultural aragonés que, en lo correspondiente a *Patrimonio Inmaterial*, contiene *Archivos fotográficos* y dentro de esta se encuentra la *Fototeca de la Diputación de Huesca*. Para la elaboración de este trabajo nos hemos basado en las imágenes del fondo de Diego Quiroga a las que nos referiremos con su signatura entre paréntesis para su mejor localización.

Diego Quiroga fotografió puentes de la provincia de Huesca destruidos durante la guerra que habían quedado gravemente dañados. En estas imágenes de puentes destruidos prima un carácter netamente documental, aunque en algunas de sus fotografías se aprecia una cierta intención estética y artística pretendiendo buscar la belleza en la ruina, en el hierro retorcido o en las piedras caídas en medio del cauce del río. Su producción sobre esta temática permite hacer una clasificación por tipologías, tal y como indicamos en este cuadro clarificador:

PUENTES DE HIERRO DESTRUIDOS	DESPLOME DE LA VIGA DE HORMIGÓN SOBRE EL RÍO	INTERVENCIONES Y RECONSTRUCCIONES EN PUENTES	PUENTES DE FÁBRICA DE PIEDRA DESTRUIDA	INEXISTENCIA DEL PUENTE
QUIROGA_10169	QUIROGA_10179	QUIROGA_10102	QUIROGA_10098	QUIROGA_10184
QUIROGA_10187	QUIROGA_10182	QUIROGA_10155	QUIROGA_10239	
QUIROGA_10188	QUIROGA_10185	QUIROGA_10171		
		QUIROGA_10176		
		QUIROGA_10177		

En primer lugar, hay que hablar de fotografías en las que Diego Quiroga muestra puentes de hierro destruidos por ser las que alcanzan mayor poética en la producción de este fotógrafo tal y como se puede ver en (QUIROGA_10169), (QUIROGA_10187) y (QUIROGA_10188).

- La fotografía marcada como QUIROGA_10169 alude a las ruinas del puente de Monzón en la carretera de Lérida sobre el Cinca. Este puente fue destruido como resultado de la Guerra Civil española en el año 1938. En esta fotografía Diego Quiroga nos retrata los hierros de la superestructura del puente bañándose en las aguas del río Cinca, una vez que éste fuera volado por las tropas republicanas en su retirada hacia Cataluña a comienzos del año 1938. La composición, centrada en plasmar el destrozo producido por la confrontación bélica, se detiene en la virulencia del hierro retorcido en un primer plano y los restos de las pilas de sección circular en el centro del río, si bien el objetivo de su cámara también recoge, en la parte superior izquierda, el otro puente sobre el Cinca.
- La fotografía QUIROGA_10187 representa las vigas de hierro del puente de Aínsa sobre el río Cinca. Obviamente, este puente ya no se conserva en la actualidad por lo que esta fotografía tiene un gran valor documental, aunque no plasme su estado primigenio sino únicamente el resultado de su voladura. El contraste de la fortaleza del hierro que tenía el puente de Aínsa frente al discurrir del agua se enfatiza mediante la sensación de fuga en profundidad que es lo que verdaderamente atrapa en esta imagen. El encuadre tan cerrado que utiliza Quiroga en esta fotografía en la que se detiene en el hierro retorcido hace que el espectador se aisle del resto del caos circundante para detenerse en la naturaleza del material y reflexione sobre la capacidad de destrucción del hombre, siendo el pueblo que aparece en un segundo plano un mero espectador, un elemento auxiliar frente a la potencia de la geometría retorcida del metal, quedando a la vista sólo parte de la celosía original.
- La fotografía con la nomenclatura QUIROGA_10188 representa el llamado “puente de las pilas” sito en el río Cinca entre los términos municipales de Estada y Estadilla. Completamente destruido e icono poderoso, como señalan algunos autores de manera mucho más gráfica y efectiva, “estructuras mastodónticas que aparecen despatarradas ante nuestros ojos”¹⁸, la composición muestra el río en primer plano, el resto desvencijado de puente en el centro y el paisaje como marco que lo engloba todo. En todas estas imágenes para Regiones Devastadas, Quiroga va más allá de la mera intención de plasmar la destrucción de las estructuras, ya que su propósito es mostrar la fragilidad del puente como un elemento estratégico a volar en una guerra, en contraposición al carácter de durabilidad y solidez que se le presupone al hierro. De hecho, aquí el pesado metal apenas si parece un grupo de juncos o maleza arrastrado por la corriente río abajo.

18 VV.AA., *Signos de la Imagen*, Huesca, Diputación de Huesca, 2006, p. 131.

En segundo lugar, debemos aludir a las fotografías de puentes donde el punto focal se centra en el desplome de la viga de hormigón directamente sobre el río como ocurre en (QUIROGA_10179), (QUIROGA_10182) y (QUIROGA_10185).

- La fotografía denominada QUIROGA_10179 es del puente nuevo de Broto destruido durante la guerra. El puente, como principal punto de interés, centra por completo la atención del fotógrafo y del espectador, con el tablero de hormigón partido en dos sobre el barranco de Sorrosal. En esta imagen, lo que hace Quiroga es enmarcar el puente -con su tablero desplomado en una doble diagonal poderosa- como principal protagonista. Para ello utiliza un encuadre con gran amplitud de campo, extremadamente abierto, potenciando la sensación de amplitud a través del río y de infinidad mediante la captura del paisaje circundante que se abre hasta el cielo.
- La fotografía QUIROGA_10182 es la del puente sobre el río Sía destruido por el bando republicano en la localidad de Linás de Broto. De factura similar a la anterior en cuanto a la intención de mostrar el hecho documental, por un lado, y la contraposición del hormigón armado destruido por otro, en este caso hallamos algunas diferencias formales. En primer lugar el punto de vista es mucho más frontal, menos escorzado que antes, lo que muestra al puente casi a modo de alzado, con el tablero partido en dos y un encuadre que hace que precisamente la fractura ocupe el centro de la imagen. El río, seco, sirve de marco perfecto y el punto de vista se amplía hasta alcanzar los confines del lecho del mismo, las primeras estribaciones montañosas, los altos picos del fondo e, incluso, el cielo que completa la imagen en su parte superior.
- La fotografía QUIROGA_10185 representa el puente sobre el río Gállego a su paso por la localidad de Biescas, destruido por el bando republicano en 1938. De nuevo la pila central del puente ocupa un lugar preeminente en la composición, mostrando la continuidad de la celosía metálica a la derecha, mientras que a la izquierda aparece caída y rota. En este caso la composición vuelve a ser más “canónica”, con un claro interés documental, con el elemento a representar en el centro, enmarcado por el agua del río Gállego y el paisaje con las casas del pueblo y las laderas de Sobremonte al fondo.

En tercer lugar, debemos referirnos a aquellas intervenciones y reconstrucciones realizadas en los puentes una vez pasada la guerra, lo que dio lugar a una mezcla de antiguas pilas de piedras destruidas con nuevas vigas de hierro (QUIROGA_10102), (QUIROGA_10155), (QUIROGA_10171), (QUIROGA_10176) y (QUIROGA_10177).

- La fotografía QUIROGA_10102 muestra una imagen tomada durante los trabajos de reconstrucción del puente sobre el río Vero a su paso por Barbastro. Responde a los tipos compositivos que se han visto ya de manera

reiterada, con el puente ocupando la zona central de la imagen, en este caso en leve escorzo, con una doble franja arriba y abajo que enmarca el motivo principal. Esto demuestra la clara intencionalidad de Santa María del Villar a la hora de plasmar un hecho y documentarlo más allá de cualquier veleidad artística. En este caso concreto, además, se da el caso del hecho diferencial de responder a un momento muy determinado, la reconstrucción del puente (las cimbras de los arcos entre pilas) lo que dota de valor documental extraordinario a esta toma.

- La fotografía QUIROGA_10155 muestra una imagen del puente de Plan ya reconstruido en 1940, en el cual la interrelación entre lo natural y lo construido por el hombre se funde, dando como resultado un todo, una amalgama que queda reflejada en la composición de la imagen, mezcla de elementos que se pierden en el horizonte.
- La fotografía numerada como QUIROGA_10171 muestra una imagen del puente de Lascellas en la carretera de Barbastro a Graus, ya reconstruido en el año 1940. De nuevo, la idea de la imagen como mero documento, sin intervención personal o veleidades *artísticas* queda patente en el tipo de composición, sobria y dedicada a la tarea de resaltar la silueta del alzado del puente, el cual queda enmarcado por el paisaje. Se puede ver lo estilizado del arco y la solidez de los arranques frente a la potencia de la naturaleza en la cual queda encuadrado. El puente aparece en el centro aun a pesar de verse rodeado por un entorno natural que podríamos denominar como “excesivo”, si bien muy probablemente se deba a la dificultad de acceder a un entorno más próximo al mismo.
- La fotografía QUIROGA_10176 muestra el puente de Aínsa sobre el río Ara reconstruido por los ingenieros militares de Regiones Devastadas en 1940. El punto de vista en este caso es diferente a la mayoría del resto de las tomas de la serie, ya que se trata de una vista fugada desde uno de los laterales del mismo, con el marco de la población de Aínsa en último término. En realidad, tan sólo se puede apreciar la parte superior del tablero, de tal modo que lo que se enfatiza es la idea de reconstrucción, de que el puente se encuentra ya en perfecto estado tras la destrucción producida a raíz de la contienda bélica.
- La fotografía bajo el epígrafe QUIROGA_10177 muestra el puente de Sipan en 1940 una vez reconstruido. En este caso tenemos una pequeña variación respecto al método de trabajo de Quiroga según la cual la documentación precisa es clave, puesto que el puente rehecho no se llega a apreciar en su totalidad, sino que el pueblo ocupa parte de la composición en detrimento del elemento a retratar. Se ve, no obstante, el punto de inflexión del puente, con su característico perfil en forma de lomo de asno a la manera tradicional, pero aún con el cauce seco del río no se llega a ver la totalidad del mismo.



Fig 2.- QUIROGA_10155. Diego Quiroga, Archivo de la Fotografía y la Imagen del Altoaragón. Reconstrucción del puente de Plan (Huesca).

En cuarto lugar, tenemos una serie de fotografías de puentes de fábrica de piedra en las que se nos muestran los sillares destruidos y detalles específicos sin perder la idea de toma general, como ocurre en (QUIROGA_10098) y (QUIROGA_10239).

- La fotografía descrita bajo el nombre genérico QUIROGA_10098 muestra las pilas del puente sobre el río Vero a su paso por Barbastro. En este caso, el detalle ocupa la casi totalidad del negativo, dejando al espectador tan sólo con la visión de las dos pilas y la transición hacia la superestructura (desaparecida por completo salvo por la presencia de restos desperdigados alrededor), enmarcadas por un paisaje mínimo, intuido como urbano o suburbano tan sólo por la edificación que surge en la esquina superior izquierda.
- La fotografía QUIROGA_10239 muestra el llamado puente de Fanlo sobre el río Gállego, situado en la localidad de Hostal de Ipiés destruido. Aquí, y debido con seguridad a la dificultad de poder acceder a una toma más cercana, se ha sacrificado el detalle (si bien se puede ver con claridad el conjunto del puente en el centro de la composición) a favor de una idea de conjunto. Es por ello que, al contrario de lo que sucede en la mayoría de las imágenes aquí reseñadas, tenemos gran parte de la zona inferior de la fotografía ocupada por el paisaje, campos de labor en concreto, que alejan del espectador la visualización del elemento fundamental.

Por último, debemos aludir a fotografías que muestran la inexistencia del puente, como ocurre en la fotografía (QUIROGA_10184) donde se plasman los restos del puente románico de Broto. Enmarcado por el estado de ruina del resto del pueblo, en este caso tan sólo podemos apreciar los restos del arranque de uno de los laterales, visto precisamente desde el otro lado del río Ara a su paso por esta villa pirenaica. De nuevo la intención documental, sin veleidades artísticas es clara, con el elemento a destacar sito en el centro geométrico de la composición. Se podría decir que Quiroga busca el mejor modo de representación según convenga a los intereses de

Fig 1. QUIROGA_10184. Diego Quiroga, Archivo de la Fotografía y la Imagen del Altoaragón. Restos del puente de Broto (Huesca) destruido en la guerra aludiendo a la inexistencia de la obra civil.



cada instantánea, más allá de la intencionalidad explícita de algunas de ellas (como sucede con las de reconstrucción, en las cuales prima la idea de enseñar cómo se ha logrado la puesta en función del elemento estructural) o del interés del marco paisajístico en que se hallen.

A MODO DE CONCLUSIÓN. LA DESTRUCCIÓN DEL PUENTE

Las fotografías de Diego Quiroga sobre puentes destruidos son netamente documentales. Su producción fotográfica trazó una interesante crónica gráfica del patrimonio destruido en la provincia de Huesca en la que se aprecia una profunda motivación estética y artística. Clasificar estas imágenes como puramente documentales o, por el contrario, como ejemplos pictorialistas, es difícil de determinar, pues Quiroga buscó la belleza en las ruinas de la piedra de los puentes volados y en el hierro retorcido del cauce de los ríos, lo que nos traslada a lo que sucede en la novela *Por quién doblan las campanas* escrita en 1940 por Ernest Hemingway. Este escritor vino a España y participó en la Guerra Civil como corresponsal, circunstancia que le permitió presenciar los acontecimientos del conflicto y extraer material para escribir la trama de esta novela, la cual se desarrolla precisamente en la España de la Guerra Civil, en concreto en mayo de 1937. La acción de la novela se articula en torno a la historia de Robert Jordan, especialista en explosivos, que luchó en el lado republicano y a quien se le encargó la tarea de destruir un puente durante la batalla de Segovia con el fin de evitar la contraofensiva del bando sublevado. La voladura del puente (de hierro, de un solo arco y lo suficientemente ancho como para que pudieran pasar dos coches a la vez) debía realizarse a una hora determinada: justo en el preciso momento del ataque

republicano para evitar que fuera reparado. Más allá de las tácticas militares, lo que se pone de manifiesto en la novela es que Robert Jordan resolvió realizar su labor por el simple hecho de que las órdenes en la guerra se deben cumplir sin cuestionarse. Así, el cumplimiento ciego de las órdenes superiores, el luchar sin saber el por qué, el sinsentido y salvajismo de la guerra provocó la pérdida y sacrificio de numerosas vidas pero también de numerosos puentes en nuestro país. Estos últimos los podemos conocer gracias a la obra de diferentes fotógrafos cuyo trabajo posee un doble valor. Por un lado, el valor de la autenticidad por ser documento gráfico e histórico de los puentes destruidos durante la Guerra Civil. Por otro, el valor de obra artística, a pesar de que en España, en la época en la que Quiroga desarrolló su labor profesional, la fotografía se consideraba un arte no comparable a aquellas obras fruto de la inspiración y del esfuerzo creador. Así las fotografías de puentes destruidos se convierten en un valioso documento que demuestra de la capacidad destructora del ser humano apto para hacer desaparecer una obra de ingeniería en un solo instante.

De ahí la importancia de dejar testimonio gráfico de su voladura, fotografiar el desastre como propaganda política. Fotografías de puentes destruidos, como las que hizo Diego Quiroga para la provincia de Huesca, nos permiten ver las consecuencias palpables de una guerra que en palabras de la profesora Ascensión Hernández Martínez se trata de “un profesional con una evidente sensibilidad hacia la arquitectura, que construye una imagen oficial de la España reconstruida”¹⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMARCHA NUÑEZ-HERRADOR, Esther; GARCÍA ALCÁZAR, Silvia; MUÑOZ SANCHEZ, Esmeralda (eds.), *Fotografía y memoria: I Encuentro en Castilla-La Mancha*, Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006.
- ALONSO ERAUSQUIN, Manuel, *Fotoperiodismo: Formas y Códigos*, Madrid, Síntesis, 1995.
- AZPIROZ PACUAL, José María, *La luz del olvido. La guerra civil en Huesca y la Hoya*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2007.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- CASANOVA, Julián; ESPINOSA, Francisco, MIR, Conxita, MORENO GÓMEZ, Francisco, *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Barcelona, Crítica, 2004.
- CASANOVA, Julián y PRESTON, Paul (coords.), *La Guerra Civil española*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2008.
- DE LOS ÁNGELES, Álvaro, “El poliedro de la fotografía. Registro, documento, arte y plusvalía”, en *Lars, Cultura y ciudad*, Valencia, Iseebooks, 2009, nº 16, pp. 69-73.

19 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España”, en *Artigrama. Monográfico Archivos y colecciones fotográficas: patrimonio e investigación*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, nº 27, 2012, pp. 37-62.

- FLUSSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Mexico, Trillas, 1990.
- FONTANELLA, Lee. "Los límites de la fotografía documental", en *Open Spain. Fotografía Documental Contemporánea en España*, Barcelona, 1992, p. 25-47.
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España", en *Artigrama. Monográfico Archivos y colecciones fotográficos: patrimonio e investigación*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, nº 27, 2012, pp. 37-62.
- IBARZ, Mercè, "Fotografía y guerra. La imagen como síntoma. Las fotos de Abu Ghaib", en *Doxa. Cuadernos de Filosofía del Derecho*, Madrid, Universidad San Pablo, 1986, nº3, pp. 107-121.
- LATORRE IZQUIERDO, Jorge, *Santa María del Villar, fotógrafo turista en los orígenes de la fotografía española*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1998.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Fotografía y sociedad en la España de Franco: fuentes de la memoria III*, Madrid, Lunweg, 1996.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *La huella de la mirada*, Barcelona, Lunweg, 2005.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona, Lunweg, 2005.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *La fotografía como fuente de memoria*, Madrid, Lunweg, 2008.
- PARDO LANCINA, Víctor y CENARRO LAGUNA, Ángela (eds.), *Guerra Civil en Aragón. 70 años después*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Comarca de Los Monegros, 2006.
- PARDO LANCINA, Víctor, "Escritores y periodistas extranjeros en el frente de Aragón", en PARDO LANCINA, Víctor y CENARRO LAGUNA, Ángela (eds.), *Guerra Civil en Aragón. 70 años después*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Comarca de Los Monegros, 2006, pp. 233-245.
- PARDO LANCINA, Víctor, *Tiempo destruido*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2009.
- RONCERO MORENO, Fernando, "Imágenes de la Guerra Civil. Fotografías como símbolo de la causa republicana", en ALMARCHA NUÑEZ-HERRADOR, Esther; GARCÍA ALCÁZAR, Silvia; MUÑOZ SANCHEZ, Esmeralda (eds.), *Fotografía y memoria: I Encuentro en Castilla-La Mancha*, Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 166-174.
- SANCHEZ VIGIL, Juan Miguel, "De la restauración a la Guerra Civil", en SANCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.), *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI. Historia General del Arte*, Summa Artis, volumen XLVII, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 193-384.
- SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994.
- VV.AA., *Signos de la Imagen*, Huesca, Diputación de Huesca, 2006.

GUERREROS DE PORCELANA Y TERRACOTA

Una propuesta artística de
José Prieto & Vega Ruiz¹

José Prieto Martín & Vega Ruiz Capellán
Universidad de Zaragoza & Artista

“Pese a la condición consubstancialmente siniestra de la acción bélica, ésta ha sido fuente permanente de inspiraciones poéticas y artísticas. Y no porque los creadores que han hecho uso de la misma hayan utilizado como expresión de lo siniestro, una categoría estética que fuera sancionada en el siglo XVIII, sino por la secular atención que los ejércitos han suscitado en los diferentes ámbitos de la sociedad, también en la creación”²

PRESENTACIÓN: JOSÉ PRIETO & VEGA RUIZ³

Somos conscientes de que en el mundo del arte (en la actualidad) se abren un sinfín de posibilidades para investigar y recapacitar sobre la mejor manera posible de expresarse, manejando un lenguaje propio sin quitar protagonismo a la invariable representación objetiva. Para nosotros, el arte no es un objeto de divertimento sino algo primordial que debemos de tratar de humanizar, por lo que

- 1 **PRIETO, J.; RUIZ, V.** (2014): *Guerreros de porcelana y terracota una propuesta artística de José Prieto & Vega Ruiz* en revista de cerámica Nº 4. <https://dl.dropboxusercontent.com/u/24593493/revista/ALFAHAR4.pdf>
- 2 **HERNANDO CARRASCO, J.; RATIA, A.** (2002): *Souvenirs. Soldiers of the worl*. Diputación de Zaragoza.
- 3 **VV. AA.** (2000): Gran Enciclopedia Aragonesa 2000. Gobierno de Aragón. Ibercaja. El Periódico. Zaragoza, p. 3557

estamos comprometidos, por completo, con nuestros trabajos, preocupándonos los problemas sociales que están inmersos en un contexto cultural y urbano cada vez más duro y más global. En ellos, recurrimos a procedimientos heterogéneos, desde los más formales, a las maneras más eclécticas de juntar materiales actuales cotidianos y técnicas artísticas clásicas o tradicionales. Medios tan diferentes como: la pintura, la escultura, la fotografía, el grabado, el sonido, etc. Además, siempre que abordamos un nuevo proyecto, tenemos la necesidad de experimentar agregando teorías de algunos intelectuales con los que nos identificamos, incluyendo a menudo una base literario-científica esencial en nuestra obra.

Trabajamos desde comienzos de la década de los noventa en el ámbito de la instalación⁴ que, como dice la historiadora y crítica de arte, Cristina Giménez Navarro es: *“una forma de expresión que intenta aunar todas las artes, en la medida en que cada una de las utilizadas por los autores se manifiesta con entidad propia, de forma compenetrada con el conjunto, y en estrecha interrelación espacial”*⁵.

Aproximación a los conceptos fundamentales del lenguaje escultórico

No existe una definición universal y eterna de escultura. Pero sí que podemos realizar un acercamiento a los conceptos fundamentales del lenguaje escultórico como son: la materia, la forma, el espacio, el tiempo, el movimiento y el lenguaje, que hacen que esta se establezca como tal. La escultura, tradicionalmente, ha sido considerada como una forma artística que utiliza directamente el espacio real, a diferencia de la pintura que emplea las dos dimensiones. El escultor debe ser capaz de emparejar la percepción y la imaginación con conocimientos prácticos y técnicos. Los tres métodos básicos de la creación escultórica son el modelado, la talla y la construcción. Una cuarta técnica básica es el vaciado, aunque se trata de un proceso, generalmente, de reproducción.

La ampliación del concepto escultórico comenzó a desarrollarse a finales del siglo XIX, cuando los artistas se aventuraron a incorporar multitud de nuevos materiales, rompiendo los límites entre el material y la forma. Y cuando las formas se fueron modificando y acercando a la abstracción. Con ello aumentó el carácter matérico de la escultura, manteniendo los materiales clásicos como la arcilla, la madera, la piedra y el metal, e introduciendo y aceptando nuevos, como: telas, plásticos, vidrios, piedras, acero, e, incluso, objetos encontrados. Durante el siglo XX, se dilató mucho más este carácter matérico, ya que, además de los materiales reciclados, orgánicos, e industriales, con formas rigurosas y simétricas, se introdujeron los audiovisuales, la luz, el sonido, el cuerpo del artista, y, además, se produjo la desmaterialización del arte.

4 **AZPEITIA BURGOS, Á.** (2013): *Exposiciones de arte actual en Zaragoza. Reseñas escogidas 1962-2012*. Prensa Universitaria. Zaragoza

5 **GIMENEZ NAVARRO, C.; SÁENZ DE GORBEA, X.** (2001): *JOSÉ PRIETO_VEGA RUIZ. Odisea en el espacio*. Junta de Castilla y León, Burgos, p. 76.

El concepto de espacio escultórico también se ha ido transformando a lo largo de la historia, modificándose con la aparición de los avances científicos y de las corrientes de pensamiento, y acomodándose a las diferentes etapas de asimilación del hecho espacial. A grandes rasgos, desde los creadores primitivos hasta el siglo XX, el espacio se concebía cómo un volumen tridimensional cerrado y simbólico, un arquetipo en forma de bloque. Pero, al llegar la pasada centuria, se produjo la ruptura total del bloque cerrado, **la escultura se fue abriendo**, y el espacio envolvente penetró y se fundió con ella, rasgándola y vaciándola, produciendo la apertura del bloque hacia el exterior. Perdiendo, así, su carácter cerrado, para formar parte del espacio que la rodeaba. Renunciando a su formulación como masa en el espacio, para convertirse en espacio delimitado, estructurado y ordenado.

Generalmente, aceptamos que lo específico de la escultura es el desarrollo espacial; teniendo esto presente, la variable tiempo no parece corresponderse con la esencia de lo escultórico. Pero, la física moderna nos dice que estudiar el tiempo es estudiar el espacio y la materia. La integración del tiempo (cuarta dimensión)⁶ en el contexto de la física, principalmente desde el planteamiento de la *teoría de la relatividad*, así como la incorporación del vacío (forma negativa de la materia) y la desmaterialización de la obra escultórica, en la que el espectador debe reconstruirla mentalmente en el espacio, porque solo queda la presencia de su ausencia, han producido un cambio en la vinculación del hombre hacia el objeto escultórico.

Teniendo en cuenta todas estas ampliaciones y transformaciones del concepto escultórico, hemos llevado a cabo nuestras investigaciones artísticas⁷ que se pueden definir como “instalaciones/exposiciones”⁸ moldeables que se reinterpretan, renuevan y amplían en los diferentes espacios expositivos, ya que todas ellas se constituyen en una especie de “*work in progress*” que, al tiempo que se desarrollan, se revisan, aumentan y readaptan de continuo, retroprogresivamente, según las necesidades expositivas que cada situación física (y/o social) manifiesta. Por lo tanto, cada vez que reinstalamos nuestras obras en un espacio (específico), su distribución, combinación y ordenación en este lugar se realizan haciendo un análisis exhaustivo del mismo. La plasmación de las mismas, de ningún modo, ha concluido, por el contrario, permanece abierta y depende directamente del espacio en el que se muestra cada vez, revisándose en función de este lugar y del paso del tiempo. Podríamos decir que son intervenciones en un espacio mediante un conjunto de elementos plásticos y sonoros que intentan establecer un diálogo con él. En definitiva, pensamos los montajes para cada nuevo espacio en el que se exhiben, por lo que nuestras instalaciones⁹ varían aunque sin modificar su mensaje.

6 **IBAÑEZ, R.** (1999-2000): *Tras la cuarta dimensión. Un paseo por la geometría*. Universidad del País Vasco.

7 **LOMBA SERRANO, C.** (2002): *“La plástica contemporánea en Aragón (1887-2001)”*. Ibercaja. Zaragoza.

8 **HERNÁNDEZ MAESTRO, G.** (2009): *“Expresiones en el espacio y el sonido. José Prieto + Vega Ruiz. Instaladores”*. Colección Actas del XII coloquio de Arte Aragonés. El Arte del siglo XX”. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza.

9 **PRIETO MARTIN, J.** (2008): *“Máquinas para el pensamiento”* en Testimonios Fragmentos para ver y oír Teruel. Fundación Universitaria Antonio Gargallo. Diputación de Teruel, Teruel.

Se trata de obras perennes y mutables a la vez, una paradoja pues quiebra en buena medida la definición de instalación y uno de sus principios fundamentales: lo efímero.

“11. No habiendo texto sin contexto, las obras de José Prieto y Vega Ruiz son deudoras de los acontecimientos de la época y reflejan los problemas que les sensibilizan. Reciben los estímulos de las situaciones actuales y hacen comentarios que hurgan en el presente y se implican. El arte se relaciona con su tiempo, dialoga con él, tanto lo refleja como quiere contribuir a la sensibilización y el cambio.”¹⁰

Además, en nuestros trabajos buscamos la integración de algunos oficios artísticos con las técnicas escultóricas contemporáneas. De forma similar a lo que hizo *Arts and Crafts* en Inglaterra, a finales del siglo XIX, que revalorizó los oficios medievales, en plena época victoriana, con lo cual reivindicó la primacía del ser humano sobre la máquina, con la filosofía de utilizar la tecnología industrial al servicio del hombre, pero *potenciando la creatividad y el arte frente a la producción en serie*. Y en la misma línea que *la Bauhaus* que unió todas las artes e influyó en todas las vanguardias europeas de comienzos del siglo XX.

PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE SOUVENIRS UN EJÉRCITO DE PORCELANA Y TERRACOTA

La instalación **SOUVENIRS**, *Soldiers of the world* (2002-2010)¹¹, cierra una trilogía sobre los conflictos bélicos formada por **ALERTA**,¹² *la ciudad de cristal* (1992-2013), que revela la fragilidad y vulnerabilidad del espacio urbano, y **REFUGIO**. *Puesto de seguridad relativa* (2001-2013) que muestra lo dura que es la supervivencia durante los periodos de guerra en los refugios de las ciudades. **SOUVENIRS**, *Soldiers of the World*, es un proyecto que surge tras el atentado terrorista, anónimo y sangriento del 11S (11/09/2001) al World Trade Center de Nueva York. Este suceso, que nos evocó una de las primeras formas del arte del camuflaje en la guerra “*El caballo de Troya*”, fue retransmitido en directo por la televisión, para todo el mundo. Asustó a la sociedad americana y mundial, ante la vulnerabilidad mostrada por todos sus mecanismos preventivos y de defensa. Y demostró los niveles de perfección que tienen las nuevas maneras de destrucción y su singularidad, sirviéndose de estrategias de ocultación y de invisibilidad, para atacar, por sorpresa, un territorio, un objetivo civil, y, para “anular” al ejército más poderoso del mundo. Este acontecimiento nos asustó tremendamente y actuó como el hilo conductor para desarrollar el proyecto de **Souvenirs** (recuerdos), que es una instalación sonora de inspiración arqueológica, que personifica un compendio de los ejércitos del siglo XX, formando una composición de unidades

10 GIMENEZ NAVARRO, C.; SÁENZ DE GORBEA, X. (2001). Opus citado, p. 32.

11 EFE- ARAGÓN (2002): “*Veruela acoge una muestra crítica al belicismo del siglo XX*”; *DIARIO DEL ALTO ARAGÓN*, Huesca, 30 de agosto; *EL PERIODICO DE ARAGÓN*, Zaragoza, 29 de agosto.

12 FARIA, O. (2003): “*Esposição “Alerta”, sobre sobre guerra no Golfo, hoje no Porto*”. *PÚBLICO*, Lisboa, 23 de abril.

militares alineadas en un espacio envolvente, pareciendo que surgen de una “hipotética” excavación arqueológica, cuyo destino final es el mismo que el de millones de soldados que han participado en los diferentes conflictos bélicos de este siglo, una tumba.

Al objeto de desarrollar esta instalación consiguiendo el efecto con la máxima realidad, pero sin perder el valor estético, decidimos establecer y conformar un lugar. Su forma espacial la constituiríamos con una estructura que se apropiara del espacio expositivo. Su función sería proteger, cerrar y encerrar a unos soldados en formación (vistos desde arriba). Con esta estructura especificaríamos los límites y controlaríamos el espacio, impidiendo el libre movimiento, ya que esta obra necesita a su alrededor un espacio que el público no debe transgredir. Para atrapar la atención de los espectadores, dotamos a la instalación de un potente elemento envolvente un pa(i)saje sonoro. Además, recreamos y ambientamos, escenográficamente, Souvenirs mediante elementos icónicos (banderas e imágenes manipuladas de los soldados contruidos con técnicas cerámicas).

Por otro lado, cada vez que se exponga Souvenirs, se realizará una *acción* que consistirá en enterrar (esconder-eclipsar) parte de estas frágiles figuras. Estos soldados de infantería avanzaran hacia el interior de la tierra, contradiciendo, de ese modo, el habitual desenterramiento propio de cualquier excavación arqueológica y creando un efecto de hipotética **inversión arqueológica**. Con esta acción, por un lado, se desmaterializará la obra, para que el espectador la reconstruya mentalmente en el espacio, ya que solo quedará la presencia de su ausencia, y por otro, se creará, sobre el enterramiento, un monumento “*vivo/ creciente/anónimo*”, con una imagen cambiante, un **árbol**, a modo de *xoanon*. Una especie de “Iceberg” del que solo se verá una parte y cuyos elementos fundamentales (los soldados) estarán ocultos, no tendrán imagen, se sustraerán a la vista y solo se sabrá de su presencia.

Elección de los materiales: porcelana y terracota. Breve reseña historia de la importancia de este material en la representación del cuerpo humano.

“Cualquiera puede disponer de ejército propio, siempre que haya matado antes un dragón y conserve sus dientes. Lo consiguió Cadmo, fundador de Tebas, y más adelante Jasón, quien conocía de memoria las hazañas del primero. Es necesario también un claro en el bosque. El resto es fácil, sólo hay que tomarse el trabajo de labrar la tierra; y después han de sembrarse los dientes de la bestia. Al cavo de tres días, nacen de los surcos los soldado, provistos de uniforme y armamento”¹³

Para conformar su representación plástica, buscamos el material más adecuado para desarrollar nuestra idea, lo estudiamos y valoramos sus posibilidades expresivas.

13 **HERNANDO CARRASCO; RATIA, A.** Opus citado .

En nuestros proyectos, siempre, intentamos ser fieles al concepto que queremos desarrollar y aplicamos los recursos técnicos con la máxima precisión. Intentamos aunar tradición y modernidad, partiendo de los oficios tradicionales y realizando estas obras en centros de referencia de los citados oficios. Como el Centro Nacional del Vidrio de La Granja de San Ildefonso, donde construimos **Alerta** y La Escuela Taller de Cerámica de Muel, donde se realizaron los soldados de **Souvenirs**. Elegimos el **barro** para obtener el grueso de la obra, debido a que, Souvenirs...es una instalación de inspiración arqueológica, y la arcilla es un material fundamental en esta disciplina. Esta una vez cocida, se transforma en un material frágil y se quebranta con facilidad, pero es imperecedera, no se corroe, ni se descompone, es perdurable y sirve para estudiar la presencia del hombre sobre la tierra desde la antigüedad. Por esta razón, los objetos de cerámica subsisten como un registro continuado del desarrollo del hombre desde los tiempos más primitivos.

Pero, empecemos por el principio, (esto es) vayamos a la visión mítica y religiosa del origen del hombre. Un tema recurrente es relatar su creación o surgimiento a partir de la arcilla o el barro. Podemos verlo desde la mitología de la más remota antigüedad: en **Egipto**, con el dios Khunum, creador de dioses y hombres, a quienes formó en su torno de alfarero; por **Oriente Próximo**, en Mesopotamia, con la diosa Nammu (o Antum), que participó en la creación de los humanos, moldeando arcilla mezclada con sangre de otro dios; en Irán, donde el primer humano, Gayomart, fue creado con barro; en **China**, donde se establece que el dios Pángü dio forma a los primeros humanos a partir de pedazos de arcilla: *“con sus manos fuertes y habilidosas, comenzó a moldear a los primeros seres humanos a partir de arcilla y, una vez que terminó, esperó a que se secaran al sol”*¹⁴. Pero, no acaba aquí esta visión mítica y religiosa ya que podemos seguir su rastro por: **África**, **Norteamérica**, o **Sudamérica**, con los *Incas*, cuyo dios *Viracocha*, según el cronista Cristóbal de Molina, creó a los diferentes seres humanos con arcilla y más tarde les pintó encima las prendas que vestirían¹⁵; o, los mayas, con su mito de *la creación* que está bellamente explicado en su libro sagrado el *Popol Vuh*¹⁶, cuentan cómo los dioses deciden crear al hombre dos veces y que las dos veces fallan. La primera vez, lo hacen con barro. También en las religiones abrahámicas (judaísmo, cristianismo e Islam) la creación del hombre esta relacionado con la arcilla. Según la tradición islámica, Allah creó al primer hombre, Adam, de una arcilla especial, celestial, para que conociera a Allah, lo adorara y alcanzara *la salvación*. Y, en la religión cristiana *“Dios creó al hombre y a la mujer a su imagen y semejanza el sexto día (...) Primero Dios creó al hombre: Entonces el Señor Dios modeló al hombre con arcilla del suelo y sopló en su nariz un aliento de vida. Así el hombre se convirtió en un ser viviente”*¹⁷

14 **ALLAN, T.** (2009): *Mitos del mundo. Más de 240 leyendas y relatos populares*. Blume, Barcelona, p. 176

15 *Ibidem*, p. 271

16 **Anónimo** (2008, 2ª edición 2012)). *Popol Vuh. Relato maya del origen del mundo y de la vida*. Versión, introducción y notas de M. Rivera Dorado. Primera versión crítica y anotada presentada por un investigador español desde el siglo XVIII. Colección: Paradigmas. Editorial Trotta. Madrid.

