

ARSBILDUMA

Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la UPV / EHUko Artearen Historia eta Musika Saileko Aldizkaria

14

2024



Universidad
del País Vasco

emari ta zabal zazu
Euskal Herriko
Unibertsitatea

ARSBILDUMA

ISSN 1989-9262

UPV/EHU Press

<https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.27174>

CRÉDITOS.

CRÉDITOS

DIRECTORES

Fernando R. Bartolomé García (Universidad del País Vasco, España)
José Javier Vélez Chaurri (Universidad del País Vasco, España)

EDITORES

Fernando R. Bartolomé García (Universidad del País Vasco, España)
Laura Calvo García (Universidad del País Vasco, España)

SECRETARÍA TÉCNICA Y COORDINACIÓN

Laura Calvo García (Universidad del País Vasco, España)

ENTIDAD AUTORA

Departamento de Historia del Arte y Música (Universidad del País Vasco, España)
UPV/EHU Press

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN

Jesús Rodríguez Gutiérrez

- jesusrodriguezgu@gmail.com
- <https://www.genetica.com/>

DIRECCIÓN

Despacho 2.17 (Ref.: Ars Bilduma)
Facultad de Letras
Paseo de la Universidad, 5
01006 Vitoria-Gasteiz (Álava)

(+34) 945 01 36 23
arsbilduma@ehu.eus

DATOS

ISSN: 1989-9262
Año de inicio: 2009
Artículos aceptados: 7 / Artículos rechazados: 2
Publicación anual

COMITÉ CIENTÍFICO

Alfonso Pleguezuelo Hernández (Universidad de Sevilla, España)
Stephanie Bertrand (Aristotle University of Thessaloniki, Grecia)
Ángel Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela, España)
Berenice Gustavino (Universidad de La Plata, Argentina)
Dulce María Ocón Alonso (Universidad del País Vasco, España)
Fernando Tabar Anitua (Universidad Complutense de Madrid, España)
Hugues de Varine (International Council of Museums, Francia)
Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza, España)
Mário Caneva Moutinho (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal)
José Ángel Barrio Loza (Universidad de Deusto, España)
Stefano Chiodi (Università Roma Tre, Italia)
Luis Grau Lobo (Museo de León, España; ICOM, Francia)
María José Redondo Cantera (Universidad de Valladolid, España)
Pablo Francisco Amador Marrero (Universidad Nacional Autónoma de México, México, y Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México)
Soledad de Silva y Verástegui (Universidad del País Vasco, España)
Pascale Peyraga (Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia)
Kisun Chun (Hankuk University of Foreign Studies, Corea del Sur)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ana María Ochoa Gautier (Universidad de Columbia, EE. UU.)
Iñaki Díaz Balerdi (Universidad del País Vasco, España)
Enrique Xavier de Anda Alanís (Universidad Nacional Autónoma de México, México)
Jesús Criado Mainar (Universidad de Zaragoza, España)
Jorge Almazán (Keio University, Japón)
Fanny Unikel Santoncini (Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía del INAH, México)
Ismael Gutiérrez Pastor (Universidad Autónoma de Madrid, España)
José Ignacio Hernández Redondo (Museo Nacional de Escultura, España)
Vicente Guijosa Aguirre (UNAM Hoy, México)
Lena Saladina Iglesias Rouco (Universidad de Burgos, España)
Pedro Luis Echeverría Goñi (Universidad del País Vasco, España)
Rian Lozano (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

INDEXACIÓN, DIFUSIÓN Y CALIDAD

Ars Bilduma es una edición de la UPV/EHU Press que aparece recogida en diversas bases de datos, repositorios, catálogos de bibliotecas y buscadores que avalan su calidad:

De cobertura internacional:

- ProQuest
- International Bibliography of Art
- Emerging Sources Citation Index (ESCI)
- Art Source
- Fuente Académica Plus
- Ulrichsweb
- Regesta Imperii
- Directory of Open Access Journals (DOAJ)
- CiteFactor
- Latindex
- Redib
- Sherpa
- Copac
- Sudoc
- Getty Research Institute (GRI)
- The European Library (TEL)
- UniCat
- WorldCat
- UIFactor
- Google Scholar
- Scilit
- EBSCO Essentials

De cobertura nacional:

- DICE/CINDOC
- ISOC
- Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (RESH)
- Clasificación CIRC
- Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA)
- Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora (CNEAI)
- Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva (ANEP)
- CARHUS Plus+ 2018
- MIAR
- Dialnet
- REBIUN
- Dulcinea

CREDITS

DIRECTORS

Fernando R. Bartolomé García (Universidad del País Vasco, Spain)
José Javier Vélez Chaurri (Universidad del País Vasco, Spain)

EDITORS

Fernando R. Bartolomé García (Universidad del País Vasco, Spain)
Laura Calvo García (Universidad del País Vasco, Spain)

TECHNICAL SECRETARY AND COORDINATION

Laura Calvo García (Universidad del País Vasco, Spain)

EDITORIAL

Departamento de Historia del Arte y Música (Universidad del País Vasco, Spain)
UPV/EHU Press

EDITORIAL DESIGN

Jesús Rodríguez Gutiérrez
• jesusrodriguezgu@gmail.com
• <https://www.genetica.com/>

ADDRESS

Despacho 2.17 (Ref.: Ars Bilduma)
Facultad de Letras
Paseo de la Universidad, 5
01006 Vitoria-Gasteiz (Álava)

(+34) 945 01 36 23
arsbilduma@ehu.eus

DATA

ISSN: 1989-9262
Since: 2009
Articles accepted: 7 / Articles rejected: 2
Annual publication

SCIENTIFIC COMMITTEE

Alfonso Pleguezuelo Hernández (Universidad de Sevilla, Spain)
 Stephanie Bertrand (Aristotle University of Thessaloniki, Greece)
 Ángel Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela, Spain)
 Berenice Gustavino (Universidad de La Plata, Argentina)
 Dulce María Ocón Alonso (Universidad del País Vasco, Spain)
 Fernando Tabar Anitua (Universidad Complutense de Madrid, Spain)
 Hugues de Varine (International Council of Museums, France)
 Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza, Spain)
 Mário Caneva Moutinho (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal)
 José Ángel Barrio Loza (Universidad de Deusto, Spain)
 Stefano Chiodi (Università Roma Tre, Italy)
 Luis Grau Lobo (Museo de León, España; ICOM, France)
 María José Redondo Cantera (Universidad de Valladolid, Spain)
 Pablo Francisco Amador Marrero (Universidad Nacional Autónoma de México, México, y Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México)
 Soledad de Silva y Verástegui (Universidad del País Vasco, Spain)
 Pascale Peyraga (Université de Pau et des Pays de l'Adour, France)
 Kisun Chun (Hankuk University of Foreign Studies, South Korea)

EDITORIAL BOARD

Ana María Ochoa Gautier (Universidad de Columbia, USA)
 Iñaki Díaz Balerdi (Universidad del País Vasco, Spain)
 Enrique Xavier de Anda Alanís (Universidad Nacional Autónoma de México, México)
 Jesús Criado Mainar (Universidad de Zaragoza, Spain)
 Jorge Almazán (Keio University, Japan)
 Fanny Unikel Santoncini (Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía del INAH, México)
 Ismael Gutiérrez Pastor (Universidad Autónoma de Madrid, Spain)
 José Ignacio Hernández Redondo (Museo Nacional de Escultura, Spain)
 Vicente Guijosa Aguirre (UNAM Hoy, México)
 Lena Saladina Iglesias Rouco (Universidad de Burgos, Spain)
 Pedro Luis Echeverría Goñi (Universidad del País Vasco, Spain)
 Rian Lozano (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

INDEXING, ISSUING AND QUALITY

Regarding its INDEXING, ISSUING AND QUALITY, *Ars Bilduma* appears in various databases, catalogues of libraries and search engines:

International coverage:

- ProQuest
- International Bibliography of Art
- Emerging Sources Citation Index (ESCI)
- Art Source
- Fuente Académica Plus
- Ulrichsweb
- Regesta Imperii
- Directory of Open Access Journals (DOAJ)
- CiteFactor
- Latindex
- Redib
- Sherpa
- Copac
- Sudoc
- Getty Research Institute (GRI)
- The European Library (TEL)
- UniCat
- WorldCat
- UIFactor
- Google Scholar
- Scilit
- EBSCO Essentials

National coverage:

- DICE/CINDOC
- ISOC
- Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (RESH)
- Clasificación CIRC
- Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA)
- Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora (CNEAI)
- Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva (ANEP)
- CARHUS Plus+ 2018
- MIAR
- Dialnet
- REBIUN
- Dulcinea

ÍNDICE

CRÉDITOS	3
ARTÍCULOS	17
LOS PRIMEROS ESPACIOS ALTERNATIVOS EN EL PAÍS VASCO: LOS PROTO-ESPACIOS NEKANE ARAMBURU GIL	19
LA DECORACIÓN ESCULTÓRICA DEL EXTERIOR DE LA CAPILLA DE SANTA CATALINA, ANTIGUA SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE BURGOS CARLOS POLANCO MELERO	35
KEN LOACH: UNA LONGEVA TRAYECTORIA Y ALGUNAS APRECIACIONES EN TORNO A LA EDAD MANUEL HERRERÍA BOLADO	47
RANK XEROX, UN ESLABÓN PERDIDO DEL CYBERPUNK LLUÍS SALLÉS DIEGO	61
LA CASA ALFARO-FOURNIER: LA PINTORESCA VILLA AJARDINADA DEL PRIMER ENSANCHE DE VITORIA-GASTEIZ SARA FERNÁNDEZ JUBÍN	81
SECUESTROS, CASTIGOS Y VIOLENCIA. SITUACIONES DEL ESPECTADOR EN EL ARTE PARTICIPATIVO SHEILA PORTILLA PRADO	101

LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE GREGORIO FERNÁNDEZ EN EL CONVENTO DE SAN ANTONIO DE VITORIA-GASTEIZ	115
FERNANDO TABAR ANITUA	
RESEÑAS	131
HOYOS ALONSO, J.; ZARAPAÍN YÁÑEZ, M. J.: MUJERES, ARTE Y PATRIMONIO: HILOS DE ORO EN EL LIENZO DEL TIEMPO	133
MERCEDES INMACULADA MORENO PARTAL	
MERINO DE CÁCERES, JOSÉ MIGUEL; MARTÍNEZ RUIZ, MARÍA: DE FUENTIDUEÑA A MANHATTAN. PATRIMONIO Y DIPLOMACIA EN ESPAÑA (1952-1961)	135
JAVIER HERRERA-VICENTE	
ONANDIA GARATE, M.: LOS ORÍGENES DE UNA COLECCIÓN. LOS MUSEOS DE BELLAS ARTES Y ARTE MODERNO DE BILBAO, 1914-1945	137
FRANCISCO JAVIER MUÑOZ-FERNÁNDEZ	
MARTIARENA LASA, XABIER: PAISAJES DE ENSUEÑO. PAPELES PINTADOS DEL SIGLO XIX. GIPUZKOA - ARABA - RIOJA	139
LAURA CALVO GARCÍA	
TESIS	143
GORPUTZAK HISTORIOGRAFIAREN ARDATZ: 90EKO HAMARKADAKO EUSKAL ARTEAREN IRAKURKETA MATRILINEAL BAT	145
MAITE LUENGO AGUIRRE	
SÉNECA EN LA OBRA EMBLEMÁTICA DE JUAN BAÑOS DE VELASCO Y DE FRANCISCO DE ZÁRRAGA: ESTUDIO ICONOGRÁFICO COMPARADO	147
FRANCISCO FONSECA MARTÍN	

VOZ Y MEMORIA DE PAPEL. ESTUDIO Y DOCUMENTACIÓN DE LA COLECCIÓN DE CARTELES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO (1886-1975)

MIKEL BILBAO SALSIDUA

149

LA ESCULTURA ROMANISTA EN LOS ARCIPRESTAZGOS GUIPUZCOANOS DE LA DIÓCESIS DE PAMPLONA

LAURA CALVO GARCÍA

151

PINTANDO EL CIELO Y EL INFIERNO TRAS LA PESTE NEGRA: UNA CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA PINTURA MURAL EN IGLESIAS PARROQUIALES

DEL REINO DE NAVARRA ENTRE 1348 Y 1387

ENEKO TUDURI

153

NORMAS DE PUBLICACIÓN

155

OBJETIVOS

163

INDEX

CREDITS	3
ARTICLES	17
THE FIRST ALTERNATIVE SPACES IN THE BASQUE COUNTRY: THE PROTO-SPACES NEKANE ARAMBURU GIL	19
THE SCULPTURAL DECORATION OF THE EXTERIOR OF THE CHAPEL OF SANTA CATALINA, FORMER CHAPTER HOUSE OF BURGOS CATHEDRAL CARLOS POLANCO MELERO	37
KEN LOACH, A LONG CAREER AND SOME INSIGHTS INTO AGE MANUEL HERRERÍA BOLADO	51
RANK XEROX, A CYBERPUNK MISSING LINK LLUÍS SALLÉS DIEGO	75
THE ALFARO-FOURNIER HOUSE: THE QUAIN T GARDEN VILLA OF THE FIRST EXPANSION OF VITORIA-GASTEIZ SARA FERNÁNDEZ JUBÍN	93
KIDNAPPINGS, PUNISHMENTS AND VIOLENCE. SITUATIONS OF THE SPECTATOR IN PARTICIPATORY ART SHEILA PORTILLA PRADO	111

THE IMMACULATE CONCEPTION BY GREGORIO FERNÁNDEZ IN THE CONVENT OF SAINT ANTHONY IN VITORIA-GASTEIZ FERNANDO TABAR ANITUA	115
BOOK REVIEWS	
HOYOS ALONSO, J.; ZARAPAÍN YÁÑEZ, M. J.: MUJERES, ARTE Y PATRIMONIO: HILOS DE ORO EN EL LIENZO DEL TIEMPO MERCEDES INMACULADA MORENO PARTAL	133
MERINO DE CÁCERES, JOSÉ MIGUEL; MARTÍNEZ RUIZ, MARÍA: DE FUENTIDUEÑA A MANHATTAN. PATRIMONIO Y DIPLOMACIA EN ESPAÑA (1952-1961) JAVIER HERRERA-VICENTE	135
ONANDIA GARATE, M.: LOS ORÍGENES DE UNA COLECCIÓN. LOS MUSEOS DE BELLAS ARTES Y ARTE MODERNO DE BILBAO, 1914-1945 FRANCISCO JAVIER MUÑOZ-FERNÁNDEZ	137
MARTIARENA LASA, XABIER: PAISAJES DE ENSUEÑO. PAPELES PINTADOS DEL SIGLO XIX. GIPUZKOA - ARABA - RIOJA LAURA CALVO GARCÍA	139
THESIS	
GORPUTZAK HISTORIOGRAFIAREN ARDATZ: 90EKO HAMARKADAKO EUSKAL ARTEAREN IRAKURKETA MATRILINEAL BAT MAITE LUENGO AGUIRRE	145
SÉNECA EN LA OBRA EMBLEMÁTICA DE JUAN BAÑOS DE VELASCO Y DE FRANCISCO DE ZÁRRAGA: ESTUDIO ICONOGRÁFICO COMPARADO FRANCISCO FONSECA MARTÍN	147

VOZ Y MEMORIA DE PAPEL. ESTUDIO Y DOCUMENTACIÓN DE LA COLECCIÓN DE CARTELES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO (1886-1975)

MIKEL BILBAO SALSIDUA

149

LA ESCULTURA ROMANISTA EN LOS ARCIPRESTAZGOS GUIPUZCOANOS DE LA DIÓCESIS DE PAMPLONA

LAURA CALVO GARCÍA

151

PINTANDO EL CIELO Y EL INFIERNO TRAS LA PESTE NEGRA: UNA CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA PINTURA MURAL EN IGLESIAS PARROQUIALES
DEL REINO DE NAVARRA ENTRE 1348 Y 1387

ENEKO TUDURI

153

PUBLICATION RULES

155

OBJECTIVES

163

ARTÍCULOS.

LOS PRIMEROS ESPACIOS ALTERNATIVOS EN EL PAÍS VASCO: LOS PROTO-ESPACIOS

THE FIRST ALTERNATIVE SPACES IN THE BASQUE COUNTRY: THE PROTO-SPACES

LES PREMIERS ESPACES ALTERNATIFS AU PAYS BASQUE : LES PROTO-ESPACES

NEKANE ARAMBURU GIL
Fundación Apel·les Fenosa

Carrer Major, 25
43700 El Vendrell (Tarragona)

nknaram@yahoo.es

<https://orcid.org/0000-0001-9039-3271>

RESUMEN

El devenir de los espacios alternativos es uno de los fenómenos menos analizados dentro de la Historia del arte. Además, en el País Vasco salvo casos excepcionales vinculados a creadores y colectivos, que han destacado por su obra artística como los miembros del grupo GAUR o los artistas círculo en torno al colectivo GU, no existen estudios especializados sobre su presencia en el contexto vasco y la relación que pudieron tener o no entre ellos. El artículo analiza "proto-espacios" alternativos vascos que evolucionaron sintonizados con la realidad artística y social desde los años 30 a los 60: Gu (San Sebastián), Sala Stvdio (Bilbao), Sala de Arte (Vitoria) y Galería Barandiaran (San Sebastián).

PALABRAS CLAVE

Espacios alternativos; Gestión independiente; autogestión artística; galerías privadas; proto-espacios; asociaciones artísticas.

ABSTRACT

The development of alternative spaces is one of the least analysed phenomenons in the history of art. Moreover, in the Basque Country, apart from exceptional cases linked to creators and collectives that have stood out for their artistic work, such as the members of the GAUR group or the artists in the circle around the GU collective, there are no specialised studies on their presence in the Basque context and the relationship that they may or may not have had with each other. The article analyses Basque alternative "proto-spaces" that evolved in accordance with the artistic and social reality from the 1930s to the 1960s: Gu (San Sebastián), Sala Stvdio (Bilbao), Sala de Arte (Vitoria) and Galería Barandiaran (San Sebastián).

KEYWORDS

Alternative spaces; independent management; artistic co-management; private galleries; proto-spaces; artistic associations.

RÉSUMÉ

Le développement des espaces alternatifs est l'un des phénomènes les plus rarement analysés dans l'histoire de l'art. De plus, au Pays Basque, à part des cas exceptionnels liés à des créateurs et des collectifs qui se sont distingués par leur travail artistique, comme les membres du groupe GAUR ou les artistes associés au collectif GU, il n'existe pas d'études spécialisées sur leur présence dans le contexte basque et sur les relations qu'ils ont pu ou non entretenir entre eux. L'article analyse les "proto-espaces" alternatifs basques qui ont évolué en fonction de la réalité artistique et sociale des années 1930 à 1960 : Gu (Saint-Sébastien), Sala Stvdio (Bilbao), Sala de Arte (Vitoria) et Galería Barandiaran (Saint-Sébastien).

MOTS-CLÉS

Espaces alternatifs; gestion indépendante; autogestion artistique; galeries privées; proto-espaces; associations artistiques.

1. INTRODUCCIÓN

Los espacios independientes empezaron a tener eco en la segunda mitad de los 90, esto era debido a una imagen alentada desde la prensa local y nacional proyectándose como una novedad banal adscrita al sector de jóvenes artistas y gestores emergentes. Un tipo de imagen contrapuesta a las ofertas institucionales que acaparaban otro tipo de titulares, supuestamente más serios. Así pues, más allá de la repercusión puntual en los medios de comunicación que anunciaban programaciones expositivas y nombres de artistas “underground”, la información ha sido deficiente y parcial. En la investigación para mi tesis doctoral *Espacios alternativos para las artes visuales durante la década de los 90 en el País Vasco*, indagué en todos aquellos ejercicios colectivos previos que se pudieran aproximar a los modelos de gestión alternativos siguiendo pautas comunes.

Se encuentran antecedentes de los espacios objeto de este análisis en diferentes situaciones de la historia del arte, fundamentalmente ligadas a los estudios – talleres de los artistas, y mas claramente desde las primeras décadas del siglo pasado¹. En la base de todos ellos estaba el deseo de hacer partícipes e integrar a los diferentes públicos generando dispositivos de gestión, producción y difusión del arte propios. Afirma Claire Bishop que «La participación forma parte de un relato más amplio que atraviesa la modernidad»². Con ello he venido a denominar a estos casos detectados que abarcan un periodo comprendido entre los años 20/30 y los 60/70 como “Proto espacios”. Esta cronología apunta a cuatro casos significados. Dos de estos casos se desarrollaron en San Sebastián. En primer lugar, Gu, que tuvo su etapa mas brillante entre 1934 y 1936 con una prolongación hasta 1952, y posteriormente la reconocida Galería Barandiaran en funcionamiento entre 1965 y 1967. En Bilbao destaca la Sala Stvdio entre 1948 y 1952 y en Vitoria el Salón de Arte durante los años 1953 y 1956.

Podrían definirse como “proto-espacios” aquellos lugares para el arte contemporáneo que se constituyen como una plataforma de encuentros, con una dinámica regular de actividades donde se generan intercambios y exposiciones a la par que se producen acciones dinamizadoras con un carácter vanguardista o experimental inusual. Su voluntad es la de compartir situaciones y en ningún caso hay un afán lucrativo o comercial per se.

Estas propuestas se formulan con carácter orgánico, entendiendo la organicidad como una evolución natural sin planificación estructurada. En el momento de constituirse tampoco tenían conocimiento de la existencia de fórmulas semejantes por lo que creaban sus propias herramientas de funcionamiento sin modelo alguno.

En el País Vasco durante el periodo de pre y post-Guerra Civil se vivió una cierta efervescencia cultural polarizada en una clase burguesa que buscaba nuevas perspectivas para compartir aficiones. Se trataba de una respuesta natural a sus inquietudes puesto que eran personas integradas en los círculos culturales de la época. De esta manera, a través de las reuniones sociales los intelectuales, aficionados y artistas, desarrollaron fórmulas para encontrarse en espacios compartidos durante sus momentos de ocio. Bajo la fórmula de club privado o galería sin ánimo de lucro, estas pequeñas estructuras se crearon con la intención de intercambiar conocimientos e información, producir situaciones culturales o compartir obras artísticas. Estos espacios adoptaban la tipología de proyecto autogestionado. En los años veinte y treinta, la experimentación sobre nuevas posibilidades artísticas se encaminó a través de estos pequeños núcleos de carácter local.

En un momento dado surgió la posibilidad de alquilar un espacio al empresario Olavarri en la Gran Vía bilbaína, inaugurando su sede el 11 de enero de 1915 con una exposición de Darío de Regoyos³. El espacio funcionó hasta 1936. Pasaron por distintas etapas pensando así mismo en una posible expansión a otras zonas (incluso hubo un intento de proyecto en la Rue du Seine de París). Sin embargo, las sucesivas crisis económicas llevaron a descartar esta idea. Todo ello sucedió fundamentalmente entre 1920 y 1925. Fue un periodo en el que comenzaron a exponer en su espacio pintores catalanes conocidos y aquellos que

1 Véase: ARAMBURU, N.: *Alternativas. Políticas de lo Independiente en las Artes Visuales*. Murcia, Cen-deac, 2020.

2 BISHOP, C.: *Artificial Hells*. London/New York, Verso, 2012; p. 275. Traducción propia.

3 MUR PASTOR, P.: *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao-Caja de Ahorros Vizcaína, 1985; p. 34. Además, en esa misma página Pilar Mur revela que «El interés de la Asociación de convertir su Salón en el centro de toda actividad artística bilbaína, los llevaba a solicitar de la Diputación Provincial el 15 de enero, en un escrito enviado por su presidente, Quintín de Torre, que en adelante las exposiciones de obras de sus pensionados se llevasen a cabo y sus salas de la Gran Vía: solicitud que fue denegada por la Corporación». En relación a ello aclara: «Respecto de las casas Olavarri que fue donde alquiló su local la AAVV (no encontré ninguna referencia a la descripción del local, sólo tengo algunas fotos de las exposiciones que aparecen en el libro), se trataba de un edificio de viviendas situado entre la plaza circular y la elíptica. Supongo que su propietario era José M^a de Olabarri Massino (entonces se escribía con v) un potentado hombre de negocios, miembro de la oligarquía vasca, consejero de Altos Hornos, empresas de minas, etc. Los solares del Ensanche eran en su mayoría propiedad de esas familias que construyeron un buen número de edificios del Ensanche, por ejemplo, casas Sota, casas Lezama Leguizamón, etc.». Entrevista por E-mail a Pilar Mur, 5 febrero 2022.

desde Madrid abrían nuevas vías más allá de la pintura abstracta⁴. No obstante, durante los años de la República se llegará a experimentar una cierta apatía en la situación artística en Bilbao que contribuyó a su decadencia. De esta manera se produjo durante la década de los años treinta un desplazamiento político y cultural evidente hacia San Sebastián por las posibilidades cosmopolitas que ofrecía. En la ciudad confluían todo tipo de tendencias culturales internacionales y opciones políticas muy diversas⁵. Igualmente, en estos años es posible observar la influencia del estudio de arquitectura Aizpurúa-Labayen. Efectivamente, a través de los locales diseñados por ambos: el Café Madrid, Yacaré y Sacha, contribuyeron, a propiciar tertulias artísticas y reuniones en un ambiente de confort alrededor de su propio trabajo⁶. Directamente relacionado con todo ello surgió el núcleo de intelectuales alrededor de Gu a partir de 1934 y hasta 1936. Desde Gu, la cultura era entendida con unas perspectivas de autonomía singular basada en la libertad de decisiones compartidas. Sin embargo, el estallido de la Guerra Civil en 1936 modificó totalmente la situación cultural.