17 *Génesis 1:27 -2:7*.

Llegados a este punto, tenemos que decir que la historia de la escultura, hasta el siglo XX, es, también, la historia del estudio y la representación del cuerpo humano. Y, en muchas ocasiones, este cuerpo ha sido modelado en arcilla. Los primeros humanos, en el Paleolítico, descubrieron la maleabilidad de este material y la conservación de la forma, primero endurecidas al sol y posteriormente tras la cocción. Tras esto comenzaron a modelar pequeñas estatuillas de terracota (barro cocido) que representaban el cuerpo humano, con fines (posiblemente), mágicos y religiosos. Los primeros hallazgos de barro modelado se remontan al periodo Gravetiense, en el Paleolítico Superior, se trata de pequeñas representaciones de divinidades maternas en arcilla, que pueden ser las evidencias más antiguas de representaciones humanas cerámicas de las que se tienen noticia, (del 28.000-24.500 a. C.) proceden de Dolní Věstonice en la actual república Checa. Se encontraron en un campamento de los conocidos como “cazadores de mamuts”. De todas ellas, hay que destacar la escultura conocida como *Venus Negra* o **Venus de Dolní Věstonice**. Las excavaciones, además, podrían haber sacado a la luz el taller de un artista paleolítico, pues esta figura es una más entre centenares que aparecieron¹⁸. Hasta el descubrimiento de estos y otros restos, se tenía la creencia que la cerámica¹⁹ había sido un descubrimiento neolítico. El arqueólogo australiano Vere Gordon Childe (1892-1957), considerado como el mejor arqueólogo del siglo XX, afirmó en 1936: “que la alfarería, la domesticación de los animales y el conocimiento de las plantas fueron los componentes integrales de lo que él denominó **-la revolución neolítica-**”²⁰. Pero, actualmente, se tiene la certeza (por las evidencias arqueológicas) de que, ya, los recolectores del Paleolítico utilizaban recipientes de cerámica para almacenar los productos recolectados.

Las primeras civilizaciones de la historia se desarrollaron hace unos 5.000 años en Mesopotamia, Egipto, India y China, todas ellas continuaron modelando con este material pequeñas estatuillas de terracota que representaban el cuerpo humano, se cree que fueron utilizadas con fines mágicos y religiosos, y tenían diferentes morfología según la cultura que las elaboro. Se han encontrado algunas de estas figuras endurecidas al sol, un ejemplo de estos hallazgos proviene de Sha'ar Hagolan (Israel, 6.800-5.800 a. C.) en el valle del Jordán, es una figura de la diosa madre. Para algunos especialistas, hacia el 5.000 a. C, las piezas ya eran cocidas en hornos redondos, invento que permitió producir objetos de alta calidad con superficies pintadas y barnizadas. En Mesopotamia, debido a la escasez de canteras, la escultura se realizó fundamentalmente con arcilla, tal y como apuntan las excavaciones de Ur (4.000 a. C.), en donde se han hallado numerosas pequeñas

18 **VV.AA.** (2009): *Arqueología. Los yacimientos arqueológicos y tesoros culturales más importantes del mundo*. BLUME, Barcelona. P.13.

19 La cerámica (palabra derivada de griego κεραμικός *keramikos*, "sustancia quemada") es un elemento esencial en el desarrollo de la cultura humana. Su permanencia, a lo largo del tiempo, ha favorecido el estudio de la presencia del hombre sobre la tierra. Y a menudo, ha servido a los arqueólogos para datar los yacimientos e, incluso, algunos tipos de cerámica han dado nombre a culturas prehistóricas.

20 **GORDON CHILDE, V.** (1956): *Piecing Together the Past: The Interpretation of Archaeological Data*. Frederick A. Praeger. New York.

estatuas hechas con este material. Desarrollaron y difundieron a otras civilizaciones el uso del ladrillo grabado con un relieve y posteriormente, esmaltado y el arte figurativo ligado a las conmemoraciones políticas, a los recuerdos de los hechos históricos. Algunos ejemplos bien representativos son los relieves que adornan los palacios, las superficies sepulcrales persas del Palacio de Persépolis y el friso de los arqueros que se encuentra en el Palacio Real de Susa del 404 - 359 a. C.²¹ . Además desarrollaron, ampliamente, la representación de la figura humana (entre los años 2.750 - 2.600 a. C.), estas fueron descubiertas en el templo de Nippur. Las técnicas de modelado empleadas eran muy simples, aun cuando la obra es muy expresiva. Las cabezas y los rostros están mucho más trabajados que el resto del cuerpo²².

Los chinos, los griegos y los etruscos descubrieron como reproducir representaciones exactas del cuerpo humano utilizando **moldes**. Al pueblo **Chino**, como a muchas otras culturas, les gustaba enterrar a víctimas humanas que, tradicionalmente, se sacrificaban en los ritos funerarios de sus mandatarios. Esta práctica fue suprimida por el duque de Xian, en el primer año de su reinado (384 a. C.), empezando a utilizar objetos de sustitución, las estatuillas antropomorfas *mingchi*, que con el paso de los siglos sustituyeron a las personas y objetos reales en el interior de las sepulturas. Del reinado del Primer Augusto soberano, Chin Shi Huang Di²³, (246-208 a. C.) datan las más de **10.000 esculturas de guerreros y caballos en terracota a tamaño natural** encontradas en 1974 (una cuarta parte ya están restauradas), en las excavaciones del mausoleo en el monte Li. Las cuales fueron **construidas con moldes** y utilizadas por el emperador en actos funerarios. La densa arcilla existente en esa región permitió construir figuras en las que no aparecen dos rostros idénticos. Para los torsos, se utilizó un molde, y se crearon las piezas en serie, los detalles más singulares se tallaron con posteridad, pintándose, luego, en colores brillantes, en cada escultura. Las cabezas y las manos se moldeaban aparte y luego se añadían a los cuerpos. Los trabajadores de los talleres de cerámica (unos 700.000 artesanos) debían poner sellos o grabar sus nombres en las figurillas. Estuvieron trabajando durante 40 años.

“El ejército de terracota ya es considerado como “La Octava Maravilla del Mundo”. Su gran valor cultural histórico ha dejado tanta influencia en el mundo entero, que la UNESCO en diciembre de 1987 lo declaró como Patrimonio Cultural de la Humanidad.”²⁴ .

En la Antigua **Grecia**, las figurillas de terracota se modelaban y se reproducían con moldes. En el siglo IV a. C., adquirieron una función decorativa, se comenzó

21 **BOZAL, V.** (1983): “Historia del Arte. La escultura, Tomo II.” Carrogio, Barcelona.

22 **MIDLEY, B.** (ed. 1982): *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales.* Hermann Blume. Madrid, p. 18.

23 Que se autodenominaba: “El primer Emperador que durara para siempre”.

24 **YUPING, T.** (2005): *Un ejército de grandes ensueños.* Editora de Xi'an, Xi'an (China), p. 3.

a representar a personajes teatrales con rasgos exagerados y distorsionados, que, en el período helenístico, se convirtieron en seres grotescos y deformes. La arcilla, también, fue empleada para fabricar muñecos y otros juguetes para los niños, incluso había figurillas articuladas. A fines del siglo VIII a. C., aparecieron, en Beocia, los “ídolos campanas”, estos poseían un cuello largo y cuerpos desproporcionados, cilíndricos y con forma de torno, sus brazos estaban atrofiados y las piernas podían moverse. Su cabeza estaba perforada para poder colgarlos. Poco a poco, comienzan a producirse figuras de terracota más realistas, moldeadas a presión, conocidas como tanagras, que pintaban con colores no cerámicos y perduran hasta la época romana, del 100 d. C., representan unas bailarinas tocando timbales y otros personajes en actividades normales. Las tanagras son un modo de expresión barato y fácil de producir, eran abundantes, nos informan sobre la vida cotidiana griega. La técnica más habitual era el modelado, pero también se empleaban moldes. El molde se obtenía aplicando una capa de arcilla o yeso sobre el prototipo. Los moldes sencillos (utilizados hasta el siglo IV a. C.) se secaban. Los moldes bivalvulares debían ser cortados para obtener un anverso y un reverso, con los que suelen asociarse “puntos clave”, es decir protuberancias que permitían unir mejor ambas partes. Cuando la pieza era complicada, con proyecciones importantes, brazos, piernas, cabeza, vestimenta, el artesano podía dividir el molde en pequeñas partes, luego, la pieza se secaba. Finalmente, la pieza era cocida a temperaturas que oscilaban entre los 600 y 800° C. El engobe podía aplicarse una vez que la figurilla había sido cocida; en ocasiones, el engobe podía cocerse a baja temperatura. En sus comienzos, la gama de colores disponibles era bastante reducida: rojo, amarillo, negro y azul. A partir del periodo helenístico, se agregaron el anaranjado, rosa malva y verde.

La escultura de barro cocido constituye una auténtica especialidad del pueblo **etrusco** que habitó la región del norte y centro de **Italia** en el siglo IX a. C. Su arte era en gran parte una derivación del arte griego, aunque desarrollado con muchas características propias. La terracota generalmente la policromaban, se caracteriza por su gran tamaño. Las figuras las construían por separado utilizando moldes y las unían en la cocción. Plinio²⁵ nos habla de las obras del escultor llamado Vulca afincado en Veyes. Cabe destacar la obra del dios Apolo de Veyes atribuida a Vulca. La inmensa mayoría de los restos escultóricos, tanto de grandes dimensiones (estatuas, arquitecturas y sarcófagos) como de piezas más pequeñas, fue realizada en terracota, cuya facilidad de manejo servía perfectamente a los propósitos de los escultores. Esto permitió la **creación de piezas en serie**, a través, de moldes, una técnica aprendida de los griegos. También en la península de Itálica abundan las creaciones artísticas con terracota, usadas como decoración arquitectónica.

“Lo que deja la impronta mas profunda en nuestra imaginación de los vestigios etruscos son las esculturas sepulcrales; un hombre reclinado sobre el codo, con

25 **PLINIO Segundo, C.** (1629): *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo*. Traducida por el licenciado Jerónimo de Huerta. Libro presente en el archivo histórico de la Biblioteca Nacional de España.

*la cabeza erguida, cubierto con una vestidura que deja el torso a la vista como si la eternidad fuera una larga y cálida noche de verano*²⁶.

Sería el imperio romano el que extendería por occidente las técnicas y tradiciones artísticas griegas y etruscas, que se irían perdiendo con la división del imperio. Durante la baja edad Media las representaciones en arcilla, al igual que el arte en general vivió un periodo de oscuridad, en el que se perdieron muchas técnicas y el dominio en la representación del cuerpo humano, al que se había llegado en el periodo clásico. Fue ya en el románico y en el gótico (alta edad media) gracias a la religión y los nuevos lugares de culto, cuando el tratamiento de la figura humana recobró importancia.

En el **renacimiento** (siglos XV-XVI) la escultura se fundamenta en el interés por el cuerpo humano y el tratamiento del desnudo. Se vuelve a trabajar como en la antigüedad clásica y se recuperan técnicas que prácticamente habían desaparecido, como el vaciado a la cera perdida. El barro lo utilizaron como elemento de transición para hacer sus bocetos, artistas como **Miguel Ángel Buonarroti** (1475-1564) que es considerado como uno de los mas grandes artistas de la historia y **Lorenzo Ghiberti** (1378-1455); como material decisivo para cocerlo posteriormente dando lugar a terracotas **Donatello di Niccoló** (1386-1466) y **Andrea del Verocchio** (1435-1488); y como material decisivo, empleando, para sus acabados, técnicas cerámicas, **Luca della Robbia** (1400-1482), escultor, que tuvo mucha fama utilizando terracota esmaltada. Según Vasari: *“Considerando que el barro se trabaja fácilmente y sin grandes fatigas, busca el medio de conservar las obras una vez que las mismas están acabadas, sueña que encuentra ese medio para defenderlas de las injurias del tiempo, después de haber experimentado con cantidad de cosas, descubre, por fin, que recubriéndolas con una mezcla de estaño, de antimonio y otros minerales y mixturas cocidas en un horno especial, se obtiene un efecto eficaz para conservar la obra de barro casi eternamente”*²⁷.

En el **barroco** (siglos. XVII-XVIII) la diversidad y el naturalismo, así como la expresión, encuentran su máximo esplendor en este periodo el barro se utiliza como elemento de transición para hacer los bocetos, para una posterior escultura en otro material. El año pasado (finales de 2012 a enero del 2013), en el Museo Metropolitano de Nueva York, hubo una exposición de 39 bocetos hechos en terracota, junto con 30 dibujos preliminares de **Gian Lorenzo Bernini** (1598-1690), creador de la mejor escultura barroca del siglo XVII. La técnica de este escultor era de un realismo exuberante. Y, en lo relativo a la textura de la piel y las sombras, fue un innovador de su época, apartándose de la manera de Miguel Ángel, e influenciando para siempre a la escultura. El escultor visualizaba el tamaño de sus grandes mármoles en estos pequeños bocetos de terracota y dibujos hechos con sus propias manos.

26 **ZBIGNIEW, H.** (2009): *“El Laberinto junto al mar”* Acantilado. Barcelona.

27 **VASARI, G.** (1542-1550, segunda edición ampliada en 1568): *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Parte 3ª Luca della Robbia.

A finales del XIX y principalmente en el XX se produce la **metamorfosis de la escultura moderna**. Hay una serie de artistas que se encuentran entre la tradición y la modernidad que abrieron un camino sin retorno en la interpretación del cuerpo humano en arcilla (utilizaron este material como elemento de transición, y en algunas obras, como material decisivo), como: **August Rodin** (1840-1917), que inició la era de la escultura moderna, a través, de la perfección, la experimentación y la valoración del fragmento. Gran parte de la escultura de fines del XIX está influenciada por él, por un gusto hacia las superficies dúctiles, donde los materiales adquieren un aspecto blando y orgánico como si estuviesen a punto de transformarse, por el impulso que el artista logra sugerir a la materia. Abrió paso al arte del siglo XX. Además, durante varios años fue decorador sobre porcelana para la Manufactura de Sèvres; el francés **Aristide Maillol** (1861-1944), que realizó obras de gran vitalidad y clasicismo; el alemán **Wilhelm Lehmbruck** (1880-1919), que ha sido un personaje clave en la historia de la escultura, con sus figuras que proceden de la tradición simbolista-existencialista, entró pronto en contacto con la vanguardia internacional y en menos de una década creo una obra de enorme interés entre la existencia y la espiritualidad; **Bernhard Heiliger** (1915-1995), que fue uno de los escultores alemanes acusado por los nazis de <<degenerado>> por no difundir la tipología atlética y las nociones de <<raza sana>>; el alemán **Gerhaard Marcks** (1889-1981), que trabajó en la Bauhaus; el alemán **Adolf von Hildebrand** (1847- 1921), que abandona el siglo XIX y preparó el terreno a la escultura del siglo XX, rechazó la decoración excesiva, la retórica formal y el eclecticismo académico, en favor de la forma pura; el italiano Giacomo **Manzù** (1908-1991), que seguirá la estela de Rodin; el noruego Gustava **Vigeland** (1869-1943), que reproducirá profusamente los cuerpos retorcidos de Rodin, su obra se puede ver en Oslo en el parque que lleva su nombre; el norteamericano de origen francés Gascon **Lachise** (1882-1935), conocido por sus desnudos femeninos, que llevará a la caricatura a Maillol creando figuras femeninas con cintura de avispa; Camille **Claudel** (1864 -1943), alumna de Rodin, en su obra de una gran originalidad, se ve una influencia directa del japonés; Henri **Matisse** (1869-1954), pintor francés que desempeñó un breve pero intenso papel en la evolución histórica de la escultura, sus cuerpos se retuercen y la distorsión se convierte en su medio expresivo y decorativo, consigue lo que en épocas posteriores se llamará la interpenetración del cuerpo y del espacio. Y en España Mariano **Benlliure y Gil** (1862-1947), considerado como el último gran maestro del realismo decimonónico español.

Ya a comienzos del siglo XX se produce una ruptura radical en la creación artística. Los diversos movimientos que se suceden, desde entonces hasta 1940 se agrupan bajo el nombre de “**vanguardias históricas**”. Este término militar se utiliza para referirse a la manera brusca con la que estos movimientos se abrieron paso dentro de un contexto artístico dependiente de los modelos tradicionales, se clasifican como históricas por sus hallazgos. El artista ya no reproduce lo que otros consideran bello, si no que investiga y encuentra. Y, algunos (Picasso, Moore

o Giacometti) se dejan influenciar por otras culturas como la precolombina²⁸ y sus formas zoomorfas, y el tratamiento de las culturas africanas de la figura humana alejado de los cánones europeos. Pablo **Picasso** (1881-1973), una de las grandes figuras del arte de este siglo, comenzó a investigar y trabajar con alfareros en el taller de alfarería de Georges Ramié, en 1946. Descubrió nuevas posibilidades de la cerámica, recogiendo las formas tradicionales y creando nuevas formas, y aproximó la cerámica a la escultura; Henry Spencer **Moore** (1898-1986), a finales de los años 1940, comenzó a producir esculturas moldeando la figura en arcilla o yeso antes de terminar el trabajo en bronce usando la técnica de moldeo a la cera perdida o la de moldeo en arena. Le interesaba muchísimo que se vieran las imperfecciones del material y las marcas hechas por las herramientas, y que formaran parte de la escultura final. Permitió la aparición de calidades en su obra y reconcilio la escultura moderna y la clásica. Sus obras ofrecen al espectador vistas desde distintos ángulos y; Alberto **Giacometti** (1901-1966), es el escultor más destacado de su época utilizó el barro como elemento de transición. En sus representaciones del cuerpo humano modelo las superficies con barro de una manera gestual sus acabados son rugosos y parecen erosionadas. Acabo estos trabajos en bronce.

“El propio Giacometti afirmó que <<el tamaño real no existe>>, y redujo sus figuras a las dimensiones de una cerilla, haciéndolas desaparecer prácticamente, hasta el punto de que, hacia 1943, se desmoronaban entre los dedos”²⁹

En España, Honorio García **Condoy** (1900-1953), cuya obra se dedicó fundamentalmente, a la representación de la figura humana, utilizando gran variedad de materiales, como el barro cocido. Su contacto en París con las vanguardias europeas le orientaron hacia la síntesis de la figura humana, destacando las formas filiformes y las facciones exóticas; Pablo **Serrano** (1905-1985), considerado uno de los escultores españoles más importantes del siglo XX. Utilizó el barro como elemento de transición para modelar e interpretar sus retratos de hombres celebres, y en sus *Fajaditos* en los que las superficies son rugosas y parecen erosionadas. Acabo estos trabajos en bronce; Eleuterio **Blasco Ferrer** (1907-1993), hijo de alfarero, que usó el barro en muchas de sus obras que pueden verse en el Museo de Molinos; Antonio **López** (1936) pintor y escultor, hiperrealista.

En la actualidad, se amplían horizontes; algunos artistas son más experimentales o versátiles en la selección de los materiales con los que efectúan sus composiciones, por este motivo utilizan el barro; queremos destacar a: Antony **Gormley** (1950), uno de los más cotizados de la actualidad, se desvía un poco de sus reconocidas esculturas de hombres a escala natural, para crear *“Field”*. Una serie de instalaciones que incluyen más de veinte mil pequeñas piezas de barro que encaran al espectador;

28 Se construyeron singulares obras en las culturas Precolombinas, como las representaciones de flor de tallo alto donde emerge una figura humana de los pueblo Mayas, o las formas zoomorfas. La mayor parte de sus esculturas son figurillas de barro o arcilla y efigies con forma de vasija zoomorfa.

29 **SCHNECKENBURGER, M.** (2005): *“Arte del siglo XX. volumen II”*. Taschen, Madrid. P. 487.

el artista Chino **Ai Weiwei** (1957); el canadiense **Marcel Dzama** (1974), que en algunas de sus obras, utiliza la escultura cerámica, como en el diorama de 2008 "*On the Banks of the Red River*"; **Miguel Barceló** (1957); el mexicano **Javier Marín** (1962) que retornó a la tradición del modelado y la cerámica. **Miquel Navarro** (1945) pintor y escultor español que representa el cuerpo humano en terracota uniendo el cuerpo y la arquitectura. Son guerreros con elementos falicos sobredimensionados que se transforman en elementos arquitectónicos. Y para concluir nosotros hemos realizado nuestro trabajo *Souvenirs Soldiers of the World* en arcilla y porcelana, del que hablamos a continuación.

Una vez elegido el material, propusimos a la Diputación de Zaragoza hacer su producción manufacturada (durante el año 2002) en la **Escuela- Taller de Cerámica de Muel** (Zaragoza). Que se inauguró en 1975 y, actualmente, elabora reproducciones de piezas del siglo XVII-XVIII; han recuperado la vajilla dorada (de reflejo metálico) cuya técnica se perdió con la expulsión de los moriscos de esta villa en 1609-10. Organiza exposiciones de cerámica antigua y contemporánea. Además, permiten, a algunos artistas contemporáneos desarrollar sus trabajos en sus dependencias; tenemos ejemplos tan destacados como el de la artista Yoko Ono en el año 2000³⁰.

Materialización, bocetos y proceso de construcción

Para la materialización del proyecto, estudiamos y analizamos las representaciones de soldados en miniatura, contruidos en madera, plomo, plata, cartón y plástico, desde el Antiguo Egipto, hasta nuestros días. De Egipto, nos interesaron los *Ushebtis*, las estatuas de sirvientes y las maquetas, que aparecen en los ajuares funerarios. Los **Ushebtis**, son pequeños objetos que forman parte de la dotación de la tumba con forma de momia, en la mayoría de los casos de piedra, madera o loza. Las **estatuillas de sirvientes**, también, aparecen en las tumbas y están destinadas, exclusivamente al ajuar funerario, representaban a sirvientes realizando alguna actividad. Estas figurillas, en el imperio antiguo, se elaboraban en piedra caliza, con relativo cuidado e individualmente; en el Imperio medio, se hacían sobre todo, de madera, pintándolas luego. También se montaban **maquetas**: de mataderos, panaderías, talleres de carpintería, herrerías, de barcos, etc., y de unidades de tropas relacionadas con el cargo del difunto. (Egipto, pág. 130-131). Por ejemplo, la Tropa de soldados perteneciente a la infantería egipcia, encontrada en la tumba de **Mesehti** (Imperio Medio); en ella los guerreros desfilan en formación, todos marcan el paso, con la pierna izquierda adelantada. Son dos grupos de 40 soldados pertenecientes a dos cuerpos de élite, los arqueros nubios y los lanceros egipcios; van todos armados de la misma forma, las figuras son de diferentes alturas (5,5-6 cm).

También nos interesamos por las representaciones de **soldados y caballos de terracota** en tamaño natural de la tumba de Qin Shi Huang Di. Estos soldados

30 **VVAA** (2000): "*Yoko Ono Ebro*". Diputación de Zaragoza.

fueron enterrados en formación de batalla en fosos. El primer foso fue descubierto en 1974, tiene una superficie de 200 por 60 m., y contiene unos 7.500 guerreros con uniformes que reflejan sus rangos militares y están equipados con armaduras. La segunda fosa contiene 69 figuras y se conoce como “*la fosa de los generales*”. Y la tercera contiene más de 1.000 guerreros. En 1980 se descubrieron dos carros de bronce con sus caballos. Y en 2009 se encontraron guerreros adolescentes.

“Los Guerreros de Terracota forman parte del mausoleo que hizo construirse a su muerte el emperador Qin, con un ejército de 8.000 soldados, músicos, concubinas, oficiales y escribas para que le acompañaran en la otra vida (...)

Los arqueólogos chinos estiman que todavía quedan otros 6.000 guerreros que no han visto aún la luz en las tres fosas que están examinándose en la actualidad.

Estas tres fosas suponen sólo una mínima parte de los casi 600 yacimientos que se calcula que componen el complejo mortuario imperial, muchos de los cuales es probable que nunca lleguen a desenterrarse.”³¹

Y, estudiamos los diferentes tipos de indumentaria militar de los soldados de los ejércitos tradicionales del siglo XX, puestos en crisis por el atentado del 11S. Los uniformes de este siglo se caracterizan por los cascos standar de metal, que adoptan la tecnología de la época para proteger al soldado de balas y metralla, y la ropa de camuflaje para pasar desapercibido frente al enemigo. El soldado lleva armas ligeras y es, cada vez, más anónimo y su humanidad, está, cada vez, más relegada por el perfeccionamiento de los uniformes ante los nuevos tipos de armamento químico y bacteriológico.

Para a continuación, realizar los bocetos, y comenzar a modelar 12 modelos de soldados³², representativos de diferentes conflictos armados del siglo XX: La Primera Guerra Mundial, la Segunda Guerra mundial, y la Guerra Fría. De la **Primera Guerra Mundial**, guerra estática o de desgaste (trincheras), que estalló en 1914 y fue el mayor conflicto bélico al que se había enfrentado la humanidad hasta ese momento, elegimos y representamos infantes, ya que los ejércitos consistían principalmente en una infantería muy numerosa que utilizaba armas de fuego portátiles y pequeñas, como:

- **Soldado inglés con uniforme de gala, 2002 (figura 1).** Basado en los Old Contemptibles (viejos despreciables) y en los Coldstreams Guards, de la Primera Guerra Mundial.
Porcelana esmaltada en gris brillante a 960°, 18/77; 28 cm de altura x 9,5 cm de diámetro de la base.
Terracota roja esmaltada en gris brillante a 960°, 3/77, 25 cm de altura x 10 cm de diámetro de la base.

31 **EFE** (Pekín, 2009): *Descubre guerreros adolescentes en el ejército chino de terracota*, El Mundo. es Cultura Arqueología 13/10/2009.

32 **PRIETO MARTIN, J.** (2002): “SOUVENIRS”, *Revista Internacional de Cerámica KERAMOS*, Nº 83, P. 42, Madrid.



Fig. 1. Soldado inglés con uniforme de gala, 2002.



Fig. 2. Infante alemán, 2002.

- **Infante alemán, 2002 (figura 2).** Basado en la infantería alemana de la Primera Guerra Mundial.
 Terracota roja esmaltada en blanco a 960 °, 5/55, 24 cm de altura x 9,5 cm de diámetro de la base.
 Terracota roja esmaltada en azul brillante a 960 °, 1/55, 24,5 cm de altura x 9,5 cm. Diámetro de la base.
- **Sargento inglés con uniforme de gala, 2002 (figura 3).** Basado en los Old Contemptibles de la Primera Guerra Mundial.
 Porcelana esmaltada en azul brillante a 960 °, 36/66, 25,5 cm de altura x 9,5 cm de diámetro de la base.
 Terracota roja y negra, 54/66, 26 cm de altura x 10 cm de diámetro de base.
- **Granadero inglés, 2002 (figura 4).** Basado en los granaderos ingleses de la Primera Guerra Mundial.
 Terracota roja esmaltada en blanco y detalles en negro a 960°, 10/44, 28 cm de altura x 11 cm de diámetro de la base.
 Terracota negra, 27/44, 28 cm de altura x 11 cm de diámetro de la base.



Fig. 3. Sargento inglés con uniforme de gala, 2002.



Fig. 4. Granadero inglés, 2002.



Fig. 5. Cabo de lanceros británico, 2002.

- **Cabo de lanceros británico, 2002 (figura 5).** Basado en las fuerzas de expedición Británicas Royal Welch, uniforme de servicio, con equipo de 1903). Porcelana esmaltada en verde mate a 960°, 42/88, 23 cm de altura x 9,3 cm de diámetro de la base.
Terracota roja, 65/88, 24 cm de altura x 9,7 cm de diámetro de la base.

De la **Segunda Guerra Mundial**, que se desencadenó en 1939 cuando Alemania invadió Polonia, siendo el conflicto más grave de toda la historia de la humanidad, en el que murieron más de 55 millones de personas, de las que más de la mitad fueron civiles, y que acabó en 1945 con la rendición de Alemania y de Japón, conflicto en el que se empezó a utilizar el motor de explosión, dando paso a una guerra mecanizada y acorazada, basada en campañas móviles, usando el avión como arma de fuego que eliminó por completo la distinción entre objetivo militar y civil, optamos por representar aun paracaidista y a un buceador:

- **Paracaidista británico, 2002 (figura 6).** Basado en los paracaidistas de 1940-1943 de las fuerzas Aerotransportadas británicas.
Porcelana esmaltadas en caoba brillante a 960 °, 34/55, 27 cm de altura x 10 x 13,5 cm de base.
Terracota roja, 9/55, 28 cm de altura x 10,5 x 14 cm de base.



Fig. 6. Paracaidista británico, 2002.



Fig. 7. Buceador, 2002.

- **Buceador, 2002 (figura 7).** Basado en los buceadores de las fuerzas armadas francesas con su equipo reglamentario de los años 90.
Terracota roja esmaltada en blanco brillante con detalles en negro y marrón a 960°, 3/20. 26,5 cm de altura x 12,5 x 13 cm de base.
Terracota roja, 6/20, 26,5 cm de altura x 12,5 x 13 cm de base.

De la **Guerra Fría**, que fue el sistema de relaciones internacionales predominante desde 1945 a 1991. El mundo estaba dividido en dos bloques: el capitalista liderado por Estados Unidos y el comunista liderado por la URSS. En el periodo de máxima tensión (1947-1953) de este conflicto se desarrolló la Guerra de Corea, 1950 a 1953, por lo que seleccionamos un soldado norteamericano de los que lucharon en este conflicto:

- **Soldado de primera de Estados Unidos (soldado de rodillas) 2002, (figura 8).** Basado en los soldados de Primera de Estados Unidos en Corea, 1953.
Terracota roja esmaltada en verde mate a 960°, 3/44, 19 cm de altura y 11 x 18,5 cm de base.
Terracota roja y negra, 33/44, 19 cm de altura x 11 x 18,5 cm de base.



Fig. 8. Soldado de rodillas, 2002.

En la etapa denominada Coexistencia Pacífica (1953-1977), surgió la Guerra de Vietnam (1964-1975), llamada también Segunda Guerra de Indochina, que fue la primera derrota en la historia militar de los Estados Unidos. Según datos de organismos internacionales, en 1975, habría causado la muerte 3,8 y 5,7 millones de personas, la mayoría civiles. De este conflicto, elegimos un paracaidista norteamericano.

- **Paracaidista Us Army en Vietnam, 2002 (figura 9).** Basado en los paracaidistas de tropas aerotransportadas de Us Army en Vietnam (1957-1972).
Terracota roja esmaltada en verde brillante a 960 °, 2/37, 26,5 cm de altura y 10x13 cm de base.
Terracota negra, 21/37, 26,5 cm de altura y 10x13cm de base.

Para concluir los 12 modelos, hemos tenido en cuenta que **los nuevos ejércitos, cada vez, son más anónimos** y su humanidad, cada vez, está más relegada por el perfeccionamiento de los uniformes ante los nuevos tipos de armamento químico y bacteriológico, que provocan toxicidad en los campos de batalla, hemos representado soldados blindados, protegidos...



Fig. 9. Paracaidista US Army en Vietnam, 2002.

- **Soldado de Taiwán con uniforme de protección NBQ, 2002 (figura 10).** Basado en los uniformes de protección de Taiwan, para equipos de emergencias contra armas biológicas 2001. Terracota roja esmaltada en gris brillante y negro a 960 °, 38/50, 25 cm. x 10,5 x 11,5 cm de base.
- **Paracaidista USA-URSS, 2002 (figura 11).** Basado en los HALO norteamericano de 1973 y en los VDK de la Unión Soviética con uniforme de asalto de 1980. Porcelana esmaltada en marrón mate a 960 °, 49/77, 23 cm de altura x 9,5 x 12 cm de base. Terracota roja, 10/77, 24 cm de altura x 10 x 12,5 cm de base.



Fig. 10. Soldado de Taiwán con uniforme de protección NBQ, 2002.



Fig. 11. Paracaidista USA-URSS, 2002.

- **Soldado de Luxemburgo con uniforme de nieve y máscara antigás, 2002 (figura 12).** Basado en los soldados de la Fuerza Móvil Aliada de Luxemburgo (años 80), con uniforme de nieve para el servicio en el norte de Noruega, y máscara antigás. Porcelana esmaltada en blanco brillante y óxido de hierro a 960 °, 6/33, 25,5 cm de altura y 11,7 cm de diámetro de la base.
Terracota roja y negra, 30/33, 26 cm de altura y 12 cm de diámetro de la base.

Para elaborar todos los soldados de Souvenirs..., hemos manipulado la arcilla como **medio transitorio** y como **materias decisivas**, empleando, para sus acabados, técnicas cerámicas. Hemos modelado los soldados para, posteriormente, reproducirlos en serie, ya que había que “uniformarlos”, en una clara alusión a la relación de la guerra con los medios de producción de la Revolución Industrial que aceleró el proceso de industrialización, difundiendo el principio de las piezas intercambiables, y la estandarización, que fue aplicado, no solo, a las propias armas sino también a la organización y doctrina militar. El armamento era uniforme, fruto de los métodos de producción. Estos métodos de producción, también, se aplicaron a la industria cerámica



Fig. 12. Soldado de Luxemburgo con uniforme de nieve, 2002.

donde los procesos seriados permitían reproducir piezas con mucha rapidez e iguales y perfectas. A nosotros no nos interesaba que las piezas fueran homogéneas, ni perfectas, ni pulidas, por este motivo no quitábamos las diferentes huellas que los moldes iban dejando sobre la superficie de las figuras.

Hemos hecho uso de la arcilla como **medio transitorio** para modelar doce soldados (sobre armaduras) originales con una forma sólida, sin sus cabezas; una vez acabados, con ellos, hemos elaborado los primeros moldes o **moldes perdidos**; para

fabricarlos ,hemos manejado yeso (denominado yeso de París). Con este material, también, hemos construido **los prototipos** (reproducciones de los soldados) y los **moldes de piezas o de colada**. Una vez secos los moldes perdidos, hemos extraído el barro de su interior, destruyendo los soldados modelados; seguidamente, hemos rellenado los moldes con escayola para crear los prototipos (de escayola), que, posteriormente, se separaran de los moldes perdidos, y se emplearán para construir las cajas de **los moldes de piezas o de colada**, que nos servirán para reproducir todas las copias.

También, hemos utilizado la arcilla como **materias decisivos**. Una vez construidos los moldes de colada, esperábamos hasta que estuvieran secos. Y comenzábamos el proceso de reproducción de las piezas. Primero, los cerrábamos y los atábamos con gomas, para que no se abrieran al llenarlos. A continuación, vertíamos, en su interior, la colada de arcilla. Después, la escurríamos para eliminar la arcilla líquida sobrante; mientras tanto los moldes absorbían parte del agua de la colada, que se iba endureciendo, poco a poco, e iba tomando la forma de su pared y el grueso deseado. Para finalizar, los dejábamos secar, dispuestos boca abajo, hasta que la colada de arcilla se endurecía y se contraía ligeramente, con lo que se separaba de la pared del molde. Y podíamos desmoldar la pieza.

Diez de las doce cabezas, las tuvimos que construir en otros moldes, y, cuando desmoldábamos (cuerpos y cabezas), las colocábamos (pegadas con barbotina) sobre los hombros de sus cuerpos originales, pero, también, en otros cuerpos.

Para la elaboración de nuestros soldados, hemos empleado cuerpos de arcillas porosas de colada de varios colores y porcelana, que enumeramos a continuación: **Pastas de terracota roja** (cocción 950-1050°), con un color pardo grisáceo debido a su elevado contenido en hierro, tras la cocción adquieren un color rojo o blanco rojizo y **marrón** con gran contenido en manganeso que tras la cocción, mantiene este color; **Pasta de loza de arcillas blancas** de baja temperatura que tienen color grisáceo en estado húmedo y, tras la cocción, se vuelven blancas; su nombre más genérico es loza. Y, **porcelana** (cocción 1280-1380°). En nuestro proyecto inicial, pedimos trabajar con los barros típicos de la cerámica de Muel, pero, en este momento, estaban trabajando con porcelana y nos dieron este material, que nos creó muchísimos problemas en las coladas (las piezas se rompían o agrietaban), ya que tiene una reducción muy grande (18 %), pero mereció la pena el resultado final.

Una vez secas las reproducciones en terracota, loza o porcelana, las bizcochábamos a baja temperatura y después, al objeto de que ningún soldado fuera igual, o bien, las dejábamos así, o, las cubríamos, utilizando técnicas cerámicas. Decidimos hacer monocromos los soldados y barnizamos algunas piezas con la cubierta de estaño típica de Muel (estos llevan algún elemento pintado a mano), algunas llevan una cubierta vítrea y, otras, un esmalte brillante o mate de diferentes colores (verde, azul, marrón).

Pa(i)saje sonoro

“En un marco operativo de trabajo -el escenario de lo artístico- que cada vez se está mostrando más en una progresiva e imparable ampliación y `expansión`, tanto por lo que se refiere a los mecanismos de la producción y escenarización de las obras como a la multiplicidad y a la interacción de direcciones de investigación, ámbitos de influencia perimetral y recursos temáticos, las sucesivas instalaciones que **JP/VR** han desarrollado a lo largo de esta década muestran -lógicamente, entre otros muchos ingredientes- la continuidad de búsqueda y de afectación de un aspecto escasamente desarrollado en lo que es, en general, esta escena artística contemporánea más o menos próxima: se trata de un aspecto que aquí, de momento, podríamos seguir denominando el `paisaje sonoro` (¿o, tal vez, pa(i)saje sonoro, en tanto que también una zona de tránsito y desplazamiento?), algo que se presenta ubicado mucho más cercano a lo que es una idea genérica y un concepto de trabajo -o una `imagen`, por qué no- que a una situación meramente estética o formal o a unos resultados de orden estrictamente visual o sensitivo, sensorial...”³³.

La experiencia de la obra artística plástica se modifica completamente cuando utilizamos el sonido como elemento integral de ésta, debido a la generación de una percepción temporal completamente nueva de espacio. En nuestras instalaciones, el sonido contribuye a delimitar, activamente, un lugar, reabsorbiendo la oposición dualista entre tiempo y espacio. Una de las principales propiedades del sonido es la de esculpir el espacio. La presencia del pasaje sonoro, o tal vez pa(i)saje sonoro³⁴, en nuestras instalaciones, intenta producir una permanencia determinada del público en el sitio que alberga la obra, ya que el sonido tiene un carácter temporal, y el desarrollo de esta temporalidad obligará al perceptor a esperar, a escuchar y a estar atento a los cambios graduales o súbitos que se producen entre el sonido y el espacio. En nuestro caso, la duración del ambiente sonoro es el tiempo que estimamos necesario para la correcta percepción de la instalación.

Todos nuestros trabajos sonoros están editados en el Laboratorio de sonido del Ayuntamiento de Zaragoza con los músicos Daniel Ríos y Carlos Estella. Para Souvenirs, se han editado dos libros CD, con una edición de 1.000 ejemplares cada una, con los sonidos de la instalación: **Phamphet** (2002) y **Historie d'un Soldat** (2005).

En la elección del **material sonoro**, decidimos que, cada vez que montáramos este trabajo, crearíamos un nuevo pa(i)saje, que estaría vinculado con noticias

33 **CLOT, M.** (2001): “desplazamientos sonoros, maquinas de intensificación (*aria für Klavier, bww 988*)”, en *EXTENSIONS IN TIME AND SPACE*. Gobierno de Aragón / Gobierno de la Rioja / ACTUAL/ Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. Logroño. P. 28.

34 **ARA FERNÁNDEZ, A.** (2008): “Paisajes sonoros en la plástica de José Prieto & Vega Ruiz”. Actas del Simposio Internacional Nuevos Medios y Realidad Socio Cultural en la Creación Audiovisual Contemporánea. Universidad de Granada.

sobre guerra, soldados y con los acontecimientos más destacados de ese momento, relacionados con estos temas. Para la primera exposición en el Monasterio de Nuestra Señora de Veruela³⁵, elaboramos *PAMPHLET 525-5 (2002)* (este nombre viene de un manual del ejército norteamericano que se tuvo en cuenta para la hiperguerra del Golfo Pérsico). Para su construcción, nos interesó registrar y grabar voces de periodistas de prestigio en Aragón, o bien, leyendo noticias que relacionaban a Zaragoza con el ejército (Cumbre Europea de Defensa, Cumbre informal de Defensa y Ejercicio de Maniobras Dynamic Mix); o bien, describiendo la inmensa extensión de terreno militar de Zaragoza (la Base aérea, la Academia militar, y el Campo de maniobras de San Gregorio). O bien, leyendo textos sobre los soldados del siglo XX y sus características; además, contamos con la voz del escritor Félix Romeo(1968-2011), hablándonos de la época en la que se declaró insumiso. Las voces de esta pieza sonora por orden de aparición corresponden a: Carlos Mendoza, Desirèe Orus, Roberto Miranda, Antón Castro, Concha Montserrat, Fernando Ribares, Félix Romeo, Joaquín Carbonell, Carmen Ruiz y Anusca Buenaluque.

Para las exposiciones de Zaragoza³⁶ y París, creamos *HISTORIE D'UN SOLDAT* (2005). Este título es un homenaje a la obra, con el mismo título, del compositor ruso representante de la corriente neoclásica, Igor Stravinsky (1882-1976). Al elegir los materiales sonoros tuvimos en cuenta, el Desembarco de Normandía (6 de junio 1944), del que se cumplían 61 años cuando estábamos montando la exposición en Zaragoza., y el papel de la radio en esta batalla, así como, las historias de algunos soldados que participaron en la misma. La radio se empleó como arma de guerra eficaz para enviar mensajes encriptados y para realizar campañas propagandísticas. Con ella, se podían retransmitir mensajes propagandísticos, falsos, engañosos y codificados. La Guerra Civil Española fue el primer conflicto en el que jugó un papel trascendental. En la Segunda Guerra Mundial, también fue utilizada por los ejércitos aliados. Al comenzar "el día D", con un mensaje codificado retransmitido por la BBC, se ordenó el Desembarco de Normandía y el comienzo de las acciones de sabotaje o movilización (a la resistencia francesa). Para ello, se emitieron los versos de un poema titulado "*Chanson d'automme*" que Paul Verlaine, escribió en 1886. Las voces de esta pieza sonora corresponden a: Gérard Prieur, Alexandra Bonny, Françoise Cano, Jean-Pierre Bailly, Sébastien Louret, Josette Delaloi, Bénédicte Brocard, Teresa Torres, Carlos de Orte y Juan Marín.

En el montaje de Teruel³⁷ incorporamos testimonios de supervivientes de las batallas de Teruel de la Guerra Civil española.

35 **BALET ROBINSON, P.** (2002): "*Vega Ruiz y José Prieto. `Los artistas estamos para plantear preguntas en voz alta`*", *HERALDO DE ARAGÓN*, Zaragoza, 17 de septiembre .

36 **CASAS, E.** (2005): "*Arte en la Frontera*", *EL HERALDO DE ARAGÓN*. Zaragoza, 18 de mayo.

37 **F. P.** (2008): "*Un alegato a la paz con 529 soldados de terracota y cerámica. El Claustro del Palacio Episcopal de Teruel acoge una muestra contra la guerra*", *DIARIO DE TERUEL (La última)* Teruel, 15 de noviembre.

Desarrollo (work in progress) de souvenir

Cada vez que montamos Souvenirs, además, realizamos un enterramiento. Con estos enterramientos, que se muestran y se ocultan, creamos una obra seriada, dilatada en el espacio y en el tiempo y confundida con su entorno. La denominamos **Camouflage, eclipse de la presencia**³⁸; se caracteriza por una estrategia de desaparición, de encubrimiento, de deformación intencionada de la realidad que percibe el otro, de ocultación, de invisibilidad y de penetración en el paisaje. Es una seducción por la ausencia, ya que lo que se esconde, o lo que se rechaza, tiene la vocación de manifestarse. No es una ausencia pura, sino un eclipse de la presencia. *“No consiste en la apariencia simple, en la ausencia pura, sino en un eclipse de la presencia. Su única estrategia es: estar/no estar ahí, y asegurar así una especie de intermitencia, de dispositivo hinóptico que cristaliza la atención fuera de todo efecto de sentido. La ausencia seduce a la presencia”*³⁹.

Hasta la fecha hemos realizado cuatro enterramientos. La primera de estas ficciones arqueológicas se ubicó dentro del Monasterio de Veruela (Vera del Moncayo, Zaragoza), en el verano del 2002; la denominamos **Operación Dynamic Mix**, ya que, desde finales de mayo a principios de junio de este año, en el Campo de San Gregorio y en la Base Aérea de Zaragoza, se llevaron a cabo las maniobras militares, con ejercicios de simulación, *Dynamic Mix de la OTAN*; El segundo ejercicio de ocultación lo situamos sobre los Antiguos Depósitos del Pignatelli de Zaragoza⁴⁰ en el año 2005 en línea recta al *Sagrario Militare Italiano* (mausoleo de soldados italianos que participaron en la Guerra Civil Española). Nuestros soldaditos, en este emplazamiento, iban dentro de una caja de madera con una reproducción de la carta que Eisenhower hizo entregar a todos los soldados participantes en el desembarco y con un periódico de ese día en el que se hablaba de las bombas en el metro de Londres (7 J.) del día anterior. Lo designamos **Operación Overlod**⁴¹ recordando la batalla de Normandía⁴³ en su 61 aniversario; El tercer enterramiento lo asentamos junto al famoso cementerio Thiais de París, en agosto de 2006, en memoria de los soldados *“artistas de guerra”*, o *“camoufliers”* y lo titulamos **Camouflage**; La cuarta inhumación la emplazamos frente al Parque temático-cultural-científico del **Territorio Dinópolis** de Teruel, en diciembre de 2008; la llamamos **Disparates**⁴⁴ en un homenaje a la serie de grabados del mismo nombre de Francisco de Goya.

38 PRIETO MARTÍN, J. (2008): *“Camouflage. Eclipse de la presencia”* en el catálogo Souvenirs soldiers of the world. Enterramientos 2002-2008. José Prieto-Vega Ruiz. Ayuntamiento de Teruel / Fundación Teruel siglo XXI / Caja Rural de Teruel / Cámara de Comercio de Teruel.

39 BAUDILLARD, J. (1987): *De la seducción*. Cátedra, Madrid. 1987, P. 83

40 SOLANILLA, J.L. (2005): *La exposición “Souvenirs soldiers of the world” se exhibirá en Normandía*. EL HERALDO DE ARAGON. Zaragoza, 2 de julio.

41 PRIETO, J. y RUIZ, V. (2005): *“Souvenirs soldiers of the world”*, en Revista ROLDE, nº 114. P. 54, Zaragoza.

42 LÓPEZ SUSIN, J.L. (ed. 2006): Colección Rolde de Arte. Cuadernos de Cultura Aragonesa nº 43. DGA. Zaragoza.

43 Recientemente se ha publicado un libro de Ben Macintyre (2013) *“La Historia secreta del día D”*. Ed. Critica. Que como dice en una reseña del periódico ABC Manuel de la Fuente: El desembarco de Normandía, fue el mayor engaño militar de la historia ...en *“El desembarco en Normandía: el día de los tramposos”* ABC (20-3-2013)

44 F.P. (2008): *“Entierro de 23 figuritas de soldados como símbolo de paz”*, DIARIO DE TERUEL, Teruel, 13 de diciembre.

Why?

José Aznar Alegre
Universidad de Zaragoza

Me aterrorizan los hombres con armas en el cuerpo; el odio que los mueve; las víctimas que crean. La guerra es un lagar de sangre y de dolor que precipita al ser humano a los abismos más profundos, a los infiernos sin retorno. Veneno que fluye en las entrañas, dentaduras que muerden las cosas más sagradas de la existencia... De ahí que prefiera la paz de los ocasos y la esperanza que se posa en el alma con la aurora. Morir duele – y mucho- cuando se mata la vida: bulliciosa peripecia de suspiros, de flores y de abejas.

Fco. Lázaro Polo¹

Vivimos en un momento histórico y social donde las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (NTIC) nos facilitan acceder a la noticia, prácticamente, en tiempo real, permiten el acceso a la información de manera fácil y rápida en cualquier formato.

La revolución tecnológica que proponen las TIC, supone a su vez, comprobar cómo el escenario donde se desarrollan nuestras vidas cambia cada vez más deprisa. Cambios influenciados, de alguna manera, por la manipulación distorsión o propaganda que de una noticia pueden hacer los medios de comunicación.

¹ Fco. Lázaro Polo. Profesor y escritor turolense

Comienza un nuevo día y, aún en estado hipnagógico, la radio nos ofrece las primeras noticias y nos anuncia los titulares de los periódicos más importantes:

“Tras siete años de bloqueo, 1,7 millones de palestinos y palestinas continúan atrapados en la Franja de Gaza, aislados, en su mayor parte, del mundo exterior, lo que ha devastado la economía, ya que se ha restringido tanto la entrada y salida de personas como de bienes. El reciente aumento de la violencia ha intensificado el sufrimiento humano. La gran mayoría de las víctimas mortales en Gaza son civiles y las infraestructuras han sufrido graves daños”.

“Más de 100.000 personas han huido de sus hogares y están refugiadas en edificios como escuelas de toda Gaza”.

“Cerca de 1,5 millones de personas - dos tercios de la población de Gaza - no tienen o tienen un acceso muy limitado a los servicios de agua y saneamiento. Algunas de las personas desplazadas están recibiendo ahora sólo 3 litros de agua al día”.

“La falta de electricidad impide que el 25% de los sistemas de agua funcionen y se está bombeando menos de la mitad de la cantidad necesaria de agua”.

“Centenares de escuelas y varios centros de salud han sido dañados por los bombardeos”.

“Más de 200.000 personas necesitan alimentos”.

“373.000 niños necesitan atención psicosocial después de que sus casas han sido destruidas, han tenido que huir o han muerto sus familiares”.²

Noticias que se repiten una y otra vez, un día y otro día, en todos los medios de comunicación: Radio, TV, prensa escrita, digital.... En cualquier emisora, en cualquier lugar se encuentra un espacio para darles cobertura. Es actualidad y no podemos obviarlo pero..., ocurre que a pesar de la dureza y crueldad de las mismas, los hechos se han convertido en un triste acontecimiento de la vida cotidiana; Lo trágico de lo cotidiano.

“La vida humana es trágica, esto significa que en la vida cotidiana el ser humano se ve afectado por acontecimientos funestos que son sumamente sangrientos y terribles. Por eso se ha dicho que la tragicidad es propia de la existencia humana.

Una tormenta, un huracán, un sismo son acontecimientos que afectan terriblemente la vida del hombre. No sólo los fenómenos naturales traen tragedia a la vida humana, también ciertas acciones o comportamientos del mismo individuo sobre otros, trae

2 <http://www.oxfamintermon.org/>

acontecimientos terribles que son calificados como trágicos. Como es trágica la historia de la muchacha judía Anna Frank que, escondida durante meses en la trastienda de una casita holandesa bajo la ocupación nazi, acaba por morir en un campo de concentración. En las situaciones trágicas está presente la derrota, la muerte pero no de manera natural, sino con un desenlace terrible. Las tragedias de la vida afectan considerablemente causando compasión, ira, horror o indignación. Lo que sucede en la vida real no puede producir placer de ninguna manera. En otras palabras: lo trágico en la vida real no puede convertirse en espectáculo, condición necesaria para que pueda producirse el placer estético”³

Muchos son los artistas que han representado en sus obras el drama, la tragedia, el desastre y el horror de las guerras como categoría estética a lo largo de la historia:

“Los desastres de la guerra” (1638), también conocido como “Las consecuencias de la guerra”, es un cuadro del artista holandés Peter Paul Rubens realizado por encargo. La emblemática obra habla sobre los rezagos de la Guerra de los Treinta Años en Europa central.

“Los fusilamientos del 3 de Mayo” del artista aragonés Francisco de Goya, terminado en 1814. Hace referencia a la lucha del pueblo español contra la ocupación francesa.

“La Libertad guiando al pueblo” (1830), de Eugène Delacroix, es una de las imágenes más representativas de la Revolución Francesa. Representa una escena del 28 de julio de 1830, pocos días antes de que fuera derrocado Carlos X de Francia.

En “La muerte de Sucre” (1835) Pedro José Figueroa recreó la emboscada en las selvas entre Ecuador y Colombia que dio muerte al general Antonio José de Sucre, quien había conducido a los ejércitos bolivarianos a la victoria en la batalla de Ayacucho.

“Ejecución del Emperador Maximiliano de México” (1867), de Édouard Manet, relata la ejecución del emperador en Querétaro el 19 de junio de 1867.

“La apoteosis de la guerra” (1871) forma parte de la serie de Vasily Vereshchagin “Los bárbaros”. El cuadro hace referencia a las pirámides de calaveras humanas que el conquistador Tamerlane (Timur) dejaba como ‘monumento’ después de batallas ganadas en los siglos XIV y XV en Asia. Al título definitivo adicionó “Esto está dedicado a todos los grandes conquistadores, pasados, presentes y por venir”.

“Guerrero indio” (1931), de Diego Rivera, se remonta a la conquista de América. Ilustra una escena en la que un guerrero azteca vestido de jaguar hunde un puñal en la

garganta de un conquistador. El puñal hace referencia a las navajas de pedernal que solían usar los antiguos habitantes de México.

“Guernica” (1937), de Pablo Picasso, fue realizado a petición del Gobierno español con el fin de atraer la atención del público hacia la causa republicana en plena Guerra Civil Española.

“Violencia” (1962), de Alejandro Obregón, ganó el Premio Nacional del XIV Salón de Artistas Colombianos. Sobre la obra, Marta Traba comentó: “Que la mujer esté muerta ‘reposando’; que su vientre distorsionado tenga también mucho de paisaje, de colina tremenda; (...) que su sangre caiga en tierra sin la menor espectacularidad y que ese crimen haya sido amortajado por el gris denso de tierra y cielo como para amortiguar cualquier estridencia; todas son increíbles virtudes en el manejo del tema”.

“Abu Ghraib 45” (2005), de Fernando Botero, hace parte de las más de 30 pinturas y dibujos que el artista realizó como parte de su serie sobre las torturas de Abu Ghraib y que donó a la Universidad de Berkeley.⁴

Las imágenes más impactantes que detallan las crueldades cometidas en las guerras, en este caso en la Guerra de la Independencia Española, las encontramos en “Los desastres de la guerra”. Es una serie de 82 grabados del pintor Francisco de Goya, realizada entre los años 1810 y 1815. El horror de la guerra se muestra especialmente crudo en esta serie.

Goya hace una interpretación de todo tipo de escenas escalofriantes y terroríficas que bien podrían ser una puesta en escena de lo que hoy está aconteciendo en distintas zonas del planeta, o sacadas de cualquier fotograma de los videos que los medios de comunicación nos ofrecen a propósito de los conflictos sociales que, desgraciadamente, protagonizan la actualidad social del momento.

Ciclos de muerte que dibujan una escena gris, teñida de humo y cenizas, de tristeza, rencor, dolor, sangre, llanto y sufrimiento. Hordas de gente con destino a ninguna parte, nómadas sin dirección, todo un sinsentido, con la mirada perdida buscando una respuesta, una explicación. ¿Por qué?

4 <http://www.revistaarcadia.com/>

A

06 english

am

Excerpt from Before take off

Edward Schwarzschild
University at Albany, NY, EEUU

My name is Gary Waldman and I am a Transportation Security Officer at Kingley International Airport in upstate New York. I'm forty-one, and my son, Ben, is six, a wary, quiet kindergartener. I'm pretty wary and quiet myself. We're both still reeling from the death of Laurie Bell—my wife, his mother—almost one year ago.

Three days before the anniversary of her fatal accident, I start off the morning shift at the divestiture spot. I launch right into the script about liquids, gels, aerosols, laptops, jackets, sweaters, shoes, belts and empty pockets. It's the part of the job that reminds me most of coaching tennis, which is one of the ways I used to make something like a living. Back on the courts, I could spend hours repeating the same phrases. *Show interest in the ball. Stay on your toes. Act, don't react. Find your quiet mind. One point at a time. Impose your will.*

The higher-ups insist on calling this place Kingley International in part because of the daily commuter flights to Montreal and Toronto but mostly because they don't want anyone to grow complacent. From day one on the job, more than six years ago, it was 9/11, 9/11, 9/11 and War on Terror mantras, a host of familiar phrases ingrained in my brain. *Not on my watch. Not in my airport. Never again.* We are still frequently reminded that some of those terrorists started their fateful September morning in airports even smaller than Kingley. *They have as many chances as they want; we only get one chance to stop them. We're tapdancing,*

trying to stay one step ahead. It could happen here. If you see something, say something. Nevertheless, Kingley will probably always resemble the old fluffy sitcom *Wings* far more than the new, flashy, high-body count dramas of *24* or *Homeland*.

Or, as they like to say: *If you've been in one airport, you've been in one airport.*

It's a useful life concept easily applied elsewhere. A bleak version of how much experience will help you prepare for the future. Or maybe it's a celebration of the particular. Or, most likely, it's both, and more.

If you've been with one woman, you've been with one woman.

If you've had one kid, you've had one kid.

I move from position to position, divestiture to bag search to x-ray to walk-through metal detector to document checker to exit to the scanner back to divestiture and round and round, more or less like that for eight hours with breaks for briefings, occasional training, coffee and breakfast, lunch, or dinner, depending on the hours. *Never the same day twice*, some say, because the passengers are always different. Even when they're the same, their moods are different. Still, the tasks can get repetitive; rotation from one job to another helps keep everyone alert and quasi-content. Walk up to a fellow officer, say "I'm tapping you," and that simple act usually evokes gratitude. When we're short-staffed or slammed or a supervisor slips up, the rotation rhythm gets thrown off and we all start looking over our shoulders for relief, eager to move on. We grow increasingly irritated and woe unto the passenger who pushes back at such moments.

But most of the time, especially early in the mornings, the rotation stays smooth and close to peaceful, just the way I like it. I enjoy surveilling the lines of people and letting my eyes rest on the most compelling individual before me. There's almost always a striking young woman in range. More often, though, I'm drawn to a gesture, an odd piece of clothing, a bizarrely bright hair color.

"Everything out of your pockets," I repeat. "Lap-tops get their own bin. Coats off. Shoes off. We recommend belts off as well. All liquids, gels, and aerosols need to come out of your bags."

My crowd-surfing gaze catches a young woman in blue yoga tights. She's sipping a bottle of water, enjoying it, as if it's the best beverage she's ever had. It's a pleasure to watch. I guess she's thirty-two or so, around the same age Laurie was when she died. If the situation were slightly different, if we were in a different place, at a different time, I might tell her I have a break coming up and I'd be honored to buy her more water and I'd buy one myself and we could drink together on the other side of the checkpoint.

Unfortunately, August Harnett is nearby, working the walk through metal detector. August is a wannabe cop who has so far failed the police entrance exam twice, in part because he lost most of his left foot in an accident, the details of which he refuses to share. "You need to drink up, Miss," he barks.

The woman smiles, a sweet, bright flicker of grace added to my shift. "I spent the whole morning with my sick mother," she says. "Forgot to hydrate. I'll be done in a second."

"When you're done isn't up to you," August says, and I watch him limp forward ready to shunt my yoga woman directly to a full body standard pat-down, which he'd no doubt do himself, if only the rules didn't interfere. But I want to keep the morning peaceful. I don't want an incident. I want this day to go well, and the next day too. I see an old man approaching with a small dog in a carry-on bag. He and his pet need to pass through the mag, so I direct him that way. "Here comes one for you, August," I say, and he has no choice but to stay at his post.

Then I turn to face the woman again. Her thin-lipped mouth is half-open, her light brown eyes showing sadness and hurt. Maybe she was up all night. Maybe she's never done yoga in her life. Maybe she has a terrible headache. How can I know the precise ways in which she might be lost? My perceptiveness remains a work-in-progress. All I know is that she was enjoying that water and I was enjoying her enjoyment. I try to look at her kindly. I imagine her standing in this line after an awful night, an awful week, an awful year. She has lovely, toned legs, but someone could have broken her heart anyhow, on purpose or not on purpose. I wouldn't do that to her. I'd like her to know that, but not in any sort of creepy way. "Take your time," I say, hoping to make the simple words somehow soothe, hoping she'll see beneath my starched shirt, the shoulder patches, the ridiculous epaulets, all the way through to my own flaws, my own errors, which, as Laurie would attest if only she could, are legion. She was no saint herself and Ben asks about her often and that renders me useless, but onward blah blah blah et cetera.

"Please," I say to the yoga woman, "move along when you're ready and keep your boarding pass available for inspection."

I stand taller, which still isn't very tall, striving to present only my very best self, encouraging her to do likewise. Inhale, then release the breath. Humble. Human. Peace, I think. Isn't it funny, I could point out, that the abbreviation on the job for passengers is PAX? Peace, PAX. For all of our sakes, okay? I yearn to speak more with her, but I switch my attention to a little boy Ben's age speed-drinking a fist-sized purple juice box. Then I catch yoga woman flashing that sweet smile my way before she enters the scanner. Does she mouth "Thanks" at me? Sure looks like it and I feel grateful even as the boy's stern mother scolds the pot-bellied father about how all the sugar is going to make the kid hyper for the flight. "I'll let you deal with it," the mother says, and they shuffle toward August, who is once again on the correct side of the mag, finishing up his rigorous inspection of the pet owner's palms.

Fragmento de Antes del despegue

Edward Schwarzschild
University at Albany, NY, EEUU

TRADUCCIÓN Claus-Peter Neumann
Universidad de Zaragoza

Mi nombre es Gary Waldman y soy agente de la Administración de Seguridad en el Transporte en el aeropuerto internacional de Kingley en el norte del estado de Nueva York. Tengo cuarenta y un años, y mi hijo, Ben –un alumno de infantil precavido y tranquilo– tiene seis. Yo mismo soy, también, bastante precavido y tranquilo. Los dos, aún, nos estamos recuperando de la muerte de Laurie Bell –mi mujer, su madre– hace casi un año.

Tres días antes del aniversario de su accidente mortal empiezo mi turno de mañana en el control de seguridad, en la zona de las bandejas y cintas. En seguida me pongo a soltar el guión sobre líquidos, geles, aerosoles, portátiles, chaquetas, jerseys, zapatos, cinturones y bolsillos vacíos. Es la parte del trabajo que más me recuerda al entrenamiento de tenis, que era una de las formas con la que me solía ganar la vida de alguna manera. Allá, en las pistas, podía estar horas repitiendo las mismas frases: *muestra interés por la pelota. Mantente alerta. Más acción, menos reacción. Encuentra tu tranquilidad mental. Un punto tras el otro. Impón tu voluntad.*

Los de arriba insisten en llamar a este lugar Kingley Internacional, en parte por la gente que vuela cada día a Montreal y Toronto por razones laborales, y, sobre todo, porque no quieren que nadie se duerma sobre los laureles. Desde el primer día, en el

trabajo, hace más de seis años, han sido mantras de 11-S, 11-S, 11-S y guerra contra el terror, un montón de frases familiares arraigadas en mi cerebro: *no durante mi guardia. No en mi aeropuerto. Nunca más.* Siguen recordándonos, a menudo, que algunos de estos terroristas empezaron su fatídica mañana de septiembre en aeropuertos aún más pequeños que Kingley. *Ellos tienen tantas oportunidades como quieran; nosotros solo tenemos una para pararlos. Estamos yendo de puntillas, siempre intentando ir un paso por delante. Podría pasar aquí. Si ves algo, di algo.* Sin embargo, Kingley, probablemente, siempre se parecerá mucho más a la vieja serie blandengue *Wings* que a los nuevos dramas ostentosos (y con numerosos recuentos de víctimas) como *24* o *Homeland*.

O, como les gusta decir: *Si has estado en un aeropuerto, has estado en un aeropuerto.*

Es un concepto de vida útil, fácil de aplicar a otros ámbitos. Una versión desoladora de cuánto la experiencia te ayudará a prepararte para el futuro. O quizás es la celebración de lo particular. O, muy probablemente, ambas cosas, y más.

Si has estado con una mujer, has estado con una mujer.

Si has tenido un hijo, has tenido un hijo.

Me muevo de puesto a puesto – de las bandejas y cintas al registro de bolsos, a los rayos x, al detector de metal, al control de documentos y, de nuevo, a las bandejas y cintas y otra vuelta y otra – y así durante ocho horas, con descansos para reuniones, entrenamientos ocasionales, café y desayuno, comida o cena, dependiendo de la hora que es.

Nunca se repite el mismo día, dicen algunos, porque los pasajeros siempre son diferentes. Incluso cuando son los mismos, su estado de ánimo es diferente. Aún así, las tareas pueden llegar a ser repetitivas; la rotación de un puesto a otro ayuda a que todo el mundo esté alerta y cuasi-contento. Acércate a un compañero y dile “Cambio de puesto,” y este simple acto suele suscitar gratitud. Cuando nos falta personal o cuando vamos a tope o un supervisor mete la pata, el ritmo de rotaciones se atasca y todos empezamos a mirar de reojo buscando el relevo, con ganas de movernos. Nos volvemos cada vez más irritables y ¡ay del pasajero que se enfrenta con nosotros en un momento así!

Pero la mayor parte del tiempo, especialmente temprano por la mañana, la rotación es fluida y casi pacífica, justo como me gusta. Disfruto vigilando las filas de gente y concentrando la mirada en el individuo más cautivador delante de mí. Casi siempre, hay alguna joven mujer imponente cerca. Aunque más veces me siento atraído por un gesto, una prenda de vestir rara, un color de pelo estrambóticamente brillante.

“Todo fuera de sus bolsillos,” repito. “Portátiles van en su propia bandeja. Abrigos fuera. Zapatos fuera. También recomendamos que se quiten el cinturón. Todos los líquidos, geles y aerosoles hay que sacarlos de sus bolsos.”

Navegando la muchedumbre, mi mirada se fija en una mujer joven en mallas de yoga. Está bebiendo de una botella de agua, disfrutándolo, como si fuera la mejor bebida que ha bebido nunca. Es un placer observarla. Calculo que tiene unos treinta y dos años, más o menos la edad de Laurie cuando murió. Si la situación fuera un poco diferente, si estuviéramos en un lugar diferente, en un momento diferente, a lo mejor le diría que pronto tengo un descanso y sería un honor para mí comprarle más agua y me compraría agua también y podríamos beber juntos al otro lado del punto de control.

Desafortunadamente, August Harnett está cerca, vigilando el detector de metal. A August le gustaría ser poli, pero, hasta ahora, ha suspendido las oposiciones a policía dos veces, en parte porque perdió casi su pie izquierdo entero en un accidente cuyos detalles se niega a compartir con nadie. “Tiene que terminarse el agua, señorita,” ladra.

La mujer sonrío, añadiendo un dulce, espléndido momento de gracia a mi turno. “He pasado toda la mañana con mi madre enferma,” dice. “Olvidé de hidratarme. Voy a terminar en un segundo.”

“Cuándo ha terminado, no depende de usted,” dice August, y le veo cojear adelante, dispuesto a empujar a mi mujer de yoga hacia un chequeo de cuerpo entero, el que sin duda él mismo llevaría a cabo si no lo prohibieran las reglas. Pero quiero que la mañana siga siendo pacífica. No quiero un incidente. Quiero que este día vaya bien, y el siguiente también. Veo cómo se está acercando un hombre viejo con un pequeño perro en un bolso. Él y su mascota tienen que pasar por el detector, así que le dirijo en esa dirección. “Ahí va uno para ti, August,” digo, y no tiene otra opción que quedarse en su puesto.

Luego me doy la vuelta para mirar a la mujer de nuevo. Su boca de labios finos está entreabierta, sus ojos marrones claros expresando tristeza y dolor. Quizás trasnochó. Quizás nunca ha hecho yoga en su vida. Quizás tiene un dolor de cabeza terrible. ¿Cómo puedo saber de qué manera exacta podría estar perdida? Mis capacidades perceptivas siguen siendo un trabajo en curso. Todo lo que sé es que ella estaba disfrutando con aquella agua y yo estaba disfrutando con su disfrute. Intento mirarla amablemente. Me la imagino haciendo fila después de una noche horrible, una semana horrible, un año horrible. Tiene piernas hermosas y tonificadas, pero alguien podría haberle roto el corazón de todos modos, a propósito o no. Yo no le haría esto. Me gustaría que ella lo supiera, sin que suene siniestro. “Tómese su tiempo,” digo, esperando que las palabras simples tranquilicen, esperando que viera más allá de mi camisa almidonada, de las insignias en mis hombros, de las charreteras ridículas, hasta que llegue a mis propios defectos, mis propios errores, los que, como Laurie atestiguaría si solo pudiera, son innumerables. Ella tampoco era ninguna santa, y Ben pregunta por ella a menudo y esto me vuelve inútil, pero adelante bla bla bla etcétera.

“Por favor,” le digo a la mujer de yoga, “avance cuando esté lista y tenga su tarjeta de embarque a mano para la inspección.”

Me yergo y parezco más alto, aunque, aún así, tampoco muy alto, intentando presentar solo lo mejor de mí, animándole a hacer lo mismo. Coge aire, luego suéltalo. Humilde. Humano. Paz, pienso. ¿No es gracioso, podría observar, que en nuestro trabajo la abreviatura para los pasajeros es PAX? Paz, PAX. Por el bien de todos ¿vale? Ansío hablar más con ella, pero traslado mi atención a un chico pequeño, de la edad de Ben, bebiéndose a toda velocidad una caja de zumo morada tamaño de un puño. Luego pillo a la mujer-yoga lanzándome aquella sonrisa dulce antes de entrar al scanner. ¿Dibuja su boca la palabra “gracias” para mí? Desde luego lo parece y me siento agradecido aún cuando la severa madre del chico riñe al padre barrigudo por cómo todo el azúcar va a alterar al crío durante el vuelo. “Ya te puedes ocupar tú,” dice la madre y van arrastrando los pies hacia August, quien vuelve a estar en el lado correcto del detector, terminando su inspección rigurosa de las palmas de las manos del dueño de la mascota.