Durante los años del franquismo, se va a evidenciar que aún con el conservadurismo intervencionista propio de toda dictadura, la aproximación a la abstracción fue una postura estratégica del aparato gubernamental pensada para fingir una cierta imagen de apertura de cara al exterior. Surgen en los años 50 la Sala Stvdio en Bilbao y el Salón de

Arte de Vitoria. Ambos se generan desde un contexto de clase media alta interesada en crear nuevos circuitos. Un poco más tarde, en los años 60, aparece otro ejemplo singular, la Galería Barandiaran en San Sebastián con artistas vinculados al Movimiento de la Escuela Vasca. En este periodo, igualmente, se activaron como refugio cultural pequeñas organizaciones privadas desde las trastiendas de negocios particulares o en las dinámicas de los talleres de los artistas.

2. GU (SAN SEBASTIÁN, 1934-1936/1952)

El primer ejemplo de proto-espacio se desarrolla en un intenso momento político y cultural de la ciudad durante la Segunda República. Sus impulsores son un grupo de artistas e intelectuales, vinculados entre sí por la amistad quienes pusieron en marcha una organización de carácter cultural-gastronómico y festivo. El grupo adoptó el nombre Gu cuyo significado es “Nosotros” en euskera. Sobre la historia del colectivo Gu han surgido en los últimos años análisis que otorgan a la agrupación la cualidad de colectivo pionero. Estas conclusiones se basan en su carácter como dinamizadores culturales parejos a las nuevas tendencias europeas diferente de otro tipo de asociacionismo artístico local⁷. Sobre los integrantes de Gu (Fig. 1) es posible encontrar numerosas referencias en prensa, algunos testimonios directos y escritos a raíz de la relevancia intrínseca de sus componentes.

La Sociedad de Amigos del Arte Gu, como se denominaban oficialmente, buscó como punto de confluencia para sus reuniones y acciones públicas un local de la calle del Ángel número 13 de la Parte Vieja de San Sebastián. El tipo de encuentros habituales de Gu era a la manera de las sociedades gastronómicas guipuzcoanas, en torno a la tradición de relacionarse alrededor de una mesa. A esta costumbre, sumaron con gran originalidad crear situaciones donde el divertimento y la pasión por la cultura se fusionaron de un modo distendido⁸. Probablemente la iniciativa se fraguó a través de las tertulias que se habían convertido

4 «Entre los expositores de este período (Torres García, Gregorio Prieto, Cristóbal Ruiz, Vázquez Díaz, Sunyer, Evaristo Valle, García Maroto y Ángel Ferrant) podemos rastrear los nombres de quienes, en 1925, junto a los vascos Paco Durrio y Juan Echevarría, fimarán el manifiesto de creación de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Otros formarán parte de la nómina de expositores de la primera muestra de la Sociedad en Madrid y con ellos una representación del grupo vasco: Arrieta, Arrue, Vicandi, Dueñas, Echevarría, Guezala, Pérez Órue, Tellaeché, Quintín de Torre, Ucelay, Jenaro de Urrutia y los hermanos Zubiaurre». MUR PASTOR, P.: “La Asociación de Artistas Vascos”. *Op. cit.*; p.188.

5 Desde los falangistas a otras de raíces más nacionalistas como, por ejemplo, el *Libro de Oro de la Patria* del Partido Nacionalista Vasco el cual fue editado por la donostiarra editorial Gurea en 1934 con un foco claramente orientado a un tipo de cultura tradicionalista.

6 Esto sucederá así mismo en su propio estudio de arquitectura en la calle Prim número 32. El estudio había sido realizado en el año 1928 y presentaba diferentes características peculiares: su diseño de líneas contemporáneas, el escaparate, la utilización de estanterías o divisores del establecimiento. Todo ello lo configuran como un lugar de encuentro que en esencia se construye siguiendo nuevos aires de vanguardia que reinterpretan las tendencias internacionales en lo local. En su artículo los autores inciden en las características formales de la fachada con una peculiar intervención tipográfica y de distribución incluyendo la presentación de maquetas y el mueble-estantería interior proyectados como un “solo artefacto” que enlaza cromática y visualmente el conjunto. Véase: VILLANUEVA, M. y NAYA, C.: “Studio Labayen-Aizpurua. Un laboratorio experimental neoplasticista” en *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*; Vol. 21, Núm. 28, 2016. Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/6310> [Fecha de consulta: 16 enero 2022].

7 Véase: ARAMBURU, N.: *Alternativas. Políticas de lo Independiente en las Artes Visuales*; *op. cit.*; pp. 149-151 y ARAMBURU GIL, N.: “El poder y la gloria: una metáfora epistemológica” en *Artistas Berrien XLIV. Lehia Keta. Certamen de Artistas Novelas*. San Sebastián-Donostia, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2011; p. 11.

8 Venía a ser un modelo semejante a otros clubs artísticos muy activos en otros países en la línea del Künstlerverein Malkasten (1848) de Düsseldorf, el Cercle de l' Union artistique también conocido como Cercle des Mirlitons de la Place Vendôme (1860) en París o el Chelsea Arts Club (1890) en Londres.



Fig. 1: El pintor Jesús Olasagasti en la sociedad "Gu" de la Parte Vieja de San Sebastián interviniendo la pared de la zona de discursos. Aparece sentado en la litera el arquitecto José Manuel Aizpurúa. Kutxateka/Fondo Foto Marín Funtsa/Pascual Marín. <https://www.kutxateka.eus/Detail/objects/352821/s/60>

en regulares entre un grupo de asiduos al Café Madrid en la Avenida y los estudios-taller de sus principales impulsores: José Manuel Aizpurúa, Juan Cabanas Erauskin, Eduardo Lagarde, Jesús Olasagasti y Carlos Ribera Sanchis⁹. A ellos se unirán entre otros, Julián de Tellaeche, Carlos Landi Sorondo o Pascual Marín. De entre todos destacaba la personalidad impulsora de Aizpurúa quien había estudiado en Madrid y se encontraba próximo tanto a compañeros de la Residencia de Estudiantes como al GATEPAC¹⁰. Se puede afirmar que los planteamientos conceptuales de la agrupación se resumen en su lema principal: «frente a bohemios, cofrades». Con esa idea de cofradía fue nombrado rector, Eduardo Lagarde, siendo administradores Marcial Otegui y Juan José Aguirreche¹¹. Eduardo Lagarde era todo un personaje en la ciudad a modo de animador turístico-cultural, que ejercía como arquitecto, militar, dibujante y humorista¹². Por su parte, el controvertido intelectual falangista Ernesto Giménez Caballero¹³ entró en contacto con el grupo debido a su relación con José Manuel Aizpurúa. Giménez Caballero define al proyecto a la manera de casa sindical o refugio gremial¹⁴. Más en concreto señala a la asociación «como la iniciadora en

9 Salvo Eduardo Lagarde (1883- 1950) todos compartían el haber nacido sobre las mismas fechas y lugar: José María Aizpurúa (1902-1936), Juan Cabanas Erauskin (1907- 1979), Jesús Olasagasti (1907-1955) y Carlos Ribera Sanchis (1906-1976).

10 El grupo Norte en San Sebastián se puso en marcha con Aizpurúa y Labayen (al que se sumarían Lagarde, Vallet, Ponte, Olazábal, Baroja y Alberti) y en Bilbao con Luis Vallejo (unidos posteriormente Madariaga y Tomás Bilbao).

11 Entre los socios estuvieron José Olasagasti, Landi Sorondo, Tellaeche, Montes Iturrioz, Antonio Valverde Martiarena, Kaperotxipi y Cabanas Erauskin, los escritores Pío Baroja, Tobalina y Berrueto, los abogados Juan Pablo y Luis Lojendio, el fotógrafo Marín y los compositores Tellería y Garbizu.

12 Lagarde describía la sociedad de Gu como «un refugio amable en el que pudiesen reunirse los artistas desparramados por la provincia, para mantenerse en constante comunicación, organizando festivales de buen gusto y ofreciendo a todos los artistas del mundo un confortable rincón en el que poder hacer un alto. "Gu". *Sociedad de amigos del arte*. *El Pueblo Vasco* [San Sebastián], 30 de agosto de 1934. Sf.

13 Ernesto Jiménez Caballero (1899-1988) intelectual vanguardista, diplomático e introductor del fascismo en España. En enero de 1927, Giménez Caballero puso en marcha *La Gaceta literaria*. De esta publicación se produjeron hasta su disolución en 1932 la cantidad de 123 números, contando al principio como secretario con Guillermo de la Torre. Es de reseñar que sus primeros inversores hasta 1929 fueron empresarios bilbaínos además de Maraño, Bastera y Gutierrez Gili. Véase: BRIHUEGA, J.: *Las vanguardias artísticas en España*. 1909-1936. Madrid, Itsmo, 1981; p.278.

14 En la tercera parte de su libro, que denomina "Tercer sector" lo dedica a la cuestión de "El artista y El Estado", ahí en el segundo apartado se extiende ampliamente sobre algunos planteamientos teóricos del papel del arte y el sentido de GU en un capítulo que titula "El artista como cofrade". Véase: GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Arte y Estado*. Madrid, Gráfica Universal, 1935; p. 212. Así mismo existe una versión comentada por parte de Enrique Selva, en la reedición del mismo, incluye algunas referencias a GU realizadas por Juan Manuel Bonet y una aproximación erudita al autor al cual califica de "sismógrafo"

España de una corriente sindical del arte que se estaba imponiendo en Europa, corriente que reivindicaba el gremialismo del artista frente al individualismo liberal»¹⁵. Algo sin duda que no deja de ser controvertido en alguien alejado de los matices reales entre el sindicalismo y las afinidades corporativas. Giménez Caballero escribió que «El principio sindical tiende a recoger al artista de su posición marginal y encuadrarlo, ligarlo a la vida de la nación»¹⁶. Además, observaba una cierta relación con el grupo La Porza, agrupación innovadora surgida en un valle junto al lago Lugano en los años veinte¹⁷. En 1932 La Porza estaba articulada como organización por Mario Bernasconi, Werner Alvo von Albersleben y Arthur Bryks extendiéndose progresivamente a diversos lugares¹⁸.

Por otro lado, aunque obviamente se conocían y frecuentaban socialmente, al parecer Jorge Oteiza fue excluido del funcionamiento regular del grupo¹⁹. Algunos de los teóricos que han escrito sobre el periodo vienen a sugerir dos tipos de colectividades generacionales diferenciadas que se superponen e interseccionan. Así, Peio Aguirre propone la existencia de una primera generación «alrededor de Aizpurúa y Labayen, Cabanas, Olasagasti y Lagarde a la que se suma Carlos Ribera, y otra algo más joven formada por Oteiza, Narkis Balenciaga, Lekuona y José Sarriegui»²⁰. Mientras, Adelina Moya señala que sobre los

años 1933 y 1934, alrededor de Jorge Oteiza, se agrupan esos artistas más jóvenes (Narkis, Lekuona y Sarriegui)²¹. Este vínculo de complicidades entre Oteiza, Lekuona y Balenciaga será así mismo evidenciado en proyectos expositivos como *Ultramar*²² en 2011 y en la muestra de 2016 bajo el título de *Oteiza, Lekuona, Balenciaga. El renacimiento incompleto 1930-1936*.

El acondicionamiento y decoración del espacio se realizó bajo la dirección de Aizpurúa con Cabanas Erasquin, Lagarde, Landi Sorondo y Olasagasti. A nivel estético incorporaba elementos de mobiliario con carácter popular al estilo txoko vasco alejado de los parámetros de modernidad afines a los arquitectos del grupo. La distribución espacial reflejaba la relación de usos del lugar: un área de comedor a modo de las típicas sociedades gastronómicas vascas y unas reducidas zonas multiusos. Así mismo contaba con la posibilidad de poder dormir en un pequeño espacio de literas y pintar según surgiera en sus paredes.

Durante su primera etapa, Gu acogió y activó momentos de intensidad intelectual y cultural muy dispar. Existen referencias de que por su sede además de Giménez Caballero pasaron Eugenio Montes, Guillermo de Torre, Juan Tellería, Pablo Picasso con Olga Koklova y su hijo, Benjamín Jarnés, Federico García Lorca, Max Aub, e incluso fueron visitados por José Antonio Primo de Rivera.

de su tiempo sobre todo en lo que respecta a su obra de anteguerra. En SELVA, E.: (ed). *Arte y Estado*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009; pp 241-242.

- 15 GARCÍA MARCOS, J.A: *Salas y Galerías de Arte en San Sebastián 1978-2005*. Colección *Temas Donostiarra* nº 36, Donostia-San Sebastián, Fundación Kutxa, 2007; p. 69.
- 16 En GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Arte y Estado*. (1883- 1950), *op. cit.*; p. 18.
- 17 En la reedición de Enrique Selva, incluye la referencia a otro extenso artículo de Giménez Caballero titulado «Hacia nuevas órdenes religiosas. Porza» en la tercera entrega de *El Robinson literario de España (La Gaceta Literaria*, 117, 1 noviembre de 1931, pp 9-10). En SELVA, E.;(ed) *Arte y Estado. op. cit.*; p. 242.
- 18 Los tres juntos trabajaron como promotores de lugares de convivencia para artistas allí y en otros países europeos teniendo como lugares de expansión a más miembros las ciudades de París y Berlín. Véase: SCHÖNE, D.: «Modernism and Pan-Europeanism: Utopian Concepts and Visions of the Porza Group». En SCURIATTI, L. (ed.): *Groups, Coteries, Circles and Guilds. Modernist Aesthetics and the Utopian Lure of Community*. Oxford: Peter Lang, 2019; pp 201-223.
- 19 Según entendemos de este escrito las divergencias ideológicas serían el objeto básico de su distanciamiento. Escribe Oteiza en relación a un momento de tertulia en el estudio de Aizpurúa que: «comentábamos del poeta Maiakovski, que había que sacar a la República del barro, pero no debimos entender lo mismo esa palabras, nos dolía la oposición de nuestros amigos del «Renacimiento vasco»; Aitzol, Eusko-Pizkunde, a los que tratábamos inútilmente de integrar en los movimientos de renovación del arte contemporáneo, nos dolía la persecución en la URSS del arte nuevo, hacia el 33, 34, nuestro grupo donostiarra se orientaba hacia el fascismo...». OTEIZA, J.: «Recuerdo y olvido de José Manuel Aizpurúa», *Nueva Forma*, número 40, Madrid, 1969, sp.
- 20 Aunque no cita expresamente a Lekuona en este grupo, Peio Aguirre alude a otros creadores «A ellos

hay que sumar la interacción de otros, artistas como el mencionado Flores Kaperotxipi, Tellaetxe, Carlos Landi, o dibujantes y caricaturistas madrileños afincados en el territorio como David Álvarez y Pedro Antequera Azpiri. Este último estaba estrechamente vinculado al grupo de danzas Saski-Naski de Eusko Pizkunde». Véase: Aguirre, P.: «Relato de una modernidad singular», en AGUIRRE, P.: *Una modernidad singular 1925-1936*. San Sebastián, Museo de San Telmo/La Fábrica, 2016; p.57.

- 21 Adelina Moya observa además que: «Los artistas que Oteiza incorporaba a su grupo tenían en común con él: que les apasionaba el Arte Nuevo desde una perspectiva nacional, no pertenecían al grupo donostiarra de la vanguardia, sino que procedían de pueblos guipuzcoanos, estaban en contra del modo en el que había evolucionado la Exposición de Noveles y apostaban por crear las condiciones culturales y artísticas para un modelo alternativo inspirado en el escultor Alberto, de lo que el Partido Nacionalista promovía como nuevo Renacimiento Vasco buscando una función de propaganda». MOYA, A.: «Oteiza y Alberto. Un modo de entender la función del arte», en VV.AA.; *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Alzuza/Navarra: Fundación Oteiza, 2010; p. 143.
- 22 En el proyecto curatorial basado en las adquisiciones de obras de la colección de Kutxa entre 2008 y 2010 se hace referencia a la conexión Gu y Galería Barandiaran como espacios independientes basado en la recopilación de información procedente de los estudios de Adelina Moya, Juan Antonio García Marcos y la consulta en el Archivo documental de Amable Arias gracias a la colaboración de Maru Rizo. Ver: ARAMBURU, N.: *Ultramar. Una aproximación al patrimonio artístico de kutxa desde las adquisiciones recientes*. [Cat. Exp.], 14 de abril al 3 de julio de 2011, San Sebastián, Kutxa Donosti, 2011; p. 73.

Las actividades de Gu abarcaban presentaciones literarias y exposiciones. Entre todos los eventos que organizaron destacan tres donde se fusiona lo artístico con lo festivo-cultural: el Baile 1900, la Barraca y la Quincena. Quizás fuera el Baile 1900 en el Gran Casino el 4 de marzo de 1935 la acción más reconocida debido a la repercusión social que produjo²³. La buena marcha de este evento los llevó así mismo a pensar en realizar un Primer Salón Internacional de Verano en la ciudad. Este primer Salón estaría destinado a presentar artistas contemporáneos. Su propuesta para obtener la financiación partía de transformar los premios o medallas al uso. Así, reintegrarían los gastos de los mismos a las instituciones en contraprestación a obras artísticas de manera que pudiera avanzarse el germen de un futuro Museo de Arte Moderno en San Sebastián.

El segundo evento, la Barraca fue la utilización de una caseta entre el 13 al 30 de junio de 1936 durante las ferias de San Juan en Amara²⁴. Al mes siguiente entre el 12 y el 19 justo coincidiendo con las revueltas vinculadas al Alzamiento militar del 18 de julio, el grupo participó en la Gran Semana Vasca. Sin embargo, el activismo político de algunos de sus miembros como Aizpurúa y la situación cada vez más compleja llevaron a su anulación²⁵. En esa etapa Gu acabó convirtiéndose un centro artístico supeditado al nuevo régimen franquista. Así, se empezó a debatir la sustitución del nombre en euskera por la versión en castellano.

Tal y como ha recopilado Adelina Moya, el 10 de diciembre de 1936 se inicia la llamada Quincena de GU desarrollándose hasta el 22 del mismo mes²⁶. En este tercer evento destacado se da lugar a una serie de conferencias de Rafael García Serrano o Federico Urrutia. También una muestra con obra de Juan Cabanas, Carlos Ribera, Emilio Aladren y Nicolás Lekuona con el fin de recaudar fondos para el Ejército y la Falange²⁷.

La Guerra Civil condujo a la desintegración paulatina de Gu: ejecución de Aizpurúa, exilio de Landi, Martiarena y Tellaetxe, movilización al frente de Lagarde, Lekuona y Olasagasti. A ello hay que añadir el paso de Juan Cabanas como cargo político siendo posteriormente director del Departamento de Propaganda en la Dictadura de Franco. Además, se produjo un antes y un después a partir de la conferencia Gu, presentimiento nacionalsindicalista impartida por el jefe de Prensa y Propaganda (posiblemente Miguel Grau) en lugar del invitado previsto para ese día, Miguel Montes, poeta ultraísta²⁸. Posteriormente, en una última fase, Carlos Ribera, junto con José Ramón Aparicio, director del diario falangista Unidad, decidieron reactivar la agrupación en los años cincuenta. De esta manera se creó una directiva con miembros de la Asociación Artística de Guipúzcoa y antiguos socios de Gu. Las reuniones se organizaron en los sótanos de la Cafetería Gaviria y en el Nuevo Mesón en la calle Mayor, fundamentalmente orientadas a las tertulias y actividades literarias. Sin embargo, el proyecto acabó diluyéndose hacia 1952 por diversos motivos, entre otros una polémica a raíz de la publicación de un poema de Gabriel Celaya en Unidad. Adelina Moya diagnosticó esta involución en el periodo de posguerra por causas del aburguesamiento y conservadurismo que marcarán una contumaz frustración en esa generación²⁹.

23 Se lo comunicaron al C.A.T. quien les otorgó una subvención de 600 pesetas anunciándose a nivel oficial a finales del mes de diciembre la existencia de un atractivo proyecto de esa simpática peña bohemia y cosmopolita que cobija en Ángel 13 que consistía en un baile de disfraces en la “Sala del Vals” bajo la advocación de Schumann». LÓPEZ DE SOSOAGA BETOLAZA, M^a J.: *Jesús Olasagasti 1907-1955*. San Sebastián, Fundación Kutxa, 2007; pp. 33-41.

24 Esta acción fue organizada por Olasagasti con la participación de Garrido, Martiarena, Txiki Zabalo y Carlos Ribera. La idea del colectivo fue generar una especie de stand ferial donde realizar retratos y caricaturas *in situ*. Nuevamente se trataba de una acción con objeto de obtener financiación para dar lugar a un Salón de Conferencias y Arte. Véase: “Notas de la Feria. Los de Gu en activo”, en *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 13 de junio 1936; p.5.

25 Estos cambios dieron lugar a la entrada de algunos miembros del colectivo en la Junta del Patronato del Museo de San Telmo (Cabanas y Olasagasti). En ese momento Gu vuelve a generar actividades y

es reconvertido en oficina propagandística del régimen. Tal y como ha recopilado Adelina Moya, el 10 de diciembre de 1936 se inicia la llamada *Quincena de Gu* desarrollándose hasta el 22 del mismo mes. Entonces San Sebastián había sido ya tomada por las tropas franquistas el 13 de septiembre.

26 Es de reseñar que San Sebastián había sido ya tomada por las tropas franquistas el 13 de septiembre.

27 María Jesús López de Sosoaga lo refiere en el catálogo de Kutxa incidiendo así mismo en estas conclusiones posteriormente en el número 23 de la revista *Ondare* (2004) también a propósito de *Jesús Olasagasti*. LÓPEZ DE SOSOAGA, M^a J.: *Jesús Olasagasti, animador del protagonismo cultural que tuvo San Sebastián antes de la Guerra Civil*, en *Ondare*, núm. 23, 2004; 561-573.

28 Según se refleja en prensa el discurso se planteaba como un manifiesto político definiendo al proyecto como «hospedería, gremio y cuartel (...) unión del pincel y el fusil» Véase: “Inauguración de la Quincena de Gu. Conferencia del Jefe Provincial de Prensa y Propaganda de Falange Española”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 11 de diciembre de 1936; p. 12.

29 MOYA, A.: «El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación», en *Arte y artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*, [Cat. Exp.], 4 al 31 de octubre de 1986, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1986; p. 166-173.

3. SALA STVDIO (BILBAO, 1948-1952)

Para conocer en profundidad a este colectivo ha sido esencial la tesis de Begoña Prado³⁰, así como las conversaciones con Pilar de la Riva, Pilar Mur, Guillermo de Osma Miriam Alzuri y Adelina Moya. Es de considerar que la denominación, Sala Stvdio, procede de un nombre latinizado inspirado en dos revistas: The Studio fundada en Londres y The Studio Limited de Nueva York³¹. Igualmente se considera que probablemente la idea de adoptar esta denominación fuera de Juan Ramón de la Rica, pensándolo en sintonía con Antonio Bilbao, de manera que llegaron a una adaptación entre el Stvdium latino y las denominaciones inglesa y castellana. El nombre iba acompañado de una grafía especial realizada por Guillermo Wakonigg Willi. Los fundadores fueron junto con Willi, Antonio Bilbao Arístegui y Javier Llaguno. Posteriormente se incorporaron los hermanos Manuel y José Ramón de la Rica y Francisco Barandiaran Ibáñez³².