BLOQUE

B

**La memoria, y su
preservación a través de los
museos, los monumentos...**

Mnemósine en el templo de las musas

La memoria (meta)museográfica y la historia de los museos

Jesús Pedro Lorente

Coordinador del grupo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos del FSE

Se suele repetir que los museos son instituciones consagradas a la memoria. En París así lo señalaron simbólicamente en 1799, seis años después de la apertura de un gran museo público en el palacio del Louvre, al instalar en el jardín frente a su entrada una estatua romana en mármol conocida como *Mnemósine, madre de las Musas*.¹ Pero todavía no hay, en aquel grandioso templo de las musas, ninguna sala dedicada a rememorar la propia historia de dicho museo; tan solo un área de introducción sobre la evolución del edificio a través de los siglos. En el Ashmolean Museum de Oxford, otra institución todavía más antigua, sí hay en las salas de la planta baja una serie de vitrinas dedicadas a la piezas de la colección Tradescant, que constituyó el legado fundacional del museo, y algunos planos e ilustraciones relativos a los edificios usados como sede en el siglo XIX; pero no se hace una crónica autobiográfica del resto de su azarosa trayectoria institucional. En efecto, aún sigue siendo demasiado habitual que los interesados en la historia de los museos tengamos que buscar ese tipo de información en los paratextos con los que se nos presentan en algunos folletos publicitarios o en su portal web, y en publicaciones a la venta en su tienda, careciendo de cualquier alusión al respecto en el espacio museístico, a pesar de que en algunos casos uno de los principales valores patrimoniales de determinadas instituciones es su propia historia.

1 Procedente de la colección Mazarino, que la República había llevado de los jardines de Marly a Versalles, esta había sido identificada como *Agripina en el baño*, pero en el Louvre se le encontró otra denominación más conveniente a su nuevo emplazamiento en *el Jardín de l'Infante* delante del museo (Bresc-Bautier y Pingeot, 1986: t. II, 432-3).

Por eso, podemos ahora aplaudir el paso dado por el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, que tras muchos años cerrado por remodelación ha reabierto en marzo de 2014, ofreciéndonos en el piso superior un interesante espacio donde, como colofón a la visita, nos documenta con imágenes y materiales no sólo sobre los inicios decimonónicos del museo, sino también sobre algunos personajes o episodios cruciales de su historia, como por ejemplo la evacuación de sus principales tesoros durante la Guerra Civil. Lástima que, tras la presentación atractivamente rotulada “Un siglo entre vitrinas”, no hayan trazado una completa crónica institucional hasta la actualidad, señalando por ejemplo los principales cambios en la nueva presentación museográfica o las continuidades respecto a los montajes anteriores. Al fin y al cabo, uno no va allí sólo para contemplar en persona sus tesoros, como la Dama de Elche, sino también por la experiencia de encontrarla en compañía de la Dama de Baza u otras piezas relacionadas, por cierto cada una actualmente en una disposición museográfica diferente.

El museo imaginario de Malraux cotejaba fotos de remotas obras artísticas descontextualizadas y en esa yuxtaposición atemporal de instantáneas consistía precisamente su encanto, meramente visual, como el de los museos virtuales de hoy, pero el interés de un espacio museístico real reside tanto en la fisicidad de la colección como en su fenomenológica aprehensión al recorrerla en un contexto con atractivos suplementarios, incluyendo el valor añadido de su importancia histórica. Eso es algo que quien visita hoy un museo siempre tiene en cuenta, consciente o inconscientemente, pues también en este caso puede decirse ya que “el medio es el mensaje”. La ensayística museológica hace tiempo que, gracias a Carol Duncan y Allan Wallach, nos convenció de que los museos no son meros contenedores, ya que incluso la aparente asepsia del *white cube* inoculaba todos los dogmatismos consagrados por el epistema moderno.² En la actualidad eso ya se da por sabido, sin necesidad de haber leído a Foucault, quien por cierto muy probablemente escribió las célebres páginas iniciales de su libro *Les mots et les choses* dedicadas a *Las Meninas* de Velázquez bajo la influencia del montaje expositivo que durante décadas mostró ese cuadro en una salita del Museo del Prado, dotada de un borgiana escenografía que incluía una ventana lateral y un espejo.³ Aquella presentación expositiva sin duda marcó un hito en la historia del museo, aunque tras su eliminación no haya allí desgraciadamente ningún recuerdo de la misma. Del mismo modo, han ido desapareciendo muchos de los imaginativos *allestimenti* con los que habían sorprendido al mundo los más innovadores arquitectos italianos de postguerra, incluyendo la gran sala de paramentos transparentes diseñada por Lina Bo Bardi en el Museo de Arte de Sao Paulo, que ya sólo podemos recordar gracias a las ilustraciones en blanco y negro de los manuales de museografía. Una contra-reacción

2 Siguen vigentes aquellas interpretaciones, luego expandidas en forma de libro (Duncan & Wallach, 1978, Duncan, 1995), que fueron algunos de los ensayos precursores de la museología/museografía crítica (Lorente, 2011).

3 Según un excelente artículo de Javier Portús, que señala también las influencias de esa presentación museográfica en muchos artistas (Portús, 2009).

fue el *heritage hang* tan de moda durante los años ochenta, cuando la Manchester Art Gallery y la National Gallery of Scotland retornaron a montajes victorianos, con cuadros colgados unos sobre otros tapizando las paredes, lujosamente enteladas; al poco, la National Gallery de Londres redescubría el esplendor decorativo de sus altas bóvedas, que habían sido ocultos con falsos techos. Pero esas caprichosas “reconstrucciones” de interiores victorianos fueron acciones totalitarias, que eliminaron museografías modernas con el mismo fanatismo demostrado previamente por los militantes del funcionalismo y de la austeridad del muro blanco.⁴

Por fortuna, hemos superado ya esos radicalismos y hoy día lo que reivindicamos muchos museólogos es una mayor pluralidad de presentaciones que a la vez dejen lugar para innovaciones contemporáneas en algunas salas y para montajes históricos en otras. Tal vez esto presupone una visión menos autocomplaciente, que más probablemente se encuentre en instituciones en crisis donde ahora están tanteando un discurso diferente sin querer renunciar del todo a su personalidad anterior, como está sucediendo en muchos museos de historia cultural en los antiguos países comunistas: por ejemplo, el Museo Eslovaco Oriental en Košice, donde el enfoque social de los montajes expositivos marxistas se ha complementado con otras museografías, como la primera sala que muestra algunas de las piezas más destacadas de sus antiguas colecciones en vitrinas del siglo XIX recuperadas de las reservas, con el fin de evocar la época de su fundador, Imrich Henszlmann. Pero sin necesidad de llegar a ese contrapunto entre discursos museográficos de diferentes épocas en una misma institución, otra estrategia consiste en insertar pequeñas dosis de *souvenirs* que traigan a la memoria cómo era el museo en épocas pretéritas. Uno de mis ejemplos favoritos es la vitrina instalada en la planta principal del Museo de Etnología, sección del Museo de Zaragoza reabierto en junio de 2010 en la Casa Ansotana del Parque José Antonio Labordeta: han rescatado de algún trastero la gorra del vigilante que trabajaba allí en los años cincuenta, la placa con los horarios de apertura que había entonces en la puerta, una maqueta y postales de la época que muestran cómo era entonces el montaje expositivo (**fig.1**). Otro caso paradigmático al que suelo referirme frecuentemente, como ejemplo de la autorreferencialidad aplicada a la praxis museal, es el Museo Nacional de Costa Rica, donde una sala antaño ocupada por la colección de objetos sacros ha mantenido el artesonado dorado que se utilizó como ambientación para aquel montaje, estupendamente documentado *in situ*, con fotos antiguas de cuando allí había vitrinas con casullas y platería, aunque desde 2008 ese espacio, en el cual se han sacado a la luz las antiguas letrinas, está dedicado a la vida cuartelaria en los orígenes del edificio, al que ahora se accede con una sección inicial titulada “De Cuartel a Museo”.

4 El artículo reivindicativo que entonces publicó Timothy Clifford (1982), puede compararse con las revisiones más recientes sobre aquella tendencia museográfica (Smith, 2007). Hoy en día se antoja exagerado ese lujoso interiorismo inspirado en casas del Heritage Trust; sólo en el caso de casas-museo parece justificable, siempre y cuando sea fidedigno al estado original, como en el Museo Cerralbo de Madrid, reabierto en diciembre de 2010 tras una intervención que no escatimó esfuerzos en la reconstrucción de sus ambientes (Vaquero & Acosta, 2006).



Fig. 1. Vitrina en la Sección de Etnología del Museo de Zaragoza, con objetos y postales recordando cuando se instaló en la Casa Ansotana en los años cincuenta.

En España esta doble reflexión sobre los edificios y los cambios de museografía se plantea también en el Museo de León, que desde su reapertura 2007 se presenta en varias sedes, culminando en dos secciones finales, respectivamente tituladas “Una historia especial” y “Un lugar especial”, para mostrar la evolución de la institución y de sus discursos, planteando incluso algunas interrogaciones al visitante (fig. 2).⁵ En esa línea cuestionadora, un ejemplo pionero y muy radical fue el Marischal

5 Agradezco a Luis Grau la información, que él mismo explicó por escrito (Grau, 2007). Aprovecho para hacer constar que, entre tanto, el Museo Arqueológico de Oviedo, tras una importante reforma culminada en 2011, ha abierto con una sección inicial dedicada a la historia de la institución y sus sedes.



Fig. 2. Sección "Un lugar especial" culminando la instalación permanente del Museo de León (foto Luis Grau).

Museum en la Universidad de Aberdeen, cuando tras una renovación museográfica postmoderna presentó dos antiguas figuras de hotentotes instaladas en una vitrina victoriana, sosteniendo un texto interpelante escrito por el conservador en forma de carta dirigida a los visitantes, para plantearles así una reflexión irónica sobre la propia labor del museo.⁶

Ahora bien, tampoco hace falta exponer antiguas vitrinas, cartelas o maniqués rescatados de los almacenes del museo, basta sencillamente con colocar al lado de algunas de sus obras emblemáticas una foto que muestre cuan diferentes eran las antiguas presentaciones museográficas. Es una manera sencilla y elocuente de relativizar nuestros modos de ver y de hacer patente al público que una misma colección se ha podido enseñar de maneras muy distintas. Uno de los ejemplos más impresionantes se encuentra en el corazón del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México, donde los turistas toman ahora fotos de sí mismos alegremente, colocándose delante de la réplica de la corona de plumas de Moctezuma colgada

6 La carta, que imitaba la caligrafía decimonónica e iba fechada en 1880, rezaba: "We protest at being exhibited so. Are we curiosities or human beings? Is science more important than compassion? You have cast us in a role we would not choose" (un argumento propio de la museología crítica según Shelton, 1992: 25; sobre la creciente pujanza de esos discursos cuestionadores véase también Bolaños, 2006 y Lorente, 2012).

a tal efecto en una vitrina a la altura de la cabeza; pero al lado hay una vieja foto en blanco y negro ampliada que muestra a los visitantes de antaño inclinados para mirar ese tocado en respetuosa reverencia, propiciada por su instalación en una vitrina más baja, pues para los gobiernos mexicanos de aquella época esa pieza planteó serias reivindicaciones nacionalistas. (fig. 3).



Fig. 3. Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología, México DF. Vitrina con la réplica de la corona de plumas de Moctezuma y al lado foto de su anterior instalación (foto JPL).



Fig. 4a. Biblioteca-Museu Victor Balaguer, Vilanova i la Geltrú. Presentación de fotografías de las principales salas del museo a lo largo de la historia (foto de Mar Pérez, gentileza del Museo).



Fig. 4b. Biblioteca-Museu Victor Balaguer, Vilanova i la Geltrú. Presentación de fotografías de las principales salas del museo a lo largo de la historia (foto de Mar Pérez, gentileza del Museo).

El peligro de estas concomitancias visuales es que, como en las maniqueas contraposiciones a los que la publicidad nos tiene acostumbrados, entre una imagen de “antes” rematadamente fea y otra de “después” mucho más atractiva, se usen esas fotos antiguas para realzar la nueva presentación, que siempre parecerá más glamorosa en comparación con lo retratado en vetustas láminas en blanco y negro. Sospecho que una estrategia de ese tipo puede estar funcionando ahora subrepticamente en la colección de antigüedades etruscas del Museo del Vaticano, en cuyas paredes hay paneles en dos idiomas con fotos que muestran cómo se apiñaban allí estos bronce y piedras hace un siglo, contrastando con las prístinas vitrinas actuales, en las que apenas hay unas pocas piezas muy selectas. Esto mismo sucede igualmente en algunas de las principales salas del Museo Victor Balaguer en Vilanova i la Geltrú (Barcelona) desde 2010; pero cuando esas fotos fueron instaladas, con motivo del 125 aniversario de la institución, tuvieron el acierto de colocar además justo en el centro del museo, entre el vestíbulo y la caja de escaleras, series de imágenes de seis salas que muestran cómo ha ido cambiando el montaje en diferentes épocas. (fig 4a y 4b).

Efectivamente, basta multiplicar las imágenes para comunicar una impresión menos simplista y dar que pensar a los visitantes sobre los vaivenes museográficos en la evolución de la respectiva institución. Pero aún mejor es complementar esta variedad de fotos con un texto que elimine cualquier deducción de “progreso”,



Quando el Museo comenzó a funcionar en su sede definitiva, en 1948, se creó el espacio llamado Sala de Banderas para exhibir los trofeos de la Independencia.

Para 1977, la sala cambió su nombre a Fundadores de la República, y así rindióle un homenaje a tres personajes emblemáticos de nuestra historia: Antonio Nariño, Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander, exhibiendo allí pintura relacionada con la consolidación de la República.

Durante 2008 se realizó en este espacio la exposición *Mutis al natural. Ciencia y arte en el Nuevo Reino de Granada*, por tratarse de la sala con las mejores condiciones climáticas que el montaje de las láminas de la Expedición Botánica. En 2009, la muestra *Dar es dar. Cincuenta años de la donación Eduardo Santos al Museo Nacional*, exhibió piezas iconográficas del siglo XIX. Durante la exposición *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, en 2010, aquí se montaron obras y objetos relacionados con la producción y circulación de imágenes de la Independencia.

Esta selección de pinturas permanecerá en este espacio temporalmente durante el proceso de estudio y desarrollo de las nuevas propuestas de montaje para las salas de exposición permanente.

Exposiciones Montadas en: Sala de Banderas - Museo Nacional - del 1948 - Exposición permanente - agosto 1999 y 2010



Fig. 5. Museo Nacional de Colombia, Bogotá. Panel explicativo en la Sala de Banderas, mostrando cómo era el montaje de la misma en dos momentos pretéritos (foto de Samuel Monsalve Parra, gentileza del Museo).

refiriéndose a los montajes pretéritos con el mismo respeto que a los presentes, como hacen en el “salón de banderas” del Museo Nacional de Bogotá, donde un panel informativo junto a la entrada nos presenta una explicación de los cambios de sus presentaciones a lo largo de toda la historia del museo bajo el título: «¿Qué se ha presentado en esta sala?» enmarcado entre dos fotos históricas que contrastan entre sí y con el montaje actual (**fig. 5**). Se trata, por tanto, de documentar la historia de cada museo de manera que la propia institución haga ver sus cambios y sus indecisiones, haciendo consciente al público de que las cosas podrían haber sido mostradas de manera diferente.

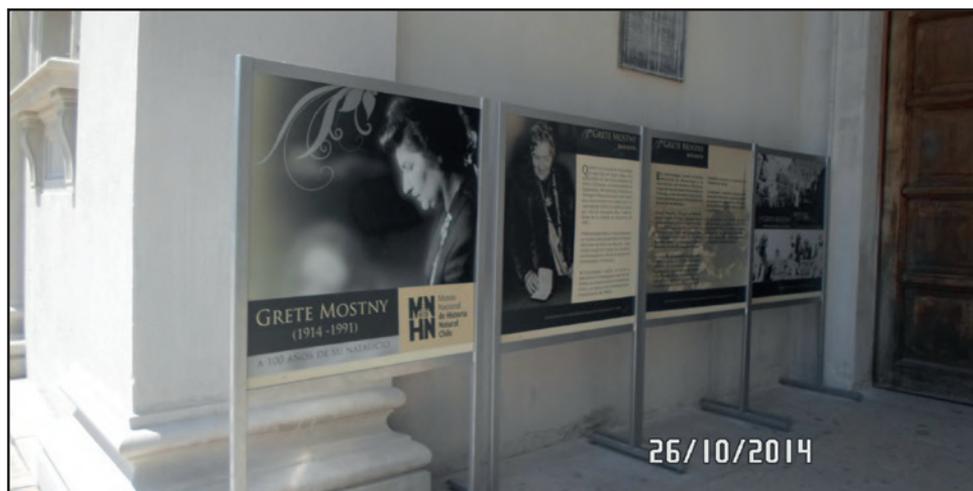


Fig. 6. Paneles en homenaje a la museóloga Grete Mostny a la entrada del Museo Nacional de Ciencias Naturales, Santiago de Chile (foto JPL).

Las teorías postmodernas, y su reivindicación de los discursos autorreferenciales, nos han hecho a todos más receptivos a la reflexión sobre la propia labor del museo, y a muchos visitantes nos interesa no sólo el menú que allí se nos ofrece, sino también cómo se condimenta y prepara, o quienes están cocinando y de qué manera.⁷ Además de ver los contenidos del museo y su(s) museografía(s), queremos saberlo todo sobre los museólogos autores del marco teórico en que se basan. Valga como ejemplo el Museo de Historia Natural en Santiago de Chile, que no sólo presume de ser el más antiguo del país, sino que además ahora da la bienvenida a sus visitantes con un montaje de fotos en la entrada conmemorando el centenario del natalicio de la museóloga Grete Mostny (1914-1991), culminando con un retrato colectivo, en el que aparece ella cuando se jubiló, junto al resto de la plantilla del museo (**fig. 6**). La historia de los museos está

7 Por seguir con la comparación culinaria, lo que ahora está de moda en los museos es un espectáculo voyeurista similar al *show cooking*, es decir, que los profesionales trabajen ante los ojos de los clientes, tal como mi colega Javier Gómez Martínez ha argumentado en su libro de inminente publicación: *Museografía al filo del milenio. Tendencias y recurrencias*.

ya trenzada con la historia de la museología, que viven un momento crítico, en todos los sentidos de la expresión. Parfraseando a Donald Preziosi, uno de los gurús de la *Critical Art History*, cabría afirmar que el futuro anterior de la Museología y la Historia del Arte como disciplinas está ahora en proceso de reformulación.⁸ La historia de los museos, que está a caballo entre ambas, vive un momento de transición en el que se reivindica la memoria de los errores, de las instituciones que fracasaron o que ni siquiera llegaron a nacer, en paralelo a la historia triunfal de las que marcaron tendencia en cada época. Esta relativización de los discursos históricos y el énfasis en la subjetividad de las múltiples asociaciones posibles entre obras de arte han devuelto a la actualidad el “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg. No es casual que se le asemejen tanto algunas prácticas reflexivas a las que he pasado revista en este texto, en el que he señalado, a través de múltiples estrategias museográficas contemporáneas, cómo la memoria histórica está más presente que nunca en nuestros museos. Mnemósine vuelve a presidir los templos de las musas.

8 La frase original en inglés es casi imposible de traducir: “The future anterior of what one (a citizen, a state, or a discipline) shall have been for what one (or it) is in the process of becoming” (Preziosi, 2006: 51).

REFERENCIAS

- Bolaños, M. (2006): "Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas", *Museos.es*, 2: 12-21.
- Bresc-Bautier, G. & A. Pingeot (1986), *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Collection Notes et Documents, 2 vols.
- Clifford, T. (1982) : "The Historical Approach to the Display of Paintings", *International Journal of Museum Management and Curatorship*, n. 1 p. 93-106.
- Duncan, C. & Wallach, A. (1978); "The Museum of Modern Art as Late Capitalist ritual: an iconographic analysis", *Marxist Perspectives*, 1(4): 28-51 (edición revisada de un artículo previamente aparecido en el nº 194 de *Studio International*).
- Duncan, C. (1995): *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*. Londres, Routledge, 1995.
- Grau, L.: *Museo de León. Plan museológico*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2007.
- Lorente, J.P. (2011): "El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos museográficos", *Museo y Territorio*, nº 4 (diciembre 2011), p. 124-132. Descargable gratis en <http://www.museoyterritorio.com/contenido.php?numero=4>.
- Lorente, J. P. (2012): *Manual de historia de la museología*, Gijón, Trea.
- Portús, J. (2009): "La sala de Las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra", *Boletín del Museo del Prado*, t. XXVII, nº 45, p. 100-128.
- Preziosi, D. (2006), "Art history and museology. Making the visible legible", en Sharon Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*. Oxford, Blackwell, p. 50-63.
- Shelton, A. (1992): "The recontextualization of culture in UK museums", *Anthropology Today*, vol. 8, nº 5, p. 11-16.
- Smith, C.S. (2007): "Narratives of display at the National Gallery, London", *Art History*, vol. 30, nº 4, p. 611-627.
- Vauero, L. y Julio Acosta (2006): "La renovación de las salas del Museo Cerralbo. Criterios de intervención en un palacio-museo", *Museos.es*, nº 2, p. 95-105.

El neomedievalismo funerario hispano

Análisis de la memoria arquetípica del arte y la preservación de la memoria individual

Pedro Luis Hernando Sebastián
Universidad de Zaragoza

Todo arte funerario tiene un doble objetivo. El primero, más práctico, es el de servir de lugar de acomodo para los restos físicos del difunto, mostrando así, un cierto respeto hacia lo que antes había sido morada del alma. El segundo, más simbólico, el de mostrar públicamente la existencia de esa persona o de esa familia, manteniendo su memoria en la memoria del espectador que lo contemple.

El primero se hace más cotidiano, por razones culturales, ya que en la época a la que nos referimos, esto es, principios de siglo XX, nadie cuestiona que un cuerpo pueda tener otro destino que el de ser enterrado.

El segundo, sin embargo, es muchísimo más rico en matices y contenidos histórico, ya que la memoria del difunto se expresa y se hace manifiesta a través de la materia artística. De cuál sea el estilo elegido, las formas, los motivos o las alusiones, dependerá la imagen que se transmita de la persona allí enterrada.

El hecho de que se traiga del pasado estilos tan alejados de los tiempos de la modernidad como el románico, el gótico o el arte bizantino, no es una cuestión casual. Su utilización transmite unos contenidos específicos que se asocian a la persona. Tanto fueran elegidos por motivos decorativos y de gusto estético, como si fueron utilizados para transmitir mensajes religiosos o políticos, con el presente trabajo pretendemos explicar los motivos de su aparición, y provocar una doble lectura simbólica y estética de estas obras.

EL NEOMEDIEVALISMO FUNERARIO

A lo largo del siglo XIX, se va creando en toda Europa, de la mano del movimiento romántico, la idea de la existencia de una época histórica, la medieval, llena de misterios, leyendas y enigmas. Sin duda gracias al romanticismo, lo medieval se puso de moda, cuestión ésta que podemos comprobar a través de la literatura, la poesía, la pintura o la música.

El romanticismo también se encargará de reforzar la relación entre lo medieval y la muerte cargándola de tópicos que en muchos aspectos se proyectan hasta nuestros días. Románico y gótico, con las imágenes del Pantocrátor, el Juicio Final o el Apocalipsis, se interpretarán en esta época como estilos al servicio de la representación de la muerte.

Dicha moda de carácter europeo, afectaría también a España, país en el que se generarán algunas variaciones específicas provocadas por sus circunstancias sociales, políticas y religiosas.

Desde mediados del siglo XIX se produce en España un importante proceso de reconstrucción de varias grandes obras medievales como la Catedral de León¹. En 1882 se convoca el concurso para la edificación de la fachada de la Catedral de Barcelona, y entre 1906 y 1913 se levanta su gran cimborrio. Además, en 1897 fue consagrada la Catedral de San Sebastián, erigida en estilo neogótico². También se trabaja puntualmente en la catedral de Burgos. En el año 1883 se trabaja en la cripta neorrománica de la iglesia de la Almudena de Madrid, y en 1887 en la neorrománica Basílica de Santa María la Real de Covadonga.

Esta relación entre la arquitectura cristiana y el recuerdo a lo medieval, se mezclará con la influencia romántica citada. Fruto de ambas circunstancias, se generarán arquetipos que con mayor o menor éxito conformarán las ideas que, en la memoria general de la sociedad, quedan de lo que fue el arte medieval. El romanticismo europeo recuperará leyendas del estilo de las artúricas o del de las sagas nórdicas, mientras que en España cumplen similar función las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer, publicadas entre 1858 y 1864. La Historia medieval recuperará episodios como las cruzadas en tierra santa, los caballeros, las órdenes militares o la Reconquista hispana. El cristianismo aludirá al milenarismo y la idea medieval de salvación.

Todo este caldo de cultivo provoca que, en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, lo medieval esté de moda, y pueda pasar como estilo a los nuevos

1 LAVIÑA, Matías. *La Catedral de León. Memoria sobre su origen, instalación, nueva edificación, vicisitudes y obras de restauración*. Madrid, Ed. Eduardo de Medina, 1876.

2 MURUGARREN, Luis. *Catedral de El Buen Pastor. Donostia-San Sebastián, 1897-1997*. Fundación Social y Cultural Kutxa, 1996.

cementerios municipales que van a construir en estas mismas fechas y también a los mausoleos que se construyan dentro de ellos.

Diversas cuestiones como el aumento de la población, el desarrollo de los cascos urbanos, la aparición de epidemias y de medidas de seguridad sanitaria, hicieron que los cementerios cristianos tradicionalmente asociados con las iglesias y su entorno, empezaran a presentar problemas de utilización a partir de finales del siglo XVIII.

Hasta entonces, en el arte funerario se podían diferenciar dos grupos. El primero, el de las altas jerarquías nobles o eclesiásticas, habitualmente enterrados en sus capillas, con sus sepulcros o lápidas esculpidas. El segundo, ubicados también dentro de la iglesia o a su alrededor, más o menos próximos al altar mayor, dependiendo de su posición o reconocimiento social, pero sin ningún tipo de parafernalia artística.

La creación a lo largo del siglo XIX de unas grandes superficies fuera de las ciudades para tal uso va a permitir la participación decidida de los arquitectos en el diseño y construcción de unas estructuras funerarias que ya no dependerán de un espacio adjudicado si no de la cantidad de dinero que el interesado quiera gastarse. Pero también va a posibilitar que un importante grupo social, el de la burguesía, se incorpore a la tradición de sobresalir del común a través de una obra funeraria.

En este primer febril proceso de construcción de mausoleos y tumbas, el arquitecto puede detenerse a reflexionar sobre los modelos artísticos a partir de los que diseñar propuestas atractivas para los clientes, y va a utilizar las formas predominantes. De esta forma será el neoclasicismo el estilo dominante en el primer arte funerario de los cementerios europeos, fomentando la imagen del carácter público del cementerio frente a lo que antes había sido fundamentalmente religioso y privado.

Sin embargo, lo que ocurrirá posteriormente es que entrará a formar parte de la elección de estilo aquellas cuestiones que tienen que ver, como ya se ha dicho, con el pensamiento religioso dominante, y con la moda promovida por el romanticismo. En efecto, como se trata de una moda, el gusto del cliente se verá influido por ella, solicitando al arquitecto o al artista, esas formas para incorporarlas a su proyecto de mausoleo.

Hay que recordar que estamos en una sociedad mayoritariamente cristiana. El uso de formas paganas procedentes del mundo clásico, si bien son aceptadas para otras obras, para algo tan delicado como es la muerte y la manifestación del tránsito hacia otra vida, no debió de ser habitualmente admitido. La propuesta más aceptada, frente al neoclasicismo, se producirá desde mediados de siglo y será la reacción neomedievalista.

Así, en 1894 Mariano Medarde, firma el proyecto de la capilla que forma conjunto con la sala de autopsias y el depósito de cadáveres del cementerio de Ceares en Gijón. Señalaba el arquitecto refiriéndose al estilo y decoración de la

arquitectura, que se debe utilizar para una obra el estilo más adecuado a lo que se quiera transmitir. Así, si se trata de una estructura funeraria cristiana, lo más lógico es utilizar un estilo cristiano, y no otros estilos que nada tienen que ver con él.³

Encontramos otra opinión similar en la persona de Monseñor Gaume, que también se plantea similares cuestiones, llegando a la misma conclusión.⁴

Si decimos que dentro del movimiento romántico, lo medieval es considerado como algo lleno de misterio, o incluso puede ser una reivindicación política, en lo que al arte funerario se refiere, la mirada hacia el mundo medieval parece justificarse como la recuperación iconográfica de una época en la que la religión cristiana regía la vida de los hombres.

Curiosamente también dentro de los cementerios occidentales podemos encontrar otros estilos artísticos extraños que responden también a condicionantes simbólicos de trasfondo funerario. Uno de ellos es el arte neoejipcio, que aparecerá en Europa por el contacto cultural con Egipto tras las campañas militares de Napoleón y que puntualmente se va haciendo presente a lo largo del XIX y primeras décadas del XX. La principal diferencia es que pertenece a otra cultura, y que no siempre será bien aceptado por los compradores, al poderlo considerar también resto de un paganismo prehistórico. En realidad su existencia potenciará la consolidación de los estilos propiamente cristianos.

Todo lo dicho explica que en todos los cementerios del mundo, y desde mediados de siglo hasta nuestros días, podamos encontrar formas medievales utilizadas como referencia tanto formal como simbólica para acompañar las realizaciones artísticas funerarias cristianas.

3 La reacción operada en las construcciones religiosas de todos los países a partir del primer tercio de este siglo, volviendo a los estilos empleados en las construcciones cristianas erigidas desde el séptimo al decimoquinto; obliga al arquitecto a no separarse del camino hoy seguido por la mayoría, además de que si los edificios no han de ser solamente piedras colocadas sobre piedras, sino que han de revelar su objeto al exterior, es muy natural que los que se destinan a templos erigidos para el culto católico se levanten empleando los estilos arquitectónicos nacidos e ideados para el culto católico, desechándose los moldes nacidos en la arquitectura pagana y su hijo el renacimiento. Por estas razones se ha adoptado para la capilla el estilo románico empleando en los otros dos cuerpos el empleado en los tiempos medios en las construcciones a los edificios religiosos y en los particulares.

Se ha procurado la sobriedad en la ornamentación no solamente por motivo de economía sino también porque la profusión de ornatos no sería propia del lugar en que han de levantar estas construcciones. BERMEJO LORENZO, Cármen. *Arte y arquitectura funeraria: los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1988, p.130.

4 No le basta al paganismo moderno profanar los cementerios destruyendo los ornamentos cristianos, sino que los profana colocando sus propios emblemas y grabando en ellos ridículas y materialistas inscripciones. Allá verás a Mercurio con sus alas y su caduceo, acá la muerte y el tiempo con su guadaña; más lejos columnas rotas, urnas cubiertas con un velo y cipos egipcios; aquí una pirámide roja con adornos de oro y dibujos representando la geografía y los viajes; en otra parte dos cabezas de búho esculpidas en follajes; una golondrina saliendo por una ventana y remontándose a los aires; un Cupido echando a volar con una antorcha vuelta hacia abajo..."GAUME. *El cementerio en el siglo decimonono* o la última palabra de los solidarios, Barcelona, 1878, p. 37.

No debemos buscar pues en el neomedievalismo funerario del XIX y principios del XX ningún discurso nacionalista, como puede hacerse en otros casos, ni expresiones identitarias que vayan más allá de la experiencia artística desarrollada por los propios arquitectos o artistas en otros ámbitos de su trabajo, o del deseo particular de un comprador empecinado en mostrar abolengo ya sea real o ficticio.

Obras de urbanización de los cementerios

En general los neomedievalismos son los estilos preferidos para las obras de urbanización de los nuevos cementerios que se construyen en España desde finales del siglo XIX. No estamos hablando de lápidas o de mausoleos, si no de las puertas de acceso, los muros perimetrales o las manzanas de nichos. En estos casos no estaríamos tampoco hablando del gusto individual de una persona o de una familia por un estilo u otro, si no de un gusto que podríamos denominar institucional y por lo tanto, reflejo de una situación social determinada, de un gusto propuesto, o quizás impuesto, por el poder político y religioso de la época.

Evidentemente la puerta de acceso, como en la mayoría de construcciones, es el lugar al que se le va a dar mayor importancia decorativa y simbólica. Que sea alguno de los medievales los estilos elegidos para decorarlas incide en lo comentado, ya que se trata de obras promovidas por órdenes reales o gubernamentales, y costeadas en diferentes proporciones por ayuntamientos y parroquias.

Encontramos casos espectaculares, como el proyecto de puerta neorománica de 1875 atribuido a Gaudí.⁵ Algo más ecléctica, pero con similar apariencia, se levantaría la portada del cementerio de Comillas, diseñada en 1893 por Lluís Domènech i Montaner.⁶

Hay otros casos especiales, como el de los cementerios que ocupan el solar de antiguas iglesias medievales.

Efectivamente, ocurre en muchos lugares de España que la primitiva iglesia o una antigua ermita se abandona al culto y sobre ella se ubicara el cementerio de la localidad, puesto que sigue siendo un espacio sagrado. La puerta de la iglesia pasa a ser la del cementerio. Por citar sólo unos pocos ejemplos, son cementerios con portadas románicas auténticas de los siglos XII-XIII las de de Vega de Bur, en la provincia de Palencia, Siero de la Reina en León, Navarrete en La Rioja o Campisábalos en la de Guadalajara. Sin ser éste un aspecto que hayamos encontrado analizado en la bibliografía utilizada, es necesario considerarlo como una cuestión relevante dentro del estudio de los neomedievalismos del siglo XIX en su aspecto funerario, y valorar la posible influencia que éstos pudieron tener tanto en los arquitectos, en los

5 C. MARTINELL Y BRUNET, Gaudí. Su vida, su teoría, su obra, Barcelona, 1967, p. 29

6 GARCÍA MARTÍN, M.: Comillas Modernista. Barcelona, 1993.

cargos eclesiásticos implicados, como en los tribunales encargados de elegir entre los proyectos presentados a los concursos.

Estaríamos hablando de un estilo preexistente, el románico, que se utiliza por razones fundamentalmente económicas, para reutilizar espacios, y no estéticas o simbólicas. Curiosamente se verá que en los lugares en los que el estilo predominante preexistente es el románico o el gótico, el estilo funerario principal es otro.

En ese mismo orden de cosas, ocurre que el neomedievalismo aplicado a las nuevas arquitecturas funerarias suele ser un estilo nuevo y exógeno respecto de la tradición o de la cultura del entorno geográfico en el que se construyen.

El caso más espectacular en el ámbito hispano, es la puerta del Cementerio de Colón en la ciudad de la Habana, cuyas obras se iniciarían en el año 1871. El arquitecto español Calixto de Loira ganó el concurso de esta obra proponiendo una monumental portada de triple arco de medio punto que recuerda a la de una iglesia cristiana medieval. El arco central es de mayores dimensiones que los laterales, pero la decoración es igual en todos ellos, a base de semicolumnas adosadas, una chambrana exterior e intradós festoneado. De hecho, en la mayoría de cementerios del ámbito latinoamericano se encuentran referencias neomedievales de la segunda mitad del siglo XIX.

En cuanto a los muros exteriores de los cementerios y las manzanas de nichos, en las que se priorizará la utilidad frente a la estética, en su mayoría van a seguir el mismo estilo que las portadas del cementerio, y se van utilizar los mismos materiales constructivos.

Mausoleos

Normalmente se considera que uno de los primeros panteones funerarios neomedievales es el que construyó Jerónimo de Gándara en el cementerio de la Sacramental de San Isidro en 1864, para Manuel Beltrán de Lis, Ministro de Hacienda de Isabel II.⁷

A partir de ahí, encontraremos infinidad de elementos de este estilo en los cementerios hispanos, pasando desde los grandes cenotafios y mausoleos, hasta los detalles incluidos en obras de otros estilos o de menor impacto visual, tales como crismones, ornamentación vegetal, ornamentación arquitectónica, cruces...

Es precisamente en este punto en el que apreciamos la creación de arquetipos referidos a un estilo histórico artístico medieval. En la gran mayoría de los casos, el arte neomedieval no pretende copiar estrictamente edificios, formas ni modelos. No

7 Bermejo Lorenzo, Carmen. Arte y arquitectura funeraria: los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936), Universidad de Oviedo, Oviedo, 1988, p.181.

se trata de construir una catedral gótica en miniatura, aunque existan, o una iglesia románica, aunque también se dé el caso. Lo que hace el artista en construir a partir de lo que las personas reconocen como característico de cada estilo. De este modo, colocando un pináculo en la parte superior de un contrafuerte o sencillamente sobre las esquinas de los muros, se puede transmitir la idea de lo gótico de manera totalmente efectiva y mucho más sencilla.

Lo mismo se puede decir de los mausoleos o placas de nicho que se decoran con el anagrama del nombre de Cristo, a la manera de los crismones de los frontones de las iglesias románicas.

Además de esto, no es extraño comprobar la presencia de obras en las que el gótico o el románico se mezclan con el arte bizantino medieval. La utilización de detalles del estilo, y la mezcla de estilos contemporáneos es lo que predomina en los mausoleos y monumentos funerarios neomedievales.

El cementerio en el que más ejemplos y de mayor calidad artística hemos encontrado, incluyendo aquellos que copian realmente estructuras arquitectónicas medievales enteras, es el de Montjuic, en Barcelona. Allí se puede ver el panteón neogótico Seyner, obra del arquitecto Josep Majó i Ribas y el escultor Josep Reynes i Gurguí, de 1902, o el panteón de La Riva, también neogótico, de 1894, diseñado por el arquitecto Antoni M. Gallissà i Soqué, sólo por citar alguno. Incluso puede comprobarse, como ya han observado distintos investigadores, un enfrentamiento estético entre el mausoleo medievalista de la familia Amatler, y el neogipcio de la familia Batlló.

En el cementerio de Bilbao, nos ha llamado la atención la capilla Alzola de la Sota, obra de Alfredo Acebal, de 1902.⁸

NEOMEDIEVALISMO FUNERARIO EN ARAGÓN

Las principales manifestaciones artísticas se concentran en los cementerios de las tres capitales de provincia. En ellos, y con importantes diferencias, se hace patente la existencia de una clase social adinerada, ya sea tradicional o burguesa, que destina una parte de su riqueza a la construcción de tumbas y mausoleos familiares.

Los rasgos medievales que encontramos no van a ser diferentes a los localizados en otros lugares de España. Con carácter general, como en el resto de España, podemos decir que en los cementerios aragoneses son escasos los ejemplos de obras funerarias neomedievales puras, esto es, aquellas que son el fruto de un proyecto de reutilización de modelos artísticos exclusivamente románicos o góticos.

8 Arnaiz Gómez, A.: La memoria evocada. Vista Alegre, un cementerio para Bilbao; Bilbao, 1995, pag. 310 y foto 44. Fernández, M. A. y Zurrutero, M. M.: Escultura y arquitectura en el cementerio de Bilbao", en Kobie, 4 (1987), pag. 145.

Lo que se aprecia es un predominio del eclecticismo en las décadas finales del siglo, en el que encontramos entremezclados el románico, gótico o bizantino junto con elementos clásicos. Junto a ello un escaso pero significativo número de obras que optan por la inspiración literal del gótico. En las primeras décadas del siglo XX desaparecerá el eclecticismo, siendo sustituido por obras con rasgos modernistas, conviviendo con la proliferación de tumbas góticas de producción casi industrial, muy semejantes entre sí y la recuperación de lo románico.

En los cementerios aragoneses también se aprecia la misma característica de contraposición entre tradición histórico-artística local y los estilos neomedievales utilizados que se apunta en el resto de cementerios hispanos. La cuestión es que la aparición de un estilo determinado no responde una tradición previa, a la proliferación de obras de un periodo concreto de la Historia del Arte en un territorio en particular, con el que se establecería una especie de continuidad. Más bien lo contrario, en los cementerios de Huesca o de Jaca, lugares en los que predomina históricamente el paisaje constructivo románico, el porcentaje de obras funerarias neomedievales es muy bajo. Por el contrario, en lugares donde el arte medieval tiene una menor presencia, lo neomedieval se muestra con mucha más fuerza como si fuera un estilo propio o el acostumbrado para uso funerario, como en Zaragoza o en Teruel.

Esto confirmaría que el neomedievalismo elegido como estilo para la construcción de obra funeraria responde a otros condicionante distintos a los de la obra civil en las que se puede hablar en mayor o menor grado de la existencia de un romanticismo nacionalista, de un intento de recuperar el estilo artístico de una época determinada por cuestiones de identidad social o cultural.

Porcentualmente, de entre los aragoneses, el cementerio en el que mayor presencia tienen los estilos analizados es el municipal de Torrero, en Zaragoza. A su vez, en éste, junto con el eclecticismo, es lo neomedieval lo que predomina sobre otros estilos empleados en la época como lo neoejipcio y otros orientalismos.⁹

La puerta de acceso del cementerio de Teruel es un buen ejemplo de eclecticismo que tiene como referencia conceptual y formal a las artes de la Edad Media. Se trata de un vano abierto con arco de medio punto que apea en dos columnas adosadas. Dicho arco se genera a partir de 13 grandes dovelas de piedra molduradas que, junto con la chambrana exterior, dan como resultado la apariencia de los de época románica (fig. 1).

9 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis. Entre lotos y papiros: el estilo neoejipcio en Zaragoza, en *Artigrama*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Nº 11, 1994-1995, págs. 461. Esta misma cuestión ya se abordó en una comunicación al Coloquio de Arte Aragonés celebrado en Caspe. HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis. Rasgos neoejipcios en los cementerios de Zaragoza y Barcelona. *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Universidad de Zaragoza, 1995 (p.p.).



Fig. 1. Puerta de acceso del cementerio de Teruel.

Las columnas adosadas, de reducido fuste, debido a que no arrancan directamente desde el suelo, si no a una considerable altura del propio muro perimetral, se decoran con capiteles de motivos vegetales. La decoración de estos capiteles, sin embargo, recuerdan a otros elementos esculpidos más propios de la arquitectura gótica. Lo mismo podría decirse de las basas, de base circular y sección mixtilínea.

Otro elemento medieval son los medallones o tondos que se disponen uno a cada lado de la puerta de entrada. Se trata de sendas piezas circulares en cuyo interior se ha tallado la primera y la última letra del alfabeto griego, en referencia a las palabras de Cristo en las que se autodefinía como el principio y el fin, el alfa y la omega. Este tipo de elementos es muy característico de neomedievalismo modernista, tan dado a la búsqueda de referencias consideradas patognomónicas de la época medieval, y a la reiteración de las mismas.

En el lugar habitualmente ocupado por el frontón de piedra en que se tallada una imagen sagrada concreta, en este caso se coloca una sencilla reja metálica, con la indicación del lugar (Cementerio Católico Municipal), y la referencia al hijo de Dios, como si de un anagrama medieval se tratara, con las letras JHS.



Fig. 2. Mausoleo de estilo medieval. Cementerio de Teruel.

Todo el conjunto se ve enmarcado por un frontón triangular, muy similar al de otras puertas cementeriales de acceso en otras ciudades españolas.

El último detalle, aunque no se trate de la puerta de entrada propiamente dicha, es el que nos ofrece el muro del cementerio. En su fábrica se optó por la utilización de piedra sillar y de ladrillo. La piedra, de notable calidad, es de un tipo característico de los alrededores de Teruel, y aparece perfectamente labrada, aunque era asentada en el muro mediante piezas de distintos tamaños. El ladrillo, en verdugadas de cinco filas, aporta de alguna manera cierto toque local que caracterizaríamos como de recuerdo mudéjar, aunque no sea precisamente del turolense.

Las obras funerarias del interior del cementerio de Teruel son muy heterogéneas. Observamos una gran variedad de estilos, entre los que no se encuentra ningún elemento que se pueda ser definido como de apariencia mudéjar o neomudéjar. Predominan formas fundamentalmente decorativas, a través de las que no podemos hacer ninguna apreciación de carácter histórico artístico más allá de comprobar la inexistencia de un modelo característico, o de un gusto estético determinado.

Dicho esto, es todavía más interesante que sea en este recinto el que el localicemos una de las muestras más completas de mausoleo medievalista de Aragón (fig. 2).

Es un edificio de planta rectangular, con una puerta de acceso el arco de medio punto con dos semicolumnas adosadas. A cada lado, un pequeño vano de iluminación, abierto también con arco de medio punto y similar estructura que la puerta. El mismo tipo de columna se repite en las esquinas del edificio, decorado con una cenefa de entrelazo a media altura. Sobre esta cenefa, en los muros longitudinales, se incorpora un friso de arquillos peraltados. El aspecto general de la obra es la de una pequeña iglesia medieval, y como tal podría pasar, al no existir por el exterior, ninguna referencia gráfica a la familia a la que pertenece. Se potencia su excepcionalidad en el entorno funerario en el que se ubica, el hecho de haber sido utilizada para su construcción un tipo de piedra de color blanco. Todo ello nos hace pensar en intención de la familia a la hora de elegir este modelo y estas formas artísticas para erigir su última morada. La circunstancia de no poder enterrarse en el interior de las iglesias estaría unida al hecho de construirse una pequeña iglesia propia, mediante la cual seguir con la tradición cristiana preexistente. El estilo románico utilizado serviría para alejarse así de otros estilos un tanto pintorescos que sí aparecen en otros mausoleos.

Con un mayor grado de combinación de estilos, y valor artístico si cabe, fundamentalmente por la incorporación de esculturas en el exterior del edificio, encontramos el mausoleo de la familia Esteban Garzarán, fechado en 1919. Es éste, se conjuga una forma piramidal central con detalles medievalizantes como los ángeles orantes bajo dosel. El resultado final se puede relacionar con otros ejemplos historicistas de época modernista existentes en otros cementerios de mayor tamaño como el de Zaragoza o el de Montjuic en Barcelona, y por ello, valorar el gusto artístico de esta familia, admitiendo un estilo más estético y no tan simbólico como el románico.

Junto a estas dos obras, existen algunos otros ejemplos de mausoleos más sencillos en los que se puntualmente se emplean algunas formas artísticas medievales.¹⁰

Como el turolense, el cementerio de Torrero en Zaragoza también utiliza medievalismos a la hora de abrir la puerta principal de acceso mediante un arco de medio punto con sencillas decoraciones de ladrillo. Junto a éste, la antigua capilla del cementerio, también pretende inspirarse en una pequeña iglesia románica, pero como en el caso de la portada, levantada con ladrillo en vez de sillares.

En este cementerio se encuentra el mausoleo más representativo del estilo neorrománico en Aragón. Es el de la Familia Laín, fechado en 1921. La decoración acumulada fundamentalmente en la portada del edificio manifiesta lo que podría ser el modelo de una iglesia románica aragonesa (fig. 3).

En el centro del frontón aparece el crismón trinitario soportado por dos ángeles. El resto de elementos utilizados corresponden también al estilo románico, y entre

10 Este es el caso de los mausoleos de la Familia Roca (1915), Hinojosa/Torán (1920) o Pastor/Sancho.

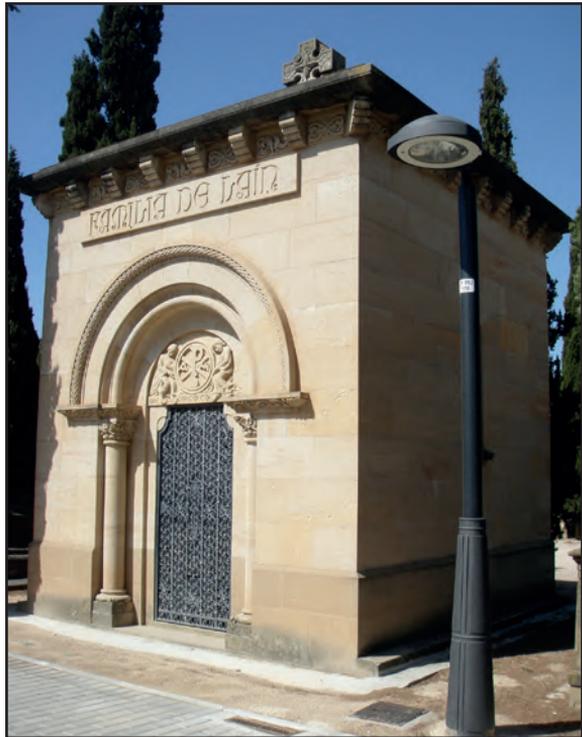


Fig. 3. Mausoleo de la familia Laín (1921).
Cementerio de Zaragoza.

ellas encontramos las decoraciones de dados o ajedrezado de la arquivolta externa, los motivos vegetales y los rostros monstruosos de los capiteles, los modillones de rollo que soportan el alero, e incluso relieves florales y de dragones ubicados entre ellos. Todo nos transporta a otra época totalmente diferente a la nuestra. En esta obra se observa perfectamente la idea principal de este trabajo, la memoria individual, en este caso familiar, transmitida a través del recuerdo de un estilo artístico que a su vez, sublima el recuerdo de una época y una cultura entera.

Como muestra del conocimiento estético del diseño propuesto a la familia, destacaríamos la incorporación de la rejería de forja de la puerta de acceso, compuesta según los modelos de las rejerías medievales, y el interior, también imbuido dentro del mismo programa, en el que vemos mosaicos y figuras de tradición bizantina. Siendo el bizantinismo un rasgo aludido por los historiadores del arte de principios de siglo al referirse a lo románico, la aparición de estas formas, nos conduce a pensar que la intención no fue evidentemente la de copiar una iglesia románica, si no la de conjugar los elementos reconocibles como románicos en una misma obra. Aún el espectador contemporáneo tiende a relacionar esta obra con los gustos estéticos o la procedencia geográfica de esta familia.

Neorománica es también la puerta de acceso del mausoleo del Exmo. Cabildo, de 1878. Los elementos los encontramos en las arquivoltas y el arco lobulado del vano de acceso y en las decoraciones de los capiteles de las columnas adosadas a



Fig. 4. Puerta de acceso del mausoleo del Exmo. Cabildo (1878). Cementerio de Zaragoza.

ambos lados. La propia planta poligonal centralizada, podría ser considerada un recuerdo medieval, siendo en esto, una curiosidad dentro de la tipología de planta elegida para los mausoleos de este cementerio (fig. 4).

Junto con estas obras, destacamos igualmente otras de menor formato, pero que mantienen perfectamente las mismas formas medievales en su estructura o, sobre todo, en su decoración.¹¹

Como ya se ha comentado, la estética medievalista es apenas testimonial en los cementerios del norte de Aragón. En el cementerio de Huesca, levantado a principios de siglo se encuentra el mausoleo de la Familia Carrascosa. En esta obra triunfa el estilo neogótico frente a los historicismos fundamentalmente decorativos que son la mayoría en cementerio oscense. Tiene planta rectangular, cubierta a dos aguas y un arco conopial sobre el vano de acceso adintelado. El resto de la obra presenta pináculos sobre los contrafuertes adosados al muro, y vanos de iluminación con forma de tracería lobulada, de entre los que destaca en rosetón de la fachada principal, sobre el que se dispone el escudo heráldico familiar.

11 Citamos en este caso, los mausoleos de D. M. Berges (1876), la Familia de Pedro Moya (1897), la Familia Iranzo-Villacampa (1906), Pedro Elena y Francisca Puértolas (1913), Jacinto Esteban y Julia Escanero (1915) y la de Isidro Polo (1915).



Fig. 5. Mausoleo de la familia González (1896).
Cementerio de Jaca.

Lo mismo puede decirse en el cementerio de Jaca. En el año 1896 se construyó el mausoleo de la Familia González, en estilo neorrománico. Dentro de una gran sobriedad, aparenta la forma de una pequeña iglesia románica, siendo el único ejemplo de este estilo que hemos localizado en una región en la que el arte románico podría ser considerado identitario (fig. 5).

CONCLUSIONES

Las apreciaciones de carácter nacionalista relacionadas con la utilización de unas formas artísticas u otras para las construcciones funerarias no pueden hacerse extensivas a todo el territorio, siendo Cataluña en único caso en el que se podría hablar de esta problemática de manera más específica. En el resto de territorios, aún teniendo características artísticas y culturales igualmente válidas, éstas se suelen emplear de manera anecdótica, al menos no de manera clara, y no como alusión regionalista.

En el caso de la provincia de Huesca, territorio con abundantes muestras del estilo románico, su revivalismo en el arte funerario es casi testimonial. Por su parte, en los cementerios turolenses no encontramos sino anecdóticas referencias mudéjares, sin duda por la negativa carga histórica y sobre todo religiosa que éste acarrea.

Así, y aún incluyendo a los cementerios catalanes, podríamos decir que el recuerdo del pasado artístico medieval se hace principalmente en función del mantenimiento de la memoria individual, y no de la memoria colectiva, por mucho que podamos admitir que la primera pueda pretender mostrar una u otra opción de carácter político y, por lo tanto, público.

Lo prioritario en las obras estudiadas es que cada cliente elige la forma artística con la que quiere ser recordado. Lo que parece tras analizar los datos, es que cuando dicha elección tiene por objeto lo medieval, lo que existe es un trasfondo fundamentalmente religioso. Como los cementerios, los mausoleos neomedievales asocian a la persona con la religión cristiana, y por extensión con lo tradicional en general, alejándose de otros estilos exóticos o menos inteligibles.

En un segundo plano podemos contemplar otra necesidad cumplida, la de manifestar el poder económico a través del mausoleo familiar. Pero eso se consigue también con el tamaño de la obra, y no únicamente con el estilo artístico. El que tantas familias burguesas eligieran los de época medieval, se debería a la necesidad de mostrar un rancio abolengo del que en realidad no se disponía. Afrontarían la necesidad personal de crear una memoria, de la que pudieran aprovecharse los descendientes familiares para ascender socialmente, pero que fundamentalmente fije la individual con fines laudatorios.

En la tumba lo prioritario en la época sería preservar la memoria del individuo mostrándolo como un buen cristiano, y para ello se utilizaron los arquetipos que la memoria conserva sobre el arte medieval.

En el arte funerario, lo artístico adquiere su máxima dimensión representativa, ya que no narra un acontecimiento determinado, no retrata una imagen, ni expresa complejos simbólicos, si no que fija y enaltece el recuerdo que en la memoria del espectador deja la contemplación de la última morada de una persona.

Admirar y recordar

Las apropiaciones conflictivas del monumento a Daoíz y Velarde de Antonio Solá

Pierre Géal

Université Stendhal–Grenoble III / ILCEA4

En octubre de 1875, tan sólo seis años después de la instalación de la escultura de Solá a poca distancia de la plaza del Dos de Mayo, la Academia de Bellas Artes de San Fernando denuncia en una carta al Ayuntamiento de Madrid lo inadecuado de su colocación, aduciendo tres argumentos principales: la falta de proporción entre el tamaño del grupo escultórico y el espacio urbano donde está ubicado; los peligros que corre al estar expuesto a la intemperie y a las degradaciones; la impresión de abandono que se desprende de su colocación en un lugar apartado. Al tomar esta iniciativa, la Academia pretende responder a un impulso a la vez artístico y patriótico:

“No es sitio a propósito una carretera pública, rodeada de terrenos todavía incultos, agrestes y repulsivos para colocar el monumento conmemorativo de uno de los hechos más gloriosos de la Historia de Madrid y aun de España, y hace aumentar en alto grado esta dificultad el tamaño del grupo y la materia de que está hecho: sus figuras, semi-colosales, desaparecen en aquella inmensidad de espacio, quedando reducidas a unos pequeños muñecos de juguete o piezas de ajedrez; su delicada materia, de mármol de Carrara, es la menos a propósito para sufrir todos los rigores de la intemperie, todos los embates de los vientos, todos los tropiezos de los toscos carros que frecuentan aquellos sitios, todos los insultos y pedradas y desacatos de los muchachos, de los ignorantes, y de los malévolos; su aislamiento y abandono en aquel remoto y olvidado sitio, si V. E. lo tolerase y la Academia permaneciese silenciosa, más que una muestra del agradecimiento,

del respeto y del orgullo que debe despertar en los pechos de los Madrileños el hecho memorable que recuerda, podría interpretarse por algunos, como un menosprecio de tan noble y grandioso sacrificio; pues el relegar el símbolo artístico que lo representa a un sitio poco menos innoble que un muladar, parece querer decir “eso es bastante para tales héroes, no merecen cosa mejor”.¹

La solución que propone la Academia es sencilla: que la escultura vuelva al Museo del Prado. Recuerda que, en otra época, la instalación del *Daoíz y Velarde* en el Parterre del Retiro (en 1847) había suscitado críticas parecidas que condujeron rápidamente a su reincorporación al museo (en 1850). Como lo reconoce la misma Academia, para dirigir esta petición al ayuntamiento aprovecha un contexto político favorable, y no se hubiera atrevido a emitir semejante solicitud durante el Sexenio Democrático, ya que en aquel entonces “su desinteresado consejo hubiérase fácilmente traducido por desafección o falta de patriotismo”. Tras la fachada de los argumentos de tipo estético o urbanístico, la Academia ni siquiera se toma la molestia de disimular el criterio político. Para ella, “las personas amantes de las verdaderas glorias nacionales” no pueden tolerar la explotación ideológica que prevaleció en el momento de la inauguración, en 1869, y que queda reflejada en las inscripciones del pedestal, en las que “se desnaturaliza su verdadero origen” al atribuirse al “Ayuntamiento popular” la iniciativa del monumento.

¿OBRA DE ARTE O MONUMENTO? (UN TRASLADO NOCTURNO)

En realidad, la argumentación de la Academia no es nueva. En pleno Sexenio, el periódico de derechas *La Época*, en un artículo anónimo titulado “Vandalismo”, denunciaba ya lo desacertado de la colocación del *Daoíz y Velarde*, fruto de una decisión arbitraria que arrancó la escultura a su sitio natural, el Museo del Prado, y criticaba también la inscripción que hizo poner el alcalde en el pedestal, “que podría hacer creer, andando el tiempo, que el municipio, a cuyo frente se hallaba, había mandado ejecutar y costearo la referida obra de arte”². Mentira deplorable, que mal disimulaba, según *La Época*, el vandalismo imperante: “Como si en estos tiempos se invirtiesen entre nosotros sumas de consideración en otra cosa más que en destruir, en derribos inútiles o vergonzosos, en hacer escombros y en comprar fusiles...”.

Y en septiembre de 1875, pocos meses tras el cambio de régimen, *La Época* reiteraba sus denuncias, dirigiéndose al Ayuntamiento de Madrid y a la Academia de Bellas Artes y exponiendo los mismos argumentos estéticos y políticos, enfatizando los riesgos que correría la escultura de Solá si no regresara al museo e insistiendo en su valor artístico:

1 * pierre.geal@u-grenoble3.fr

Carta del 2 de octubre de 1875, Archivo de la Villa de Madrid, 5-32-87 (modernizo la ortografía).

2 *La Época*, 25 de junio de 1873.

“¿No basta la demolición de tantos y tan antiguos monumentos históricos, llevada a cabo en la época revolucionaria por la piqueta demagógica, para saciar el furor de las turbas o los aviesos instintos de los que capitaneándolas ostensiblemente o a mansalva, las impelían a la destrucción y al pillaje?

Sugiérenos estas observaciones el vivo deseo de que por segunda vez, ¡triste es decirlo! vuelva a su centro, de donde, repetimos, nunca debió salir, esta obra de uno de nuestros más afamados escultores contemporáneos, tan considerado entre propios y extraños.”³

Ante tales críticas, la Junta Consultiva del Ayuntamiento de Madrid, consultada por la Comisión de Obras, opina que el lugar donde está instalada la escultura no merece las calificaciones peyorativas de la Academia, aunque reconoce que es susceptible de “mejoras considerables”; admite que la escultura de Solá no sea quizás muy apropiada, pero este lugar podría llegar a ser perfecto para un monumento al Dos de Mayo:

“[...] explanados aquellos terrenos, trazada una plaza en el cruce de aquellas dos calles, abiertas en ellas la edificación que como es de inferir ocurrirá en breve, lo eminente de aquel punto respecto de los que le rodean y su proximidad al sitio que ocupó el Parque de Artillería, quizá no le haría impropio para que se erigiera en él un monumento que recordase las glorias del 2 de Mayo de 1808, si además se procurase exornar el proyecto futuro con condiciones más propicias que las que acompañan al actual por su material tamaño y circunstancias de la localidad, puntos capitales de carácter artístico que han fijado la ilustrada opinión de la respetable Academia de San Fernando.”⁴

Seis meses después, la Comisión de Obras retoma estas conclusiones y, por lo que se refiere al emplazamiento del *Daoíz y Velarde*, considera que “debe colocarse el referido grupo en otro lugar mas conveniente”⁵, juicio leído y aprobado en la sesión municipal del 10 de abril de 1876, en la que se acuerda que la escultura vuelva al museo⁶. Tras anunciarse oficialmente – y de manera inexplicable – que el grupo de Solá ha de ser colocado en el campo grande del Buen Retiro, en “nuevo parque adornado con fuentes, en cuyo centro campeará el citado grupo de los héroes del Dos de Mayo”⁷, el alcalde escribe al director del Museo del Prado que autoriza el traslado de la escultura al museo, tal como éste lo había solicitado en carta del 11 de abril⁸...

3 *La Época*, 10 de septiembre de 1875.

4 Carta del 26 de octubre de 1875, Archivo de la Villa de Madrid, 5-32-87.

5 Carta del 5 de abril de 1876, Archivo de la Villa de Madrid, 5-32-87.

6 *La Correspondencia de España*, 10 de abril de 1876.

7 *Diario Oficial de avisos de Madrid*, 15 de abril de 1876.

8 Cartas del 11 y 27 de abril de 1876, Archivo de la Villa de Madrid, 5-32-87.

Sin embargo, en las semanas siguientes, la escultura no se traslada al museo, ni tampoco a los jardines del Retiro. Aunque no queda totalmente claro por qué se queda la escultura donde estaba y triunfa finalmente el *statu quo*, es probable que tuviera cierta repercusión la movilización vecinal que surge rápidamente en el barrio de la recién inaugurada plaza del Dos de Mayo.

La iniciativa de esta movilización parece corresponder a la Orden Humanitaria de la Santa Cruz y Víctimas del Dos de Mayo de 1808, una congregación laica que, mediante un convenio firmado con el ayuntamiento el 1 de mayo de 1869, cuando se inauguró la plaza del Dos de Mayo, celebra el culto patriótico a los héroes⁹. El 30 de abril, expresa en una carta al Ayuntamiento su discrepancia con el proyecto de traslado, insistiendo en la necesidad de conservar la memoria de uno de los dos lugares más emblemáticos de la jornada del dos de mayo de 1808:

“[...] parece que se quiere borrar con su ejecución parte de una de las páginas de nuestra brillante historia, pues mientras subsista la pirámide que se eleva en el Prado como monumento de eterna memoria consagrado a las víctimas que sacrificaron en aquel lugar las sanguinarias huestes del Usurpador, existirá esa otra página, como perenne testimonio de una epopeya que estando hoy completa, piensa destruir la Municipalidad, tan solo por una simple consideración, al parecer, de ornato público.”¹⁰

Pero la movilización no se limita a los miembros de esta asociación: se conserva en el Archivo de la Villa una carta de los vecinos del distrito de la Universidad, fechada el 1 de mayo de 1876, con firmas que se acumulan a lo largo de más de treinta páginas. En ella, se subraya no sólo el valor histórico del lugar en que está instalada la estatua, sino el carácter íntimo y familiar de esta memoria para los habitantes del barrio:

“El monumento levantado a aquellos héroes, a aquellos ilustres [sic] de la libertad y de la independencia de la patria, no es tanto una obra de arte, por extraordinario que fuera su mérito, como el tributo de admiración, de gratitud y de entusiasmo, que el pueblo español en general y en particular el pueblo de Madrid quiso rendir y rinde a su esclarecida memoria.

Arrancar las estatuas de Daoíz y Velarde [...] es como una profanación, es como herir en la más delicada fibra de su alma a los moradores de este distrito, cuyos padres tuvieron también la gloria de pelear, derramar su sangre y morir al lado de aquellos héroes.”¹¹

9 DEMANGE, C., *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*, Madrid, Marcial Pons – Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004, p. 189.

10 Archivo de la Villa de Madrid, 5-32-87.

11 Archivo de la Villa de Madrid, 5-32-87.



Fig. 1. «Estatua de Daoíz y Velarde. Madrid», años 1879-1886, fotografía de Jean Laurent, archivo RUIZ VERNACCI, Madrid, VN-04747.

Al considerar que el *Daoíz y Velarde* es más un monumento que una obra de arte, y que este monumento transmite una memoria viva e íntima, los vecinos que firman la petición se oponen frontalmente al punto de vista de la Academia y de la prensa conservadora. Lo notable es que esta movilización preocupe al Ayuntamiento hasta el punto de tomar medidas para dificultar la recogida de firmas, como lo denuncia al ministro de la Gobernación, en el Congreso, el marqués de Sardeña, quien fuera alcalde de la capital en 1872 y 1874:

“El Ayuntamiento de Madrid ha acordado quitar del sitio en que se hallaba colocado el grupo de Daoíz y Velarde. Muchos vecinos de Madrid, y especialmente los habitantes del distrito de la Universidad, han tratado de dirigir una exposición al Ayuntamiento pidiéndole que le dejara donde está, y para hacer conocer los sitios en que se podría firmar, hicieron unos anuncios diciendo: “Aquí se firma la exposición para que no se arranque del sitio en que se halla el grupo de Daoíz y Velarde.” La autoridad local ha prohibido que se pongan esos carteles, y yo deseo saber si el señor ministro está dispuesto a hacer que se permita a los españoles ejercer el derecho de petición.”¹²

12 Sesión del 29 de abril de 1876 (*El Imparcial*, 30 de abril de 1876).

Aunque la prensa no diera al asunto un eco verdaderamente importante, es probable que esta movilización vecinal fuera el principal motivo de la paralización del proyecto de traslado. A finales de 1877, sin embargo, la cuestión vuelve a estar en el tapete. Varios concejales exigen que el ayuntamiento tome una decisión respecto a las reclamaciones presentadas el año anterior por la Junta de la Orden humanitaria de Santa Cruz y Víctimas del Dos de Mayo y por 808 vecinos del Distrito de la Universidad. Se acuerda entonces por unanimidad que el grupo de *Daoíz y Velarde* continúe en el mismo sitio en que estaba¹³.

En este contexto de victoria aparente se produce, a principios del año 1879, un acontecimiento inesperado: la traslación del *Daoíz y Velarde* al Museo del Prado. El suceso tiene lugar en la noche del 18 al 19 de enero de 1879, y desata inmediatamente una polémica. [fig. 1]

En efecto, mientras que los debates anteriores habían dado por sentado que la cuestión de la colocación de esta escultura le competía al ayuntamiento, la traslación se ha efectuado por orden del gobierno. A nivel jurídico, la titularidad de la obra lo autoriza, pero a nivel político, esta decisión tiene visos de arbitrariedad. Si bien una minoría de concejales protesta y llega a proponer, sin éxito, la adquisición de la escultura por el municipio¹⁴, los periódicos liberales denuncian la apatía del ayuntamiento y el autoritarismo del gobierno, que pudo apoyarse en un informe complaciente de la Academia de Bellas Artes. El periódico *La Iberia* se muestra particularmente severo:

“El asunto tiene una historia larga y curiosa.

Hace algún tiempo los periódicos ministeriales comenzaron a hablar del mérito artístico de esas estatuas y de lo que padecían a la intemperie.

Estas reclamaciones de los periódicos ministeriales sirvieron de base para un informe de la Academia de bellas artes, hecho a gusto del gobierno, y que se estrella contra la entereza del ayuntamiento, que se negó a la traslación de las estatuas.

Ahora el ayuntamiento ha variado de parecer: el gobierno, por su cuenta y haciendo la traslación de noche, ha arrebatado al pueblo de Madrid esas estatuas para encerrarlas en un museo, y el señor alcalde ha creído lo más oportuno aguantarse y recoger todas las bravatas que lanzó en otra ocasión con este motivo. [...]

No sabemos qué es más digno de censura en esta cuestión: si la ridícula energía del gobierno, o la sin igual debilidad del ayuntamiento de esta corte, que ha visto desaparecer sin protesta uno de los monumentos más gloriosos del pueblo que representa.”¹⁵

13 Archivo de la Villa de Madrid, Actas municipales, sesión del 20 de noviembre de 1877, fol. 285v-286v.

14 Archivo de la Villa de Madrid, Actas municipales, sesiones de 20 de enero y de 27 de enero de 1879 (fol. 80r-81v y 115v-116r).

15 *La Iberia*, 21 de enero de 1879.

En cuanto a los motivos principalmente políticos de la traslación, más que la inscripción que atribuía al ayuntamiento de 1869 la iniciativa del monumento, los periódicos liberales sugieren que los versos de Espronceda grabados en el lado opuesto del pedestal pudieran constituir la verdadera causa de la decisión del gobierno.

En efecto, como lo recuerda Fernández de los Ríos, se podían leer en el pedestal cuatro estrofas sacadas del poema de Espronceda titulado “Dos de Mayo”¹⁶:

“¡Oh levantad la frente carcomida,
Mártires de la gloria,
Que aún arde en ella y con eterna vida,
La luz de la victoria! [...]”

¡Ay! ¿Cuál fue el galardón de vuestro celo,
De tanta sangre y bárbaro quebranto,
De tan heroica lucha y tanto anhelo,
Tanta virtud y sacrificio tanto?

El trono que erigió vuestra bravura,
Sobre huesos de héroes cimentado,
Un rey ingrato, de memoria impura,
Con eterno baldón dejó manchado.

¡Ay! Para herir la libertad sagrada,
El príncipe, borrón de nuestra historia,
Llamó en su auxilio la francesa espada,
Que segase el laurel de vuestra gloria.»

Cuando se publicó en 1840, según comenta Christian Demange en su imprescindible estudio sobre el mito y la fiesta del Dos de Mayo, este poema marcó una ruptura con la lectura que se había hecho del mito hasta entonces: “Con Espronceda emerge un nuevo discurso, más analítico y más político, que va mucho más allá de un simple ataque a los moderados.”¹⁷ Y las estrofas elegidas por los demócratas madrileños en 1869 para el pedestal representaban “nada menos que un ajuste de cuentas con Fernando VII, el absolutismo y sus herederos”¹⁸.

A la prensa gubernamental le cuesta disimular el carácter político del traslado, ya que pronto se sabe que la escultura no va a parar dentro del museo, como era el caso antes de 1869, sino delante de él. Ya no se puede recurrir a la argumentación utilizada en 1875, en la que se consideraba que el valor artístico del grupo de Solá

16 FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A., *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1876, p. 194.

17 DEMANGE, C., *El Dos de Mayo...*, op. cit., p. 69.

18 DEMANGE, C., *El Dos de Mayo...*, op. cit., p. 188.

importaba más que su contenido histórico. De hecho, lo único que puede hacer un periódico como *La época*, al evocar los debates en el ayuntamiento, es minimizar el asunto, rebajándolo a una mera cuestión de ornato público:

“Ayer, a causa de la inexplicable extensión dada a un hecho tan sencillo como el de que el grupo de Daoíz y Velarde, en vez de estar en medio del polvo de una carretera, vaya a embellecer el parque formado delante del Museo de pinturas, se habló largo y tendido, se evocaron sucesos que deben ya reservarse para la historia, y se dio materia a diferentes artículos de los periódicos de la oposición. ¿Es esto serio? ¿Qué importancia tenía la colocación del grupo en el poco frecuentado sitio en que se hallaba? ¿A qué tanta ira si va a ser colocado en mejores condiciones? ¿No se reirán los que esto lean?