Respecto a su inclusión en el grupo, José Ramón de la Rica comentó que un día le dijo Willi Wakonigg: «Dame 7.000 pesetas, pero dalas por perdidas»³³. La génesis del proyecto se produjo tras la desaparición de la Asociación de Artistas Vascos, cuando en torno a 1936 se

habían puesto en funcionamiento, Alea (Asociación Libre de Ensayos Artísticos), la Unión Arte (1943-1947) y el Nuevo Ateneo presidido por Antonio Bilbao Arístegui. En paralelo a ese ambiente artístico se generaban tertulias por parte del Grupo del Suizo (posteriormente Asociación artística Vizcaína) lo que tras el cierre del café fue derivando a otros lugares. El proyecto de Stvdio se diferenciaba de otras galerías de la época por su compromiso renovador y ajeno al comercio del arte, siguiendo en cierta manera la línea de los salones de Eugenio d'Ors³⁴.

El proyecto de Stvdio se ubicó primeramente en el número 3 de la Calle Comandante Velarde (hoy calle Mitxel Labegerie), piso 6, habitación número 3. Se trataba de un edificio de nueva construcción erigido sobre uno bombardeado por la Guerra Civil. Allí, la primera Sala Stvdio constaba de 36 metros cuadrados. A los pocos meses decidieron trasladarse al número 2 de la Calle Cinturería, en la tercera planta de un edificio perteneciente al negocio familiar de Willi Wakonigg, la conocida tienda textil de Gastón y Daniela. Ambas sedes se encontraban en el Casco Viejo, aunque se planteó en cierto momento de transición su traslado a la zona del Ensanche³⁵. Finalmente, la localización del espacio definitivo se ubicó en aquel piso en la esquina de la Calle Correo próxima a la Catedral³⁶. La nueva sede disponía de 50 metros cuadrados y dos ámbitos, uno con chimenea. Como Willi dormía en el último piso podía estar más pendiente de las actividades. Begoña del Prado realizó en su tesis doctoral una descripción del acceso al lugar, así lo define constituido por un

30 DE PRADO URIBARRI, M^a B.: *Sala Stvdio 1948-1952. Tedio o vanguardia en el Bilbao de Posguerra*. [Tesis Doctoral], Bilbao, Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, 2011.

31 Una de las fuentes más importantes para conocer al colectivo y revisar la documentación del mismo se encuentra en la tesis de Begoña de Prado. Ella indica que existen ejemplares de estas publicaciones en los archivos del grupo y eran bien conocidas por los miembros de Stvdio. Así mismo según señala Begoña de Prado, podría proceder de una referencia a la revista *Libre-Stvdio*. El título de la revista mencionada según señala la autora «correspondía al colectivo anarquista valenciano del mismo nombre que publicó una serie de números en los años 1937 y 1938: este grupo anarquista editaba también otra publicación *Umbral*» Véase: DE PRADO URIBARRI, M^a B.: *Sala Stvdio 1948-1952. Tedio o vanguardia en el Bilbao de Posguerra*. [Tesis Doctoral], Bilbao, Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, 2011. p. 91.

32 Guillermo Wakonigg Poirier (1914-2000) conocido como Willi, fue un diseñador y empresario nacido en Durango (Vizcaya). Su biografía personal y profesional es intensa. Coleccionista y persona muy inquieta cultural y vitalmente, en su línea de apostar por un cuidadoso diseño de signo vanguardista estuvo atento a toda la imagen del proyecto de Stvdio. El resto del grupo estaba unido por cuestiones generacionales y de amistad: Antonio Bilbao Arístegui (1917-1998), Javier Llaguno (1921-1979) Manuel de la Rica (1917-2008), José Ramón de la Rica y de la Sota (1919- 2011), Francisco Barandiaran Ibáñez (1918-1978). Sobre Willi Wakonigg véase: VV.AA. *Willi Wakonigg y su mundo. 1914-2000*. Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2001. Disponible en: https://guillermodeosma.com/wp-content/uploads/pdfs/CATALOGO_WILLI_MEDIA.pdf [Fecha de consulta: 20 de diciembre 2021].

33 Entrevista a José Antonio de la Rica con motivo de la exposición del grupo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. GARCÍA, A.: *Una aventura a fondo perdido. Diario Vasco* [San Sebastián], 18 marzo 2008. Disponible en línea: <https://www.diariovasco.com/20080318/cultura/aventura-fondo-perdido-20080318.html> [Fecha de consulta: 22 diciembre 2021].

34 Desde el año 1942 Eugenio D'Ors (1881-1954) puso en marcha la Academia Breve de Crítica de Arte como entidad privada para la difusión del arte moderno y contemporáneo además de sus célebres salones como unas formas de encuentro y exposición durante la postguerra. Define "Salón" como «Refugio grato. Hospicio abierto y apercebido siempre. Habitualidad, cada día espolvoreada de novedad. Paladeo de amistad selecta. Feminidad, en ejercicio de blanda soberanía. Luces discretas. Fuego en la chimenea y en las mentes. Miel de diálogo, sales de ingenio. Aceites de discreción y ácidos de elegancia. Libertad sabrosa. Contención, más sabrosa aún... Salón, madurez de la sociabilidad». Véase: D'ORS, E.: *Mis salones*. Madrid, Aguilar, 1967; p.12.

35 Existe un proyecto de José Ramón de la Rica planteando una Librería-Sala Stvdio a pie de calle en la zona de Gran Vía.

36 Se encontraba encima de la tienda familiar de *Gastón y Daniela* y de la confitería *Santiaguito*. Quizás por eso en el texto con motivo del catálogo editado por Guillermo de Osma, Andrés Trapiello describe «una calle que olía a caramelos de malvavisco». TRAPIELLO, A.; "Nuevo jardín cerrado. A propósito de una casa de la calle Correo de Bilbao", en VV.AA.: *Willi Wakonigg y su mundo. 1914-2000. Op. cit.*; p. 7.

gran salón con ventanas en balcón señalando una zona que tenía 5 x 8 metros, contando con otra salita destinada a piezas menores u otras exposiciones disponiendo además de chimenea y mirador en chaflán donde se realizaban las tertulias.

En el grupo confluían diferentes ideologías, pero en general eran burgueses próximos al régimen franquista y a la falange, que tal y como indica la profesora Adelina Moya «rechazaban el mal gusto y el atraso cultural acrecentados por el ascenso del nacionalcatolicismo»³⁷. Así mismo ella incide en el hecho de que a pesar de estar insertos en un contexto conservador, eran evidentes las afinidades a planteamientos ideológicos opuestos como se evidencia de los escritos intercambiados con Jorge Oteiza o M^a Paz Jiménez.

Sus acciones estaban impulsadas por la idea de generar un lugar de encuentro y compartir ideas sobre arte y cultura, sin importar la posible comercialización de las obras (algunos las compraban ellos mismos puesto que eran coleccionistas). Los objetivos de Stvdio se centraban en generar procesos activadores de la cultura manteniendo un equilibrio sostenido entre ganancias y pérdidas³⁸. La autogestión vendría así mismo con algunas otras ideas como aquella que se valoró en un principio de configurar un complejo mixto de tienda y galería o la librería- galería. A finales de 1949, se amplió el acceso al grupo hasta 18 socios llamándolos Amigos de Stvdio siguiendo la línea de la Academia Breve de Crítica de Arte de Eugenio d'Ors³⁹.

Tal y como figura en la numerosa documentación conservada, estaban muy bien organizados, de lo que se deduce su formación y compromiso como gestores. Además, destacaba la apasionada involucración de Willi como director, en ocasiones ayudado por diferentes personas como Stephan Eberhard Messerschidt. Begoña Prado destaca el

altruismo voluntarista de sus socios respecto a todo lo que rodeaba al funcionamiento del proyecto⁴⁰. Algo sobre lo que así mismo inciden los propios socios conscientes de que en un momento complejo lo que se exponía en Stvdio era muy avanzado para el contexto. Manifiestan en las diferentes entrevistas efectuadas tanto Guillermo de Osma como Pilar de la Rica que Willi actuaba con una libertad visionaria, mezclando lo culto con lo popular, lo oriental con lo castizo.

Sobre los contenidos artísticos existía un compromiso con las nuevas tendencias. A modo de ejemplo Oteiza, recién regresado de Latinoamérica e instalado en Bilbao, expuso hasta tres veces colaborando igualmente cómo agente activo en conferencias. Comenzó a contribuir aportando textos y colaborando directamente con los socios gestores⁴¹. Igualmente, el escultor participaba introduciendo a los jóvenes artistas, tal y como se constata en uno de sus discursos de presentación a los mismos⁴². Efectivamente, Stvdio se preocupaba por el apoyo a artistas jóvenes lo que se materializó en invitaciones a artistas muy noveles. A los artistas emergentes se les procuraba contactos en Madrid y Barcelona. Así, le dieron la oportunidad de exponer a Agustín Ibarrola con tan solo 18 años en una individual realizada del 17 al 26 de diciembre de 1948. Además, le ayudaron a conseguir una beca para estudiar en Madrid. Otorgaron becas igualmente a Eduardo de la Sota, Rafael Figuera o Javier Murga. Crearon también un premio de pintura en 1949. Esta vocación por el arte emergente local era así mismo compatible con la presentación de tendencias artísticas de renombre, materializadas por ejemplo en dar a conocer las obras de Daniel Vázquez Díaz, Pablo Picasso o José Gutiérrez Solana.

37 En libro editado con motivo de la presentación del proyecto en el museo de Bellas Artes de Bilbao, Adelina Moya precisa como fue necesario transigir entre personas de diferentes ideologías. VV.AA.: *Sala Stvdio, 1948-1952. Una aventura artística en el Bilbao de la posguerra. Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2008*; p.13.

38 Así en sus cartas Willi reiteradamente incide en la voluntad de trabajar a largo plazo, sin tener en cuenta las posibilidades de ventas de obra de arte. Entrevista a Guillermo de Osma. Presencial en Madrid. 12 de enero 2022.

39 «En el caso de Stvdio, la cuota era más elevada, 100 pesetas, pero daba derecho a una obra que se rifaba para cada socio al final de temporada». Señala así mismo la existencia de otro documento donde pone 125 pesetas. DE PRADO, M^aB. *Sala Stvdio 1948-1952. Tedio o vanguardia en el Bilbao de Posguerra. Op. cit.*; p. 17.

40 Begoña del Prado destaca en su tesis como «factores el entusiasmo por el arte y la energía como jóvenes promotores que contaban con conexiones personales fuera de su ciudad. Los socios iniciales invirtieron su capital y cubrieron los déficits. Tenían además su juventud en común, una clase social burguesa y estar social y culturalmente muy relacionados. Sin tener un conocimiento experto en arte, sabían dejarse asesorar. El voluntarismo se compaginaba con las obligaciones de las labores de cada uno, negocios propios, cargos, viajes y familias recién formadas. Pensaron en aunar afición con cierta rentabilidad. En paralelo encontramos una situación económica compleja para los artistas (alguno llegó a dormir en la galería». *Ibid.*, p. 17.

41 Además, Oteiza cocía sus cerámicas en la fábrica de ladrillo refractario de Antonio Bilbao. Una incipiente relación colaborativa empresa-artistas. En MOYA, A.: «Sala Stvdio, 1948-1952». *Op. cit.*; p. 25.

42 Véase: *Documento nº 5. Certamen de Promoción de las nuevas generaciones de pintores noveles bilbaínos. Galería Stvdio, Bilbao, 1949. Texto de presentación de Jorge Oteiza*, en GUASH, A. M.: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Torrejón de Ardoz (Madrid), Akal, 1985; p. 299.

Las exposiciones de Stvdio duraban entre 12 y 15 días, llegando a organizar una totalidad de 67 exposiciones mayoritariamente de artistas locales, en general muestras colectivas e individuales. Al volcarse hacia lo local permitieron que expusieran algunos pintores vinculados a la Asociación Artística Vizcaína (quienes así mismo disponían de un espacio para pintar al haberse cerrado la Escuela de Artes y Oficios). Sin embargo, al no invertir económicamente en el proyecto no pudieron llegar a materializarse exposiciones previstas más ambiciosas como las de Pablo Palazuelo o una colectiva de Tàpies, Cuixart y Ponç.

Manteniendo esta intensidad de colaboraciones se involucraron con diversas entidades⁴³. También realizaron catálogos y ediciones de arte exquisitamente diseñadas y en ocasiones gestionaban depósitos de las mismas con la colaboración por ejemplo de ArtCo de París. Entre sus actividades paralelas se contaban conferencias de arte moderno, representaciones teatrales, actuaciones de música contemporánea o proyecciones de cine⁴⁴.

En sus archivos internos, aparecen datos sobre el agotamiento del grupo y reflexiones donde aluden a la escasez de ventas realizadas y la falta de participación de los asociados lo que condujo finalmente a la disolución del grupo y por consecuencia, del proyecto.

Willi se encargó de ordenar exhaustivamente los documentos que dejó en manos de José Ramón de la Rica quien a su vez los organizó alfabéticamente. Cuando el año 2008 el museo de Bellas Artes de Bilbao organizó una exposición sobre Stvdio y recibió numeroso material en donación de la familia De la Rica. A pesar de haberse desarrollado en un momento complejo previo a las vanguardias de los años cincuenta y la influencia de la situación político-bélica del momento, Sala Stvdio es un ejemplo por el tipo de contenidos que presentaban, constituyéndose como modelo de gestión privado y participativo y la forma de colaboración empresarios/artistas.

43 Colaboraron con la *Librería Argos* de Bilbao, donde reproducían obras de arte a bajo coste para que fueran vendidas en el espacio, con Lais y Galerías Santu de Oviedo, Sala Parés de Barcelona, Galerías Layetanas en Barcelona, Galería Sapi de Palma de Mallorca, Galería Proel de Santander, la librería Argos de Barcelona, la galería y librería Clan, Arenal 18 de Bilbao, la Buchholz de Madrid y Aranaz Darrás en San Sebastián.

44 Sus iniciativas cinematográficas fueron relevantes: realizaron proyecciones de películas inéditas, algunos rodajes (Guillermo de Osma heredó de su tío una serie de latas de películas), José Ramón de la Rica ideó un guion de rodaje para una película *Guante negro* e, incluso, ensayaron la idea de generar un cine-club para los socios, fundamentalmente enfocado a temáticas artísticas. La Embajada de Francia les cedía documentales, el Instituto Británico en Madrid o la sección de cine de La Casa de América.

4. SALÓN DE ARTE (VITORIA, 1953-1956)

En el periodo se observa en Álava como comienzan a desarrollarse ciertas actividades culturales aún en un marco de restricciones y una revitalización económica⁴⁵. Aunque se trata según afirma el historiador Antonio Rivera del momento más importante de la provincia «multiplicó y alteró el origen de su población; trastocó el tradicional carácter rural de ésta para hacerlo básicamente urbano; pasó del agro a la industria como ocupación y fuente de riqueza producida; alteró su quietud sempiterna y la trocó en agitación; cerró su tiempo de sociedad conservadora y hasta reaccionaria y la transformó en plural y diversa»⁴⁶. Para entender el contexto es necesario tener en cuenta el funcionamiento del Casino Artista Vitoriano. Ubicado en la plaza del General Loma, era similar a otros “Casinos-Círculos” coetáneos. Como parte de su función, ofrecía ventajas a los socios inscritos a instancias de una Comisión que regía el funcionamiento y dinamización del local. Desde 1945 la Peña de Pintores, interesados fundamentalmente en el paisajismo, comenzó a realizar exposiciones allí. Se generaron a su vez ingresos de nuevos asociados. Además, desarrollaron una intensa labor expositiva en ciudades españolas de provincias sobre todo hasta 1948. Respecto a su extinción, el historiador Santiago Arcediano señala que ésta obedeció a la heterogeneidad de los jóvenes integrantes cuyos intereses particulares se acabaron imponiendo a los colectivos⁴⁷.

Aunque con el mismo nombre existió otro Salón de Arte en Bilbao en Gran Vía 16, destaca la Sala de Arte o Salón de Arte, como también se le denomina, de Vitoria como exponente peculiar fruto de la situación social y económica antes mencionada. Además, se produce un hecho diferencial a raíz de la voluntad de mediación cultural de sus impulsores procedentes de una minoría industrial, en un contexto mucho más provinciano. El Salón de Arte, abrió sus puertas en los números 3 y 5 de la calle San Prudencio a iniciativa privada de Florentino y Cayetano Ezquerria. Ambos pertenecían a una de las familias empresarias

45 Por ejemplo, la revitalización económica iba llegando a través del ramo de la metalurgia como Armentía y Corres, Sierras Alavesas, Ajuria, S.A. y Aranzábal, S.A. o Heraclio Fournier intensificándose la emigración desde otras provincias a la ciudad proporcionalmente a la ampliación de los polígonos industriales como Gamarra-Betoño o Gamarra-Arriaga. Véase: RIVERA, A.: (dir.). *Dictadura y desarrollismo. El franquismo en Álava*. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009.

46 RIVERA, Antonio (dir.) *Dictadura y desarrollismo. El franquismo en Álava*, op. cit.; p. 14.

47 ARCEDIANO SALAZAR, S.: “Grupo Pajarita de Pintores Alaveses: entre la tradición y la renovación”. Grupo Pajarita de Pintores Alaveses. [Cat. Exp.] del 3 de noviembre de 2004 al 23 de enero de 2005, Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2004; p. 17.

más destacadas de la ciudad desde comienzos de siglo, Hijos de F. Ezquerro. Sus negocios estaban arraigados en la industria del cacao, complementando la vertiente económica con la participación en labores de mecenazgo cultural y función política⁴⁸. La familia Ezquerro, interesada por el coleccionismo de arte, se había volcado especialmente en adquisiciones de pintura costumbrista vasca. Dado su interés por el arte, Cayetano junto a su hermano, y con tan solo 28 años, inauguró este espacio de arte próximo a su establecimiento comercial y vivienda en una de las arterias principales de la ciudad. Para Cayetano Ezquerro, este proyecto fue «el esfuerzo más importante y con mayor rigor realizado por una galería de arte en Vitoria»⁴⁹.

El espacio consistía en un local en planta baja cuyas paredes se cubrían con revestimiento de tela, colgándose los cuadros sobre ellas al estilo de la época. La primera exposición fue de Jesús Apellániz. La muestra tuvo lugar entre el 15 de julio de 1953 a febrero de 1956 y a partir de ahí realizaron hasta sesenta exposiciones. Fueron tanto muestras individuales como colectivas. Entre ellas destacan la correspondiente a una serie de pintores ecuatorianos entre los que se encontraba Oswaldo Guayasamín o toda una sucesión otros pintores como: Menchu Gal, Gerardo Armesto, Ángel Moraza, Suarez Alba, Juan Araona, Enrique Pichot, Daniel Vázquez Díaz, Ramón Monteverde o Benjamin Palencia. El proyecto económicamente no funcionó, pero les permitió rodearse de amistades del mundo del arte generando un círculo de complicidades e incrementar su propia colección.

Uno de los colectivos que más se vinculó al Salón de Arte, fue el grupo Pajarita⁵⁰. Desde 1956 se adscribieron a este grupo, una serie de pintores interesados en compartir una cierta renovación creativa. Sobre el grupo Pajarita existe bastante bibliografía destacando

la monografía editada gracias a las investigaciones del Museo de Bellas Artes de Álava y al historiador Santiago Arcediano. El colectivo inicialmente estaba integrado por Gerardo Armesto, José Miguel Jimeno, Ángel Moraza, Enrique Pichot y Enrique Suárez Alba⁵¹. Posteriormente, se incorporó Florentino Fernández de Retana en marzo de 1964 en sustitución del fallecido Armesto.

Según observamos en esta publicación —donde queda constancia de diversas imágenes sobre el espacio— en junio de 1954 organizaron un homenaje a los pintores vitorianos (habían sido aceptados en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid). De ella, se conserva una fotografía donde posan con el cartel del evento los artistas Suárez Alba, Moraza, Armesto, Jimeno de la Hidalga y Pichot. Las referencias de prensa de la época relatan la muestra de los cinco entre el 21 y 30 de junio de ese año incidiendo en la participación de diferentes agentes sociales al acto. Se debe señalar que Santiago Arcediano, tuvo la voluntad acceder a una historiografía del espacio, pero se encontró con las reticencias del propio Cayetano, además en el Museo de Bellas Artes de Álava no hay datos concretos al respecto y existen escasas reseñas de prensa de las citadas exposiciones en los medios locales⁵².

48 Cayetano Ezquerro (1925-2015), ejerció las funciones de presidente de la Diputación Foral de Álava entre 1977 y 1979. Como coleccionista fue además uno de los impulsores de la Comisión Foral de Cultura e intervino en la configuración del patrimonio artístico público centrado en el arte contemporáneo. Entre 1975 y 1982 se adquirieron obras de artistas contemporáneos, constituyéndose así en el Museo de Bellas Artes de Álava una colección de referencia. Véase: ARRIZABALAGA SALGADO, V.: *Entre lo visible y lo invisible: el coleccionismo de arte en Vizcaya y Álava durante el siglo XX*. [Tesis Doctoral], Vitoria: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, Facultad de Letras, 2015; pp 347-357.

49 Cita de la entrevista a Cayetano Ezquerro, el 15 de marzo de 1991, leída en ARRIZABALAGA SERRANO, V.: *Entre lo visible e invisible El coleccionismo de Arte en Vizcaya y Álava durante el siglo XX*. *Op. cit.*; p. 337. Se destaca así mismo que en sus reflexiones Víctor Arrizabalaga hace un comparativo entre este proyecto y la Sala Studio aunque la denomina “galería”. En el Apéndice A12 al final de su tesis realiza la mención a las exposiciones vinculado la información al Museo de Bellas Artes de Álava.

50 Santiago Arcediano sintetiza algunos de los aspectos relevantes de esta muestra temática inaugurada el

12 de marzo de 1950 con la obra de quince pintores: José Gabriel Aguirre, Gerardo Armesto, Andrés Buesa, Ezequiel Carreras, Gerardo Erbina, Eduardo Fernández de Arróyabe, Ignacio Gonzalo Bilbao, José Luis Gonzalo Bilbao, Obdulio López de Uralde, Vera López de Uralde, Antonio Olloqui, Julián Ortíz de Viñaspre, Santiago Pascual, Ángel Sáenz de Ugarte, Enrique Suárez Alba y el fotógrafo Teófilo Mingueza. En las notas de referencia alude a un artículo firmado por “Don Pepe”, “El éxito de una exposición”, en *El Correo Español-El Pueblo Vasco* [Vitoria], 19 marzo 1950 y dos reseñas en el diario *El Pensamiento Alavés* [Vitoria], *De Cultura y Arte. Ante la exposición de Pintura Cerebral* (2 marzo 1950), *I Exposición Fantasma* (13 de marzo) y *La I Exposición Fantasma* (14 de marzo) bajo la firma de V. (quizás el historiador local Venancio del Val). Véase: ARCEDIANO SALAZAR, S.: “Grupo Pajarita de Pintores Alaveses: entre la tradición y la renovación”. *Op. cit.*; p.41.

51 Existe una unión entre ellos por afinidad artística sin pertenecer a las mismas generaciones: Gerardo Armesto (1919-1957), José Miguel Jimeno (1932), Ángel Moraza (1917-1978), Enrique Pichot (1920-2001) y Enrique Suárez Alba (1921-1987) y Florentino Fernández de Retana (1924-2015). Véase: ARCEDIANO SALAZAR, S.: *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, número. 8, 1991, pp. 265-313.

52 Entrevista a Santiago Arcediano. Por email 4 de agosto 2021.

5. GALERÍA BARANDIARAN (SAN SEBASTIÁN, 1965-1967)

El proyecto se fue conceptualizando por la conexión de diferentes voluntades: la de un promotor sensible a las demandas de los creadores de su tiempo: el empresario Dionisio Barandiaran⁵³ y las de un grupo de artistas. A causa de la confluencia del proyecto en el espacio de San Sebastián, estos artistas intensificaron sus relaciones lo que derivó en el lanzamiento del ideario del grupo⁵⁴.

El nombre procede del empresario promotor del proyecto puesto que se materializó a raíz de su apuesta desinteresada. Como mecenas cultural apoyaría igualmente becando a Amable Arias a través de un acuerdo verbal⁵⁵, creó el Premio Barandiaran para guiones de cine amateur con el Laboratorio Bersan y el Club Euromar. Por otro lado, aunque no bajo la marca de la galería —pero formando parte de su iniciativa cultural— puso en marcha un Cine club y unas “Escuelas sociales” en parroquias con un alto contenido antifranquista y espíritu comunitario.

Los artistas del proyecto tenían en común estar vinculados a Guipúzcoa⁵⁶. Como creadores utilizaban habitualmente la escultura (Néstor Basterrechea, Jorge Oteiza, Remigio Mendiburu y Eduardo Chillida) o la pintura (José Antonio Sistiaga, Amable Arias, Rafael

Ruiz Balerdi y José Luis Zumeta). El espacio se convirtió en una “verdadera productora de proyectos” tal y como propugnaban en su denominación oficial: Galería Barandiaran, productora de arte compuesto⁵⁷.

El lugar se encontraba en un sótano de las oficinas centrales de Construcciones D. Barandiaran en el número 4 de la calle Bengoechea (hoy el centro de salud de la calle Bengoetxea)⁵⁸. El proyecto de la Galería Barandiaran avanzó desde la voluntad del empresario, así como por sus primeras reuniones con Amable Arias, Francisco Usabiaga y José Antonio Sistiaga. Ellos tres viajaron juntos para una primera reunión en Zarautz en el Hotel Euromar⁵⁹. Después siguieron una serie de reuniones internas con artistas afines en la cafetería Mónaco⁶⁰.

Es preciso señalar que tanto Sistiaga como Amable, habían desarrollado ciertas acciones alternativas sobre todo con las protestas ante la política municipal respecto a los certámenes artísticos (1965), la Exposición de los 10 (1960) o la citada muestra individual de Arias, Espacios Vacíos (1963). Tras esta reunión el colectivo comenzó a gestar la redacción de un anteproyecto de estatutos para la galería que acabó vinculándose a la génesis del grupo Gaur y los otros colectivos de la Escuela Vasca⁶¹. Mucho se ha escrito sobre este momento germinal y aun hoy siguen apareciendo nuevos datos como los que se ha revelado recientemente en la exposición del pintor autodidacta y abogado Carlos Sanz (1943-1987)⁶².

53 Dionisio Barandiaran (1927-1979), originario de Ataún, fue lo que se puede denominar como «un hombre hecho a sí mismo». Había estudiado en la Escuela de Artes y Oficios, acumulando su fortuna gracias al *boom* constructivo y de la hostelería. Inquieto y con una perspectiva visionaria de la cultura totalmente fuera de lo común, daría lugar a varios proyectos muy por delante de su tiempo. Las memorias inconclusas de Dionisio Barandiaran fueron editadas traducidas al euskera bajo el título *Azarolako Dunixi*. El libro consta de un prólogo realizado por sus hijas María Luisa y Arantza Barandiaran Mujika. Véase: BARANDIARAN ETXEBERRIA, D.: *Azarolako Dunixi*. San Sebastián, Hiria Liburuak, 2009.

54 La Escuela Vasca, compuesta por los grupos Gaur (Guipúzcoa), Emen (Vizcaya), Orain (Álava), Danok (Navarra) irá generándose y evolucionando de una forma espontánea. Es de reseñar que recientemente se ha reeditado el célebre manifiesto de la Escuela Vasca encartado en: HUÉRCANOS, J.P.: *Grupo GAUR. Arte y construcción colectiva 1965-1967*. San Sebastián, Fundación Museo Jorge Oteiza/Fundación Kutxa, 2020.

55 Amable Arias narra el proceso del apoyo económico de Barandiaran: «Después de consultar, como buen vasco, con cierta gente que le era de garantía, me llamó y me propuso con la mayor delicadeza un contrato verbal. Él me pasaría diez mil pesetas al mes y yo le daría X obras, nunca se estipuló el número». En ARIAS, A.: *Sherezades*. Vitoria, Bassarai, 2009; p. 183.

56 Sólo en aquel momento Rafael Ruiz Balerdi (1934-1992) vivía en Madrid. No existía entre ellos conexión generacional tal y como se puede comprobar Néstor Basterrechea (1924-2014), Jorge Oteiza (1908-2003),

Remigio Mendiburu (1931-1992), Eduardo Chillida (1924-2002), José Antonio Sistiaga (1932), Amable Arias (1927-1984), Rafael Ruiz Balerdi y José Luis Zumeta (1939-2020).

57 Es decir, pasó de denominarse Euromar, a tomar como nombre el apellido del propietario, y después complementarse con el desarrollo conceptual de Oteiza que lo amplió con ese subtítulo.

58 Esta localización adquirió un sentido práctico puesto que las oficinas se encontraban a nivel de calle y entreplanta y la parte de abajo apenas se utilizaba. Entrevista a Arantxa Barandiaran. Telefónica. 31 de enero 2022.

59 El primer encuentro para tratar el tema se centró en la idea del empresario de crear para una sala de exposiciones en el hotel Euromar con el objetivo de trasladarla posteriormente a sus oficinas de San Sebastián. La Galería Euromar en Zarautz, duró apenas unos meses de 1965, iniciando su actividad con la *I Exposición de Pintura* y dio el primer nombre al espacio de la calle Bengoechea. En ALONSO PIMENTEL, C.: *Amable Arias. op. cit.*; pp. 89-98, se puede encontrar una descripción del momento ampliada por la transcripción documental del Archivo Maru Rizo de Amable Arias.

60 Entrevista a José Antonio Sistiaga. *Archivos colectivos*. Disponible en: <https://vimeo.com/19452447>. [23 diciembre 2021].

61 Carmen Alonso Pimentel transcribe los documentos en Alonso Pimentel, Carmen. *Amable Arias. Op. cit.*; pp. 205-207.

62 El proyecto investigado y comisariado por Mikel Lertxundi Galiana incluye referencias a los documen-

Aunque ni hubo lectura pública del manifiesto ni la foto mítica del grupo corresponde al momento, el espacio en sí y el acto de inauguración de la muestra de Gaur en Barandiaran, trascendió como hito⁶³. De esta manera, diferentes catálogos y publicaciones describen el desarrollo del proyecto⁶⁴. De la documentación consultada y testimonios se deduce que la galería estaba configurada por dos ámbitos, uno como sala de exposiciones y otro contiguo, como espacio multiusos. Las paredes se pintaron de blanco disponiendo de focos. El suelo, de terrazo oscuro, procedía de la propia fábrica del empresario en Lasarte la cual llevaba el nombre de Bareche⁶⁵. Esta polivalencia en la configuración espacial, permitió que fuera sede del Gupo Gaur y de otros colectivos vinculados conceptualmente al proyecto como Ez Dok Amairu (música popular), Argia (danza) y Jarrai (teatro).

La primera exposición se produjo en noviembre de 1965 y en la misma se mostraron los dibujos de niños fruto de la colaboración con La Academia de los jueves. Todo ello procedía del proyecto de pedagogía alternativa iniciada José Antonio Sistiaga y Esther Ferrer⁶⁶. Poco después el latente movimiento Gaur, fraguado en intensas reuniones internas, presentó la célebre exposición acompañada del manifiesto que se dio a conocer el 28 de abril de 1966.

En un texto dirigido a José Antonio Sistiaga, Jorge Oteiza escribió «La vieja sala de exposición, el lugar dedicado a una sola expresión artística, muere. Se va a intentar su transformación. Es la hora nuestra de que podamos intentar adelantarnos»⁶⁷. La galería

se convertiría en “una institución privada de Extensión cultural” con una voluntad abierta y cooperativa con otros colectivos. Para la gestión se pensó en un director gerente Julio Campal⁶⁸ y con objeto de evitar protagonismos artísticos y lograr el “bien común” idearon crear “concejalias” de dos personas según materias afines. Estas serían: artes plásticas, artes aplicadas, poesía, música y danza, incidiendo así mismo especialmente en el arte popular. Tras la partida de Campal, a partir de diciembre de 1966, fueron responsables de la misma Santiago Díaz Yarza y José Luis Fagoaga con vínculos en el campo del arte y la literatura.

Además, se intentó que «Los resultados económicos se repartieran en tres tercios, uno para el expositor, otro para la galería y el último para crear un fondo de ayuda para los artistas. Idea que no llegó a materializarse» según afirma Juan Antonio García Marcos⁶⁹. Así mismo se ha encontrado en el Orden Interno de Gaur datos que señalan la distribución de las ventas: el 50% al artista, 25% a la galería y el resto a un fondo común⁷⁰. Es de reseñar, que en todo el proceso de gestión el empresario escuchó los consejos de los creadores. De esta manera, se incluyó la opción de que los beneficios de las ventas revirtieran en los propios artistas. Entre sus actividades editaron diferente material gráfico con las actividades programadas para los meses de diciembre 1966 a enero 1967 que llevó por título Galería Barandiaran y Escuela Vasca siendo la actividad expositiva muy intensa⁷¹. Así mismo comenzó a incluirse en la programación muestras de carteles, exposiciones organizadas con la Unión de Estudiantes de Arquitectura de España, ediciones gráficas, audiciones de música contemporánea, proyecciones de cine en colaboración con embajadas y conciertos de cantantes vascos.

tos originales firmados por los miembros de GAUR. Exposición *Carlos Sanz*. Kubo Kutxa 21 de octubre al 22 de enero 2023.

- 63 Fernando Golvano, viene a señalar este hecho al aludir al error en la foto de Fernando Larrauert realizada en el estudio de Oteiza Incide además en el desarrollo del espacio como fuente de conocimiento del devenir del colectivo y realiza un compendio de las exposiciones con fotografías y carteles poco conocidos. En GOLVANO, F.: (ed). *Constelación GAUR 1966-2016*. San Sebastián, Museo San Telmo/ Fundación 2016 Donosti/San Sebastián, 2016; pp. 31-40.
- 64 Entre los primeros escritos donde se refiere a la similitud de la Galería Barandiaran a otros espacios alternativos se encuentra *Ultramar, una aproximación al patrimonio artístico de Kutxa desde las adquisiciones recientes 2008-2010*. [Cat. Exp.], 14 de abril-3 julio, Kubo Kutxa. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2011 y Aramburu, Nekane *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado Español (1980-2010)*. Op. cit.; p. 9. En la monografía sobre el grupo Gaur, Juan Pablo Huercanos, analiza la génesis del grupo retomando la idea y Fernando Golvano igualmente apunta en sus numerosos escritos al sentido innovador en la gestión de la galería como “espacio alternativo”. «El terrazo oscuro procedía de la propia fábrica de mi padre en Lasarte que llevaba el nombre de Bareche». Entrevista a Arantza Barandiaran. Telefónica. 31 de enero 2022.
- 65 También realizaron allí mismo la primera exposición de juguetes no violentos como una reivindicación militante a favor de los derechos y las libertades. Entrevista a Esther Ferrer. Por Skype, 3 de mayo 2021.

67 VV.AA. *Arte y artistas vascos en los años 60*, op. cit.; p. 525.

68 Durante cuatro meses del año 1966 estuvo como director artístico al uruguayo Julio Campal (1933-1968), lo que dio lugar a diversas actividades sobre poesía visual y una nueva apertura de la ciudad a corrientes artísticas externas. También participó en actividades tanto en Vitoria como Bilbao. Julio Campal había llegado a España en 1962, fundó el grupo Problemática 63 y fue impulsor del colectivo de poesía experimental N.O.

69 García Marcos, Juan Antonio. *Salas y galerías de arte en San Sebastián*. Op. cit.; p. 145.

70 En el apartado de *Orden Interno* señalando como director propietario a Dionisio Barandiaran se indica: «Los poderes legislativos caerán en Dionisio y el grupo Gaur simbióticamente. El bien común debe presidir el hacer, si bien tanto Dionisio como el grupo son registros autónomos en orden a su individualidad». Se incluye ya el nombre del director administrativo ejecutivo (Julio Campal) y se crean una serie de Concejalías por materias-contenidos. Aunque existen varios borradores de los estatutos nos referimos al publicado en ALONSO PIMENTEL, C.: *Amable Arias*, op. cit.; p. 207.

71 En 1967 expusieron el Equipo Crónica, Ricardo Ugarte, Vicente Amezttoy, María Paz Jiménez, los Chillida, Isolde Baumgart, los grupos Orain, Equipo Realidad o diferentes colectivos como Estampa Popular de Barcelona. Vicente Amezttoy y Ricardo Ugarte (el primero en junio y el segundo en noviembre,

A pesar de las ciertas divergencias con la nueva dirección artística de la sala, el grupo Gaur continuó desarrollando un amplio despliegue de actividades tanto en la capital de la provincia como en los pueblos de Beasain, Andoain, Alegría de Oria, Amezqueta, Legorreta, Tolosa, Ordizia y Villabona hasta 1969⁷². La trayectoria del espacio concluyó al arruinarse Barandiaran y por el enrarecido clima político además de las numerosas crisis internas respecto a la dirección del espacio (criticado por Oteiza, Balerdi y Sistiaga). Finalmente, con objeto de recuperar parte del presupuesto invertido, se organizó una subasta en paralelo a la muestra *Affiches* de la colección de Zuloaga⁷³. Se trató de un gesto de apoyo desde la propia comunidad artística que tuvo amplia repercusión, aunque sin éxito de ventas⁷⁴.

Tras la clausura del proyecto los artistas de Gaur siguieron colaborando juntos, quizás con más discreción mediática y desde nuevos espacios⁷⁵. Hay que tener en cuenta así mismo que Oteiza y Basterretxea compartían vivienda-taller⁷⁶, la relación de Sistiaga con Hendaya y la ubicación de Mendiburu en Fuenterrabía⁷⁷.

CONCLUSIONES

Existe una amplia variedad de iniciativas privadas paralelas a las puramente comerciales, intensamente tras la Guerra civil y coincidiendo con los años más difíciles del franquismo. De entre todas ellas se puede afirmar que existen cuatro proto-espacios que se gestaron impulsados por la confluencia de voluntades de empresarios vinculados a la burguesía empresarial y artistas procedentes de círculos artísticos inquietos hacia nuevas formas de experimentación y modelos de financiación basados en el mecenazgo. Gu, Sala Studio, Sala de Arte y Galería Barandiaran desarrollaron así nuevas maneras de compartir la producción artística desde lo privado y ese eje para-institucional será desarrollado en espacios alternativos posteriores. Igualmente se repetirá, aunque desde otros focos, la conexión generacional de acompañamiento intelectual y afectivo como fuente de cohesión entre los diferentes colectivos.

1967), realizaron en la sala su primera exposición individual.

- 72 Ana Olaizola así mismo se refiere a que en un intento de conectarse de forma directa con el público popular utilizan toda una serie de espacios no convencionales para exponer como escuelas, clubes, bares o frontones entoldados. Leído en VV.AA.: *Arte y Artistas vascos en los años 60*, op. cit.; p. 130.
- 73 Esta subasta se publicitó junto al folleto de *Affiches 1900* (exposición entre el 14 y 21 de diciembre de 1967). Detalla Carmen Alonso Pimental los artistas que aportaron obra para la subasta (Ameztoy, Arias, Arocena, los Arteta, Bizcarrondo, Gracenea, Iturrino, Martínez, Olasagasti, Sanz, Tapia, Ugarte, Villagarcía o Zuloaga) adquiriéndose un cuadro de Amable Arias por 15.000 pts. Véase: Alonso Pimentel, Carmen. *Amable Arias*, op. cit.; p. 95.
- 74 En el anuncio se comunicaba que estarían las obras en exposición a partir del 9 de diciembre. Folleto del Archivo Maru Rizo.
- 75 De esta manera realizan en diciembre de 1968 una muestra conjunta en el estudio de Remigio Mendiburu en Fuenterrabía donde presentaron un prototipo de maqueta para el futuro aeropuerto según proyecto de Oteiza. También muestras en la galería Grises (Bilbao) y Huts (San Sebastián) o las intervenciones en Aranzazu aunque no fuera como entidad grupal. Esta cuestión sobre la contradicción de seguir manteniendo la idea de grupo, aunque ya no lo fuera aparece tratada en: AMÓN, S.: "Nestor Basterretxea y la "vieja vanguardia", en *Nueva Forma* nº 74, Madrid, marzo de 1972; pp. 4-28.
- 76 El edificio de nueva planta en la avenida de Iparralde de Irún, se convirtió en un punto de reunión a modo de catalizador cultural entre el año de su construcción en 1956 a 1974, fecha en la que ambos dejaron el edificio.
- 77 Juan Pablo Huercanos, señala que a partir de 1968 el escultor convirtió su propio taller en un *open studio* donde mostraba sus obras, las de Zumeta, Sistiaga, Ruiiz Balerdi, Oteiza y Chillida bajo el nombre de la Yellow Gallery (era el año del lanzamiento del disco de grupo *The Beatles* bajo ese rótulo), además prosiguieron las reuniones del grupo en la tienda de muebles Espiral o el estudio de Peña Ganchegui según comenta a partir de testimonios de Mikel Forcada y José Ángel Irigaray. Véase: HUERCANOS, J.P.: *Grupo GAUR. Arte y construcción colectiva 1965-1967*. Op. cit.; p. 136.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, P.: *Una modernidad singular 1925-1936*. San Sebastián, Museo de San Telmo/ La Fábrica, 2016.

AMÓN, S.: “Nestor Basterretxea y la “vieja vanguardia”, en *Nueva Forma* nº 74, Madrid, marzo de 1972.

ARAMBURU GIL, N.: “El poder y la gloria: una metáfora epistemológica” en *Artistas Berrien XLIV. Lehia Keta. Certamen de Artistas Noveles*. San Sebastián-Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea, 2011.

ARAMBURU GIL, N.: *Ultramar. Una aproximación al patrimonio artístico de kutxa desde las adquisiciones recientes*. [Cat. Exp.], 14 de abril al 3 de julio de 2011 San Sebastián: Kutxa Donosti, 2011.

ARAMBURU GIL, N.: *Alternativas. Políticas de lo Independiente en las Artes Visuales*. Murcia, Cendeac, 2020.

ARCEDIANO SALAZAR, S.: “El crítico Javier Serrano y la Vanguardia Artística Alavesa”, en *Grupo Orain 5+1 21* [Cat. Exp.], de abril al 2 de mayo 2005, Vitoria, Fundación Caja Vital.

ARCEDIANO SALAZAR, S.: “Grupo Pajarita de Pintores Alaveses: entre la tradición y la renovación”. Grupo Pajarita de Pintores Alaveses. [Cat. Exp.] del 3 de noviembre de 2004 al 23 de enero de 2005, Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2004.

ARCEDIANO SALAZAR, S.: *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, número. 8, 1991.

ARCEDIANO SALAZAR, S.: *La I Exposición Fantasma*, en El Correo [Vitoria], 29 de noviembre 2020.

ARIAS, A.: *Sherezades*. Vitoria, Bassarai, 2009.

ARRIZABALAGA SALGADO, V.: *Entre lo visible y lo invisible: el coleccionismo de arte en Vizcaya y Álava durante el siglo XX*. [Tesis Doctoral], Vitoria: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, Facultad de Letras, 2015; pp 347-357.

BARANDIARAN ETXEBERRIA, D.: *Azarolako Dunixi*. San Sebastián, Hiria Liburuak, 2009.

BISHOP, C.: *Artificial Hells*. London/New York, Verso, 2012.

BRIHUEGA, J.: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid, Itsmo, 1981.

D’ORS, E.: *Mis salones*. Madrid, Aguilar, 1967. TRAPIELLO, A.: “Nuevo jardín cerrado. A propósito de una casa de la calle Correo de Bilbao”, en VV.AA. *Willi Wakonigg y su mundo. 1914-2000*.

DE PRADO URIBARRI, M^aB.: *Sala Stvdio 1948-1952. Tedio o vanguardia en el Bilbao de Posguerra*. [Tesis Doctoral], Bilbao, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 2011.

El Diario Vasco, [San Sebastián], 13 de junio 1936.

G. GURPEGI, M.: “1961. Espelunca, cueva literaria en la mitad de Donosti”, en *Diario Vasco*, [San Sebastián], domingo 23 de abril de 2006 Disponible en línea en: https://www.diariovasco.com/pg060423/prensa/noticias/San_Sebastian/200604/23/DVA-SSB-169.html [Fecha de consulta: 14 junio 2021].

GARCÍA DÍEZ, J. A.: *La pintura en Álava*. Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1990.

GARCÍA MARCOS, J.A.: *La Asociación Artística de Guipúzcoa del siglo XX al XXI (1949-2009)*. San Sebastián, Asociación Artística de Guipúzcoa, 2009.

GARCÍA MARCOS, J.A.: *Salas y Galerías de Arte en San Sebastián 1978-2005*. Colección *Temas Donostiarra* nº 36, Donostia-San Sebastián, Fundación Kutxa, 2007.

GARCÍA, A.: *Una aventura a fondo perdido*. Diario Vasco [San Sebastián], 18 marzo 2008. Disponible en línea: <https://www.diariovasco.com/20080318/cultura/aventura-fondo-perdido-20080318.html> [Fecha de consulta: 22 diciembre 2021].

- GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Arte y Estado*. Madrid, Gráfica Universal, 1935.
- GOLVANO, F.: (ed). *Constelación GAUR 1966-2016*. San Sebastián, Museo San Telmo/ Fundación 2016 Donostia/San Sebastián, 2016.
- “Gu’. *Sociedad de amigos del arte*”. *El Pueblo Vasco* [San Sebastián], 30 de agosto de 1934.
- GUASH, A. M.: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Torrejón de Ardoz (Madrid), Akal, 1985.
- GURREA, A.: “Txomin Barullo, comparsa de Bilbao”, en *Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca* [Cat. Exp.], 27 octubre de 2004 al 8 de enero. 2005, San Sebastián, Ganbara. Koldo Mitxelena Kulturanea, 2005.
- HUÉRCANOS, J.P.: *Grupo GAUR. Arte y construcción colectiva 1965-1967*. San Sebastián, Fundación Museo Jorge Oteiza/Fundación Kutxa, 2020.
- La Voz de España*, [San Sebastián], 11 de diciembre de 1936.
- LÓPEZ DE SOSOAGA BETOLAZA, M^a J.: *Jesús Olasagasti 1907-1955*. San Sebastián, Fundación Kutxa, 2007.
- LÓPEZ DE SOSOAGA, M^a J.: *Jesús Olasagasti, animador del protagonismo cultural que tuvo San Sebastián antes de la Guerra Civil*. Revista Ondare, núm. 23, 2004.
- MARTIARENA, R.: “Ascensio Martiarena Laskurain”, en *Ascensio Martiarena 1883-1996*. San Sebastián- Donostia, Fundación Kutxa, 2005.
- MORENO RUIZ DE EGUINO, I.: “Rogelio Gordón y García-Roves. Los Gordón, tradición artística familiar”, en *Rogelio Gordón*, [Cat. Exp.], del 31 de octubre al 8 de diciembre 2002, Sala de Exposiciones Boulevard 1, San Sebastián, Fundación Kutxa, 2002.
- MOYA, A.: «El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación», en *Arte y artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*, [Cat. Exp.], 4 al 31 de octubre de 1986, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1986.
- MUR PASTOR, P.: *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao-Caja de Ahorros Vizcaína, 1985.
- MURILLO, T.: *Diario Vasco*, [San Sebastián], 19 diciembre 1959.
- OTEIZA, J.: “Recuerdo y olvido de José Manuel Aizpurúa”, *Nueva Forma*, número 40, Madrid, 1969.
- RIVERA, A.: (dir.). *Dictadura y desarrollismo. El franquismo en Álava*. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009.
- ROBLES TARDÍO, R.: “Diseño industrial, espacios y estructuras. Una aproximación a *Espiral*”, en *Un sitio para pensar. Escuelas y prácticas educativas experimentales de arte en el País Vasco*. [Cat. Exp.], 21 enero al 5 de junio 2022, Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco. Artium, Vitoria-Gasteiz, Artium Museoa, 2022.
- SADA, J.M.^a; HERNÁNDEZ, T.: *Comercios donostiarras*. San Sebastián, Ayuntamiento de San Sebastián, 1991.
- SANTOLAYA, E.: *Galería de raros: cinéfilos y cinépagos que quisieron cambiar el paso de una ciudad*. Vitoria-Gasteiz, Ikusager, 2015.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, I.: “Rebelde con causa. La Obra artística de José Ramón Sainz Morquillas en los años 80 y 90”, en *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, n°19, 2008.
- SERRANO, J.: *El Correo Español* [Vitoria], 4 de agosto de 1966.
- SCURIATTI, L. (ed.): *Groups, Coteries, Circles and Guilds. Modernist Aesthetics and the Utopian Lure of Community*. Oxford: Peter Lang, 2019.
- VILLANUEVA, M. y NAYA, C.: “Studio Labayen-Aizpurua. Un laboratorio experimental neoplasticista” en *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*; Vol. 21, Núm. 28, 2016.
- VV.AA.: *Sala Stvdio, 1948-1952. Una aventura artística en el Bilbao de la posguerra*. Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2008.