El monumento, antes casi olvidado en la ronda de Santa Bárbara, va a estar en el sitio más bello de Madrid, delante del templo del arte, cerca del campo donde fueron inmoladas las víctimas de la independencia nacional; ¿y esto se censura? ¿y esto da lugar a protestas?”¹⁹

La realización de un nuevo pedestal, por el arquitecto Francisco Jareño, confirma la interpretación de la prensa de oposición, que había pronosticado la desaparición de las inscripciones²⁰.

En definitiva, si bien se realiza el traslado y triunfa así, al cabo de cuatro años, la voluntad de los conservadores, cabe destacar la intensa movilización vecinal que viene a plantear la cuestión de la apropiación de esta escultura – y más generalmente del espacio urbano – por la ciudadanía. Una concepción autoritaria que pretende disponer a su antojo del espacio urbano y de sus elementos simbólicos se enfrenta al deseo de tomar en consideración el apego manifestado por los habitantes a una escultura estrechamente relacionada con la memoria íntima del barrio. Además, queda patente el error de los conservadores cuando creen que la instalación del grupo de Solá cerca de la plaza del Dos de Mayo es demasiado reciente para que haya arraigado en este lugar. En efecto, este apego no parece inferior al que suscita entonces el último vestigio del parque de artillería: el llamado “arco de Monteleón”.

El museo: memoria artística y memoria política

A la vez obra de arte y monumento, la escultura de Solá es susceptible de una doble aproximación que queda reflejada en los usos que se hacen de ella desde su llegada a España en 1831. Expuesto por primera vez en el Museo del Prado durante veinte días

19 *La Época*, 21 de enero de 1879.

20 *La Iberia*, 25 de enero de 1879: “Suponemos que en el nuevo pedestal no aparecerán las inscripciones que tanto han molestado al señor Cánovas del Castillo, y que fueron causa principal de la traslación nocturna de este grupo artístico.” Una foto de Laurent permite apreciar con todo detalle el pedestal elaborado por Jareño (“Madrid. Estatuas de Daoíz y Velarde”, Archivo Ruiz-Vernacci, VN-04747).

en octubre de 1831, el grupo escultórico pasa a formar parte de la galería de escultura, abierta en la planta baja del museo sólo parcialmente desde 1830 e inaugurada por fin como tal en 1839²¹. Instalado en el parterre del Retiro el 1 de mayo de 1847, vuelve a la galería de escultura del museo a principios de noviembre de 1850²², de donde no saldrá hasta su instalación cerca de la plaza del Dos de Mayo en 1869.

Sin embargo, las polémicas que acabamos de analizar, en las que el museo y el espacio urbano aparecen como lugares antitéticos, nos invitan a profundizar en el imaginario del museo como espacio políticamente neutro. En efecto, conviene recordar que, nacido en 1819 como entidad dependiente de la Real Casa, el "Real Museo de pinturas" va a mantener hasta 1869 una relación particularmente estrecha con la monarquía, a pesar de ser considerado cada vez más, con el paso del tiempo, como museo de la nación²³. Si muchos historiadores han relegado este hecho al plano de lo anecdótico, me parece relevante tomarlo en consideración a la hora de examinar la argumentación de aquellos que opinan, en el siglo XIX, que el museo constituye el lugar natural del *Daoíz y Velarde*²⁴.

Esta proximidad entre el Museo del Prado y la monarquía se traduce, desde su apertura, de diversas maneras. Financiado íntegramente por la Real Casa, a la que pertenecen sus empleados y sucesivos directores, el museo va a manifestar muy claramente a sus visitantes esta dependencia a través del bajorrelieve que adorna el frontón de la fachada principal, con la representación de la protección de Fernando VII a las Ciencias y las Bellas Artes²⁵, mientras que las doce estatuas alegóricas colocadas en el primer cuerpo de la misma fachada responden a un programa iconográfico destinado a exaltar las glorias y virtudes de Carlos III y Fernando VII²⁶. En el interior del edificio, los visitantes notan probablemente menos la existencia de un espacio reservado a la familia real (la sala de descanso, acondicionada en 1828 y adornada con algunos retratos reales del siglo XVIII, que está situada en la primera planta, frente al Jardín Botánico y será desmantelada tras la revolución de 1868²⁷) que la presencia de múltiples representaciones pictóricas y escultóricas de miembros de la familia real.

-
- 21 AZCUE BREA, L., "El origen de las colecciones de escultura del Museo del Prado : El Real Museo de Pintura y Escultura", *Taller europeo: intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea, Actas del I Encuentro Europeo de Museos con Escultura*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2012, pp. 73-110.
 - 22 *Diario de avisos de Madrid*, 10 de octubre de 1831; *El Eco del Comercio*, 2 de mayo de 1847; *Semanario Pintoresco Español*, 29 de abril de 1849; *La Nación*, 7 de noviembre de 1850.
 - 23 GÉAL, P., *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIII-XIXe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005.
 - 24 Una aproximación novedosa a este tema en AFINO GUENOVA, E., *Spaniards at the Prado: A Leisure Culture History* (publicación prevista en 2015).
 - 25 Fue instalado en 1842. AZCUE BREA, L., "El ornato exterior del Museo del Prado. Un programa escultórico inacabado", *Boletín del Museo del Prado*, t. XXX, n° 48, 2012, pp. 98-126.
 - 26 Sobre estas estatuas, véase CARRASCO FERRER, M., "Las personificaciones esculpidas que adornan la fachada principal del Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, t. XVII, n° 35, 1999, pp. 109-124.
 - 27 PORTÚS, J. y MATILLA, J. M., *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, Madrid, Museo del Prado, 2004, p. 59.

A este respecto, la voluntad de Fernando VII de reforzar esta presencia se puede observar con la publicidad dada en 1827 a la llegada a Madrid y posterior incorporación al museo de los retratos escultóricos de los padres del rey: Carlos IV y María Luisa de Parma, obras ejecutadas en Roma respectivamente por Ramón Barba y José Álvarez Cubero pocos años antes del fallecimiento de los monarcas en el exilio. En un estudio reciente, Isadora Rose-de Viejo destaca que las estatuas estuvieron expuestas en la rotonda de entrada, lugar de honor de un museo que hasta entonces sólo albergaba pinturas²⁸. Tras esta exposición posiblemente concurren que duró quince días, la esculturas fueron trasladadas a la planta baja, donde formaron parte de la colección real de esculturas antiguas y modernas parcialmente abierta a partir de 1830. Como subraya Isadora Rose de Viejo, “con estas dos estatuas se duplicaba la presencia de Carlos IV y María Luisa en el museo, dado que sus retratos ecuestres pintados por Goya habían estado colgados en las primeras salas abiertas al público desde su inauguración el 19 de noviembre de 1819.”²⁹

Posteriormente, bajo el reinado de Isabel II, se reunió una serie de retratos de los reyes de España en la sala de descanso, un espacio que, desde el inicio, contenía “retratos u otro tipo de escenas estrechamente relacionadas a la memoria familiar del rey”³⁰. Si bien tenía esta sala un carácter privado, Javier Portús y José Manuel Matilla puntualizan que en aquel entonces “se trataba de un espacio visitable, al menos por personajes de cierta “calidad” social”, y que a partir de 1863 “adquirió un carácter plenamente público”³¹.

Con la revolución de 1868 será desmantelada la sala de descanso y quedará dispersada la colección de retratos que contenía, pero durante la Restauración, este espacio volverá a convertirse en sala de retratos reales³². Por fin, siendo dedicada esta sala a la obra de Ribera a partir de 1901, parte de los retratos reales irán a parar en las salas de retratos abiertas en 1904³³.

Esta fuerte impronta monárquica que se observa en el museo a lo largo del siglo XIX, incluso después de su nacionalización en 1869 se podría estudiar también a través del prisma de las visitas reales que jalonan su historia. No obstante, resultaría obviamente insuficiente caracterizar al Museo del Prado del siglo XIX como una institución al servicio de la exaltación de la monarquía. En efecto, es preciso matizar estas observaciones desde una perspectiva más amplia que abarque el conjunto de

28 ROSE DE VIEJO, I., "La primera exposición de esculturas celebradas en el Real Museo de Pinturas", *Archivo Español de Arte*, t. 78, n° 309, 2005, pp. 59-69. Esta exposición tuvo lugar del 22 de enero hasta el 5 de febrero de 1827, durante el largo periodo de cierre del museo (abril de 1826-marzo de 1828).

29 ROSE DE VIEJO, I., "La primera exposición...", op. cit., p. 69.

30 Esta serie está instalada ya en 1848 (PORTÚS, J. y MATILLA, J. M., *El grafoscopio*, op. cit., pp. 25 y 33).

31 PORTÚS, J. y MATILLA, J. M., *El grafoscopio...*, op. cit., p. 26.

32 Según se deduce de las anotaciones manuscritas en un ejemplar del catálogo de 1885 conservado en la biblioteca del museo (PORTÚS, J. y MATILLA, J. M., *El grafoscopio...*, op. cit., pp. 75 y 82).

33 *La Ilustración Española y Americana*, 22 de noviembre de 1901; *El Liberal*, 20 de noviembre de 1904.

los aspectos políticos de esta institución. Dejando de lado la tan importante cuestión de la contribución de este museo a la consolidación de la noción de escuela española, a la que Javier Portús ha dedicado hace poco un estudio esencial³⁴, queda claro que la selección y la colocación de determinadas obras en el museo (así como la relegación de otras) se puede interpretar en clave política.

A todas luces, la sala de pintores contemporáneos constituye al respecto el mejor ejemplo de la presencia en el museo de un conjunto de obras destinadas a contribuir a la construcción nacional en curso. Se sabe que, al lado de varios cuadros desprovistos de carácter político (bodegones, marinas, cuadros religiosos o alegorías de las estaciones...) se halla en esta sala, abierta desde la inauguración del museo en 1819, un conjunto de obras que ofrecen al visitante un compendio de historia nacional.

La muerte de Viriato, de José de Madrazo, permite arraigar el mito nacional en la antigüedad a través de una figura heroica que pretende ejemplificar el carácter indomable de los primitivos españoles³⁵. Los beneficios de las estrechas relaciones mantenidas por la monarquía del Antiguo Régimen con la Iglesia se transparentan en el *Rescate de cautivos* de José Aparicio, que evoca la liberación de numerosos cautivos de diversas naciones en Argel en 1768, gracias a la intervención de religiosos mercedarios y trinitarios de orden de Carlos III. La dinastía borbónica marca su presencia, sobre todo, con los retratos ecuestres de Fernando VII (por José de Madrazo), Carlos IV y María Luisa (por Goya). Por fin, dos evocaciones de la Guerra de la Independencia completan este panorama fragmentario: *El hambre de Madrid* y *Las glorias de España*, ambos de José Aparicio.

Si nos centramos en la representación de la Guerra de la Independencia en el museo, observamos que el cuadro de *Las glorias de España* pretende exaltar, a través de la alegoría, la fidelidad de los españoles al monarca y a la religión como causa principal de la reacción del pueblo español ante la invasión francesa³⁶. En cuanto al *Hambre de Madrid*, como sintetiza José Luis Díez, "Aparicio justifica en su alegoría toda la intensidad dramática del sacrificio heroico del hambriento pueblo de Madrid durante la ocupación de la capital del reino por los franceses como un abnegado homenaje de respeto y lealtad al único rey legítimo de sus súbditos, que prefieren morir de inanición a recibir el auxilio del invasor, como subraya la inscripción que con letras doradas reza en la pilastra que aparece a la derecha del

34 PORTÚS, J., *El concepto de pintura española: historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012.

35 ÁLVAREZ JUNCO, J., *Mater dolorosa: la imagen de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, p. 208.

36 "El carácter español se ha distinguido siempre por su acendrado amor a la Religión a la Patria y al Rey, y entre las pruebas que tiene de esta noble virtud, puede considerarse por una de las mayores el indecible ardor y entusiasmo con que arrojó de su seno las huestes del más pérfido de los tiranos en el corto espacio que transcurrió desde 1808 a 1813." (extracto del folleto de 1820 titulado *Esplicación del cuadro de las Glorias de España*, citado por José Luis Díez, "«Nada sin Fernando». La exaltación del Rey Deseado en la pintura cortesana (1808-1823)", *Goya en tiempos de guerra* [exposición] Madrid, Museo Nacional del Prado, [14 de abril al 13 de julio de 2008], pp. 99-123, cita p. 106).

cuadro: "CONSTANCIA/ESPAÑOLA/AÑOS DEL HAMBRE/DE 1811 Y 12/NADA/SIN FERNANDO"³⁷.

Mientras podía resultar incómodo para los españoles emitir una crítica hacia tan patrióticas obras, los viajeros extranjeros no dejaron de ironizar sobre ellas. Richard Ford, en la primera edición de su *Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home* (1845), los incluía en una diatriba contra el neoclasicismo, pero denunciaba también sus excesos españolistas:

"[Las Glorias de España] es el cuadro favorito del país y, como la Historia de Maldonado, es un ejemplo de españolismo. Aquí son los españoles quienes lo hacen todo, son ellos solamente quienes hacen vacilar a las águilas francesas. Obsérvese también, de Aparicio, el número 584, una pintura del Hambre en Madrid; este tema, local y nacional, está pintado bajo todos los aspectos de una manera extraordinariamente digna del tema bisoño."³⁸

En España, Ramón de Mesonero Romanos se permitía ya en los años 1830 mencionar *El Hambre de Madrid* como el único cuadro apreciado por sus "paletos en Madrid", en un cuento publicado en su *Panorama Matritense*:

"[...]preguntándoles después qué era lo que más les había gustado de [las curiosidades de Madrid] me respondieron que en el Palacio la pieza de porcelana; en el Museo el cuadro del hambre de Madrid [...]."³⁹

Pero en este caso la burla se refería sin duda más al valor estético del cuadro que a sus aspectos patrioterros. El erudito José Caveda, en 1867, parece admitir implícitamente que este cuadro tiene un valor moral que compensa su debilidad estética, en comparación con otro cuadro más logrado artísticamente, pero totalmente impregnado por el absolutismo:

"Más vale que el cuadro del Hambre de Madrid, si ha de atenderse sólo a las condiciones artísticas, el que representa el Desembarco de Fernando VII, rodeado de su comitiva, en el Puerto de Santa María el año de 1823, para restituirse al Real Palacio de Madrid. A juzgar esta pintura por el objeto y la tendencia, no tendrán ciertamente por qué aplaudirla ni el patriotismo ni la nacionalidad española. Producto tal vez de un mandato inexcusable en días de reacción y odiosas demasías, representa una escena destituida de interés, falta de enseñanza provechosa, harto trivial para hablar a la imaginación y el sentimiento. Es la expresión del absolutismo en pugna abierta con la libertad política de los pueblos. Pero si le perjudica el objeto mismo, si carece de un fin moral, le recomienda una acertada composición, el buen concierto

37 DÍEZ, J. L., "«Nada sin Fernando»...", op. cit., p. 110.

38 FORD, R., *Manual para viajeros por España y lectores en casa. Madrid y Castilla*, trad. Jesús Pardo, Madrid, Turner, 2008, vol. 3, p. 62.

39 MESONERO ROMANOS, R. de, "Los paletos en Madrid", *Panorama Matritense*, t. II, 1835, pp. 67-76 (cita p. 74).

de los grupos y la unidad que los enlaza; el colorido de mejor ley que el empleado generalmente por el autor; la variedad de los caracteres; cierta animación en el conjunto, y la circunstancia de ser verdaderos retratos varios de los personajes que figuran en esta escena.”⁴⁰

Ahora bien, aunque fuese una opinión aislada en el concierto de elogios que recibió el *Hambre de Madrid* cuando fue dado a conocer, un periódico afrancesado había denunciado en fechas muy tempranas lo absurdo del heroísmo representado en el lienzo:

“¿Y qué utilidad o qué gloria resulta a la patria de que una familia pacífica se deje morir de hambre, y rehúse los socorros que en una necesidad extrema se deben los hombres todos unos a otros sin distinción de amigos ni enemigos? Además de que este ejemplo encierra una lección muy perjudicial, que equivale a decirle: te es lícito dejar morir sin socorro a tu enemigo cuando caiga en tu poder, puesto que no hay razón para que sea una constancia digna de elogio el que yo me deje morir de hambre antes que recibir auxilio alguno de mi enemigo, y no sea una virtud patriótica, que cuando éste se halla entre mis manos le prive de todo socorro, y le deje morir, que es lo mismo que asesinarlo.”⁴¹

Así y todo, estos dos cuadros constituyeron, bajo Fernando VII y durante la mayor parte del reinado de Isabel II, las únicas representaciones de la Guerra de la Independencia en la sala de pintores contemporáneos del museo. Se imponía al visitante una lectura parcial del acontecimiento, orientada hacia una exaltación de la monarquía.

Una primera alteración de esta situación se produjo a mediados de los años 1860, cuando se expusieron por primera vez el *Dos de Mayo* y el *Tres de Mayo* de Goya en esta sala⁴². Y durante el Sexenio Revolucionario, quedaron definitivamente arrinconados los dos cuadros de Aparicio. *Las Glorias de España* ya no figura en el catálogo editado en 1872. *El Hambre de Madrid* aparece todavía en el catálogo editado en 1873, pero en la lista de cuadros «retirados a los depósitos»⁴³. Sorprendentemente, estas transformaciones suscitaron muy pocos comentarios en la prensa⁴⁴, aunque queda claro que, con la promoción ya definitiva de los cuadros de

40 CAVEDA, J., *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1867, t. 1, pp. 320-321.

41 *Miscelánea de Comercio, Artes y Literatura* (Suplemento), 5 de mayo de 1820.

42 No se conoce la fecha exacta del traslado, pero el testimonio de Elizabeth Herbert muestra que en 1866 los dos cuadros ya estaban colocados en esta sala (Herbert, E., *Impressions of Spain in 1866*, Londres, Richard Bentley, 1867, p. 25) y el erudito Pierre Gustave Brunet, en su libro sobre Goya publicado en 1865 da la misma indicación (*Étude sur Francisco Goya : sa vie et ses travaux. Notice biographique et artistique*, París, Aubry, 1865, p. 8). Anteriormente, colgaban estos cuadros en un pasillo oscuro del museo, según apunta A. L. Clément de Ris (*Le Musée Royal de Madrid*, París, J. Renouard, 1859, pp. 31-32).

43 MADRAZO, P. de, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1873, p. 385.

44 J. Portús menciona *La Iberia* del 20 de septiembre de 1872, en el que el periódico se pregunta por el paradero del "cuadro del Hambre" (PORTÚS, J., *Museo del Prado, Memoria escrita : 1819-1994*, Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 169).

Goya y el retiro de los de Aparicio, la lectura en clave monárquica de la Guerra de la Independencia dejaba paso a una promoción del heroísmo popular que entrañaba en realidad una visión esencialmente trágica de este acontecimiento⁴⁵.

Si, como lo hemos visto, la exposición de estos cuadros en el museo no respondía a criterios meramente estéticos, desmintiendo así la imagen del museo como lugar políticamente neutro, lo mismo puede observarse respecto a las esculturas.

Tan famosa o más que el *Daoíz y Velarde* de Solá fue la *Defensa de Zaragoza* de José Álvarez Cubero, obra expuesta por primera vez en el museo el mes de octubre de 1827 (mientras el museo estaba cerrado por obras) y que dio lugar a un extenso artículo elogioso publicado en la *Gaceta de Madrid*⁴⁶. No sólo llegó a formar parte (probablemente desde el inicio) de la galería de escultura abierta parcialmente desde 1830, sino que ocupó un lugar de honor cuando, al crearse en 1853 la sala de obras maestras del museo, estuvo en el centro del espacio dedicado a la escultura, en la planta baja. Esta situación perduró hasta principios de los años 1890, cuando se dividió la sala basilical en dos pisos y se remodelaron las salas de escultura⁴⁷. Como las demás obras del siglo XIX, la *Defensa de Zaragoza* fue entonces trasladada al Museo de Arte Moderno ubicado en la primera planta de la Biblioteca Nacional.

Salvo el título, nada podía sugerir al espectador que la *Defensa de Zaragoza* fuese una evocación de la Guerra de la Independencia, y se sabe que, de hecho, esta escultura había sido dada a conocer inicialmente en Roma como la representación de un episodio poco conocido de la Guerra de Troya⁴⁸. Como analiza Rafael Rosa Hagemeyer, este grupo escultórico correspondía perfectamente a la memoria de la Guerra de la Independencia que quería promover Fernando VII: "No debería haber nada que pusiera en marcha las pasiones revolucionarias; al contrario, debería ayudar a consolidar la imagen de la guerra como defensa del orden y de la tradición. En este punto, el estilo épico clasicista parecía una alternativa políticamente adecuada por representar los valores aristocráticos de los héroes guerreros antiguos."⁴⁹

45 Como observa BOZAL, V., "sus héroes son negativos, el horizonte de su actuación no es ni el triunfo ni la gloria, es, en ambas pinturas, la muerte. Los valores patrióticos no quedan explicitados en los cuadros, aunque se suponen." (BOZAL, V., *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 169).

46 *Gaceta de Madrid*, 16 de octubre de 1827. El anuncio de la exposición en el *Diario de avisos de Madrid* de 28 de septiembre de 1827.

47 PORTÚS, J. Y MATILLA, J. M., *El grafoscopio...*, op. cit., p. 47 y SCHRÖDER, S.F., "La galería de escultura del Museo del Prado a mediados del siglo XIX: una reconstrucción", en BELTRÁN FORTES, J., CACCIOTTI, B. y PALMA, B. (coord.), *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 625-650.

48 HAGEMEYER, R.R., "Los significados de la Guerra de la Independencia en "La Defensa de Zaragoza" de Álvarez Cubero", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº19, 2007, pp. 121-131.

49 HAGEMEYER, R.R., "Los significados...", op. cit., p. 127.

A pesar de los esfuerzos que se hicieron por relacionar esta obra con la Guerra de la Independencia, los elogios que recibió a lo largo del siglo XIX apuntaron a sus cualidades artísticas y muy poco, al parecer, a su supuesta dimensión histórica⁵⁰.

A diferencia del grupo de Álvarez, el *Daoíz y Velarde* de Solá no evocaba un heroísmo anónimo sino dos figuras militares históricas y ya mitificadas del levantamiento madrileño del dos de mayo. Al vestirlos con trajes contemporáneos, en particular, el neoclásico Solá había conseguido llamar la atención de los críticos que supieron apreciar su apuesta modernizadora⁵¹. Susceptible tanto de ser admirada por su cualidades artísticas como de despertar sentimientos patrióticos, esta obra tenía además la ventaja de encarnar un patriotismo compatible a la vez con el absolutismo y con el liberalismo. En efecto, Christian Demange subraya con razón la diversidad de las instrumentalizaciones de que fueron objeto, inmediatamente, las figuras de Daoíz y Velarde: vectores de una memoria antiliberal y antipopular del levantamiento madrileño para unos, ciudadanos ejemplares y comparsas del pueblo para otros⁵². Colocado en el museo en un lugar más discreto que la *Defensa de Zaragoza*, el grupo de Solá podía satisfacer patriotismos de diverso cuño a la vez que suscitaba admiraciones estéticas⁵³.

LUGARES Y APROPIACIONES

Queda claro, sin embargo, que si la escultura de Solá podía prestarse en el Museo del Prado a lecturas diversas e incluso antagónicas, la primacía de lo estético, en este ámbito, limitaba las posibilidades de su apropiación como lugar de la memoria por la sociedad. Es cierto que la difusión de la obra, en particular en la prensa mediante el grabado, podía favorecer este proceso de apropiación⁵⁴. No obstante, sólo su instalación en el espacio urbano iba a permitir el completo desarrollo de este proceso.

La relativamente efímera instalación del *Daoíz y Velarde* en el parterre del Retiro, de 1847 a 1850 ha sido generalmente interpretada como un desacertado intento de mejorar el aspecto de este lugar de Madrid. Celebrando el retorno de la escultura

50 Véase por ejemplo su evocación en *La Época* del 14 de agosto de 1856.

51 Véase el artículo "Solà cav. Antonio, spagnuolo, accademico di s. Luca", *Giornale Accademico* [Roma], abril de 1822, pp. 137-140. Empieza así: "Se un fatto di storia è argomento assai difficile a trattarsi in pittura a cagione del nostro modo di vestire troppo meschino e bizzarro, quanta maggiore difficoltà non s'incontra nella scultura, in che è legge, oramai voluta per universale consenso, la severità non solo delle forme e dell'atteggiamento, ma quella eziando del vestire e del piegare i panni?". Acerca de la combinación de elementos clásicos y modernos en esta obra: MANSO PORTO, C., "El Monumento a Daoiz y Velarde", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 48, 2008, pp. 507-542.

52 DEMANGE, C., *El Dos de Mayo...*, op. cit., p.19-52.

53 Exactamente en la galería sur de la planta baja (SCHRÖDER, S. F., "La galería...", op. cit., p. 633). Un ejemplo de elogio estético en MESONERO ROMANOS, R. de, *Manual de Madrid: descripción de la Corte y de la Villa*, Madrid, Imp. de D. M. de Burgos, 1833, p. 225.

54 Por ejemplo en el *Semanario Pintoresco Español* de 29 de abril de 1849 o en el *Museo Universal* del 1 de mayo de 1859.

al Museo del Prado, un periódico achacaba claramente el fracaso de la tentativa a motivos estéticos:

“[...] cualquier objeto que allí se coloque debe corresponder por su magnitud al tamaño de las estatuas que hay a los costados en el mismo jardín, y a la altura del pedestal, circunstancia que no reúne el grupo mencionado.”⁵⁵

Pero a esta inadecuación formal se añadía, según observó con sorna otro periódico, la falta de correspondencia entre la actitud de los héroes y el lugar donde estaban colocados:

“[...] en vez de aparecer como defensores de la población tienen, colocados en aquel sitio y mirando a Madrid en actitud amenazadora, el aspecto de conquistadores más bien que de otra cosa.”⁵⁶

En cualquier caso, la decisión de elegir el Parterre para erigir por primera vez la escultura de Solá en monumento público no respondería a la voluntad de convertirlo en lugar de memoria: su inserción en una serie de estatuas de reyes de España la asociaba a la historia de la monarquía del Antiguo Régimen y desactivaba de hecho su posible carga revolucionaria.

Mucho más perdurable resultó la instalación del *Daoíz y Velarde* frente a la entrada principal del Museo del Prado, entre 1879 y 1899. Como lo hemos notado al analizar las polémicas que precedieron a este traslado, ya no se trataba de reincorporar la obra de Solá a la galería de escultura del museo, sino que se reconocía la plena validez de su uso como monumento público. La elección de este lugar, no obstante, confería a la escultura un estatuto particularmente ambiguo. En efecto, como observa J. P. Lorente, iba siendo ya práctica habitual en Europa, en aquella época, colocar a la puerta de los museos estatuas de sus fundadores o de artistas emblemáticos⁵⁷. En el caso del Museo del Prado, se había inaugurado en 1871 el monumento a Murillo, en la plazuela de la fachada sur del museo (reproducción de la estatua esculpida por Medina que se había colocado en la plaza del museo de Sevilla en 1863) y desde 1864 existía el proyecto de erigir una estatua de Velázquez frente a la entrada principal del museo⁵⁸.

Aunque al parecer nunca se explicitaron los motivos de la colocación de la obra de Solá delante del Museo del Prado, resulta evidente que se daba así a la escultura

55 *La Nación*, 30 de octubre de 1850.

56 *Semanario Pintoresco Español* de 29 de abril de 1849. Un comentario muy similar aparecerá en la *Guía* de FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A., op. cit., p. 193.

57 LORENTE LORENTE, J.P., "Pintura y escultura de Historia: los grandes artistas a las puertas de los museos", en LACARRA DUCAY, M. del C. y GIMÉNEZ NAVARRO, C. (coord.), *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003, pp. 145-172.

58 *Ibidem*.

un doble significado: a la vez monumento patriótico y obra de arte que invitaba al paseante a entrar en el museo. La imagen misma del museo quedaba modificada por el homenaje a los heroicos artilleros que acogía a los visitantes, sugiriéndoles que esta institución dedicada al arte cumplía también una misión patriótica. En tanto que monumento patriótico, sin embargo, el grupo de Solá difícilmente podía ser objeto de una apropiación colectiva al hallarse apartado de los lugares de conmemoración del Dos de Mayo.

A lo largo de estas dos décadas no dejaron de aparecer en la prensa críticas sobre la falta de conveniencia del emplazamiento. En tono sarcástico observaba un periodista en 1893: "El grupo trashumante de Daoíz y Velarde, donde hoy se ve, al cabo de tantos tumbos, está pidiendo a voces un "nadie pase sin permiso del portero", porque les han dado el empleo de guardas del Museo de Pinturas."⁵⁹ Mientras unos aconsejaban el retorno de la escultura a la plaza del Dos de Mayo, otros proponían remodelar el espacio situado entre la fachada norte del museo y la plaza de la Lealtad para convertirlo en una especie de parterre adornado con el grupo de Solá, al que se podrían añadir las estatuas de otros héroes de la Guerra de la Independencia⁶⁰. Sin embargo se prolongó el *statu quo* hasta que la conmemoración del tercer centenario del nacimiento de Velázquez condujo a la sustitución de los artilleros por el pintor de Felipe IV⁶¹.

Tras un compás de espera, en el verano de 1901 el ayuntamiento decidió instalar el *Daoíz y Velarde* en un lugar situado en el límite del término municipal: la Moncloa⁶². [fig. 2] Este nuevo destino, que había de perdurar durante exactamente tres décadas, convertía claramente al grupo de Solá en mero elemento de ornato público, a poca distancia de la cárcel Modelo y del asilo de San Bernardino, en una zona que no correspondía en absoluto al escenario de la gesta de los dos héroes, y que en aquel entonces quedaba en gran parte por urbanizar. Reiteradamente, la prensa deploró el abandono y el aislamiento en que quedaba así el monumento⁶³. En *El Hombre nuevo*,

59 Fernando S. BRIEVA SALVATIERRA, "El arco de la armería", *La Correspondencia de España*, 5 de febrero de 1893.

60 "[...] por aquella extensión cercana al Dos de Mayo que ahora ocupan un tinglado de maderas y lienzo llamado malamente circo, y un ochavado caserón que se destinó a panorama, debieran continuarse los desmontes, sin destinar a edificios un terreno que estaría mejor dispuesto en forma de parterre inclinado que de la dicha Plaza de Velázquez comunicase con la otra inmediata en que se levanta el conmemorativo obelisco. Suaves rampas, graderías de piedra y floridos jardinillos pudieran por este lado completar la decoración entre ambas plazas, completando muy propiamente su adorno con el grupo de Daoíz y Velarde, hoy colocado sin tino delante del pórtico principal del Museo, y para mayor ornato, sueltas y en alineación, las estatuas de cuatro de los más famosos héroes de la guerra de la Independencia, que podían ser las de Palafox, Mariano Álvarez, Mina y el marqués de la Romana." (R. BLANCO ASENJO, "Carta al alcalde de la villa y corte de Madrid", *El Imparcial*, 25 de enero de 1886).

61 La inauguración de la estatua de Velázquez se celebró el 14 de junio de 1899.

62 SALVADOR PRIETO, M.S. ("Monumento a Daoíz y Velarde y Arco de Montealeón", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 30, 1991, pp. 111-126) menciona una carta de la Alcaldía al director del Museo fechada el 4 de julio de 1901, comunicándole el acuerdo municipal relativo al traslado.

63 Véase por ejemplo el poema "Héroes olvidados" de F. Navarro y Ledesma, publicado en la *Ilustración Española y Americana* el 22 de agosto de 1903, cuya primera estrofa reza: "En medio de un barranco/Que hay frente a la Moncloa,/Cercados de una verja,/Que ni guarda ni adorna,/Sobre un pedestal roto/De mal sujetas losas,/Daoíz y Velarde/Sus infortunios lloran."



Fig. 2. «Estatua de Daoíz y Velarde. Madrid», años 1907-1916, fotografía de José Lacoste, archivo RUIZ VERNACCI, Madrid, C-65.091.

Ricardo León evocaría con amargura la singular ironía que suponía la proximidad entre el monumento y un establecimiento llamado La Parisiana:

“Un día, no hace muchos, tal vez por inspiración del propio Diablo Cojuelo, grande amigo de paradojas y sarcasmos, abrió sus puertas aquí, a la vera del Hospital de cancerosos, frente a la estatua de Daoíz y Velarde – no se pudo elegir sitio mejor – un célebre hotel, casa de juego, casino y parque de orgías, centro de placeres nocturnos, propicio a todos los pecados capitales. Para mayor afrenta del lugar, y como un inri a los héroes del Dos de Mayo, pusieron al hotel, con letras muy visibles, el nombre de Parisiana.”⁶⁴

Cierto es que, a principios del siglo XX, el neoclasicismo del grupo de Solá les parecía a muchos anticuado, e incluso los trajes de los artilleros, que en su tiempo supusieron una audaz intrusión de la modernidad en un estilo que privilegiaba el modelo de la Antigüedad, llegaban a ser considerados como anacronismos⁶⁵.

64 LEÓN, R., *El Hombre nuevo*, Madrid, Renacimiento, 1927, p. 12. Fruto de la iniciativa de la Sociedad Franco-Española de Grandes Hoteles y Viajes, La Parisiana se abrió en mayo de 1907 (*La Época*, 27 de marzo de 1907).

65 "Difícilmente podrá encontrarse, no ya en Madrid sino en España entera, monumento más traído y llevado que el tal grupo, sobre el que tantos y tan diversos pareceres se han emitido, estando todos conformes, sin embargo, en censurar el atavío clásico con que el artista representó a los heroicos artilleros." ("Monumentos patrióticos de Madrid", *Alrededor del Mundo*, 12 de mayo de 1909, pp. 299-300)

Con todo, pese al tiempo transcurrido desde el Sexenio Democrático, algunos mantenían vivo el recuerdo de su presencia en el espacio de memoria del levantamiento madrileño formado por el Arco de Montealeón, la plaza del Dos de Mayo y las calles adyacentes. Al poder evocador de los vestigios – el Arco de Montealeón, en realidad cada vez más restaurado hasta el punto de ser enteramente «falso», lo cual no parecía alterar su capacidad para significar la autenticidad – se asociaba así la fuerza figurativa de la obra de Solá en un dispositivo particularmente apto para favorecer el componente emocional de las conmemoraciones⁶⁶. En 1907, *El Liberal* recordaba a plena página la celebración del Dos de Mayo en 1869 y la inauguración de la plaza, encareciendo la labor de los liberales de entonces, que supieron celebrar la efeméride «con la solemnidad popular de las grandes fiestas revolucionarias»⁶⁷. Si bien este espacio seguía siendo secundario en los rituales de la conmemoración del Dos de Mayo, en comparación con el campo de la Lealtad, la Orden del Dos de Mayo de 1808 mantenía cada año el culto patriótico en la plaza del Dos de Mayo. En 1907, esta asociación apoyó, sin éxito, una petición de los vecinos del barrio de Maravillas para que fuera trasladada a la plaza el grupo de Solá cuando se celebrara el centenario de la guerra⁶⁸.