VV.AA.: *Willi Wakonigg y su mundo. 1914-2000*. Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2001. Disponible en: https://guillermodeosma.com/wp-content/uploads/pdfs/CATALOGO_WILLI_MEDIA.pdf [Fecha de consulta: 20 de diciembre 2021].

VV.AA.: *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Alzuza/Navarra: Fundación Oteiza, 2010.

VV.AA.: *Arte y Artistas vascos en los años 60*. [Cat. Exp.], 7 de julio-7 de septiembre 1996, San Sebastián: Koldo Mitxelena, 1995.

LA DECORACIÓN ESCULTÓRICA DEL EXTERIOR DE LA CAPILLA DE SANTA CATALINA, ANTIGUA SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE BURGOS

THE SCULPTURAL DECORATION OF THE EXTERIOR OF THE CHAPEL OF SANTA CATALINA, FORMER CHAPTER HOUSE OF BURGOS CATHEDRAL

LA DÉCORATION SCULPTURALE DE L'EXTÉRIEUR DE LA CHAPELLE DE SAINTE CATHERINE, ANCIENNE SALLE CAPITULAIRE DE LA CATHÉDRALE DE BURGOS

CARLOS POLANCO MELERO

Universidad de Burgos

Facultad de Humanidades y Comunicación
Paseo de los Comendadores, s/n
09001 Burgos (Burgos)

mcarlos@ubu.es

<https://orcid.org/0000-0003-4577-0554>

RESUMEN

La Capilla de Santa Catalina de la Catedral de Burgos se edificó como sala capitular en el segundo cuarto del siglo XIV. Su ambiciosa arquitectura, sobresaliente en el panorama castellano coetáneo, se completa con un rico programa escultórico, cuyo desarrollo en el exterior del edificio es el objeto de estudio de este artículo. Otro trabajo nuestro está dedicado al estudio de la decoración escultórica interior.

ABSTRACT

The Chapel of Santa Catalina in Burgos Cathedral was built as a chapter house in the second quarter of the 14th century. Its ambitious architecture, outstanding in the contemporary Castilian panorama, is completed with a rich sculptural programme, the development of which on the exterior of the building is the subject of this article. Another of our papers focuses on the study of the interior sculptural decoration.

RÉSUMÉ

La Chapelle de Sainte Catherine de la Cathédrale de Burgos a été bâtie en tant que salle capitulaire au deuxième quart du XIV^e siècle. Son architecture ambitieuse, remarquable dans le panorama castillan de l'époque, est complétée par un riche ensemble sculptural, dont le développement à l'extérieur de l'édifice sera étudié dans cet article. Un autre de nos articles sera consacré à l'étude de la décoration sculpturale intérieure.

PALABRAS CLAVE

Capilla de Santa Catalina; Catedral de Burgos; don Gonzalo de Hinojosa; escultura gótica; siglo XIV.

KEYWORDS

Chapel of Santa Catalina; Burgos Cathedral; don Gonzalo de Hinojosa; Gothic sculpture; 14th century.

MOTS-CLÉS

Chapelle de Sainte Catherine; Cathédrale de Burgos; don Gonzalo de Hinojosa; sculpture gothique; XIV^e siècle.

■ CARLOS POLANCO MELERO

1. INTRODUCCIÓN

El amplio programa escultórico de la Capilla de Santa Catalina de la Catedral de Burgos está presente tanto en el interior como en el exterior del edificio. El análisis e interpretación de la decoración escultórica interior ha sido objeto de estudio de otro artículo nuestro¹. La decoración exterior, objeto del presente trabajo, comprende la portada, emplazada en la panda oriental del claustro alto, el coronamiento exterior del lado occidental, la cornisa perimetral y las ménsulas ubicadas en el exterior del muro oriental.

2. LA PORTADA

El vano de la puerta se abrió en el cuarto tramo de la panda oriental del claustro alto, aprovechando el arcosolio primitivo, cuyo arco apuntado se decora con una arquivolta exterior de dobles hojas de roble y un arquivolta interior con hojas de vid, todas ellas de notable tamaño (Fig. 1).

La composición y las referencias a la monarquía de los elementos ornamentales de la puerta de la capilla están relacionados con la puerta del claustro labrada décadas antes en el brazo sur del crucero de la catedral, de la que toma el arco escarzano del vano y la ornamentación de castillos y leones que reviste el arco y las jambas, modalidad decorativa de la segunda mitad del siglo XIII que se mantuvo vigente en los primeros años del siglo XIV². La referencia explícita a la monarquía de la portada tiene continuación en el programa escultórico interior y es coherente con la voluntad del obispo don Gonzalo de Hinojosa, promotor de la capilla, de revitalizar las relaciones de su catedral con la monarquía³.



Fig. 1: Planta de la Capilla de Santa Catalina de la Catedral de Burgos. Numeración de las ménsulas principales. Iconografía de las claves de la bóveda: Evangelistas (a: Juan; b: Mateo, c: Lucas; d: Marcos), apostolado (e: Pedro; f: apóstol; g: Bartolomé; h: Pablo; i: Felipe; j: Juan; k: apóstol; l: Santiago)

- 1 POLANCO MELERO, C.: “La decoración escultórica del interior de la Capilla de Santa Catalina, antigua sala capitular de la Catedral de Burgos”, *Ars Bilduma*, n.º 13, 2023, pp. 51-74. <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.24035>.
- 2 DOMÍNGUEZ CASAS, R.: “La heráldica en el arte medieval: Burgos y Aranda de Duero”, *Biblioteca: estudio e investigación*, n.º 16, pp. 227-254.
- 3 POLANCO MELERO, C.: “La Capilla de Santa Catalina, referente de la relación de la Catedral de Burgos y la monarquía en el siglo XIV”, en *El mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro. Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos*, Burgos, 2022, pp. 533-541.

La obra del siglo XIV comienza con una sucesión de estrechas molduras lisas que sirven de marco a los elementos añadidos que perforan el paramento. Tres arquivoltas se ornamentan con hojas de vid y racimos, de menor tamaño que el adorno vegetal del siglo XIII. La policromía añade valor ornamental al conjunto y sirve para integrar la obra nueva y la primitiva, alternando hojas en oro y verde sobre fondo rojo. La policromía de las molduras lisas repite los colores oro, verde y rojo⁴.

La portada presenta un único tema figurado, emplazado en el tímpano: el Descendimiento de la Cruz (Fig. 2), escena que empieza a generalizarse en la escultura monumental a finales del siglo XIII y sobre todo en el siglo XIV⁵. Cristo, crucificado en una cruz de gajos, es la única figura nimbada. Tiene desclavada la mano derecha, que la Virgen aproxima delicadamente a su mejilla. José de Arimatea abraza el cuerpo inerte por la cintura. San Juan Evangelista, de pie a la izquierda de la Cruz, completa el grupo central y expresa su dolor llevándose la mano derecha a la mejilla. Acompañan a la Virgen dos santas mujeres. La primera muestra las palmas de las manos y la segunda lleva un libro cerrado. La Virgen María, las Santas Mujeres y San Juan visten con manto, túnica larga y camisa, ellas con la cabeza tocada. Los mantos de San Juan y una de las Santas Mujeres están forrados con pieles de ardilla del norte, en patrón de *menu vair*. Este tipo de forro de piel fue el más extendido en los siglos XIII y XIV como signo de riqueza y distinción nobiliaria⁶. José de Arimatea viste también túnica y manto, pero una tercera prenda interior muestra una apretada botonadura en la manga, referencia a la indumentaria coetánea al momento en que se labró la portada. Su tocado es una boneta sin vuelta, similar a la utilizada en la época por los eclesiásticos⁷. A Nicodemo no se le representa desclavando la mano izquierda como es frecuente en la tradición escultórica castellana⁸, sino en actitud de desclavar los pies de Cristo con unas tenazas. Está representado de menor tamaño que las demás figuras, tocado y vestido a la moda medieval.



Fig. 2: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 1

El aspecto iconográficamente más interesante es la figura situada a continuación de San Juan, en correspondencia con las dos santas mujeres del lado opuesto. Ha sido identificado como el centurión⁹ que se convierte después del oscurecimiento del Sol. No es algo extraño, pues Longinos fue incluido en la *Leyenda Dorada*. Está representado de pie, señalando al cielo con el dedo índice de la mano derecha¹⁰, alzada hasta alcanzar el travesaño de la cruz, o bien indicando a Cristo¹¹. En una ilustración de una traducción francesa del *Speculum*

4 La policromía de todo el edificio fue recuperada en la restauración efectuada en 2016. NUEVE RESTAURA S.L.: “Capilla de Santa Catalina, 2016. Informe”.

5 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J.: “Los Descendimientos en la imaginería medieval. Clasificación tipológica”, *Kobie (Serie Artes)*, n.º XII, 1998/2001, pp. 67-77. FRANCO MATA, A.: *Escultura gótica en Castilla, siglo XIV*, Cuadernos de Arte Español, n.º 94, Historia 16, Madrid, 1993, p. 8.

6 ELSPEETH, M. V.: *The English Fur Trade in the Later Middle Ages*, Londres, 2003, p. 134. *Historia británica en línea*. <http://www.british-history.ac.uk/london-record-soc/vol38/pp133-155> [consultado el 13/07/2022]. En la portada de acceso al claustro desde el crucero, la Virgen de la escena de la Anunciación viste un manto forrado de armiño.

7 GARCÍA CUADRADO, A.: *Las Cantigas: El Códice de Florencia*, Universidad de Murcia, 1993, pp. 142 y 149.

8 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.ª J.: *Imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 2016, p. 180.

9 AZCÁRATE, J. M.ª: *Arte gótico en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990, p. 204. YARZA LUACES, J.: “El arte burgalés en tiempos del código musical de las Huelgas”, *Revista de Musicología*, vol. 13, n.º 2, 1990, pp. 361-392.

10 AZCÁRATE, J. M.ª: *Arte gótico...*, op. cit., p. 204.

11 YARZA LUACES, J.: “El arte burgalés...”, op. cit., p. 370.

historiale de Vicent de Beauvais, datada hacia 1332-1350, se le representa con indumentaria militar y señalando a Cristo crucificado para mostrar a un grupo de judíos a quien él había reconocido como verdadero Hijo de Dios¹². El Longinos de la capilla de Santa Catalina no viste como soldado, sino con indumentaria civil conforme a la moda medieval, con aljuba¹³ abotonada en el pecho. En lugar de casco, el centurión está tocado con un birrete cilíndrico forrado con pieles de ardilla del norte, que es el *capiello* propio de los caballeros¹⁴, si bien aquí su altura parece menor a la del tocado de los caballeros de la nobleza¹⁵. No lleva cota de malla, pero sí elementos que identifican su condición de guerrero. Una correa, con hebilla y ornamentación de tachonado de rosetas, sirve de tahalí a una espada con empuñadura de pomo discoidal y decoración concéntrica, arriaz recto y gavilanes en forma de gancho. Con la mano izquierda sostiene un escudo fajado de ocho piezas que apoya en el suelo. La forma de este, de bordes superior y laterales rectos e inferior semicircular, corresponde a una tipología asociada a la caballería y al uso de la lanza¹⁶. El personaje del relato evangélico adopta la apariencia de un soldado medieval, pero ataviado con una rica vestimenta civil, rasgo que también caracteriza a otras figuras esculpidas en las ménsulas mayores del interior de la capilla.

En el registro superior se disponen simétricamente dos ángeles turiferarios, arrodillados sobre las ondulaciones de una nube que corre paralela al travesaño de la cruz y se arremolina en los extremos. El ángel situado sobre el grupo de la Virgen y las santas mujeres lleva en la mano izquierda una naveta, pieza que el otro ángel ha perdido. El vértice del tímpano lo ocupa el Espíritu Santo en forma de paloma, detalle que Yarza -junto a la presencia del centurión- considera que es un elemento significativo de un programa de redención y mesianismo, más allá del puro episodio de la muerte de Cristo¹⁷. El fondo del tímpano decorado con estrellas de ocho puntas en oro ubica la escena en un ambiente celestial más que en el terrenal del Cristo histórico.

Las esculturas de la portada han sido consideradas anteriores a las ménsulas mayores del interior¹⁸, lo que es coherente con el inicio de la edificación desde el lado occidental perteneciente al claustro. No obstante, la fisonomía del centurión y de José de Arimatea -en cuanto a su melena y la disposición de la barba- son rasgos que comparten los personajes masculinos cristianos de las ménsulas 3, 5 y 7, que corresponderían, como se ha indicado antes, a un momento posterior al de la ejecución de la decoración interior del muro occidental. Los rasgos generales de esta fisonomía están presentes en el grupo de David e Isaías de la portada del claustro alto, de donde se han transferido a la Capilla de Santa Catalina.

Las características formales del tímpano están determinadas por el carácter sagrado de la escena. Se ha destacado la tendencia al canon alargado y el *expresivismo* de las figuras¹⁹. Las proporciones son singularmente esbeltas en el grupo de la Virgen María y las Santas Mujeres. La expresión de aflicción se concentra en los rostros de la Virgen y San Juan Evangelista.

Se evita el efecto de isocefalia mediante la variación de la altura de las figuras y la inclinación de las cabezas de la Virgen y San Juan, una acercando el rostro a la mano desclavada de su hijo, el otro llevando la mano derecha a la mejilla.

El rostro de las Santas Mujeres reproduce un modelo estereotipado, menos naturalista que el de María y los personajes varones. La boca se sitúa distanciada de un mentón redondeado y prominente que, unido a la forma ovalada del rostro, proporciona un efecto de cierta robustez facial. La sucesión de la nariz, la boca estrecha que no excede el ancho de aquella y la barbilla prominente forman un notorio eje de simetría. Comparten asimismo una misma contención expresiva. El rostro de la desconsolada María del Descendimiento responde en líneas generales a la misma tipología, pero la boca desborda la anchura de la nariz y el gesto le dota de viveza expresiva y patetismo, si bien el mayor grado de naturalismo y *expresivismo* se alcanza en la imagen de San Juan Evangelista.

El tratamiento de las telas se caracteriza por el empleo de esquemas curvos extremadamente sinuosos de labra profunda en el borde de las vestiduras, formando en ocasiones caprichosas volutas. Este recurso formal, del que se sirve con profusión el maestro que esculpió el Descendimiento, había sido empleado de forma incipiente en el borde del manto que viste

12 BEAUVAIS, V., VIGNAY, J. (tr.): *Miroir historial*, Leiden University Libraries, Digital Collections, Países Bajos, ca. 1332-1350, Sig. VGG F 3 A, fol. 307v. <http://hdl.handle.net/1887.1/item:1520785> [consultado el 25/06/2022].

13 CALZADA, J. J.: *Guía inédita de la Catedral de Burgos. Indumentaria, armas, muebles...* Burgos, 1997, p. 39.

14 GARCÍA CUADRADO, A.: *Las Cantigas...*, *op. cit.*, p. 145.

15 MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII, leída en imágenes*. Real Academia de la Historia, Madrid, 1986, pp. 82-83.

16 SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución...*, *op. cit.*, p. 86.

17 YARZA LUACES, J.: "El arte burgalés...", *op. cit.*, p. 370.

18 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J.: *Imaginería gótica burgalesa...*, *op. cit.*, p. 119.

19 AZCÁRATE, J. M.: *Arte gótico...*, *op. cit.*, p. 204.

el profeta Isaías en la puerta del claustro y que desde la cadera desciende oblicuamente. La forma de voluta está plenamente formada en el pliegue inferior contiguo al pie izquierdo del profeta.

3. EL CORONAMIENTO EXTERIOR

El coronamiento de la capilla aprovecha como soporte escultórico el murete rectangular en el que se abre la puerta de acceso al tejado. Está enmarcado por una banda decorativa que se dispone sin solución de continuidad con la cornisa (Fig. 3). El repertorio ornamental es figurativo y casi exclusivamente humano.

Existe una correlación en la distribución de los temas de las bandas verticales. En el arranque izquierdo está esculpida un águila que domina con sus garras a un animal monstruoso de cola serpentiforme. Le corresponde, en el lado derecho, la figura de un hombre desnudo con un cuadrúpedo agachado ante él. En cada lado, dos figuras de hombres armados se superponen a las anteriores. En el lado izquierdo un hombre sentado está armado con espada y escudo y, sobre él, otro guerrero va armado con una maza. En el lado derecho un soldado se protege con un pequeño escudo rectangular y encima otro blande una espada. Siguiendo el desarrollo de la banda izquierda encontramos un personaje sedente, con barba y tocado, que recuerda la imagen de un profeta o patriarca del Antiguo Testamento. En el lado derecho le corresponde un monje que, sentado, lee con atención un libro. Las últimas figuras son sendos músicos, en el lado izquierdo uno tañe un instrumento de cuerda, quizás una vihuela, y su pareja en el lado derecho toca un tamboril.

El dintel del murete se decora en su parte central con tres escenas de lucha entre combatientes cristianos y moros con turbante. Una representa el enfrentamiento entre dos guerreros a caballo. Siguen dos parejas de infantes, unos combaten con espadas y otros pelean sin armas. El tema del combate entre cristianos y musulmanes presente en la tradición iconográfica medieval se suele interpretar como el triunfo de la Iglesia sobre el Islam, pero también como la *psicomaquia* o batalla interior del alma²⁰. Esta segunda

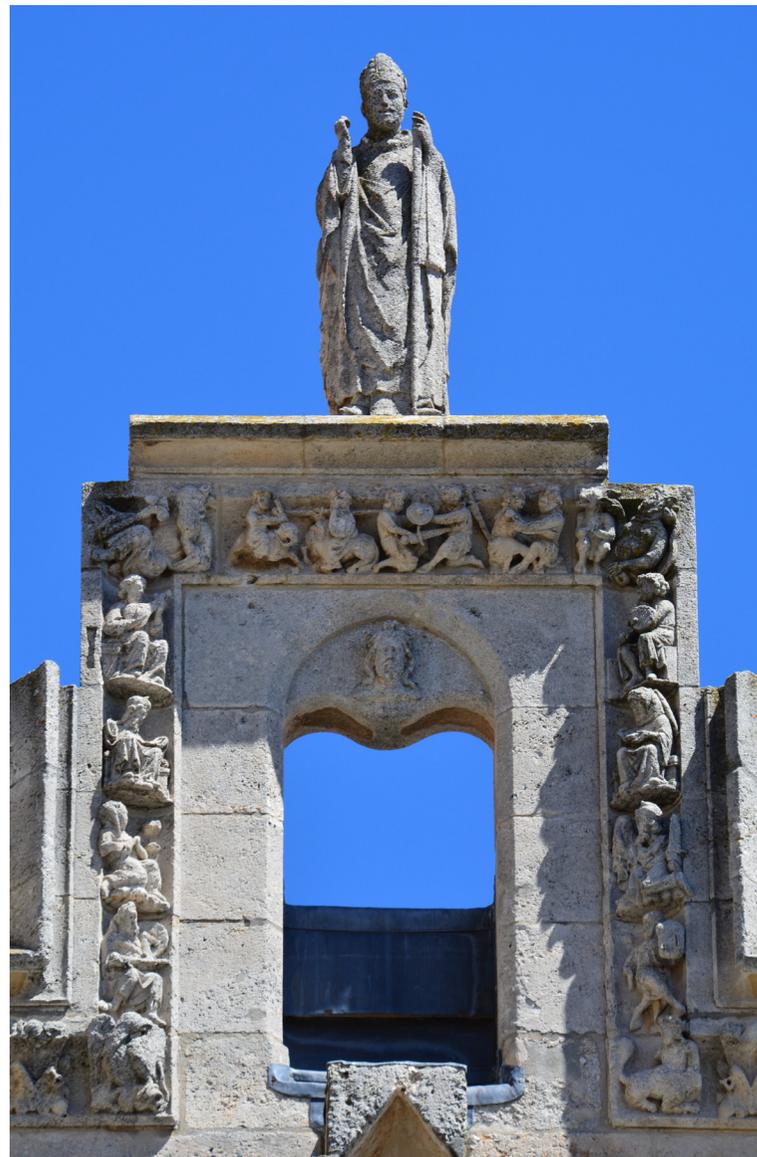


Fig. 3: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 5

20 OLIVARES MARTÍNEZ, D.: "La lucha de caballeros en el Románico", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 12, 2014, pp. 29-41 <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-12> [consultado el 3/12/2017].

lectura quizás sea más apropiada aquí, a tenor de las figuras esculpidas en los extremos del friso, que destacan por su mayor tamaño. En el lado izquierdo, un hombre de larga barba, recostado y con un bastón en forma de muleta o tau se corresponde en el lado opuesto con dos figuras demoníacas y monstruosas, conjunto que puede identificarse con San Antón y los demonios que, en su visa eremítica, le tentaron y atormentaron. La elección de este santo estaría relacionada con la circunstancia de que don Gonzalo de Hinojosa, monje benedictino²¹, hubiera sido abad del Monasterio de San Pedro de Arlanza, posibilidad que apuntó Martínez de Añíbarro al plantear la identificación del obispo de Burgos con el Gonzalo I que Flórez figuró como abad entre 1292 y 1296²².

Sobre el conjunto descrito se yergue la imagen de bulto redondo de un obispo, con báculo y mitra, que culmina y remata el edificio mismo, alusión genérica al carácter episcopal de la promoción o tal vez, más concreta, al promotor de la capilla. El tímpano del arquillo de la portezuela está decorado con un busto de rey, expresando la idea de estrecha vinculación entre Iglesia y Monarquía.

4. LA CORNISA

Una cornisa con abundante decoración escultórica recorre el perímetro del edificio. La reedificación de la Capilla de San Juan Bautista en el siglo XVI eliminó la ornamentación del lado norte y los añadidos en altura sobre la contigua Capilla del Corpus Christi dificulta la observación del lado meridional. La calidad de la talla es, en general, mediocre, y el estado de conservación de los relieves, deficiente.

La naturaleza de los temas y su disposición sin aparente orden responden a un concepto similar al de los *marginalia* de los libros ilustrados coetáneos²³. Predominan los motivos vegetales, con dos variantes principales. Una adorna la cornisa occidental y otra las cornisas

meridional y oriental. En ambos casos, están notablemente dañadas por el desgaste que impone su exposición a las inclemencias meteorológicas y la frecuente fractura de los elementos salientes.

La decoración figurada se intercala, sin orden aparente, entre los motivos vegetales. Los temas tomados del Bestiario están bien representados. Entre los animales fantásticos, destaca la arpia en forma de ave con cola serpentiforme, que encontramos repetida hasta en cuatro ocasiones. También está representada una sirena-pep de cola bífida. Otros seres monstruosos híbridos son difíciles de identificar. Uno parece estar compuesto de cuerpo y garras de ave y cola serpentiforme -como la arpia - pero con cresta dorsal y fauces abiertas. La morfología de otro, mutilado, es la de un cuadrúpedo con cresta ventral.

También se esculpieron animales reales, tales como una liebre amamantando a sus lebratos, un águila, un león, dos aves zancudas afrontadas con el cuello vuelto hacia atrás y un grupo similar a este pero completado con la cabeza de un león situada entre los cuellos curvados de las aves. La sirena-pep de cola bífida y las aves afrontadas tienen reminiscencias románicas.

Algunas de las representaciones humanas son difíciles de identificar por su grado de deterioro y porque la calidad de la labra es muy dispar, en general baja si la comparamos con los trabajos de la puerta y el interior de la capilla. Entre las que se pueden aún reconocer, destaca un hombre sentado en actitud reflexiva, apoyando la cabeza en el brazo derecho, imagen que se repite hasta tres veces. Otro varón en cuclillas guarda el equilibrio agarrándose las pantorrillas. En otros lugares se ha efigiado un niño desnudo a la carrera, a modo de *putti*, un monje sedente, un soldado con escudo luchando con un animal fantástico, dos figuras masculinas afrontadas y aparentemente desnudas, tal vez luchando, un portador de animal. En la cornisa occidental una figura bastante erosionada parece representar a un músico tañendo un instrumento de cuerda. Asimismo, se distinguen dos músicos tocando instrumentos de viento -similares al oboe representado en las *Cantigas*- en el contrafuerte suroriental seguidos de la representación de un danzante, en movimiento y con los brazos alzados.

21 ZARAGOZA PASCUAL, E.: "Hinojosa (o Finojosa), Gonzalo", DB-e, *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*. <http://dbe.rah.es/biografias/50606/gonzalo-de-hinojosa> [consultado el 22/03/2019].

22 MARTÍNEZ AÑÍBARRO Y RIVES, M.: *Intento de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico de autores de la provincia de Burgos*. Madrid, imprenta y fundición de Manuel Tello, 1889, p. 196-204.

23 Los *marginalia* se integran en obras y soportes diversos: sillerías de coro, sepulcros, impostas, enjutas y orlas miniadas. TEIJEIRA PABLOS, M.ª D.: "La iconografía marginal en la transición del Gótico al

Renacimiento", *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte: el arte español en la transición*, vol. 1, León, 1992, pp. 376-388.

Uno de los aspectos iconográficos más interesantes de la decoración de la cornisa es la presencia del salvaje. En el lado occidental destaca un grupo formado por un salvaje dominado por un caballero (Fig. 4). Este sujeta al salvaje con una cuerda o cadena atada al cuello. La escena está relacionada con las narraciones caballerescas en las que el caballero libera a una dama y captura al salvaje raptor²⁴. Este es de mayores dimensiones y le distinguen la fealdad de su rostro barbado y el vello que cubre su cuerpo. Asimismo, su posición adaptada al soporte arquitectónico sugiere una locomoción a cuatro patas, aspecto que forma parte de la iconografía del salvaje presente en imágenes anteriores y coetáneas²⁵, o tal vez que es la fuerza del caballero la que le obliga a doblar la espalda. El desgaste del tiempo ha borrado los detalles de este grupo escultórico del que pudo formar parte algún otro elemento zoomorfo. Un animal fantástico, con apariencia de dragón áptero, muerde una de sus piernas por detrás. Sobre la espalda del dragón parece ir otro animal del que solamente se conservan los cuartos traseros y una cola larga y enhiesta. El acompañamiento de animales es un recurso iconográfico que sirve para acentuar el carácter negativo del salvaje como ser animalizado²⁶. En la cornisa oriental una figura masculina está representada intentando desgajar la rama de un árbol. Su fisonomía es humana, está tocado y viste una especie de faldellín, pero sus piernas están cubiertas de vello y terminan en formas drapeadas (Fig. 5).

Un segundo grupo de imágenes de singular interés es de naturaleza procaz y se encuentra emplazado en el centro de la cornisa oriental. Se trata de dos escenas de buena talla, casi contiguas y en buen estado de conservación. En una, un monje itifálico y una monja que se levanta el hábito están afrontados. El fraile -tonsurado- sostiene con una mano su falo erecto y con la otra otro falo con testículos que aprieta contra su rostro. Detrás del religioso una figura femenina -a la que se ha tenido interés en destacar el volumen de los pechos bajo la ropa- porta un libro en una mano y un objeto circular en la otra que, a nuestro juicio, es un espejo en el que parece mirarse (Fig. 6). En la iconografía medieval es habitual que el espejo se asocie a la vanidad y la lujuria, pero también a la belleza femenina. El espejo como emblema de la belleza distingue a la Dama del unicornio en la primera ilustración de un



Fig. 4: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 2

24 AZCÁRATE, J. M.: "El tema iconográfico del salvaje", *Archivo Español de Arte*, T. 21, n.º 82, 1948, pp. 81-99. OLIVARES MARTÍNEZ, D.: "El salvaje en la Baja Edad Media", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, n.º 10, 2013, pp. 41-55. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-10> [consultado el 15/08/2021].

25 MARTÍNEZ DE LAGOS, E.: *Literatura e iconografía en el arte gótico. Los hombres salvajes y el Lai de Aristóteles en el Claustro de la Catedral de Pamplona*, Universidad de Málaga, 2009, p. 22.

26 MARTÍNEZ DE LAGOS, E.: *Literatura e iconografía...*, op. cit. pp. 71-72.

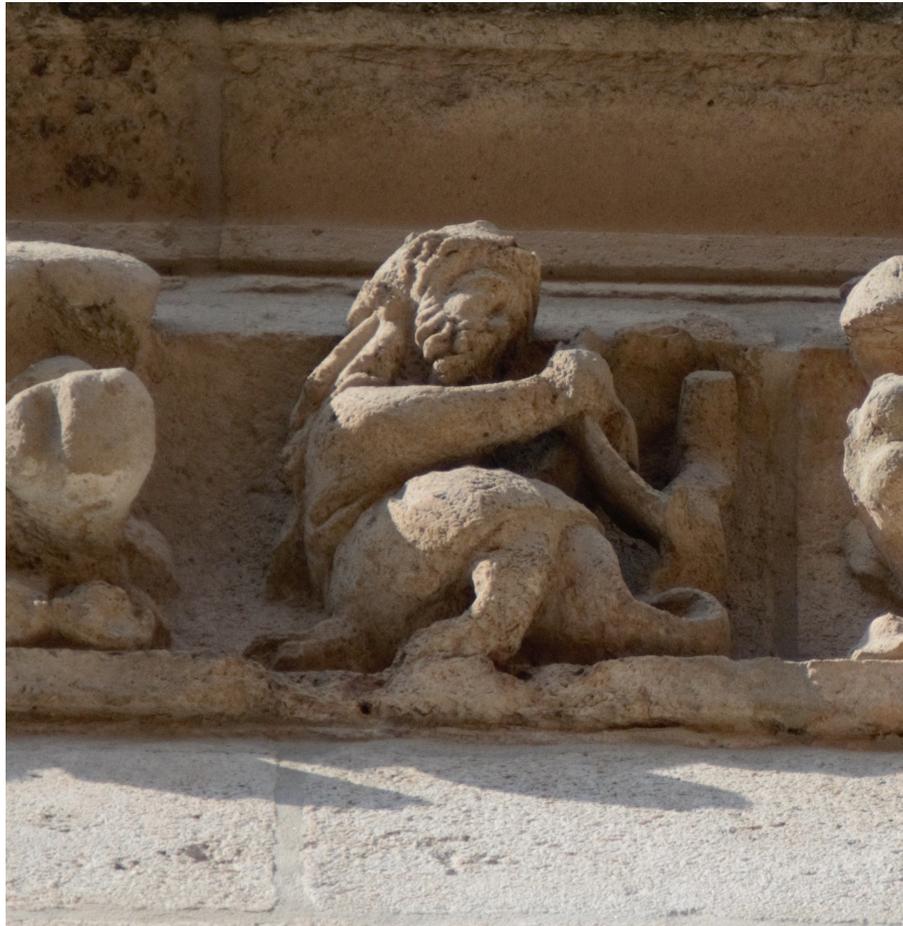


Fig. 5: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 6



Fig. 6: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 3

manuscrito del siglo XIV²⁷. Esta misma asociación se encuentra en el texto del *Roman de la Rosa*²⁸. Un espejo lleva también la Dama Ociosa en ilustraciones de algunos manuscritos franceses del siglo XIV de este *roman*, en el episodio en el que invita al Amante a entrar en el Jardín del Placer²⁹, donde está representada portando un espejo y un peine³⁰, atributos que responden a una larga tradición iconográfica. En otros ejemplares coetáneos se representa la Ociosidad solamente con un espejo en la mano hablando con el amante³¹.

27 *Roman de la Dame à la licorne, suivi de Floir et Blanchefleur*. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français, 12562, fol. 1r, siglo XIV. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc43747p> [consultado el 11/08/2022].

28 Versos 548-559. VILA-BELDA MARTÍ, F.: *Imagen y palabra. Los pecados más frecuentes en la iconografía de Castilla medieval (siglos XI-XV)*, Tesis doctoral dirigida por Isidro G. Bango Torviso, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia del Arte, Madrid, enero 2016, p. 388.

29 WALKER VADILLO, M. A.: "Le Roman de la Rose", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 5, n.º 10, 2013, pp. 27-30. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-12-14-05.%20Roman%20de%20la%20rose.pdf> [consultado el 18/07/2022].

30 LORRIS, G.: *Roman de la Rose*, fol VIr. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits.

El formato del libro que se contraponen al espejo -voluminoso, con cierre y marcadores de página colgantes- es compatible con un texto sagrado o de uso litúrgico, cuyo significado sería antagónico al espejo, que inevitablemente nos conduce a la vida en el siglo y sus tentaciones, a las que el fraile de la escena contigua ha sucumbido. En un *marginalia* del *Breviario de Saint-Louis de Poissy*, datado en el primer cuarto del siglo XIV, la figura de un obispo que invita a la lectura del libro sagrado se opone a la imagen de la lujuria mirándose en un espejo³².

La otra escena está integrada por una mujer y un gran falo con pezuñas y cola de equino cabalgado por un segundo falo alado. La mujer está de espaldas a la imagen itifálica, pero vuelve la cabeza hacia ella al tiempo que se remanga el vestido (Fig. 7). Se trata de una representación del pecado de la lujuria, que en la Edad Media la Iglesia vinculaba preferentemente a la mujer; además, la posición sexual que adopta esta es opuesta a la defendida como canónica por los eclesiásticos³³. Por su parte, la presencia del falo erecto entronca formalmente con el *fascinum*, amuleto muy extendido entre los romanos y que se usaba como protección contra el mal de ojo³⁴. Desde un punto de vista formal, el motivo esculpido en la cornisa de la Capilla de Santa Catalina es similar a algunos *tintinnabula* romanos de bronce, en los que el falo erecto está dotado de alas y elementos zoomorfos³⁵.



Fig. 7: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 7

En la cornisa occidental encontramos otras dos imágenes itifálicas como representación del pecado de la lujuria. En este mismo campo conceptual estas figuras se interpretan en la iconografía románica como representaciones simbólicas del onanismo³⁶. Una, con pies zoomorfos (quizás de ave por tener tres dedos) y desnuda, exhibe unos genitales abultados; en la otra, bajo la saya que viste se trasluce un descomunal falo. Las imágenes grotescas y de contenido sexual ocupan siempre espacios secundarios³⁷, como es el caso de la cornisa

Français 25526. Siglo XIV. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000369q> [consultado el 18/07/2022]. Biblioteca Nacional de España, signatura VITR/23/11, París, entre 1335 y 1360, s.f. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012648&page=1> [consultado el 03/04/2022]. El espejo es más fácilmente identificable en ilustraciones posteriores al reflejarse en él el rostro de la dama (Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 24392, siglo XV, fol. 6v. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc53213b> [consultado el 21/07/2022]).

31 LORRIS, G.: *Le Roman de la Rose*. Oxford, Bodleian Library MS. Selden Supra 57. París, 1348, fol. 5v, 10r. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/2cc90d04-1e18-40d3-a8b2-5fb077172ee9/> [consultado el 9/08/2022].

32 HUMBERT, J.: [*Bréviaire dominicain à destination royale (Louis X le Hutin), dit de Saint-Louis de Poissy*], Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAL 3255, fol. 322r. 1300-1325. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc1031017> [consultado el 12/08/2022].

33 VILA-BELDA MARTÍ, F.: *Imagen y palabra...*, op. cit. p. 164.

34 DEL HOYO CALLEJA, J. y VÁZQUEZ HOYS, A. M.: "Clasificación funcional y formal de amuletos fálicos en Hispania", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 9, 1996, pp. 441-466. <https://doi.org/10.5944/etfii.9.1996.4295> [consultado el 13/07/2022].

35 El Museo Británico conserva un *tintinnabulum* de bronce, datado en el siglo I, decorado con "un falo de león alado" (n.º de registro 1856, 1226.1086). https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1856-1226-1086 [consultado el 7/06/2021], <https://artsandculture.google.com/asset/bronze-phallic-wind-chime-tintinnabulum/MQFGDyby5tPN5Q> [consultado el 7/06/2021]. El excepcional *tintinnabulum* de Sasamón tiene elementos zoomorfos (cuartos traseros de un perro y rabo en forma de falo) y está cabalgado por una figura femenina desnuda que lo corona, tipología que tiene paralelos itálicos

(BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.: "Tintinnabula de Mérida y Sasamón (Burgos)", *Zephyrus*, n.º 37-38, 1984-1985, pp. 331-336).

36 VILA-BELDA MARTÍ, F.: *Imagen y palabra...*, op. cit., pp. 252-254.

37 GALVÁN FREILE, F.: "Entre la diversión y la transgresión: a propósito del humor en las artes plásticas medievales", *Cuadernos del CEMYR*, 12, 2004, pp. 37-68.

de la Capilla de Santa Catalina. No obstante, el volumen y la calidad de la labra permiten al observador atento, a pesar del emplazamiento a notable altura de los relieves, ver y distinguir con claridad lo representado.

5. LAS MÉNSULAS EXTERIORES

En el testero de la capilla, los dos arcos ojivales que articulan el paramento apoyan en una pilastra central y en sendas ménsulas emplazadas en los ángulos que forman los contrafuertes. Una tercera ménsula se encuentra en la cara exterior del contrafuerte septentrional. Todas están decoradas con una figura masculina en posición sedente. Dos son jóvenes que portan animales sobre los hombros, uno un perro y el otro un pez, animales con significados diversos. Estas figuras se corresponden con las ménsulas de las bovedillas interiores situadas en los ángulos noreste y sureste, decoradas también con portadores de animales. Si en el interior se contraponen el significado positivo del león con el negativo del cerdo, se podría trasladar a las ménsulas exteriores el mismo simbolismo dialéctico entre el significado positivo del pez asociado al hombre siguiendo el pasaje evangélico³⁸, y el negativo del perro que cuando se le representa en la escultura monumental -al margen del ámbito funerario- suele tener un significado negativo, singularmente como símbolo de la envidia³⁹.

En la tercera repisa está labrada la imagen de un hombre adulto, barbado, en actitud reflexiva, que apoya el mentón en el brazo derecho, imagen que se repite varias veces en la cornisa. Lleva la cabeza descubierta y viste una saya con botones en el pecho.

6. CONCLUSIONES

En la decoración escultórica del exterior de la Capilla de Santa Catalina, la iconografía religiosa ocupa un lugar preeminente en el tímpano de la portada con el tema del Descendimiento de la Cruz, aunque conviviendo con elementos profanos -que después se desarrollan ampliamente en el programa interior- como son la heráldica real y un centurión reconvertido en caballero villano. Los elementos iconográficos de la portada son coherentes con su ubicación en el claustro de la catedral, la función religiosa de la dependencia y el papel reservado a ella por el obispo Hinojosa como medio de promover de la vinculación de la catedral y la ciudad de Burgos con la institución monárquica.

El coronamiento occidental del edificio, orientado hacia el claustro, insiste en esa misma idea al tiempo que expresa plásticamente el carácter episcopal de la promoción del edificio, cuyo principal beneficiario era el cabildo catedralicio.

La decoración escultórica de la cornisa cumple, en cierto modo, una función similar a la de las *drôleries* de la decoración marginal de los manuscritos góticos. Su abigarrada decoración presenta un repertorio iconográfico diverso, distribuido sin orden aparente, en el que se mezclan elementos de procedencia dispar, como son las lejanas reminiscencias de la antigüedad, la tradición románica y fórmulas iconográficas utilizadas en la literatura caballeresca, pero al mismo tiempo participa de la elaboración de temas que adquirieron un notable desarrollo en el arte bajomedieval, como son el salvaje y las escenas procaces asociadas al clero.

38 "Caminando por la ribera del mar de Galilea vio a dos hermanos, Simón, llamado Pedro, y su hermano Andrés, echando la red en el mar, pues eran pescadores, y les dice: 'Venid conmigo, y os haré pescadores de hombres'. Y ellos al instante, dejando las redes, le siguieron". Mt. IV, 18-20.

39 CALZADA TOLEDANO, J. J.: *Escultura gótica monumental en la provincia de Burgos. Iconografía. 1400-1530*. Excma. Diputación Provincial de Burgos, 2006, p. 293.

BIBLIOGRAFÍA

AZCÁRATE, J. M.ª: “El tema iconográfico del salvaje”, *Archivo Español de Arte*, T. 21, n.º 82, 1948, pp. 81-99.

AZCÁRATE, J. M.ª: *Arte gótico en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990.

BEAUVAIS, V., VIGNAY, J. (tr.): *Miroir historial*, Leiden University Libraries, Digital Collections, Países Bajos, ca. 1332-1350, Sig. VGG F 3 A, <http://hdl.handle.net/1887.1/item:1520785> [consultado el 25/06/2022].

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.: “Tintinnabula de Mérida y Sasamón (Burgos)”, *Zephyrus*, n.º 37-38, 1984-1985, pp. 331-336.

CALZADA, J. J.: *Guía inédita de la Catedral de Burgos. Indumentaria, armas, muebles...* Burgos, 1997.

CALZADA TOLEDANO, J. J.: *Escultura gótica monumental en la provincia de Burgos. Iconografía. 1400-1530*. Excm. Diputación Provincial de Burgos, 2006.

DEL HOYO CALLEJA, J. y VÁZQUEZ HOYS, A. M.: “Clasificación funcional y formal de amuletos fálicos en Hispania”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 9, 1996, pp. 441-466. <https://doi.org/10.5944/etfi.9.1996.4295> [consultado el 13/07/2022].

DOMÍNGUEZ CASAS, R.: “La heráldica en el arte medieval: Burgos y Aranda de Duero”, *Biblioteca: estudio e investigación*, n.º 16, 2001, pp. 227-254.

ELSPETH, M. V.: *The English Fur Trade in the Later Middle Ages*, Londres, 2003, p. 134. *Historia británica en línea*. <http://www.british-history.ac.uk/london-record-soc/vol38/pp133-155> [consultado el 13/07/2022].

GALVÁN FREILE, F.: “Entre la diversión y la transgresión: a propósito del humor en las artes plásticas medievales”, *Cuadernos del CEMYR*, 12, 2004, pp. 37-68.

GARCÍA CUADRADO, A.: *Las Cantigas: El Códice de Florencia*. Universidad de Murcia, Murcia, 1993.

HUMBERT, J.: [*Bréviaire dominicain à destination royale (Louis X le Hutin), dit de Saint-Louis de Poissy*], Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAL 3255, 1300-1325. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc1031017> [consultado el 12/08/2022].

LORRIS, G.: *Roman de la Rose*, Biblioteca Nacional de España, signatura VITR/23/11, París, entre 1335 y 1360. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012648&page=1> [consultado el 03/04/2022].

LORRIS, G.: *Roman de la Rose*, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 25526, siglo XIV. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000369q> [consultado el 19/07/2022].

LORRIS, G.: *Roman de la Rose*, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 24392, siglo XV. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc53213b> [consultado el 21/07/2022].

MARTÍNEZ AÑÍBARRO Y RIVES, M.: *Intento de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico de autores de la provincia de Burgos*. Madrid, imprenta y fundición de Manuel Tello, 1889.

MARTÍNEZ DE LAGOS, E.: *Literatura e iconografía en el arte gótico. Los hombres salvajes y el Lai de Aristóteles en el Claustro de la Catedral de Pamplona*, Universidad de Málaga, 2009.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J.: “Los Descendimientos en la imaginería medieval. Clasificación tipológica”, *Kobie (Serie Bellas Artes)*, n.º XII, 1998/2001, pp. 67-77.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J.: *Imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 2016.

MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII, leída en imágenes*. Real Academia de la Historia, Madrid, 1986.

MUSEO BRITÁNICO. “Tintinnabulum”, n.º reg. 1856, 1226.1086. https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1856-1226-1086 [consultado el 7/06/2021] y <https://artsandculture.google.com/asset/bronze-phallic-wind-chime-tintinnabulum/MQFGDyby5tP-N5Q> [consultado el 7/06/2021].

NUEVE RESTAURA S.L.: “Capilla de Santa Catalina, 2016. Informe”.

OLIVARES MARTÍNEZ, D.: “El salvaje en la Baja Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, n.º 10, 2013, pp. 41-55. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-10> [consultado el 15/08/2021].

OLIVARES MARTÍNEZ, D.: “La lucha de caballeros en el Románico”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 12, 2014, pp. 29-41. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-12> [consultado el 3/12/2017].

POLANCO MELERO, C.: “La Capilla de Santa Catalina, referente de la relación de la Catedral de Burgos y la monarquía en el siglo XIV”, en *El mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro. Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos*, Burgos, 2022, pp. 533-541.

POLANCO MELERO, C.: “La decoración escultórica del interior de la Capilla de Santa Catalina, antigua sala capitular de la Catedral de Burgos”, *Ars Bilduma*, n.º 13, 2023, pp. 51-74.

Roman de la Dame à la licorne, suivi de Floir et Blanchefleur. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français, 12562, fol. 1r, 2r, siglo XIV. <http://archive-setmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc43747p> [consultado el 11/08/2022].

TEIJEIRA PABLOS, M.^a D.: “La iconografía marginal en la transición del Gótico al Renacimiento”, *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte: el arte español en la transición*, vol. 1, León, 1992, pp. 376-388.

VILA-BELDA MARTÍ, F.: *Imagen y palabra. Los pecados más frecuentes en la iconografía de Castilla medieval (siglos XI-XV)*, Tesis doctoral dirigida por Isidro G. Bango Torviso, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia del Arte, Madrid, enero 2016.

WALKER VADILLO, M. A.: “Le Roman de la Rose”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 5, n.º 10, 2013, pp. 27-30. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-12-14-05.%20Roman%20de%20la%20rose.pdf> [consultado el 18/07/2022].

YARZA LUACES, J.: “El arte burgalés en tiempos del código musical de las Huelgas”, *Revista de Musicología*, vol. 13, n.º 2, 1990, pp. 361-392.

ZARAGOZA PASCUAL, E.: “Hinojosa (o Finojosa), Gonzalo”, DB-e, Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es/biografias/50606/gonzalo-de-hinojosa> [consultado el 22/03/2019].

KEN LOACH: UNA LONGEVA TRAYECTORIA Y ALGUNAS APRECIACIONES EN TORNO A LA EDAD

KEN LOACH, A LONG CAREER AND SOME INSIGHTS INTO AGE

KEN LOACH, UNE LONGUE CARRIÈRE ET QUELQUES APERÇUS DE L'ÂGE

MANUEL HERRERÍA BOLADO

Universidad de Salamanca

Facultad de Geografía e Historia
Calle Cervantes, s/n
37001 Salamanca (Salamanca)

mahebo@usal.es

<https://orcid.org/0000-0003-1280-704X>

Este trabajo ha sido financiado por la Junta Castilla y León y el Fondo Social Europeo (convocatoria PR-2020).

RESUMEN

Desde una perspectiva etaria, este artículo nos ha llevado a enfrentar la carrera de Ken Loach desde dos ángulos; el primero referido a un marco general, donde el factor biográfico nos ha ido desvelando las diferentes etapas a lo largo de su carrera; el segundo, indagando sobre las relaciones intergeneracionales que se dan entre los personajes de sus ficciones: *Family Life* (1971) y *I, Daniel Blake* (2016).

PALABRAS CLAVE

Cine; generación; ideología; cohorte; Loach.

ABSTRACT

From an age perspective, this article has led us to confront Ken Loach's career from two angles; the first refers to a general framework, where the biographical factor has revealed the different stages throughout his career; the second, investigating the intergenerational relationships that occur between the characters in his fiction: *Family Life* (1971) and *I, Daniel Blake* (2016).

KEYWORDS

Cinema; generation; ideology; cohort; Loach.