El fervor patriótico renovado que acompañó al Centenario, en 1908, le hizo poco caso al grupo de Solá, dotándose Madrid con un monumento al pueblo del Dos de Mayo elaborado por Marinas en el que, si bien se combina el heroísmo militar de Daoíz con el valor popular encarnado por Manuela Malasaña, “lo que menos figura es el pueblo”, según lamentaba Rodrigo Amador de los Ríos⁶⁹. Ni siquiera la Artillería lo sacó del olvido, prefiriendo exaltar su memoria corporativa a través de un espectacular monumento a Daoíz y Velarde erigido en los jardines del Alcázar de Segovia e inaugurado en 1910. En los años siguientes, en medio de un desinterés creciente de las autoridades civiles por la conmemoración del Dos de Mayo, la Orden del Dos de Mayo de 1808 consiguió preservar un culto cívico-popular en el barrio de Maravillas⁷⁰.

Finalmente, el retorno del *Daoíz y Velarde* a la plaza del Dos de Mayo, el 23 de agosto de 1931, se produce entre la indiferencia general y sin ninguna ceremonia⁷¹. La prensa publica la noticia sin apenas comentarios. Ni siquiera el motivo de la traslación queda muy claro, explicando simplemente un periódico que el grupo de Solá, “como se hallaba colocado en medio de la carretera, entorpecía mucho la circulación”⁷²... Según observa Christian Demange, el primer franquismo

66 Como intenté mostrarlo en otro estudio, el prestigio de la ruina de que goza el arco de Montealeón no impide en absoluto su monumentalización e incluso su reconstrucción, gracias al proceso de conversión de la ruina en símbolo (GÉAL, P., "Ruines et politique de mémoire : le cas de la Guerre d'Indépendance espagnole", "Tigre" [Université Stendhal-Grenoble III], 14, 2006, pp. 93-115)

67 *El Liberal*, 28 de abril de 1907.

68 *El Globo*, 19 de octubre de 1907.

69 "Los «del montón». El Dos de Mayo de 1808", *La España Moderna*, octubre de 1908, pp. 56-94 (cita p. 91).

70 DEMANGE, C., *El Dos de Mayo...*, op. cit., pp. 268-270.

71 *Crisol*, 24 de agosto de 1931.

72 *La Época*, 24 de agosto de 1931.

instrumentalizará la conmemoración del Dos de Mayo para conquistar cierta legitimidad histórica y recuperará, entre otros, los actos tradicionales de la plaza del Dos de Mayo, pero pronto la conmemoración histórica se diluirá en un programa de festejos varios y entrará en un proceso de folclorización que acabará convirtiendo la fiesta nacional en una fiesta de barrio⁷³.

CONCLUSIÓN

En definitiva, el destino andariego del *Daoíz y Velarde*, más que síntoma de una incoherente política de ornato público por parte del ayuntamiento de Madrid, muestra de manera paradigmática las tensiones entre distintas modalidades de apropiación del monumento. En manos de la dirección del Museo del Prado o de las autoridades municipales, la obra de Solá se halla sucesivamente incorporada a discursos históricos de diverso signo. Sin embargo, lejos de convertirse por eso en mero instrumento al servicio de ideologías opuestas, la escultura parece adquirir al hilo de sus sucesivas instalaciones una capacidad creciente para revelar el papel desempeñado por determinadas instituciones (museo, ayuntamiento, prensa, asociaciones...) en la gestión de la memoria colectiva. Su folclorización, en el siglo XX, constituye el preludio a una pérdida de significado que traducirá la entrada en la era de la desconfianza postmoderna.

73 DEMANGE, C., *El Dos de Mayo...*, op. cit., pp. 274-277.

BLOQUE

C

**La construcción de la
memoria en la obra
cinematográfica**

¿Que quién fue Segundo de Chomón?

Gonzalo Montón

Licenciado en Literatura. Director de la revista CABIRIA

En la actualidad, el pionero del cine Segundo de Chomón (Teruel, 1871-París, 1929) ya no es un desconocido. Su papel desempeñado en los albores del cine está cada vez más valorado entre los especialistas en el material del que están hechos los sueños; también el público en general está más informado sobre el personaje gracias a las publicaciones y a Internet. Un estudiante de Periodismo, David Lora, me formuló hace poco algunas preguntas sobre el cineasta para un trabajo de clase. Deliberadamente, obvié mencionar casi todos los títulos de su extensa filmografía para centrarme en su persona y en sus descubrimientos.

¿QUÉ TIENE DE ESPECIAL EL CINE DE SEGUNDO DE CHOMÓN?

Que destila toda la magia que poseen las primeras imágenes en movimiento, la ingenuidad y la habilidad de los pioneros del cinematógrafo, que persiguen ser un entretenimiento de la gente, como también lo pretendía el teatro de variedades y los números de magia, de los que el cinematógrafo se nutre.

Probablemente, Chomón aprendió a utilizar la cámara y los trucos en la filmación de la mano de Georges Méliès en París, pero luego se fue a Barcelona con su esposa Julienne (tan decisiva en su vida y en su trabajo) para montar una empresa de coloreado de películas, y añadir también los títulos en la cabecera para la productora francesa Pathé



Fotograma de *Excursión a la Luna* (1906).

Frères. Cuando en esta empresa descubrieron sus habilidades decidieron contratarle para que se encargara de la cámara y los trucos, y creó virguerías visuales como *El hotel eléctrico*. En la ciudad condal tuvo una productora, la Ibérico; más tarde lo llamaron desde la Itala Film, en Turín, para que les ayudase con la cámara y los efectos visuales en su cine *kolosal*; su colaboración en *Cabiria* fue muy importante. Su trabajo en el cine se fue especializando.

Además está la vigencia de sus trucos. En muchos cortometrajes, *spots* y *videoclips* que vemos hoy en día encontramos efectos visuales con los que Chomón empezó a experimentar gracias a los medios artesanales y mecánicos de su época, que fue tan prolífica en inventos tecnológicos.

¿QUÉ SÍMBOLOS O CARACTERÍSTICAS DEFINIRÍAN ESTE CINE?

En sus inicios comparte las características del cine artesano de Méliès, pero sus filmaciones se van nutriendo de nuevos métodos y técnicas más perfeccionados conforme va desarrollando su creatividad en Barcelona y París, y luego en Italia, donde jugó con la iluminación de escenas, los movimientos de cámara y los efectos pirotécnicos.

Su cine se caracteriza por lo elaborado de las filmaciones y los montajes, por la minuciosidad de sus animaciones y sus impactantes trucos visuales, aunque el arte fílmico de las primeras décadas del siglo pasado pueda considerarse aún primitivo. Se expresó en varios géneros entonces incipientes, como la ciencia ficción, el fantástico, el documental, el de aventuras, el histórico y la animación.

Se han autenticado muchas de sus películas de la etapa francesa gracias a la presencia de su mujer Julienne y su cuñada France como actrices. La colaboración de su mujer es muy importante, ya que además le ayudaba en muchos rodajes.

¿QUÉ HA APORTADO SEGUNDO DE CHOMÓN A LA HISTORIA DEL SÉPTIMO ARTE?

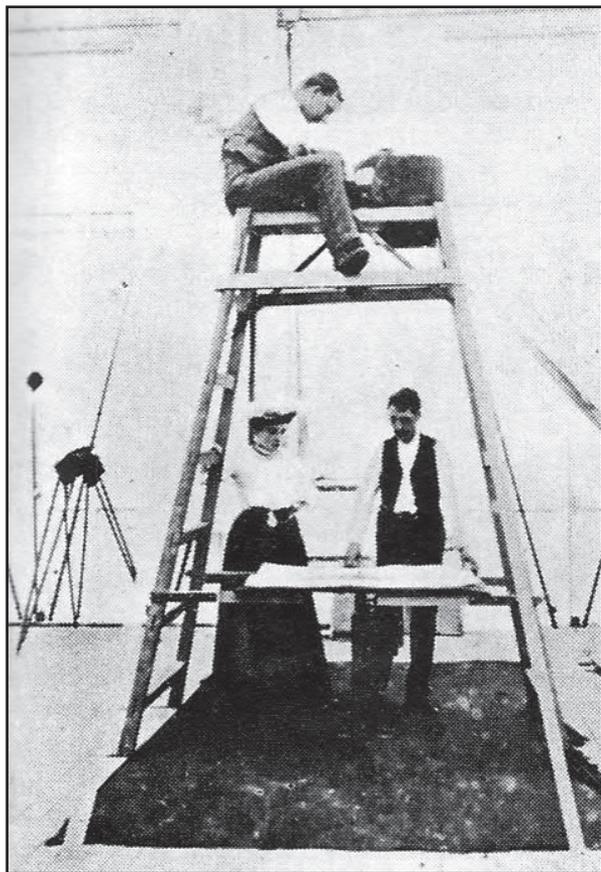
Un montón de cosas. Contribuyó a desarrollar diversas técnicas cinematográficas: como el coloreado de las películas mediante el *pochoir* (con plantillas), el *caché* (el actual croma), el *travelling*, la iluminación con fines dramáticos y variados efectos visuales mediante el uso de transparencias, maquetas y pirotecnia; practicó con soltura el paso de manivela para dar vida a muñecos articulados, como en *El teatro del pequeño Bob* (técnica que ahora conocemos todos como *stop motion*), y animar dibujos filmando con la cámara vertical mediante el sistema de la *truca* –los llamados *cartoons*–. Muchas de estas técnicas analógicas tienen ahora su aplicación por medios digitales, pero la finalidad sigue siendo la misma: entretener, sorprender, cautivar, seducir al espectador.



Fotograma de *El hotel eléctrico* (1908).
La actriz es su esposa Julienne Mathieu.

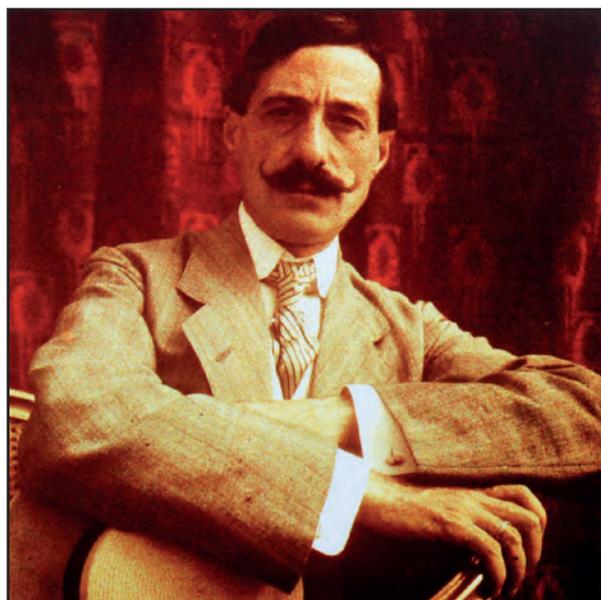


Fotograma de *Cabiria* (1914).



El cineasta, su esposa Julienne y su hijo Robert rodando mediante la truca.

Fotografía extraída de *El cine de Chomón* (CAI, 1992), de Agustín Sánchez Vidal, y cedida a este por Piero Chomón para su publicación. Hoy forman parte del Fondo fotográfico Robert Chomón en los archivos del Museo Nazionale del Cinema (Turín).



Segundo de Chomón en 1917.

Fotografía extraída de *El cine de Chomón* (CAI, 1992), de Agustín Sánchez Vidal, y cedida a este por Piero Chomón para su publicación. Hoy forman parte del Fondo fotográfico Robert Chomón en los archivos del Museo Nazionale del Cinema (Turín).

¿SE CONOCE LA PERSONALIDAD DE CHOMÓN?

En los albores del cine, sus creadores eran como hombres-orchestra, pues realizaban todo tipo de tareas; la especialización vino después. Chomón fue director, operador de cámara, técnico de iluminación y de fotografía, especialista en trucajes y revelado, pionero del cine fantástico y el de animación; trabajó al lado de alguno de los directores más importantes del periodo del cine mudo.

Fue un cosmopolita: Nació en Teruel en un ambiente casi medieval. Estudió en Barcelona, luego estuvo en París, donde conoció a su compañera y se aficionó al nuevo invento de animar imágenes. Se fue un año a Cuba, mientras hizo el servicio militar; de nuevo a París, y más tarde tuvo intervalos de vida entre esta ciudad y Barcelona. Cumplidos los cuarenta años se trasladó a Italia para trabajar en una gran productora turinesa, y aún regresó a París para continuar experimentando con las imágenes en movimiento; incluso viajó a Marruecos para probar un nuevo sistema de color. Este último viaje le costó la vida, al poco tiempo de su regreso murió de neumonía, a los 57 años de edad.

Como persona, dijeron los que lo conocieron que era menudo y delgado, así como campechano, orgulloso de su apellido de nobleza y en su juventud algo bohemio; curioso incansable de la técnica cinematográfica, muy perfeccionista y



Segundo de Chomón en los estudios cinematográficos de la Itala Film. Fotografía extraída de *El cine de Chomón* (CAI, 1992), de Agustín Sánchez Vidal, y cedida a este por Piero Chomón para su publicación. Hoy forman parte del Fondo fotográfico Robert Chomón en los archivos del Museo Nazionale del Cinema (Turín).

meticuloso con sus trabajos. En las imágenes que de él se conservan aparece un hombre familiar, concentrado y laborioso; con su mostacho y sus sombreros parece un señor distinguido.

¿QUÉ SIGNIFICA SEGUNDO DE CHOMÓN PARA USTED?

En primer lugar, el epónimo del instituto de secundaria donde trabajo desde hace 20 años, en Teruel. Hasta entonces solo sabía que era un pionero del cine, pero no había visto ninguna película suya, todo lo más algunas imágenes, y algunas lecturas del crítico Vicente Aranda. Cuando llegué al instituto, unos avispados compañeros acababan de renombrarlo. Como el cine ya me interesaba mucho, comencé a indagar sobre el personaje; ya se había publicado el libro de Tharrats, y hacía muy poco el de Sánchez Vidal. Un año, invitamos al crítico de cine Pascual Cebollada a dar una charla en el Centro, uno de sus principales divulgadores en la España de los años setenta y nos proyectó algunas películas del pionero. Después, un equipo de profesores elaboramos una aplicación didáctica, *El travelín de Chomón*, y una web sobre el cineasta tomándolo como hilo conductor para que los alumnos conozcan



Captura de pantalla de la aplicación didáctica *El travelín de Chomón* (2007). Montaje a partir de imágenes de *La guerra y el sueño de Momi* (1917).

los orígenes del cine hasta la aparición del sonoro, y también los efectos visuales. Yo la he aprovechado durante casi una década para mis clases de *Cultura audiovisual*, una asignatura optativa de 1º de Bachillerato que este curso desgraciadamente casi ha desaparecido de las aulas aragonesas.

En segundo lugar, a través del cineclub de la turolense sala Maravillas, un grupo de aficionados al celuloide hemos promovido la publicación de una revista llamada *Cabiria, cuadernos turolenses de cine*; en cada uno de sus números hay análisis y reflexiones sobre los filmes de Chomón.

Para mí Chomón fue un genio construyendo imágenes en movimiento, que supo aprovechar los recursos técnicos contribuyendo así al desarrollo de un arte nuevo.

¿POR QUÉ CREE QUE SÍ SE RECUERDAN NOMBRES COMO EL DE GEORGE MÉLIÈS Y NO EL DE SEGUNDO DE CHOMÓN EN EL APARTADO CINEMATOGRAFICO?

También Georges Méliès fue unos años un desconocido; después de arruinarse con el cine, tuvo una juguetería en la estación de tren de Montparnasse, hasta que lo rescató del olvido un crítico de cine y le hicieron homenajes proyectando su filmes.

Hay que aclarar que ha desaparecido muchísimo material cinematográfico de la etapa del cine mudo, porque en aquella época las películas no se alquilaban, se vendían, las copias se dispersaban por el mundo; y no existía tanto celo por conservarlas. Además, el soporte de nitrato de celulosa era muy inflamable, y las productoras reciclaban su material vendiendo los rollos para hacer peines, por ejemplo; las guerras e incendios también contribuyeron a la destrucción del valioso material de las primeras décadas del siglo XX. Tampoco al principio se informaba en los filmes con créditos de los técnicos y actores que participaban, por lo que es muy difícil a veces establecer la autoría.

Respecto a Segundo de Chomón, su muerte prematura en 1929 debió de dejar desolada a la familia, casi todas las películas que guardaran en casa desaparecieron. Aunque en Italia era muy valorado, en aquella época había directores (como Giovanni Pastrone) y actores italianos de primera fila que ensombrecían lo que había su alrededor; también le ocurrió lo mismo en Francia (como su colaboración con Abel Gance en *Napoleon*).

A todo esto hay que añadir que en España siempre hemos destacado por nuestra desidia y desmemoria respecto a la cultura que tenemos más cerca. Segundo de Chomón no fue reconocido hasta principios de los años setenta, cuando un grupo de cineastas y estudiosos del cine (entre ellos Pascual Cebollada) vinieron desde Madrid a Teruel para conmemorar el centenario del nacimiento del cineasta en 1871; al año siguiente, el crítico de cine Carlos Fernández Cuenca publicó un libro monográfico sobre el cineasta, que fue la base de las publicaciones posteriores de Tharrats, Cebollada y Sánchez Vidal.

Desde hace ya unos años, la Filmoteca de Catalunya ha recopilado más de cien filmes del pionero, y músicos como Jordi Sabatés han compuesto partituras para sus películas. Desde Turín, la cineteca del Museo Nazionale del Cinema ha restaurado nitratos de los que él fue responsable, como las animaciones de *La guerra y el sueño de Momi* o *Lulù*. En Zaragoza hay un certamen de cortometrajes con efectos especiales que lleva su nombre, han rodado un documental ficcionado -titulado *El hombre que quiso ser Segundo*- que está a punto de estrenarse, el instituto turolense en el que trabajo lleva su nombre... En Internet se pueden visionar actualmente muchas de sus películas; hoy en día Chomón afortunadamente ya no es un desconocido.

Yo he visto cosas que vosotros no creeríais

Soledad Córdoba Guardado
Universidad de Zaragoza

“Yo he visto cosas que vosotros no creeríais” dice Roy Batty, el replicante Nexus 6, en uno de los momentos más trascendentales y poéticos de *Blade Runner* tras encontrarse con su enemigo sobre las azoteas de una ciudad corroída por una decadencia tecnificada y futurista. Mientras la lluvia ácida empapa las mejillas de Nexus 6, sus palabras se disolverán como las lágrimas en la lluvia, y esta confesión de humanidad, amor y miedo se perderá en la memoria de los tiempos.

Al fin y al cabo todo deseo de inmortalidad subyace en la constante conservación de la memoria que nos configura y conforma en humanos; seres que transitan depositando ideas, experiencias, recuerdos, enseñanzas de generación en generación para crear esta historia humana que somos. No es extraño que para hablar de la construcción de la memoria me remita a una obra cinematográfica como *Blade Runner*¹. Ya en la literatura de ciencia ficción y fantástica de principios del siglo XIX, como *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann, aparecen diversas clases de seres “artificiales” y a medida que la tecnología se va volviendo más sofisticada, tanto

1 Aunque existen varias versiones de la película estrenada en 1982, sustancialmente se plantean los mismos conceptos, pese a que en la versión de 1992, *Blade Runner. El montaje del director*, el final feliz es sustituido y en la versión de 2007, *The final cut*, restaurada digitalmente se aprovecha a retocar, añadir o alargar tomas, como la persecución de Zhora por ejemplo. Todas estas versiones pretenden recobrar la idea original del director, eliminando aquellos elementos de la película que fueron el resultado de las imposiciones del estudio y dictámenes de estrategias comerciales.

en la literatura como en el cine, estos seres se tornan confusos hasta el punto de que los límites entre mecanismos artificiales y cuerpo se funden en un ser más allá del cibernético. Este ser es bautizado como replicante, y su perfección hace imposible distinguirlo del humano, pues su estructura biológica está generada por biogenética y cuyos implantes de memoria le suministran un apoyo sobre el que puede erigir su mundo emocional. Es sobre esta base de memoria sobre la que construye su historia como ser sufriente y pensante, como ser *posthumano*.

UNA FÁBULA SOBRE LA MUERTE

Blade Runner destaca por su lugar referencial como película de culto más allá de los estandartes del cine de ciencia ficción y, muy especialmente, por la naturaleza conceptual que la hace una obra de alto contenido intelectual. A pesar de no haber sido esta la motivación primigenia de la cinta podría decirse que, de forma "accidental", *Blade Runner* es lo que es gracias a todo el largo y tortuoso proceso de creación movido y alimentado por una singular sinergia de un equipo joven, fresco, cambiante y con muchas ganas de hacer. Bastaría con tener en cuenta el germen del guión, que parte de la obra de Philip K. Dick², pasando por la cantidad de versiones de guiones, guionistas, diseñadores, especialistas, en definitiva, todo el equipo, incluidos los actores, que aportaron algo en el contenido y forma del film.

Ridley Scott introdujo algunas variaciones a la novela, pero la más destacable es la sustitución de la palabra androide por replicante³, que indudablemente enriquece su significado, pues la película plantea unas cuestiones que van más lejos de las que se esbozaban hasta el momento en el cine de ciencia ficción. *Blade Runner* es una película de fuerte carga existencialista y moralista conformada a través de una fábula filosófica sobre la condición humana. La tensión se genera en base a la sospecha de que los replicantes pueden ser psicológicamente idénticos y físicamente superiores a los seres humanos, por lo que se llega a dudar entre una réplica perfecta o un original humano.

Son muchas las opiniones y ensayos sobre la naturaleza conceptual de *Blade Runner*, puntos de vista complementarios, pero jamás excluyentes, que hacen de ella una obra viva en constante estudio; a pesar de que aparentemente se construye sobre las temáticas tradicionales del cine de ciencia ficción, como lo es la ciudad del futuro de seres tecnificados y matices apocalípticos, su transcendencia reside en su naturaleza de fábula moral de acuerdo también con la concepción original de Philip K. Dick.

2 Philip K. Dick (2012): *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Argentina: Ediciones Minotauro.

3 "Cuando nos dispusimos a hacer esta película, decidimos transformar en tabú la palabra "androide". [...] Esta palabra plantea todo tipo de preconceptos sobre el tipo de filme que puede hacerse. Un androide podría ser humano, de hecho un ser de carne y hueso, genéticamente estructurado, pero resolvimos no aplicar este término porque se ha hecho de él excesivo uso y abuso. Así creamos nuestra propia palabra, que es "replicante". Un replicante es, básicamente, un ser humano completo, un cultivo de pura carne, muy avanzado y altamente perfeccionado. Y esa es justamente la singular dicotomía de todo el relato". SCOTT, Ridley en VV.AA (2201): *Blade Runner*. Barcelona: Tusquets, pp. 136-137.

Blade Runner es una alegoría al existencialismo. El deicidio aparece como principal pilar sobre el que sus personajes, humanos y replicantes, deambulan en constante lucha por el mismo camino de incertidumbre y miedo a la muerte. Sin ser plenamente conscientes persiguen el mismo objetivo: poder controlar su tiempo de existencia, ser eternos. Alberto Cardín⁴ define la obra como paisaje claustrofóbico de “urbanismo canceroso”, sobre el que pesa en todo momento la idea de muerte. La vida es inexorable no sólo para los humanos sino también para los replicantes, que saben que su tiempo de vida es limitado, lo que crea en ellos un sentimiento de ansiedad que, en algunos casos, y tras hacerse las inevitables preguntas sin respuesta que todo ser humano se hace, les lleva a rebelarse contra su creador.

Es muy interesante observar hasta que punto el hombre, desde el resentimiento de su forzada finitud, no está dispuesto a crear una criatura a su imagen y semejanza que pueda optar a la vida eterna. Lo que explica el motivo aparente de que la vida de los replicantes *Nexus 6* haya sido fijada por su creador, Tyrell, en sólo cuatro años. Este corto periodo de vida radica en la intención del creador por evitar dar tiempo suficiente a sus creaciones y que por ello puedan desarrollar sus propias emociones. Como lectura se puede sustraer que el hombre para ser Dios no puede conceder a su creación características que él mismo nunca podrá experimentar.

En *Blade Runner* el enfrentamiento entre creador y creado se amplifica hasta el grado de alegoría mística; una parábola sobre la rebelión del hombre contra Dios. Dios como el único obstáculo entre el hombre y su deseo de inmortalidad. Esta angustia que inspira la certidumbre de la muerte y el sueño de la posibilidad de una vida eterna comienza a tomar cuerpo a partir de la pregunta que se hace Rick Deckard: *¿por qué los replicantes rebeldes se han arriesgado a volver a la Tierra si lo único a lo que pueden aspirar es a encontrar una muerte anticipada a manos de los blade runner?* En principio, es un regreso que ha sido motivado por un temor humano, demasiado humano: la conciencia de su finitud, el miedo a la muerte. Tras descubrir que han sido creados por Tyrell como criaturas mortales, los replicantes pretenden conseguir de su creador una prórroga de su existencia, “*Yo quiero vivir más, padre*”, le dirá Batty a Tyrell. Latorre⁵ apunta como reveladora ésta secuencia en la que Batty se encuentra por primera vez con su creador. Tyrell está dentro de una gran estancia con una decoración barroca y ostentosa que evoca la apariencia de templo pagano, lo que de algún modo sigue recalcando esa idea de deidad. Batty se sincerará antes de cometer su crimen –“*he hecho cosas malas y también cosas buenas*”– después de haber expuesto directamente las cuestiones que le han llevado hasta allí: conseguir más vida de manos del único ser que puede dársela.

Divinidad y criatura se mantienen firmes en sus diferentes posturas, por un lado Tyrell confiesa al replicante que fue “*formado perfecto, pero no para durar*”, y esto no es reversible, por lo que le aconseja que goce de su tiempo. Batty discrepa con su

4 VV.AA (2001): *Blade Runner*. Barcelona: Tusquets, p. 39.

5 LATORRE, J.M. (2000): *Blade Runner*. Barcelona: Dirigido por (colección programa doble N° 2), p. 60.

creador y le insta a reparar lo que ha hecho con su creación, es inevitable que este pasaje nos transporte a lo que sucede entre el doctor Víctor Frankenstein y su criatura en la novela de Mary W. Shelley. Finalmente ante la negativa de Tyrell, el replicante lo mata. Es en este acto de amor-odio hacia el padre-creador donde se encuentra gran parte de la moraleja sobre la soberbia y la incapacidad de humildad del hombre, sobre la irresponsabilidad de sus actos y la falta de amor hacia su creación.

El fin del mundo para cada ser, humano o no, es el que está fijado por su propia muerte, es el final de todas las experiencias vividas, sensaciones, pensamientos, ideas, miradas que jamás serán repetidas. Este lamento siempre eterno de protesta por la inutilidad y el sentido de la vida es el que aparece en la parte final del film, *pudiendo definirse como una amarga película existencialista sobre el concepto de la muerte como un total vaciado del sentido del mundo*⁶.

Esta idea contradictoria del sinsentido y amor a la vida se describe claramente en dos secuencias reveladoras, una de ellas es en la que Deckard y Batty, ambos al borde de la muerte, se hacen las mismas preguntas: ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy?, ¿cuánto tiempo me queda? Es evidente que Batty al matar a su creador, el único que podía haber modificado su naturaleza genética, es consciente de su sentencia de muerte irremediable –se están cumpliendo ya sus cuatro años de vida– y en su enfrentamiento final con Rick expresa su angustia: *“es toda una experiencia vivir con miedo, saber lo que significa ser esclavo”*, le dirá a Deckard reconociéndole empáticamente como a su semejante. El *blade runner* está suspendido en la cornisa del edificio y apenas puede agarrarse para no caer al vacío. Batty ve en Rick el miedo a la muerte y en un acto de amor a la vida y comprensión de lo que es el miedo a morir, le salva. Batty muere súbitamente y sus últimas palabras son el testimonio de lo que para cada persona supone el hecho de morir: *“yo he visto cosas que vosotros no creeríais. (...) Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir”*.

Otra secuencia que presenta el apego y amor a la vida y la resistencia del hombre a su propia muerte o a la de un ser amado la observamos en la escena del beso de despedida de Batty a Pris. Son destacables diferentes reacciones de dolor y repulsa a la inconformista idea de desaparición, pues por un lado estaría la reacción primitiva de pintarse el rostro con la sangre de la muerta y por otro, los desgarradores aullidos de Batty tras la muerte de Pris. También diversas protestas gestuales como el llorar ante su propia muerte o acciones como cuando reconoce en su cuerpo los primeros síntomas de la proximidad de su muerte y para sentirse todavía vivo a través del dolor se clava un clavo que le traspasa la mano.

Fernando Savater resalta de *Blade Runner* el replanteamiento del tema de la conciencia de la propia finitud: *“O la conciencia sin más, pues ser consciente*

6 *Ibidem.* p. 64.

es saber incesantemente que el cese es en todo momento posible”⁷. Y define el miedo a la muerte como una máxima certeza de la condición humana: “El miedo a la muerte es el filo más estrecho por el que camina la condición humana, el borde donde lo natural se adelgaza al máximo pero a la vez se hace máximamente firme”⁸. La muerte como una realidad a la que nos enfrentamos: “su presencia inocultable y permanente en lo más íntimo de nuestra experiencia (lo único que con certeza está llegando, pues la cuenta atrás ya ha comenzado) es nuestro vínculo definitivo con el orden natural, el proceso inexorable de lo no elegido que nos consiente pero no nos conserva”⁹. El final de todo en un individuo viene delimitado así: “La muerte es la frontera natural de toda ambición, todo fervor y toda capacidad, la pura y simple derrota del amor que quisiéramos invencible. De todos los proyectos que nos conciernen, el único que sin falta ni excusa habremos de cumplir es aquel en el que nada de propio hemos puesto, el que nos trata con mayor impersonalidad y menos miramientos”¹⁰. Ser conscientes de nuestra propia finitud es, como dice Savater, ser humanos, pues realmente lo que nos diferencia de las máquinas y los animales es saber que vamos a morir, lo cual nos aleja ciertamente de la naturaleza que nos reclama.

Así, los replicantes, a medida que van desarrollando sus sentimientos, comienzan a soportar la proyección de la conciencia de acabamiento y el presagio de la muerte. La proximidad de su extinción les humaniza. Cuando llega el final y expira el tiempo, vuelve la constancia de lo irrepitable. A lo que Savater apunta como: “espectáculos ni más ni menos asombrosos que cualquiera de los testimonios por el individuo más modesto. ‘He visto... estuve allí... padecí... anhelé... perdí...’: sólo es lo que no es, todo ya es pérdida y lo llamamos nuestro. ‘Momentos que se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia’: bienvenido a la humanidad, hermano replicante”¹¹.

Tras todo lo dicho es evidente que la diferencia entre humanos y replicantes es cada vez más débil y el enfrentamiento entre Batty y Deckard reafirma su hermandad. Marzal y Rubio¹² defienden que el propósito de Batty es también llevar a Deckard al filo entre la vida y la muerte para que pueda avistar el abismo (la muerte) colgado de su borde, hacerle consciente del valor de la vida. A su vez, la muerte de Batty es mostrada de un modo poético a través de la liberación de la paloma (su alma “blanca” que se escapa hacia el cielo), metáfora igualmente de la liberación del hombre.

7 SAVATER, F. (2001): “La puerta de Tannhäuser” en *Blade Runner*, VV.AA. Barcelona: Tusquets, p. 96.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*, p. 99.

12 MARZAL y RUBIO, p. 31.

Los replicantes son seres posthumanos, “más humanos que los humanos”, como invoca el lema de la Tyrell Corporation. Son seres que desean lo que les diferencia de los humanos: una historia personal (un pasado), los sentimientos y expectativas de vida (un futuro). Marzal y Rubio definen esto como ficcionalización de las más antiguas preocupaciones del hombre por “controlar” la expectativa de vida. Todo nos indica que los replicantes son tan humanos como los humanos pero con algunas diferencias: “*los replicantes no son más que humanos con menos pasado, menos futuro y más autoconciencia*”¹³.

Las emociones de los humanos no son innatas, se desarrollan con la experiencia. Los sentimientos y las emociones están íntimamente ligados al recuerdo por lo que la temporalidad y su memoria nos va conformando el yo. Como bien indica Juan José Muñoz¹⁴ los replicantes cuentan con un tiempo de vida muy corto y con una dotación neurológica supuestamente similar a la humana, aparte de la posesión de una gran claridad intelectual y unos delicados sentimientos.

Las fotografías¹⁵ juegan un papel fundamental como edificadoras en el proceso de construcción de la identidad de los replicantes, pues actúan como pruebas y documentos de la existencia de una historia personal, un pasado, el medio para conservar recuerdos y elaborar emociones.

A lo largo de la película se desliza la idea de la ambigüedad en cuanto a la diferenciación entre ser humano y replicante. Es sobre esta duda donde se centran algunas de las interpretaciones más arriesgadas, según las cuales el propio Deckard también sería un replicante¹⁶. Cada vez se va haciendo más evidente la estrecha relación Deckard-replicante y las obsesiones de los replicantes acaban siendo cada vez más “humanas”. La verdadera naturaleza de Deckard está en constante tela de juicio, y es por ello, por lo que las reflexiones de Marzal y Rubio¹⁷ se posicionan en este punto y aportan una serie de notas desde dos planos distintos: en primer lugar, mostrando como dicha interpretación es el resultado de una estrategia creativa y comercial por parte del director y su equipo (sin adivinar en qué medida el director hubo de ceder a partir de su idea original); en segundo lugar, mostrando cómo los argumentos de quienes defienden esta interpretación resultan sugerentes, pero no concluyentes.

Es evidente que en la figura del replicante se depositan planteamientos sobre la naturaleza del hombre y por ende éste es un vehículo multisignificativo y

13 MARZAL FELICI, J.; y RUVIO MARCO, S. (2002): *Guía para ver y analizar Blade Runner*. Valencia: Nau Llibres, p. 34.

14 MUÑOZ GRACÍA, J. (2003): *Cine y misterio humano*. Madrid: RIALP, 2003, pp. 88-105.

15 MARZAL FELICI, J.; y RUVIO MARCO, S. *Op. Cit.*, p. 22.

16 *Ibidem.* pp. 37-39.

17 *Ibidem.*

ampliamente discursivo. El conflicto entre el creador y la criatura es tan antiguo como la propia historia del hombre relatada desde los mitos cosmogónicos o antropogónicos. Este deseo de transgredir las leyes de la vida y la muerte se observa en el mítico *Golem*¹⁸, y resurge con fuerza en los relatos románticos como *Fausto* de Goethe o *Frankenstein* de Mary Shelley. La influencia de la novela de Mary Shelley en la película es notable: los hombres quieren ser dioses, Frankenstein es el dios creador y su creación termina sublevándose, al igual que ocurre en *Blade Runner*, donde Tyrell es el dios y creador y los replicantes son sus engendros, pero en este caso más bellos y más superiores físicamente que los hombres... aunque condenados a una existencia muy breve. Deckard no es más que la materialización, el brazo armado de la defensa del creador frente a la rebelión de la criatura. Rafael Argullol¹⁹ propone una interpretación del mito del deicidio en *Blade Runner* que parte de la obra de Esquilo y de la idea de la *ananké* (la necesidad e irremediable inevitabilidad del destino). Creadores y criaturas chocan ante el escollo insuperable del mismo enigma, esa *ananké* primordial. Batty necesita asesinar a Tyrell, su creador, para llegar a sentir libremente su destino trágico y su inevitabilidad: “*con su deicidio Batty deja de ser un replicante pues, al asegurarse del carácter inevitable de la muerte, se asegura de su acta de nacimiento como hombre*”²⁰.

Por otro lado, la hipótesis de que sólo aparentemente Tyrell decide el tiempo de vida de los replicantes con el fin de evitar darles tiempo suficiente para que desarrollen sus emociones, pues: “*¿no podría suceder que el hombre, creador de un ser hecho a su imagen y semejanza, se hubiera negado a investirlo –aunque fuera por incapacidad de llegar a ser un demiurgo total- con un atributo, la inmortalidad, de la que él mismo carece?*”²¹.