RÉSUMÉ

Du point de vue de l'âge, cet article nous a amené à confronter la carrière de Ken Loach sous deux angles ; le premier renvoie à un cadre général, où le facteur biographique a révélé les différentes étapes de sa carrière ; le second, explorant les relations intergénérationnelles qui s'établissent entre les personnages de sa fiction: *Family Life* (1971) et *I, Daniel Blake* (2016).

MOTS-CLÉS

Cinéma; génération; idéologie; cohorte; Loach.

1. INTRODUCCIÓN

Disgregar la sociedad por géneros, por el color de la piel, por la nacionalidad o por la edad, conlleva al riesgo del reduccionismo, de la represión y del autoconfinamiento social. Sin embargo, la sociedad está regida por estos patrones o caracteres que atentan contra libertades fundamentales, por lo que ignorar dicha realidad, supondría aceptarla; o como dice una estrofa de *El ser*: “Preguntar la realidad /sin intentar transformarla, /eso es pasar por la vida /sin romperla ni mancharla. /Hay quien sigue caminos que son igual, /que el del Sol cuando pasa por el cristal. /¿Qué será el ser?”¹.

Precisamente, la elección de la vida y obra de Ken Loach, corrobora nuestra afirmación inicial, pues la edad ni determina, ni es óbice para desempeñar una labor -en este caso el cine- ni lo es tampoco para tener una particular visión o perspectiva de la realidad. Por tanto, catalogar la obra de Loach según una estricta lógica etaria, sería reducir una producción rica en matices -donde son muchas las causas que envuelven dicho acontecimiento- a un determinismo que lo simplificaría en exceso. Por otro lado, es evidente que los conflictos intergeneracionales siempre se dan en el marco de una sociedad que avanza al son de cambios en las estructuras económicas, políticas y culturales, luego, estamos obligados a atender esta realidad. Estas relaciones intergeneracionales muchas veces causan choques o enfrentamientos que provienen del desarrollo de los individuos en diferentes mundos históricos, por ello, hay que ser prudentes a la hora de embarcarse en un estudio de tales coordenadas.

Durante la crisis epidémica provocada por el COVID-19 se instaba -desde todos los mecanismos de divulgación, orden y propaganda- a la responsabilidad de los jóvenes para con los ancianos. La atención, tutela y excesiva condescendencia con que se trata la vejez, sitúa a esta como una edad al amparo de, sin energía ni capacidad de decisión. Estas pautas de comportamiento social vienen sostenidas por el discurso hegemónico de un poder capitalista y patriarcal; la supuesta buena intención que en determinadas situaciones suele motivar frases como ‘primero niños, mujeres y ancianos’, forman parte de ese constructo que disgrega por edad y por sexo, generando identidades ficcionales. Esto ha sido observado por la antropóloga cultural Margarete Morganroth Gullette, quien sitúa la *midlife* como la edad en la que el ser humano occidental entra en su decadencia biológica

y social; sin embargo, es la juventud, atendiendo a la lógica productiva del capitalismo, la etapa ideal: “la mediana edad disminuye sus perspectivas, de modo que es cada vez menor la edad en la que empieza a temerse -criticarse y ser objeto de burla- el estado de ser «no joven»”². Todos conocemos a alguien que, en la cincuentena, se ha quedado sin empleo y se ha encontrado con severas dificultades para ser contratado de nuevo, debido, mayoritariamente, al *hándicap* que supone su edad. Es decir, la discriminación etaria, unida al clasismo, al sexismo o al racismo, constituye un problema para la sociedad que debemos estar dispuestos a enfrentar y abolir. Como ya observara Michel Foucault hace décadas, su casuística proviene de ciertas instituciones sociales que, como el Estado o la familia, han generado una red de poder orgánico, donde este se ejerce desde relaciones más inocentes y primarias, como:

«Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina»³.

La intención de este artículo es doble. Por un lado, presentar el macrocosmos Loach, quien se ha desarrollado como cineasta a lo largo de una dilatada carrera; un director que con 87 años ha presentado su última película, *The Old Oak* (El viejo roble, 2023). Por otro lado, exponer los microcosmos Loach, historias y personajes que evidencian una mirada crítica sobre los conflictos intergeneracionales y que sufren la ilógica del capitalismo, donde burocracia, explotación y caridad estrangulan a una clase trabajadora que se muestra en todas sus edades: niñez, adolescencia, juventud, madurez y vejez. Analizar estas relaciones y conflictos intergeneracionales, supone una nueva interpretación que, unida a esos otros ingredientes que componen sus ficciones, desvela un universo mucho más rico.

La bibliografía específica ha brindado la oportunidad de rastrear varios aspectos indispensables para ubicar la extensa obra de este director en un cuadro técnico e ideológico que de luz sobre el contenido de sus películas⁴. Mucha de esta bibliografía

1 SÁNCHEZ FERLOSIO, C.: *El ser*. En *Contratiempo* [Disco]. Madrid, Dial Discos, 1978.

2 GULLETTE, M.M.: “Los estudios etarios como estudios culturales. Más allá del slice-of-life” (2004). Ariadna Molinari (trad.). *Debate Feminista*, vol. 21, n. °42, 2010, p. 82.

3 FOUCAULT, M.: *Microfísica del poder* (1978). Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (trads.). Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1979 (2ª ed.), p. 157.

4 FULLER, G. (ed.): *Ken Loach por Ken Loach* (1998). Breixo Viejo Viñas (trad.), Barcelona, Aba, 1999; HILL, J. *Ken Loach: The politics of film and television*. London, Bloomsbury Publishing, 2017.

recoge en primera persona –a través de la entrevista– las impresiones de un director que, como es lógico, ha bebido de otros escenarios cinematográficos, ayudándole a construir un estilo y narrativa peculiares. Algunas de las aproximaciones interdisciplinares a la obra de este director se han abordado desde vertientes económicas, como así demuestran los recientes trabajos de Víctor H. Martínez González, de María Medina-Vicent y de Alfonso García Gómez, poniendo en el centro de las investigaciones la ya comentada explotación de la clase obrera, víctima de un neoliberalismo económico que frustra la libertad del individuo⁵. Sin embargo, todavía no se han atendido de forma minuciosa las implicaciones intergeneracionales implícitas en sus películas.

2. UNA LONGEVA TRAYECTORIA

Tras dos años de servicio militar ingresó en St. Peter’s Hall de Oxford como estudiante de Derecho, donde descubrió su interés y fascinación por el teatro, llegando a ser presidente de la Oxford University Dramatic Society y secretario del Experimental Theatre Club. En 1962, una beca para trabajar en la BBC como ayudante de dirección le puso en contacto con el mundo de la televisión. Su debut se produjo en enero de 1964 con *Catherine*, un episodio para la serie *Teletales*; una mujer atada a la lógica matrimonial que, tras separarse, trata de encontrar su camino en un ambiente que le es hostil, tanto por su condición social como por su género. Continuaría realizando más trabajos para series de la BBC2, dirigiendo tres episodios para la serie *Z Cars*, pero sobre todo para *The Wednesday Play*, dirigiendo diez episodios, en los cuales trataba aspectos sociales que tenían que ver con los problemas de gente silenciada en la Inglaterra de estos años: el aborto, los maltratos, la desintegración familiar o instituciones de salud mental desfasadas, fueron algunos de los contenidos que, más tarde, constituirían la cimentación narrativa de sus largometrajes.

Su primer largometraje fue *Poor Cow* (Pobre vaca, 1967) (Fig. 1), una adaptación coescrita con la autora Nell Dunn, de quien ya había adaptado en 1965, para la serie *The Wednesday Play*, la colección de relatos *Up the Junction*. La película, que exponía las dificultades de Joy (Carol White) en un mundo controlado por hombres, llegó incluso a priorizar la representación de la satisfacción sexual femenina sobre una producción simbólica dominada por el imaginario masculino. Y es que, si nos fijamos en la filmografía de Ken Loach, las mujeres –desde el principio– han protagonizado esas historias en las que el componente socioeconómico les ha convertido en aún más vulnerables; esto se ha visto en episodios como *Catherine* (*Teletales*, 1964), *Marriage and Life, or a Girl Called Fred* (*A Diary of a Young Man*, 1964), *Cathy come Home* (*The Wednesday Play*, 1965), *In Two Minds* (*The Wednesday Play*, 1967) o *A Misfortune* (*Full House*, 1973) y en largometrajes como *Poor Cow* (1967), *Family Life* (1971), *Ladybird*, *Ladybird* (1994), *Bread and Roses* (*Pan y rosas*, 2000) o *It’s a Free World* (*En un mundo libre*, 2007). De igual manera han representado la lucha, el trabajo y la esperanza en un mundo mejor, como el personaje de Blanca (Rosana Pastor) en *Land and Freedom* (*Tierra y Libertad*, 1995), a la que el propio director ve como “la chica que encarna el espíritu revolucionario”⁶. Loach tuvo presente desde bien temprano –sobre todo tras conocer al guionista Jim Allen– el enfrentamiento de dos fuerzas antagónicas: el capital y el trabajo.

En 1969 fundó, junto a Tony Garnett, la productora Kestrel Films, a través de la cual realizó *Kes* (1969), *Family Life* (1971), *Black Jack* (1979), *Looks and Smiles* (Miradas y sonrisas, 1981) y *Fatherland* (1986). En los años setenta se embarcó en algunos documentales para la cadena británica LWT (ITV); en *Black and White* (1970), producido por la fundación Save the Children, mostraba cómo trabajaba esta fundación en Inglaterra, Kenya y Uganda; cuando Loach y Jeremy Seabrook⁷ fueron a África, observaron que la fundación –financiada por la patronal británica– perpetuaba la hegemonía de una clase media que favorecía los intereses occidentales, reprimiendo las costumbres y estilo de vida autóctonos. Decía Loach, que “los niños recibían una educación occidental, vestían ropas occidentales y se levantaban cada mañana saludando a la bandera británica [...], el director del colegio era un tipo que tenía el mejor récord del país en disparo al Mau Mau”⁸. Tras este proyecto –por cierto,

5 MARTÍNEZ GONZÁLEZ, V. H.: “Formas contemporáneas de explotación laboral en el cine de Ken Loach”. *Andamios*, vol. 19, n.º 48, 2022, pp. 207-225; MEDINA VICENT, M.ª: “Serás dueño de tu destino, es la diferencia entre perdedores y luchadores. La subjetividad neoliberal en *Sorry We Missed You* (Ken Loach, 2019)”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 198, n.º 805, 2022, pp. 13-25; GARCÍA GÓMEZ, A.: “«Quiero ser mi propio jefe»: la crítica de la autonomía en *Sorry We Missed You* de Ken Loach”. *Revista Internacional de Comunicación*, n.º 55, 2022, pp. 114-130.

6 O'BRIEN, R. (productora) y Osmond, L. (director).: *Versus: The Life and Films of Ken Loach* [en Film]. GB, BBC Films and Sixteen Films, 2016, 1:24:09.

7 Escritor y periodista inglés férreo combatiente de las injusticias sociales y ambientales. Nominado al Premio Orwell en 2008 por *The Refuge and the Fortress: Britain and the Flight From Tyranny* (*El refugio y la Fortaleza: Gran Bretaña y la huida de la tiranía*).

8 FULLER, G.: *op. cit.*, p.24.



Fig. 1: Plano general de Joy, protagonista de *Poor Cow* (1963)

censurado por la cadena- comenzó a trabajar con Jim Allen, guionista con quien realizó el episodio *The Big Flame* (BBC1/*Wednesday Play*, 1969) y el documental *Rank and File* (BBC1/*Play for Today*, 1971), en los que impregnó la fuerza sindical a la clase obrera en un momento en el que los laboristas estaban planteando leyes que mermaban los derechos de huelga y sindicalización. La BBC terminó prescindiendo del trío Loach-Allen-Garnett tras la serie de cuatro episodios titulada *Days of Hope* (1975) y *The Price of Coal* (1977), de dos episodios.

En los años ochenta, con Margaret Thatcher como primera ministra, realizó una serie de documentales donde la pérdida de derechos, la represión policial a la clase trabajadora y la corrupción sindical, le colocaron a las puertas de la censura institucional y profesional. Pero sin lugar a dudas, según relata el propio Loach y algunos testigos de aquella etapa, como el actor Gabriel Byrne, lo que terminó por empujarle al ostracismo durante un tiempo, fue la obra de teatro *Perdition* (1987), escrita por Jim Allen y programado su estreno -bajo la dirección de Loach- en el Royal Court Theatre de Londres⁹. La obra

exponía la supuesta colaboración del sionismo húngaro con Adolf Eichmann, uno de los ideólogos del Holocausto Nazi, quien se encargaba de proteger y enviar a Palestina a líderes sionistas a cambio de su silencio respecto a las deportaciones a los campos de trabajo y exterminio. La presión y difamación mediática a la que se vio sometido todo el equipo y la obra, llevó a Max Stafford-Clark -director del Royal Court entre 1979 y 1993- a suspenderla.

La censura, la difamación y el veto sufrido durante los peores años del thatcherismo, le empujaron al campo de los *spots* publicitarios, no pudiendo realizar una película a su gusto hasta *Hidden Agenda* (*Agenda oculta*, 1990), donde volvió a trabajar con Allen - el guionista más político- mostrando el juego sucio de los servicios secretos británicos en Belfast. Después de esta película siguió poniendo en evidencia las consecuencias del neoliberalismo en tres películas que hablaban de los estragos provocados por el desempleo: *Riff-Raff* (1991), un drama sobre las condiciones laborales de unos obreros de la construcción condenados a la inseguridad laboral y a la precariedad; *Raining Stones* (*Lloviendo piedras*, 1993), reflejo de las condiciones de vida de una familia desempleada en una sociedad prejuiciosa y sectaria, huérfana de los ideales de solidaridad obrera; y cerrando esta particular trilogía del desempleo, *Ladybird*, *Ladybird* (1994), un ataque directo a las agresivas políticas económicas y sociales aplicadas por la Dama de Hierro durante los años ochenta, y como ya hiciera con *Cathy Come Home* (1966), repitió con una visión crítica sobre la familia nuclear y la opresión a la mujer, víctima de unas estructuras sociales y económicas anacrónicas, poniendo en tela de juicio la efectividad de los servicios sociales, sujetos a la ineptitud burocrática.

El ecuador de la década de los noventa quedaría marcado por dos acontecimientos; en primer lugar, los proyectos que iban a poner voz a dos históricas guerras proletarias (España y Nicaragua); en segundo lugar, la sociedad artística y empresarial creada por Ken Loach (director), Paul Laverty (guionista) y Rebeca O'Brien (productora). *Land and Freedom*, una historia que se diferencia de las precedentes por su naturaleza épica, buscó un punto de vista orwelliano, representando la guerra civil española más allá de las acostumbradas lecturas dualistas, siendo el núcleo de la historia la revolución obrera que, una vez más, fue traicionada por la propia izquierda. La película volvía a reivindicar posturas como la liberación de la mujer, mejoras en las condiciones de trabajo, la solidaridad o la conciencia de clase. Solo un año después -ya con Laverty y O'Brien- realizó *Carla's Song* (*La canción de Carla*, 1996), otro largometraje bélico -en esa ocasión a caballo entre Glasgow y Managua- que exponía las operaciones desestabilizadoras de Estados Unidos en gobiernos de

9 O'BRIEN. R y OSSMOND, L.: *op. cit.*, 1:02:40.

América Central y del Sur; golpes de Estado encubiertos con pretensiones geoestratégicas y económicas. En la película, el conductor de un autobús urbano de Glasgow (Robert Carlyle) conoce a una joven nicaragüense, estableciendo una estrecha relación que les llevará hasta el país materno de Carla (Oyanka Cabezas), la Nicaragua de 1987 donde los insurgentes –apoyados por USA– querían derrocar al marxismo sandinista.

Después de la experiencia con el conflicto de Nicaragua continuó dando voz a la población más desfavorecida; siempre con el telón de fondo de la explotación laboral y los conflictos consecuentes (desigualdad, marginalidad, precariedad, machismo, educación, racismo), desarrolló nuevos proyectos, casi siempre de la mano del guionista Paul Laverty, quien desde *Carla's Song* –a excepción de algún documental u obra conjunta– ha escrito todos los largometrajes restantes: *My name is Joe* (*Mi nombre es Joe*, 1998), *Bread and Roses* (2000); *The Navigators* (*La cuadrilla*, 2001); *Sweet Sixteen* (*Felices dieciséis*, 2002); *A Fond Kiss* (*Solo un beso*, 2004); *The Wind that Shakes the Barley* (*El viento que agitaba la cebada*, 2006); *It's a Free World* (2007); *Looking for Eric* (*Buscando a Eric*, 2009); *Route Irish* (2010); *The Angel's Share* (*La parte de los ángeles*, 2012); *Jimmy's Hall* (2013); *I, Daniel Blake* (2016), *Sorry, We Missed You* (2019) y *The Old Oak* (*El viejo roble*, 2023).

3. LA TÉCNICA COMO IDEOLOGÍA

Ahora es momento de contextualizar histórica y teóricamente el cine practicado por Ken Loach y señalar algunos aspectos sobre un lenguaje cinematográfico deudor de algunos directores y movimientos concretos. Recuerda Casetti (1993), que en la revista *Cinema e Film* (1966-1970) se insistía sobre el uso de una lengua cinematográfica subjetiva, donde el autor se erigía como ese arquitecto encargado de transcribir un mundo nuevo a la pantalla:

«Por eso son de máxima importancia las elecciones estilísticas de un film concreto, ya que gracias a ellas el director manifiesta su auténtica posición frente a la realidad, frente a la obra que está creando y frente al espectador, gracias a ellas podemos diferenciar el respeto de la arrogancia, la disponibilidad a escuchar de la certidumbre preestablecida»¹⁰.

Loach, a través de una serie de procedimientos narrativo-formales, ha cargado su cine de un importante componente político e ideológico, siendo capaz de representar coherentemente todas esas parcelas del mundo. Fue con el descubrimiento de Milos Forman y la Nová Vlna (Nueva Ola Checoslovaca), el momento a partir del cual comenzó a aplicar una mirada humanista, pero a la vez salvaje, rebotante de crítica y realismo, que confluye también en el cine de Krzysztof Kieślowski (1941-1996). En el comienzo de *El aficionado* (*Camera Buff*, Kieślowski, 1979), existe una clarísima referencia a *Kes* (Ken Loach, 1969), cuando se muestra el vuelo y ataque de un cernícalo a una gallina, escena que evoca un realismo sin mediación entre la cámara y el objeto, tanto en su vertiente política como en la creativa (Figs. 2 y 3).

Mostrar a la clase obrera, a los adolescentes excluidos o a las mujeres víctimas de una sociedad patriarcal en el contexto de un mundo extremadamente superficial, ha sido el eje sobre el que ha pivotado su cine. Tomando técnicas del Neorrealismo, del Cinéma Vérité, del Free Cinema o de la Nová Vlna, decidió impregnar a sus películas de cierta retórica realista; él mismo admite recurrir a narrativas documentales para hacer más cercanas y creíbles las historias «Mientras rodaba, pensaba: ¿Cómo puedo representarlo para que sea creíble, para que yo mismo me lo crea? Si fuera un documental me lo creería. Esa fue nuestra referencia»¹¹. Recuerda Bill Nichols en su estudio sobre la representación de la realidad, que los cambios materiales producidos a nivel tecnológico en el campo audiovisual (cámaras más ligeras de 16mm y equipos de sonido sincrónicos), facilitaron a los documentalistas una mayor itinerancia, podían coger su cámara e irse con rapidez a una localización de rodaje¹²; de igual forma, en el caso de directores de ficción con pretensiones realistas, el aligeramiento de los equipos les brindó la oportunidad de convertirse en observadores, poder filmar más en exteriores para hacer su cine más tangible.

Tres –afirma Loach– son las películas que han marcado su camino (Lamont, 2010), la primera *Lásky jedné plavovlásky* (*Los amores de una rubia*, Milos Forman, 1965), la cual le aportó una nueva visión y concepción fotográfica, vista sobre todo a partir de *Kes*, película que inauguró la primera de muchas otras colaboraciones con el fotógrafo Chris Menges¹³. La segunda es *La battaglia di Algeri* (*La batalla de Argel*, Gillo Pontecorvo, 1965),

11 O'BRIEN, R y OSSMOND, L.: *op. cit.*, 19:47.

12 NICHOLS, B.: *Introducción al documental* (2010). Miguel Bustos García (trad.). Coyoacán, Universidad Autónoma de México, 2013, (2ª ed.), p. 199.

13 Chris Menges había trabajado como cámara con el director de fotografía checo Miroslav Ondříček en *If...* (Lindsay Anderson, 1968). Ondříček había sido el director de fotografía en *Lásky jedné plavovlásky* (1965)

10 CASSETTI, F.: *Teorías del cine* (1993). Pepa Linares (trad.). Madrid, Cátedra, 1994 (1.ª ed.), p. 212.



Fig. 2: *El aficionado* (Kieślowski, 1979)

película que le despertó un profundo interés por la historia. La tercera película fue *Ladri di biciclette* (Ladrón de bicicletas, Vittorio De Sica, 1948), abriendo la posibilidad de relatar acontecimientos históricos en los que se muestran aspectos generales de una época y lugar determinados a través de historias corrientes, personas anónimas con vidas sencillas; comentaba el director: “I love this idea of telling a story in microcosm; if you get the story right and the characters right, the film will say everything about the wider picture without having to generalize”¹⁴.

y en *Horí, má Panenko* (¡Al fuego, bomberos!, 1967), ambas dirigidas por Milos Forman. Menges supo trasladar a Loach el lenguaje visual del cine checo, debutando como director de fotografía en *Kes* (1969), aunque antes había trabajado como operador de cámara en *Poor Cow* (1967).



Fig. 3: *Kes* (Ken Loach, 1969)

Por tanto, no es solamente el argumento la piedra sobre la que se erige un cine de fuerte arraigo social e ideológico, sino también mediante aspectos materiales, formales y técnicos que han configurado la producción. Estructuras y procedimientos básicos donde se ha visto reflejada esa impronta política han sido: la financiación económica, el trabajo actoral, la fotografía, el sonido o el montaje. Alguien que se propone trabajar en el cine para denunciar y poner en evidencia muchas de las cuestiones que sostienen el negocio del entretenimiento, ha de tener claro que la financiación de sus películas no puede correr a cargo de grandes productoras, ya que las presiones, los plazos, la supervisión y la censura, están al orden del día cuando quien dirige firma un contrato con un gran estudio. A lo largo de los casi sesenta años de carrera cinematográfica, la financiación buscada por Loach ha sido, desde muy temprano, independiente de los grandes circuitos cinematográficos y de producción televisiva. A finales de los años sesenta comenzó a trabajar con los largometrajes, siendo

14 LAMONT, T.: “The film that changed my life: Ken Loach. *The Guardian*. 16-5-2010. <https://www.theguardian.com/film/2010/may/16/bicycle-thieves-ken-loach> (Consultado el 4/1/2024).

realmente consciente de las dimensiones de un proyecto como *Poor Cow*, para el que necesitaba un productor cinematográfico experimentado y con contactos. Joseph Janni, productor independiente, convenció a Loach de su mecenazgo para producir y distribuir la película, pero Garnett quedaba fuera del proyecto, aspecto reflejado en el trabajo y en el resultado final. Aseguraba el director inglés que, «con Tony habría habido mucho más rigor tanto en el aspecto formal como en el temático [...], no fue una experiencia muy satisfactoria y creo que esto se nota en la película»¹⁵.

Para su segundo largometraje, *Kes*, había creado junto a Garnett, Kestrel Films, productora presente hasta *Fatherland* (1986). A finales de los años ochenta conoció a Rebeca O'Brien, quien participó en *Hidden Agenda* y quien le puso en contacto con Parallax Pictures, presente en sus películas hasta 2002 con *The Navigators*. A partir de entonces crea junto a O'Brien y Paul Laverty la productora Sixteen Films, omnipresente hasta su último trabajo en 2023, *The Old Oak*. La libertad que le ha dado a Loach y a su equipo trabajar con productoras independientes o propias se refleja en el trabajo final: un cine libre de las limitaciones técnicas e ideológicas que imponen los grandes estudios a cambio de su capital.