También existen algunas interpretaciones de matiz religioso en los que se compara a los replicantes con ángeles caídos, seres sumamente perfectos que se han atrevido a revelarse contra su creador porque quieren ser como él. Y como ejemplo de ello las primeras palabras que Batty pronuncia en el encuentro con Chew, el anciano fabricante de ojos, con las que parafrasea el poema de William Blake en *América, una profecía* (1793): “*y los ángeles ígneos cayeron. Profundos truenos se oían en las costas, ardieron con los Fuegos de Orc*”. Otra de estas interpretaciones es la de Marzal y Rubio²², que van más lejos comparando a Batty, en la secuencia

18 La influencia del *Golem* sobre *Blade Runner* es clara. El *Golem* es un autómatas con una naturaleza similar a los replicantes, y al igual que éstos su carácter: emociones, sentimientos, experiencias... va desarrollándose poco a poco. Se recurría al *Golem* para evitar trabajos a sus creadores, es decir, eran esclavos como los replicantes. En la historia del rabino Löw, el *Golem* se vuelve incontrolable, como también les sucede a los protagonistas de la película.

19 ARGULLOL, R. (2001): “También Zeus debe caer” en *Blade Runner*, VV.AA. Barcelona: Tusquets, p. 13.

20 *Ibidem.*, p. 21.

21 LATORRE, J. M. *Op. Cit.*, p. 57.

22 MARZAL FELICI, J.; y RUBIO MARCO, S. *Op. Cit.*, p. 47.

de su lucha con Deckard, con un Cristo: *“el clavo que atraviesa su mano, su escueto calzón blanco, el rostro ensangrentado, o incluso su papel de salvador con respecto a Deckard y de redentor cuando salva la vida a Deckard y éste dice: no sólo a su vida, la vida de todos”*.

BLOQUE

D

**La memoria y la tradición
popular (cultura oral)**

Arquitectura bioclimática

Análisis de sus orígenes y principios básicos vinculados a la arquitectura tradicional aragonesa

Isabel Rando Jarque
Arquitecta

EL IMPACTO MEDIOAMBIENTAL DE LAS ACCIONES DEL SER HUMANO

Cualquier actividad realizada por un ser vivo tiene su repercusión sobre los demás, a corto o largo plazo, nunca permanece aislada, sino que provoca reacciones en todo aquello que la rodea.

Es poleado su propia subsistencia, el ser humano ha modificado el entorno natural. Aprovechando sus conocimientos y su inventiva, y más adelante, la ciencia y la tecnología, ha llevado a cabo la explotación de los recursos de la biosfera. Estas acciones han dado lugar a desequilibrios en los ecosistemas, alteraciones en los ciclos del agua provocando sequías e inundaciones, desertificación, o extinción de especies vegetales y animales.

La acción de urbanizar y construir está generando un gran impacto en el medio que la rodea. Durante los últimos años se ha actuado con irresponsabilidad, generando daños ambientales importantes. Necesidad desmedida de materiales, consumo de energía y emisiones contaminantes en su fabricación, explotación y tala de árboles intensiva, agotamiento de recursos hídricos, ocupación descontrolada de suelo. Todo esto tiene lugar y se tolera socialmente respaldado por el argumento de un desarrollo necesario.

Afortunadamente, existe también en paralelo una conciencia de respeto y responsabilidad con el entorno que promueve su cuidado y preservación en las condiciones lo más óptimas posibles. Existe la opción de llevar a cabo otro tipo de acciones con una repercusión ambiental positiva.

La bioconstrucción busca minimizar el impacto de la acción de construir en la medida de lo posible, facilitando un desarrollo más sostenible sin agotar los recursos y consiguiendo un hábitat confortable y respetuoso con el resto.

LA ARQUITECTURA BIOCLIMÁTICA

La arquitectura bioclimática –o bioconstrucción– es aquella que tiene por objeto la creación de espacios con gran confort térmico con un consumo energético mínimo. Esto se consigue mediante el diseño y la construcción del edificio adecuándolo a las condiciones ambientales del lugar, transformando los elementos climáticos externos en confort interno. Es una arquitectura adaptada al medio ambiente, que intenta minimizar el consumo de recursos y su impacto sobre la naturaleza.

Fue el arquitecto húngaro Víctor Olgyay, precursor del bioclimatismo, quien formalizó en la década de los 50 el diseño bioclimático –o solar pasivo– como una disciplina arquitectónica. No se trata de conseguir el ahorro energético por medio de los complejos sistemas mecánicos de los “edificios inteligentes” con ambientes artificiales, si no de conseguir ambientes saludables y confortables con un consumo energético mínimo mediante la adecuación del diseño arquitectónico a las características de su entorno.

La eficiencia energética no solo debe buscarse durante la vida útil del edificio, sino también durante la obtención de los materiales empleados y la construcción de la estructura y los espacios, en la conservación y restauración de edificios existentes, o en el aprovechamiento de materiales tras un derribo.

PRINCIPIOS ARQUITECTURA BIOCLIMÁTICA

Las líneas de diseño bioclimático marcadas por Olgyay van dirigidas a crear edificios adaptados a sus condiciones ambientales particulares utilizando adecuadamente los intercambios naturales de calor y los recursos que la naturaleza ofrece.

Principios importantes a seguir durante el proceso de creación de una construcción bioclimática extraídos del análisis de las líneas de diseño de Olgyay son:

1. Vinculación con el medio. Estudio del entorno.
2. Uso de materiales del lugar.
3. Comportamiento térmico pasivo
4. Uso de energías renovables

El objetivo de la arquitectura bioclimática es adaptar el edificio a su situación particular y local. Por tanto estos principios no son principios estrictos, son principios flexibles para alcanzar el equilibrio entre todos elementos a tener en cuenta en el diseño bioclimático.

ARQUITECTURA TRADICIONAL ARAGONESA

En la arquitectura tradicional el diseño y los modos de construcción se encuadran en una serie de principios no escritos, heredados durante varias generaciones, resultado de la colaboración entre constructores y usuarios. Según Amos Rapoport, este trabajo en conjunto y de forma continuada en el tiempo, da lugar a un modelo o tendencia general. El hecho de que todos sean conocedores de este modelo hace que no sean necesarios nuevos diseños. Se construirán casas como todas las casas bien construidas en cada lugar. Será una construcción sencilla, sincera y fácil de entender, con unas normas conocidas. Tampoco será necesaria la creación de una nueva estética en cada caso ya que esta será el resultado de los modos de construcción tradicionales propios de cada lugar.

La arquitectura tradicional aragonesa surge vinculada al territorio, a las circunstancias fisiográficas y étnicas de su emplazamiento. Es el resultado de un proceso de adaptación al lugar, a la climatología, a los materiales disponibles en cada zona, y a la función que debe desempeñar. Aragón es variado en estos aspectos, generándose diversos modelos arquitectónicos con marcadas diferencias entre sí y propios de cada lugar.

La arquitectura popular aragonesa que servirá como referencia en este análisis será la propia de cinco zonas con condiciones climatológicas y culturales comunes: Las casas pirenaicas o del norte de Huesca, las casas prepirenaicas o del Somontano, las casas del área central aragonesa en torno al Ebro, las casas cueva de Juslibol, Bardallur, Salillas de Jalón, Miedes, Épila y Riodeva, y las casas de las sierras trolenses de Albarracín y Gúdar-Maestrazgo.

En cualquiera de estas construcciones tradicionales son identificables muchos de los principios de diseño bioclimático. Muchos modelos de construcciones populares destinadas a viviendas ó a otros usos y construcciones de carácter primitivo o temporales ya basaron su diseño en directrices similares.

1. Vinculación con el medio. Estudio del entorno.

El estudio del entorno debe tenerse en cuenta tanto para el asentamiento global, a nivel urbanístico, como para la ubicación individual de la construcción.

Las culturas vernáculas siempre han analizado el entorno natural donde construir sus viviendas, buscando el máximo aprovechamiento de las condiciones climáticas del lugar.

Así pues, a nivel urbanístico, los asentamientos tradicionales aragoneses, en cualquiera de las cinco zonas enumeradas, se han basado siempre en las características ambientales de su ubicación y en su capacidad para proporcionar los recursos necesarios a la población. El tamaño de estos asentamientos y el número de habitantes debe ser moderado, siempre en función de los recursos que el lugar puede ofrecer.

Los asentamientos se realizarían en zonas en las que la topografía ejerciese un papel en la protección de las edificaciones, defensivo en poblaciones como y también de la climatología. La población se agrupó en las laderas de los montes orientadas al Sur para protegerse de los vientos dominantes, en torno a cursos de agua que facilitarían las comunicaciones y los cultivos, o en valles donde la altitud y la humedad propiciarían unas condiciones más amables para la vida.

La mayor parte de los conjuntos urbanos aragoneses presentan calles estrechas con trazados sinuosos, adaptadas a la topografía del lugar, con algunos ensanchamientos que forman plazas porticadas destinadas al encuentro de los habitantes (celebración de fiestas, reuniones, mercados...), herencia de su origen medieval y morisco.



Emplazamiento de Berdún. Ubicado estratégicamente a la salida de los valles pirenaicos occidentales. La topografía condiciona el urbanismo del asentamiento. Situado en un promontorio, las calles siguen el trazado de las curvas de nivel.
Fuente: Fernando y Ana Biarge. "Casa por casa. Detalles de la arquitectura rural pirenaica".



Plaza Mayor de Cantavieja. Ejemplo de plaza porticada medieval.
Fuente: Félix Benito Martín. "Patrimonio histórico de Aragón. Inventario arquitectónico. Teruel.

Existen varios elementos a tener en cuenta en el diseño de una construcción aliada con su entorno: los límites naturales –topográficos, vegetales, hídricos...- o artificiales –edificaciones, laderas aterrazadas, redes de acequias, vías de comunicación...- existentes en el entorno del emplazamiento de la construcción; la orientación del emplazamiento que determinará la orientación de la vivienda y sus características con el fin de conseguir un máximo aprovechamiento energético, el soleamiento del lugar, las sombras proyectadas, los vientos dominantes de los que habrá que protegerse en invierno y que se aprovecharán para ventilar en verano, o para generar energía; la vegetación existente que servirá como pantalla protectora, como regulador térmico y de humedad, así como para la producción de alimentos; la presencia de agua que actúa como moderador del clima y evita cambios bruscos de temperatura; la tierra, la geobiología que determinará los materiales de construcción empleados.

Las arquitecturas vernáculas han creado y materializado durante siglos modelos de construcciones adaptados a las características propias de cada zona, con diseños basados en el análisis de estos factores.

2. Uso de materiales del lugar.

Una de las muestras más directas de vinculación con el entorno es la utilización de materiales propios del lugar en la construcción de edificaciones.

La elección de los materiales y sistemas constructivos que empleados responde a las características geológicas, climatológicas y ambientales locales.

En bioconstrucción se evitarán materiales que generen emisiones de gases y partículas tóxicas (formaldehidos, radón, CFC...), que produzcan cargas electrostáticas (PVC, pinturas plásticas, barnices sintéticos...), o aquellos que exijan demasiada energía para su fabricación y transporte (hormigón armado, PVC, aluminio...) o que su uso cause daños ecológicos por sobre explotación (maderas tropicales...).

Los materiales presentes en la construcción tradicional aragonesa están totalmente ligados al emplazamiento de la edificación. En una situación bastante generalizada de escasez de capital, los autoconstructores aprovecharan aquellos recursos puestos a su disposición por el lugar. En la arquitectura popular son el clima y la geología del lugar quienes determinan en cada zona los materiales disponibles y con mejor comportamiento frente a la climatología.

De igual manera y por los mismos motivos que en gran parte del interior de la península Ibérica, la arquitectura popular aragonesa utiliza tres materiales principales: la piedra, la tierra en sus diferentes formas y la madera.



Colocador de lajas de pizarra en cubierta de casa en Lanuza.
Fuente: Fernando y Ana Biarge.
"Casa por casa. Detalles de la arquitectura rural pirenaica".

En las zonas pirenaicas las casas se distinguen por el uso preferente de mampostería de piedra –bolos de granito y bloques de caliza– y lajas o losetas de piedra –principalmente de pizarra– en cubiertas.

Las construcciones del prepirineo y de las zonas del Somontano mezclan muros de mampostería de piedra –extraída de los abundantes bancos de roca caliza– con muros de tapial y adobe, o de ladrillo mas tarde.

De ahí hacia el sur aparece ya de forma generalizada el uso de la tierra en la construcción. Bien en crudo en muros de tapial o adobe, bien cocida en ladrillos para muros y tejas en cubiertas. Estos muros de enfoscarán por el exterior con morteros de cal que impermeabilizarán su superficie y la harán más resistente frente a agentes atmosféricos.

En las construcciones de las sierras turolenses se emplean de nuevo materiales diferentes a los existentes en el llano de Teruel. Desaparecen el ladrillo y el adobe que son sustituidos por la mampostería de piedra caliza sin labrar, manteniendo el uso de la teja curva árabe en cubiertas.

La sierra de Albaracín proporciona yesos que se emplearán como enlucidos exteriores en fachadas, combinados con entramados de madera rellenos de piedras y barro.

La madera aparece siempre en estructuras horizontales y cubiertas, también en ornamento. El tipo de madera dependerá de las especies arbóreas existentes en cada zona.

La fabricación de materiales de construcción de forma artesanal se sigue manteniendo principalmente para su empleo en obras de rehabilitación. Aun se pueden encontrar canteros en el Pirineo ó fábricas de ladrillo macizo y teja antigua en Sariñena, Alagón y otras zonas con suelos arcillosos.



Casa popular en el municipio de Plenas. Se distingue un nivel inferior de conglomerados sobre el que se apoyan unas hiladas de mampostería de piedra caliza y sobre ella muro de tapial.
Fuente: Blog de Plenas.



Mampostería de piedra caliza en Mirabel.

Algunos videos interesantes:

Cantería en Sinués:

<http://www.youtube.com/watch?v=gzDRsnYmNT0>

Construcción de muros de tapial:

<http://www.youtube.com/watch?v=k0ZF96g2NVI>

<http://www.youtube.com/watch?v=wKmfe9BqN9k>

Fabricación de ladrillo macizo, tejas y baldosas:

<http://www.youtube.com/watch?v=2OR0t1FuyIU>

Yeso de Albarracín:

<http://www.youtube.com/watch?v=Qqu7y4ZWJ-I>

3. Diseño para un comportamiento térmico pasivo.

Como ya era conocido por los constructores tradicionales, es posible conseguir el acondicionamiento ambiental del interior de un edificio mediante procedimientos naturales. En cada zona se construía reproduciendo un modelo heredado y aprendido que daba buenos resultados. Un modelo que basaba su diseño en cuestiones como la orientación, el soleamiento, la ventilación natural, las características de los materiales empleados o la volumetría del edificio;

Se minimiza así la necesidad de sistemas de calefacción o refrigeración adicionales en el interior de las viviendas, con el consiguiente ahorro en el consumo de energía que supone.

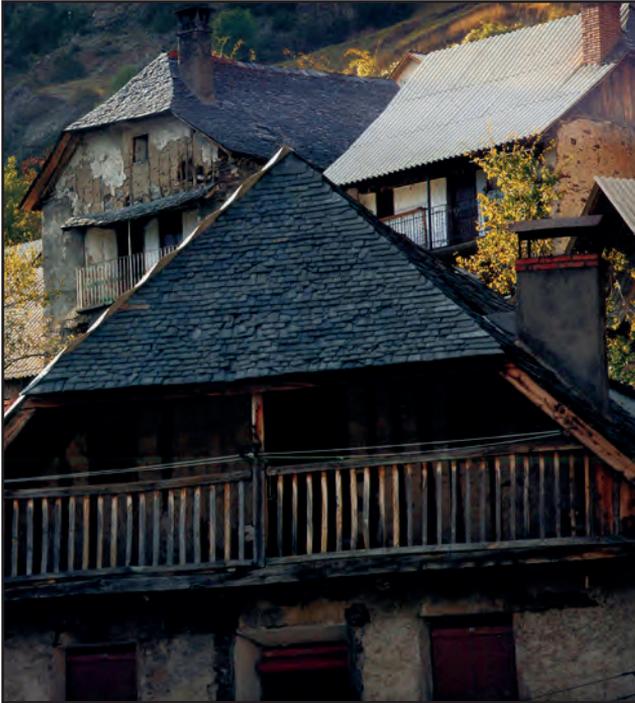
Los mecanismos empleados generalmente son: Sistemas solares pasivos (mediante ganancia directa, muros de acumulación, invernaderos adosados...), uso de aislamientos térmicos, orientación adecuada de huecos y macizos en fachadas, uso de protección solar y eólica, aprovechamiento de la ventilación natural, y la inercia térmica de los elementos constructivos.

Toda la arquitectura popular emplea mecanismos para el comportamiento térmico pasivo de la edificación.

Captación y protección solar pasiva.

El sol es la fuente principal de energía que incide directamente sobre las edificaciones. Será necesario por tanto el uso de mecanismos para captar y aprovechar esa energía y de otros que protejan de la radiación solar excesiva.

En la actualidad se aplican soluciones como los muros Trombe (sistema indirecto) o los invernaderos adosados a la edificación (sistema directo) para la captación de la radiación solar durante el día. Ambos sistemas se basan en el paso de la radiación solar



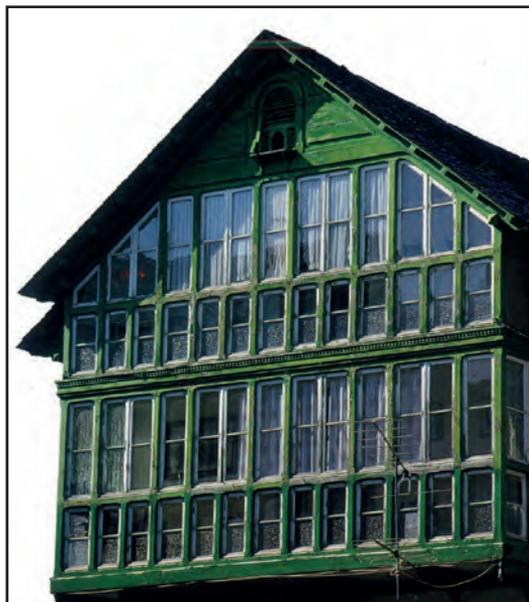
Solanar en Gistain. Orientado al Sur, las prolongaciones de los faldones de cubierta permiten la entrada de los rayos solares en invierno y actúan como protección en verano cuando el sol está más alto.

Fuente: Fernando y Ana Biarge. "Casa por casa. Detalles de la arquitectura rural pirenaica".

a través de un vidrio calentando los materiales existentes al otro lado. En el caso de los muros Trombe se calienta un muro de cerramiento de color oscuro. En los invernaderos adosados el sol calienta los materiales de interior de la casa como suelos y cerramientos. Los materiales calentados por energía solar almacenan este calor y lo van liberando lentamente en función de su inercia térmica. Para un mejor rendimiento es recomendable la colocación de elementos como persianas o contraventanas que impidan las pérdidas de calor durante la noche. Estos sistemas disponen de mecanismos que impiden el sobre calentamiento durante los meses de verano.

En algunas casas del Pirineo, una zona donde la insolación no es tan intensa como en el área central aragonesa, aparecen galerías acristaladas en las fachadas orientadas al Sur. Estas galerías, calentadas por el sol durante los días fríos pero soleados, constituyen un lugar caldeado en el interior de la casa en el que realizar diversas tareas.

Con el fin de protegerse de la insolación excesiva en verano se construyen elementos que impiden el paso de los rayos del sol. Los aleros, en Aragón contruidos con madera o con varias hiladas de ladrillo, permiten el soleamiento de las fachadas en invierno cuando los rayos del sol inciden casi en horizontal, y lo impiden en verano cuando los rayos inciden verticalmente. Se utilizan también sistemas de contraventanas macizas y de lamas de madera, persianas o toldos en los huecos de fachada.



Galería acristalada en Casa en Escarrilla.
Fuente: Fernando y Ana Biarge. "Casa por casa.
Detalles de la arquitectura rural pirenaica".

Factor de forma e implantación en el terreno.

Cuanto más frío es un clima, más importancia cobra la forma de la edificación. En climas fríos en invierno, como es el caso de la mayor parte de las zonas aragonesas estudiadas, la importancia de compactar la edificación es mayor. Es decir, se buscará contener el máximo volumen interior por la menor superficie de cerramiento posible. Así se reducirá la superficie susceptible de generar pérdidas de calor en invierno.

Las construcciones aragonesas estudiadas de Huesca, el valle del Ebro y Teruel tienden a adoptar volumetrías sencillas, generalmente se resuelven con forma rectangular en planta, edificándose dos alturas y una falsa, con cubiertas inclinadas a una o dos aguas y con escasos volúmenes adosados.

Las construcciones del Somontano y las del valle del Ebro, buscando protegerse del calor en verano, tienden a desarrollarse en altura y no en superficie en planta baja para posibilitar una ventilación vertical a través del hueco de escalera, desde la puerta de acceso hacia huecos abiertos en la falsa.

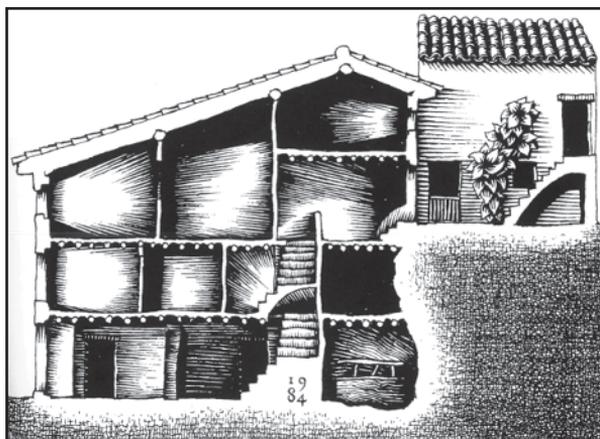
La disposición adecuada de cada una de las estancias en el interior del volumen de la construcción influye en el éxito del funcionamiento térmico de las casas y en la sensación de confort de sus usuarios.

Tal y como analiza en su libro Joseph Aznar Grasa, la vida de los habitantes de estas casas tradicionales estaba sujeta a actividades cíclicas estacionales. La casa, además de como hogar, funcionaba como lugar de trabajo con espacios destinados a

diferentes usos. Se buscaba entonces el confort únicamente en las estancias que fueran a usarse en una determinada franja horaria, al contrario de lo que injustificadamente se pretende en la actualidad exigiendo una buena temperatura en la totalidad de la casa. Durante el invierno, la mayor parte de de la vida se desarrollaba en torno al hogar de la cocina, situada en una posición con buen soleamiento dentro del conjunto de la casa (orientación suroeste). Por la noche, ya sin radiación solar, el dormitorio, situado en zonas centrales de la casa y protegido por otras estancias alrededor, conservaba el calor necesario. En verano, por la mañana las estancias mantenían el frescor de la noche y posibilitaban el uso de la cocina de manera confortable. Cuando a mediodía el sol irradiaba intensamente las cubiertas, la familia se reunía en el comedor, situado en planta primera y protegido del calor por la falsa. Por la tarde, existía la posibilidad de disponer de estancias frescas en la planta baja, o incluso del patio y el corral, refrigerados por sombras, vegetación y agua hasta la llegada de la noche.

La adecuación de la implantación del edificio con respecto al terreno también influye en el comportamiento térmico. Lo que se persigue en climas con grandes oscilaciones térmicas como es el caso de Aragón es amortiguar estos cambios de temperatura en el interior de las construcciones, por lo que esta herramienta ayudará reduciendo la superficie de envoltente del edificio en contacto con el ambiente exterior.

En la zona del valle del Ebro, valle del Jiloca, y algunos otros pueblos de la provincia de Teruel en los que se dan grandes oscilaciones térmicas entre el día y la noche o entre invierno y verano, se emplean recursos que reducen la superficie susceptible de generar pérdida o captación de calor en diferente medida. Desde casas con sótanos que aíslan las estancias vivideras del calor ambiental, del frío y de la humedad evitando plantas bajas elevadas sobre el terreno, hasta viviendas cueva construidas en oquedades en terreno impermeables reduciendo únicamente al cierre frontal la superficie de cerramiento en contacto con el ambiente exterior.



Sección tipo del modelo de casa tradicional de Caspe.

Fuente: Francisco Meléndez. "Viaje a una casa tradicional aragonesa del valle medio del Ebro.

Ventilación. Vacíos y macizos en el cerramiento.

Las construcciones deben protegerse de los vientos dominantes en invierno pero también saber aprovechar las brisas para refrigerar los interiores en verano.

Cuando la construcción esté excesivamente expuesta al viento, se protegerá de las corrientes mediante pantallas existentes o creadas con tal fin en el entorno de la edificación: vegetación, otras edificaciones sin fines residenciales, o la propia topografía. También se emplearán otros recursos como, por ejemplo, la reducción del tamaño de los huecos en las fachadas orientadas en la dirección de los vientos dominantes en invierno, buscando frentes prácticamente macizos.

En verano, hacer recorrer la construcción por brisas reconducidas desde el exterior reducirá notablemente la temperatura interior. Este recorrido podrá ser en horizontal a lo largo de una planta de la construcción –ventilación cruzada–, o en vertical recorriendo todas las plantas desde la baja hasta la cubierta.

En días con ausencia de viento, una solución que mejora la ventilación natural de los edificios mediante la convección del aire es lo que se conoce como chimenea solar. Durante el día la radiación solar calienta la chimenea y el aire dentro de ella, creando una corriente de aire ascendente. La succión creada en la base de la chimenea ventila y refrigera de forma pasiva la edificación.

Es habitual en las casas tradicionales aragonesas el aprovechamiento de los vientos en verano para refrescar las estancias interiores.

En zonas donde en verano se alcanzan altas temperaturas, como en las llanuras del Ebro, el interior de las casas se refrigera gracias al núcleo de escaleras que, situado en el centro de la planta, actúa como una chimenea que por convección crea corrientes de aire que recorren la edificación desde la planta baja hasta las troneras abiertas en cubierta.

Disponen también muchas de estas casas de un patio situado entre el volumen de vivienda y los corrales. La vegetación de estos patios, junto con la presencia de agua en algunos de ellos contribuye notablemente a la refrigeración de las estancias abiertas al patio.

También las casas cueva de la zona central aragonesa aprovechan las corrientes de convección para la renovación del volumen de aire de su interior mediante chimeneas abiertas en la roca.

Inercia Térmica.

La inercia térmica es la dificultad que ofrece un cuerpo a cambiar su temperatura, vinculada directamente con su capacidad de acumulación de energía. Los materiales de

construcción con mayor masa, densidad y calor específico confieren a las edificaciones valores altos de inercia térmica y, por tanto, la estabilidad térmica tan deseable en climas con grandes oscilaciones de temperatura.

Los cerramientos con buena inercia térmica, expuestos a la radiación solar, acumularán calor durante el día que liberarán lentamente durante la noche.

En climas con grandes oscilaciones térmicas diarias, el concepto de inercia térmica cobra gran importancia para conseguir un nivel de confort adecuado y ahorro energético en las construcciones.

El ejemplo más claro de consecución de confort térmico en una estancia mediante la inercia térmica de sus cerramientos lo encontramos en las casas cueva. Los espacios interiores aparecen envueltos por un volumen de terreno rocoso con gran inercia térmica, lo que los hace térmicamente muy estables. Si la cueva está bien situada y el cerramiento frontal tiene un espesor suficiente, las temperatura en el interior será similar a la temperatura media anual del aire en la zona y constante, alrededor de los 15° en las existentes en Aragón.

Materiales constructivos con buena masa térmica son la piedra, y los muros de tierra como el tapial o el adobe. Las viviendas de la sierras Albarracín o Gúdar, zonas con grandes oscilaciones térmicas entre el día y la noche, presentan muros de mampostería de piedra caliza de espesores superiores a los 50cm. de modo que en verano el interior se mantiene fresco durante el día y el calor se transferirá al interior lentamente durante la noche.

De forma similar trabajan los muros de tapial y de adobe, o incluso de ladrillo cerámico, de gran espesor de las construcciones en torno al valle del Ebro.

Es importante conocer cuál es el espesor más adecuado en función del material empleado y la zona en la que se construya. Si los muros son demasiado finos, el calor del sol durante el día penetrará en el interior de la vivienda cuando no se necesita, y no será suficiente por la noche. Si los muros son demasiado gruesos, las costará más acumular calor y este se desprenderá tarde, cuando ya no sea necesario.

No se debe confundir masa térmica con aislamiento. Un material aislante tiene conductividad térmica mucho menor que los utilizados para crear masa térmica. El aislamiento impide el traspaso de frío o de calor entre interior y exterior.

4. Uso de energías renovables.

En la arquitectura bioclimática los sistemas pasivos no siempre son suficientes para satisfacer todas las necesidades energéticas de una vivienda. Generalmente es necesario complementar con sistemas activos que contarán con fuentes de energía renovables.

La biomasa es la fuente de energía renovable empleada en arquitectura tradicional. Las casas aragonesas cuentan con hogares o fuegos en las cocinas que sirven para calentar las estancias principales independientemente de la zona a la que pertenezcan.

Algunas casas del valle del Ebro y del valle del Jiloca se calefactan mediante glorias. Este sistema de calefacción tiene como antecesor directo al hipocausto romano. Las zonas más importantes de la casa se calientan mediante galerías situadas bajo los suelos. El sistema consta de tres partes diferenciadas: el hogar, que es un espacio cuadrado, situado en bodegas o cocinas en el que se produce la combustión lenta de la biomasa (paja, ramas, sarmientos...), una galería principal y sus ramificaciones que recorren las estancias de la vivienda bajo el suelo y por las que circula el humo caliente generado por la combustión en el hogar, y, al final de la galería principal, la chimenea o humero adosado a un muro de la casa por el que sale el humo al exterior. Este sistema, que puede funcionar con combustibles no leñosos, se extendió por zonas desarboladas o poco boscosas. En verano, la gloria es recorrida por una corriente de aire que refresca las estancias. Generalmente, las glorias se hacen de adobe o ladrillo, y sus techos, o sea los suelos de la casa, suelen ser de baldos o piezas cerámicas que conservan el calor durante mucho tiempo.

HACIA DÓNDE IR AHORA

En las circunstancias actuales de crisis energética y ecológica, surgidas tras periodos de desarrollo urbanístico desmedido y especulación inmobiliaria, es necesario revisar los objetivos de la arquitectura desde el bioclimatismo.

Las escuelas de arquitectura, los arquitectos, las empresas constructoras, los clientes; deberán redirigir su trabajo y su interés hacia una arquitectura basada en principios bioclimáticos. Abandonar la forma de concebir la arquitectura del siglo XX, en la que aspectos medioambientales eran completamente ignorados; Superar la arquitectura moderna pensada en términos funcionales con sus correspondientes normas estéticas correspondientes y la arquitectura únicamente condicionada por la economía de costos que llegó después. Las necesidades y los recursos disponibles han cambiado, así que los planteamientos deben cambiar también.

Es deseable que arquitectos y constructores aprendan y empiecen a trabajar a partir de estos principios, dejando atrás diseños frívolos y deshumanizados habituales en la arquitectura del último siglo. Como dice Olgay se trata de volver a diseñar guiados por el concepto de regionalismo, manifestándose en la adecuación al sitio, los aspectos formales, la selección de materiales y la orientación de las construcciones.

Pero para que esto sea posible es imprescindible un proceso de intercambio de información. Absolutamente todos los agentes que participan en el proceso arquitectónico y urbanístico, desde los usuarios, los arquitectos y constructores hasta los gobiernos, deben desarrollar un compromiso sincero y real con esta forma de hacer. Hay

que desechar la idea errónea de que un diseño bioclimático encarece la construcción. Y a partir de aquí, actuar siendo conocedores de los modelos y técnicas de construcción tradicional y de las buenas prácticas en restauración y construcción bioclimática. Promover la transmisión de conocimientos de autoconstructores tradicionales a técnicos y constructores interesados en poner en práctica la bioconstrucción.

La arquitectura tradicional es un bien patrimonial que ha sido desprestigiado durante décadas y que ahora comienza a ser recuperado y valorado de nuevo. Esta recuperación se está produciendo conectada al desarrollo del bioclimatismo, que se nutre en gran medida de las técnicas tradicionales de construcción para crear arquitecturas sostenibles, respetuosas con las economías locales, con la salud de las personas y del medio ambiente.

BIBLIOGRAFÍA

OLGYAY, V. "Arquitectura y clima: manual de diseño bioclimático para arquitectos y urbanistas". Ed. Gustavo Gili. 1998.

BENITO MARTIN, F. "Patrimonio Histórico de Aragón Inventario Arquitectónico. Teruel". Diputación General de Aragón. Departamento de Cultura y Educación, 1991.

BIARGE LOPEZ, F. y BIARGE FERNANDEZ-VIZARRA, A. "Casa por casa. Detalles de la arquitectura rural pirenaica". Colección el Patrimonio Etnológico Altoaragonés. Editado por el Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2001.

AZNAR GRAS, J. y MELENDEZ, F. "Viaje a una casa tradicional aragonesa del valle medio del Ebro". Editado por el Gobierno de Aragón, 2002.

"Gran Enciclopedia Aragonesa".

GRUPO DE TRABAJO "ENCUENTROS" DE LA DELEGACIÓN NAVARRA DEL COLEGIO DE ARQUITECTOS VASCO-NAVARRO. "Paneles divulgativos Arquitectura Bioclimática". Encuentros de arquitectura Bioclimática. Pamplona, 1998.

Artículos:

RIVAS GONZALEZ, F.A. "Arquitectura popular y paisaje cultural".

RIVAS GONZALEZ, F.A. "Arquitectura popular en Aragón, hoy".

TURÉGANO, J.A.; HERNANDEZ M.A.; GARCÍA, F. "La inercia térmica de los edificios y su incidencia en las condiciones de confort como refuerzo de los aportes solares de carácter pasivo". Dpto. de Ingeniería Mecánica, Universidad de Zaragoza.

Audiovisuales:

MONESMA, E. "La construcción tradicional". Ed. Pyrene PV.

<http://www.youtube.com/playlist?list=PL49621246064CB4D4>

ARTE Y MEMORIA, surgió en el Campus de Teruel en el año 2009, a raíz de un proyecto de la Fundación Universitaria “Antonio Gargallo”. Es un grupo de investigación multidisciplinar, integrado por profesores/as de la Universidad de Zaragoza, y, por destacados profesionales de la comunidad aragonesa. El grupo hizo su primera publicación en el año 2012, y a lo largo de los últimos años ha ido creciendo e internacionalizándose, ya que a él se han unido profesores de las universidades de Stendal en Grenoble (Francia) y de Albany en New York (USA).

Sus investigaciones son eminentemente integradoras con vocación de asumir un “entramado de perspectivas”, para abordar las relaciones del arte con la memoria y el olvido a lo largo de la Historia reciente. La guerra y la paz, los conflictos e inhumanidades de los que se guarda todavía palpitante memoria están necesariamente presentes en estas investigaciones artísticas. La recreación memorialista intenta evocar los sentimientos, emociones y vivencias de un pasado que no acaba de pasar del todo y que se plasma en reflexiones retrospectivas y obras actuales.

The logo for Tervalis features the word "TERVALIS" in a bold, black, sans-serif font. The letter "E" is stylized with a red semi-circle above it and another red semi-circle below it, creating a circular shape around the letter.

**Facultad de
Ciencias Sociales
y Humanas - Teruel**
Universidad Zaragoza



**Observatorio Aragonés
de Arte en la Esfera Pública**

a,m Grupo de Investigación
Arte y Memoria