En cuanto a la actuación, e inspirado por otros movimientos cinematográficos (principalmente por el Neorrealismo, por la *Nová Vlna* y por el *Free Cinema*) este suele recurrir a la contratación de no profesionales, pero lo realmente importante para elegir al cuerpo actoral es su compromiso con la realidad representada en la película, compromiso en términos de fidelidad y de implicación con el tema a representar. Si se iba a hacer una película sobre la milicia en la guerra civil española, entonces tendría que haber gente implicada en el movimiento antifascista¹⁶. En *Family Life* (1971), para que interpretara el papel de la madre que asalta constantemente la iniciativa de su hija Janice (Sandy Ratcliff), necesitaban a una mujer madura y conservadora, fiel a los cánones tradicionales, así que fueron a buscar a Grace Cave, actriz que interpreta a esta autoritaria madre, a la Asociación de los Conservadores de Walthamstow¹⁷. El actor Robert Carlyle, debutó en el cine con *Riff-Raff* (1991), entonces el director necesitaba alguien que hubiera trabajado como albañil, que supiera lo que era la inseguridad laboral en el contexto del más crudo thatcherismo de los años ochenta. De nuevo deja constancia de ello en una de las entrevistas recopiladas por Fuller, cuando dice:

Creo que, en el cine, el contenido político se refleja a través de la forma estética. Si, por ejemplo, contratas a una gran estrella de cine para hacer el papel de un obrero es como si estuvieses diciendo: “No hay ningún obrero que pueda hacer de obrero como este señor”¹⁸.

El equipo actoral sabe muy poco sobre la trama de la película, no les da más que un par de páginas del guion, quizá lo que van a rodar al día siguiente, ni siquiera saben si morirán, pues todo lo que se rueda se hace en estricto orden cronológico. Las marcas, los ensayos y las constantes órdenes o delegaciones del equipo principal en ayudantes y subayudantes no existen. El trato humano y directo durante todo el rodaje es un hecho comentado y elogiado tanto por actores como por guionistas, cámaras y productores¹⁹.

Chris Menges, Barry Ackroyd o Robbie Ryan son los directores de fotografía que más han trabajado con Loach, prácticamente entre los tres se reparten toda su filmografía. El poso checoslovaco, especialmente humanista a la hora de retratar los cuadros que componen la película, hace que la cámara se humanice, que se convierta en un observador mediante una fotografía reflexiva y reveladora, más fiel a la realidad, siendo característica la altura a la que se sitúa, siempre en el hombro del operador, más o menos la altura de una persona. Por otro lado, la luz es siempre suave, no violenta ni intensifica los rasgos de los personajes y objetos, “cuanto más expongas la escena a una luz cegadora, más falsa resultará”²⁰; además nunca o casi nunca tratan de poner la cámara a pocos centímetros de las actrices y actores, sería tratarles como a objetos. Esto lo llevan a la práctica con la utilización de teleobjetivos muy potentes, los cuales sitúan a grandes distancias de la acción, incluso en muchas ocasiones los actores no saben ni dónde se halla la cámara. Comenta Loach:

«La política influye en la estética de las películas porque determina cómo fotografías a las personas. Por ejemplo, si enfocas a alguien con un gran angular, le pones un foco en la cara y le filmas con un primer plano, lo estás convirtiendo en un objeto, lo cual me parece bastante de derechas, convertir a las personas en objetos. Así puedes ajustar sus salarios, explotarlos, ignorarlos, puedes decir que buscan un asilo que no merecen y así expulsarlos del país. Es un punto de vista hostil de la gente. Si pones un objetivo más pequeño y te sientas atrás, y

15 FULLER, G.: *op. cit.*, pp. 77-78.

16 BOLLAÍN, I.: Ken Loach: *Un observador solidario*. Madrid, Ed. Aguilar, 1996, p. 84.

17 FULLER, G.: *op. cit.*, p. 88.

18 *Ibid*, p. 196.

19 Sobre este tema ha dejado constancia un documental en el que se repasa la trayectoria de Loach y en el que varios actores son entrevistados, dando testimonio de la metodología utilizada: REISZ, B. (productor) y REISZ, T. (director): *Carry on Ken* [en DVD]. GB, Feasible Films, 2006.

20 FULLER, G.: *op. cit.*, p. 98.

los iluminas de una manera agradable, te identificas con ellos, compartes sus sentimientos, lloras cunado lloran, te enfadas cuando se enfadan. Así se crea una solidaridad entre el espectador y el personaje»²¹.

El ruido, las conversaciones y la música son vitales para construir esos escenarios realistas de los que se nutren estas películas. El ruido es un elemento omnipresente, siendo escasas las veces que el director decide prescindir de él durante los diálogos entre sus personajes. Por otro lado, la música suele presentarse en su forma diegética, formando parte de la acción, es decir, nada de edulcorar una acción dramática con un tipo de música que subraye lo que la cámara y la jirafa ya están captando; sería una operación redundante y cargada de artificio, propia de aquel cine clásico acostumbrado a edulcorar o dramatizar la realidad en exceso. Expresaba Iciar Bollain, respecto a la manera de Loach de trabajar con el sonido que, en esto “como en lo demás, no busca recrear ni reinventar nada, sino capturar lo que de verdad ocurre lo más fielmente posible, tal y como en el momento de rodar está ocurriendo”²².

Consecuencia directa de la elección de actores y actrices, procedentes muchas veces –dado el carácter de sus películas– de contextos sociales complicados, son los idiomas, los acentos, o las jergas que integran el cuerpo de los textos. En algunas ocasiones, la legibilidad de sus diálogos es complicada hasta para quien comparte la misma lengua, pero jamás se ha optado por el doblaje; si, por ejemplo, presenta una historia de obreros de Glasgow, el lenguaje será el de un obrero de Glasgow (*Riff-Raff*); si la historia es sobre un niño de la región carbonera de Yorkshire, hablará como tal (*Kes*); un adolescente de los suburbios de Glasgow será un ratero que habla su jerga (*Sweet Sixteen*). Toda esta gama de elecciones técnicas y narrativas alimenta una puesta en escena muy particular, haciendo llegar –dentro de lo que el lenguaje cinematográfico permite– una serie de realidades compuestas por unos espacios comunes en los que personas, ambientes, conversaciones y relaciones, constituyen el escenario que facilita y aproxima un mundo histórico concreto a la audiencia.

Hasta ahora, muy sucintamente, pues la carrera de este director daría para varios tomos, se ha visto como a lo largo de su vida ha ido puliendo sus técnicas y narrativas, pero siempre con una profunda fidelidad hacia una idea que trasciende el hecho cinematográfico. En 2014, tras cincuenta años de carrera, Loach anunciaba su retirada, pero solo dos meses

después de que los conservadores volvieran a tomar el poder en el parlamento británico, se puso a trabajar en *I, Daniel Blake*, siendo, precisamente esta película, una de las que analizaremos atendiendo ya a una perspectiva intergeneracional como parte del universo ficcional construido por este director, quien –sacando a colación el etarismo– declaró respecto a su vuelta en 2015, no con poca sorna:

«Te da miedo decepcionar a la gente, perder la agudeza. Puedes fallar una vez, pero si fallas mucho a lo largo de un rodaje, no haces justicia a la historia. Ese es el peligro de contratar a un director viejo. Tengo que seguir con las pomadas, las pastillas, las medias de compresión y todos los aparatitos de apoyo en su sitio. Soy una antigualla de director»²³.

4. RELACIONES INTERGENERACIONALES EN ALGUNAS FICCIONES DE LOACH

La vejez es una etapa vital a la que no ha dado la espalda, ni como joven director, ni como veterano director. Son varias las películas en las que las tensiones generacionales han sido vistas en diferentes contextos; la precariedad laboral, el desempleo y la marginalidad social provocada por un sistema proveedor de desigualdades, han marcado los destinos de sus personajes. La niñez, la adolescencia, la juventud, la madurez y la vejez han aparecido representadas a lo largo de sus casi sesenta años de carrera; el enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo se ha manifestado a través de las relaciones intergeneracionales, pero también como reflejo de estilos de vida con moldes históricos específicos. Vamos a analizar algunos largometrajes donde son más evidentes algunos episodios de etarismo, discriminaciones por la edad que han sufrido especialmente los personajes más jóvenes, pero también los más longevos. Esta realidad queda determinada por una mediana edad poseedora de un control casi absoluto sobre los demás rangos etarios, un poder que le habilita su privilegiada posición socioeconómica. Aunque también es cierto –ya citábamos al principio de este artículo las investigaciones de Gullette– que esa *midlife* es una etapa a partir de la cual los sujetos comienzan su decadencia biológica y social, “las personas pasan de una clase etaria a otra, pero no cambian de cohorte designada (los de la generación Y no pasan a ser de la X). Transitamos entre sentirnos o no envejecidos por la cultura”²⁴.

21 REISZ, B y T.: *op. cit.*, 41:15.

22 BOLLAÍN, I.: *op. cit.*, p. 70.

23 O'BRIEN, R y OSSMOND, L.: *op. cit.*, 5:24.

24 GULLETE, M.M.: *op. cit.*, p. 81.

Por lo tanto, vamos a ver esos diálogos entre cohortes demográficas y etapas etarias en *Family Life* y en *I, Daniel Blake*. Hemos elegido su segunda y antepenúltima película, de 1971 y 2016 respectivamente, para observar cómo ha dibujado diferentes disputas generacionales y cómo han podido verse influenciadas por la experiencia vital del propio director. Otras películas como *Kes*, *Black Jack*, *Look and Smiles*, *Sweet Sixteen*, *Tickets*, *Sorry, We Missed You* o *The Old Oak*, también contienen historias donde las edades de sus protagonistas y las relaciones con otras generaciones determinan su devenir, pero debido a la limitación espacial de este formato, nos limitaremos al análisis de las dos ya anunciadas.

4.1. *Family Life* (Ken Loach, 1971)²⁵

La trama expone los problemas que sufre Janice, una joven con trastornos de personalidad. El control que ejerce sobre ella la familia –especialmente su madre– convierten su vida en un maremágnum de inseguridades (Fig. 4), donde todos esos mecanismos que tratan de homogenizar la sociedad (familia, salud, identidad, sexualidad, edad), conducen a la joven Janice a un estado de frustración social y emocional que lleva a los psiquiatras a diagnosticarla esquizofrenia. El rechazo de esta chica hacia los estándares sociales le convierte en una persona no apta para la convivencia, pero a lo largo de la trama nos surgen serias dudas sobre quién está más o menos cuerdo en toda esta historia.

En lo más profundo del argumento, subyacen una serie de luchas que son congénitas a las sociedades humanas: la lucha de lo nuevo contra lo viejo, del progreso contra el conservadurismo y del enfrentamiento intergeneracional. Si atendemos al contexto histórico en el que se produjo la película, no nos pasará desapercibido el cercano recuerdo de mayo del 68, una reacción de la juventud universitaria parisina contra las estructuras de poder capitalista, que no tardó en propagarse por otras naciones. La película reposa sobre este lecho histórico y, como si de una cebolla se tratara, contiene varias capas de sentido, cada una de las cuales, aborda un espacio de la realidad, donde los conflictos se dan desde esa confrontación entre lo nuevo y lo viejo. El mundo viejo representado por la psiquiatría tradicional y legítima en aquellos momentos, aquella psiquiatría de los manicomios, los sedantes y los electroshok, frente a la antipsiquiatría, una nueva forma de tratar los trastornos mentales, menos invasiva y más partidaria de la terapia grupal



Fig. 4: Janice y su madre en *Family Life* (1971)

(Foucault, 1961; Cooper, 1967)²⁶. En la película también asoman la lucha de clases y las condiciones laborales, pero lo que aquí nos interesa son las disputas intergeneracionales y cómo son representados estos personajes.

La película comienza con Janice esquivando una pregunta de su psiquiatra sobre la personalidad de su madre, siendo el núcleo del conflicto la relación entre ambas. La Sra. Vera Baidon (más arriba comentábamos que el equipo de *casting* fue a buscar a la actriz a la Asociación de los Conservadores de Walthamstow), es una mujer que ha sido educada

25 Esta película, sin ser un remake, se inspira en el episodio que realizó para The Wednesday Play (BBC), titulado *In Two Minds* (1967), basado en la novela homónima de David Mercer.

26 FOUCAULT, M.: *Historia de la locura en la época clásica* (1961). Juan José Utrilla (trad.). México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1979 (2ª ed.; 2ª reimpresión); COOPER, D.: *Psiquiatría y antipsiquiatría* (1967). Jorge Piatigorsky (trad.). Barcelona, Paidós, 1985 (1ª ed.).

bajo estrictos códigos de conducta, esto lo denota incluso su acento inglés, más ortodoxo que en el resto de los personajes. Ateniéndonos a las cohortes generacionales, el Sr. y la Sra. Baildon, de unos 50 o 60 años de edad, se integran en la generación silenciosa, mientras Janice, de entre 20 y 25 años, pertenecería a esa generación conocida como *baby bombers*. Hay una escena en la que el Sr. Baildon visita al Dr. Donaldson (psiquiatra de Janice) y este comienza a entrevistarle; en un momento determinado se centra en la relación que mantiene con su mujer, haciendo especial hincapié en las relaciones sexuales, las cuales se sobrentiende son nulas. El sexo se convierte en uno de los indicadores del distanciamiento generacional entre los padres y su hija; para la hija es un acto lúdico, inocente, libre, para su madre es la consumación del matrimonio, debiéndose a la disciplina exclusiva de la procreación. Cuando Janice comunica que está embarazada, su padre habla del aborto, a lo que su mujer responde: “haz el favor de no mencionar esa palabra en esta casa [...]”. Deberían deshacerse de la gente que lo practica”; sin embargo, es Vera quien, demostrando una manifiesta hipocresía, obliga abortar a Janice.

La aversión hacia las generaciones más jóvenes es manifiestamente agresiva y esto lo paga con su hija. Este odio le viene de la amargura de no haber disfrutado de una infancia y de una juventud con mayor libertad; respuestas como: “porque así es como me educaron a mí”, “¿vamos a ser manipulados por esa joven generación que empieza?”, “hoy día, se echa la culpa a los padres”, “mayor control sobre la generación más joven”, denotan la guerra abierta de esta madre contra cualquier atisbo de diferencia respecto a lo que ella considera correcto, bajo un código moral adscrito a su rango etario. La tutela sobre Janice es absoluta, esta no decide sobre nada de lo que hace, su inseguridad llega a ser tan abrumadora que incluso duda de su propia existencia: “sé exactamente lo que quieres”, le repite una y otra vez su madre. Cuando hacia el final de la película, con Janice destrozada psicológicamente, esta decide internar voluntariamente en un hospital mental, una doctora le dice: “hay que encontrar un puesto en el mundo, en la sociedad, ya sabes, hacer amistades, casarse, formar una familia”, Janice responde “Entonces, ¿estoy loca?”, a lo que la doctora replica: “Digamos que estás enferma”. La disputa generacional llega a sobrepasar las relaciones familiares. Esto se observa en el giro que da la vida de la protagonista en el instante en el que la terapia del joven Dr. Donaldson es boicoteada por el veterano Dr. Carswell, practicante de ese tipo de psiquiatría agresiva e invasiva. El joven doctor ha de enfrentarse al poder del hospital, y al igual que Janice, sale perdiendo.

Habiendo realizado un análisis desde una perspectiva generacional, sostenemos que Loach enfrenta aquí a dos generaciones, los padres (la *midlife*, la generación silenciosa en los años setenta), que coartan la libertad de sus hijos (los jóvenes, los *baby bombers* en los

setenta), desarrollándose todo -no lo obviemos- en un escenario anglosajón, donde la industrialización y la tecnología comenzaban a acarrear movimientos culturales y sociales que trajeron cambios en la sexualidad, en el ocio o en el trabajo; surge la cultura pop, el consumo de drogas registra un aumento exponencial y la generación que había nacido en el periodo de entreguerras, hijos de la austeridad, del hambre y de la guerra, no concebían este tipo de conductas. Quizá la nostalgia de que cualquier tiempo pasado fue mejor, hagan cuajar en las generaciones más longevas esa ficción de haber sido mejores que sus hijos.

Para terminar, es curiosa, atendiendo al tipo de soluciones formales que captan a los personajes adultos, la utilización de colores ocres y oscuros, o una luz más tenue; pero llama nuestra atención la disposición espacial en los cuadros, casi siempre, y al contrario que en los jóvenes, se interpone un elemento físico (una mesa, una ventana, una puerta, un uniforme) que parece obstaculizar aún más la comunicación entre padres e hijos.

4.2. I, *Daniel Blake* (Ken Loach, 2016)

Daniel Blake es un hombre que, en el otoño de su vida, recientemente viudo y con una afección cardíaca, se enfrenta a una burocracia que no quiere habilitarlo para trabajar, ni deshabilitarlo para su jubilación, hallándose en una encrucijada de la que cada día es más difícil escapar. Por el camino se encuentra con Katie, una madre sin recursos que trata de salir adelante sin que los servicios sociales les quiten a sus hijos. Juntos intentarán sortear las trabas burocráticas impuestas por los servicios públicos (Fig. 5).

En *Family Life* dominaba un discurso agresivo-activo, explícito, en el que un rango etario sometía al otro, donde el desentendimiento propiciaba el alejamiento entre dos generaciones contiguas. En *I, Daniel Blake*, se expone un escenario de colaboración y solidaridad, eso sí, esta vez entre sujetos separados por dos generaciones; ahora el desentendimiento propiciará el acercamiento. Por una parte, Daniel, quien al igual que la Janice de *Family Life*, pertenece a la generación de los *baby bombers*, pero con sus 60 años se encuentra ya en la antesala de la vejez; por otra, Katie, una *millennial* de 28 años con graves problemas financieros; ambos son asfixiados por una burocracia automática, completamente deshumanizada, que trata a los desempleados como cifras. Una cosa queda clara, lo que separa definitivamente los mundos de Daniel y de Katie es el cambio de una era productiva, Daniel pertenece a la etapa de la industrialización y del desorbitado crecimiento urbano, la era de Katie es la consecuencia de todo ese crecimiento industrial y tecnológico, es decir, hija de la revolución digital y del individualismo seriado, comprende un mundo que a Daniel se le hace del todo extraño.



Fig. 5: Daniel, Kate y sus hijos en *I, Daniel Blake* (2016)

Centrémonos ahora en las características de Daniel. Es un hombre amable, simpático, no entiende el mundo de los jóvenes, pero no lo censura, sino que se relaciona con ellos y trata de comprenderlo (todo lo contrario que la Sra. Baidon); es muy habilidoso con los trabajos manuales, y aquí vamos a insistir en el clima productivo como causa del desentendimiento generacional. Constantemente se ofrece a arreglar todo tipo de desperfectos (carpintería, fontanería, albañilería), pero es incapaz de rellenar un formulario digital, situación que le lleva a la más absoluta desesperación.

A partir de los años veinte del pasado siglo, se produce una eclosión de los *mass media*, existe en Estados Unidos un grupo de intelectuales muy desconfiados y críticos con la cultura de masas, considerándola “una forma de poder intelectual capaz de conducir a los ciudadanos a un estado de sujeción gregaria, terreno fértil para cualquier aventura autoritaria”²⁷. En 1965, Umberto Eco había esbozado lo que comenzaba a ser un enfrentamiento entre, así lo

llamó, “apocalípticos”, aquellos que se negaban a participar de una esfera cultural cada vez más visual e inmediata; e “integrados”, comunidad que aceptaba la nuevas reglas y productos culturales consecuencia de aquellos *mass media*²⁸. Este enfrentamiento se dio entre diferentes rangos etarios, los “apocalípticos” se hallaban en la cohorte de la generación perdida, los “integrados” -mayoritariamente- eran *bommers*. ¿Por qué retrotraemos hasta la crítica a la sociedad de masas? Por el hecho de enunciar unos cambios a nivel infraestructural que ocasionaron toda una revolución en la producción cultural del siglo XX²⁹, una revolución que ha sido la matriz de la “pandigitalización” del siglo XXI y del surgimiento de conceptos como “nativos digitales” o “inmigrantes digitales”³⁰, roles socioculturales que etiquetan a Daniel y a Katie. Es este juego entre la “nativa” y el “inmigrante” el que va a establecer un tándem solidario, donde la ayuda mutua va a ser fundamental si ambos quieren salir victoriosos de las dificultades que se les van presentando. Es de nuevo la *midlife*, la clase etaria que somete a jóvenes y veteranos, pero esta vez no es la mediana edad activa-agresiva que veíamos en el ejemplo anterior, sino una clase media sujeta al cumplimiento de unas normas que ejecuta sin importarle las consecuencias; la lucha de clases que Loach ha plasmado en otras películas ha desaparecido, en esta película se impone otro tipo de asociación, donde una clase obrera intergeneracional (Katie, Daniel, vecinos de Daniel, hijos de Katie), sufren la violencia pasiva de una clase media, blanca y de mediana edad, eficientemente burocratizada.

27 ECO, U.: *Apocalípticos e integrados* (1965). Andrés Boglar (trad.). Barcelona, Editorial Lumen, 1999 (12ª edición), p. 43.

28 A este respecto habría que atender al origen de la crítica a la industria cultural en la Escuela de Frankfurt. Concretamente la obra conjunta que Theodor Adorno y Mark Horkheimer publicaron en 1944, ‘Dialéctica de la Ilustración’, compilación de diferentes artículos que ambos habían escrito durante la última década, donde en uno de los capítulos, repasan el fenómeno de la cultura de masas como una de las consecuencias del sistema social moderno. La sociedad de masas ha alimentado desde entonces la homogenización de la cultura, anteponiendo la técnica a la dialéctica: “la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social”. En ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M.: *Dialéctica de la Ilustración* (1944). Juan José Sánchez (trad.). Madrid, Ed. Trotta (9ª Edición), p. 166.

29 BENJAMIN, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). México D.F., Itaca, 2003 (1ª ed.).

30 PRENSKY, M.: “Digital natives, digital immigrants. Part 2: Do they really think differently?” *On the horizon*, vol. 9, n.º 6, 2001, pp. 1,3-6.

5. CONCLUSIÓN

Icía Bollaín (1996) define el cine de Loach como “capaz de producir imágenes útiles en el superfluo mundo de imágenes en el que vivimos”³¹. Decir que las imágenes de estas películas atienden a aspectos de tipo práctico, requiere cuestionarnos si las otras imágenes –pongamos al cine más comercial como ejemplo– no responden también a otros intereses prácticos. No cabe duda de su sumisión a exigencias corporativas, y más hoy en día, cuando la industria cinematográfica –nos referimos a las antiguas *Majors*– ha sido absorbida por los conglomerados multimediáticos, grandes entes empresariales y financieros que controlan sectores estratégicos de la economía mundial, incluida la industria audiovisual³². En la misma vertiente, pero como sustitutas de la televisión clásica, encontramos el fenómeno de las plataformas *Over the Top* (OTT), soportes digitales con conexión a internet en la que el espectador se ha convertido en usuario; estas plataformas (Netflix, Amazon Prime Video, HBO, etc.), han cambiado completamente la programación lineal de las televisiones –esa que se rige por cuotas de pantalla, publicidad y horarios, donde el espectador se convierte en un sujeto pasivo– por un contenido *streaming*, es decir, un contenido continuo, libre de horarios o exigencias publicitarias, donde el espectador/usuario juega un papel activo, creyendo elegir su programación³³. El sentido práctico del cine de Loach al que se refería Icíar Bollaín, dista mucho del sentido práctico de estas “tribunas” audiovisuales; Jessica Izquierdo y Teresa Latorre citan a Jeff Bezos, propietario de Amazon, quien manifiesta un interés exclusivamente comercial respecto al cine: “Ganar un globo de oro nos ayuda a vender más zapatos”³⁴. La producción simbólica de este tipo de productos tiende a perpetuar los estereotipos y relaciones de poder que emanan de una visión completamente parcial, donde los roles etarios, de género y de clase solidifican en el imaginario colectivo sin ningún tipo de atisbo crítico.

La producción cinematográfica de Loach ha seguido una línea ideológica y estilística que solamente ha variado al son de un enriquecimiento técnico e intelectual que, como es lógico, ha ido puliéndose con el paso de los años. Es decir, en esencia no existen grandes cambios

entre el Loach de *Kes* (1969) y el de *Sorry, We Missed You* (2019); desde entonces sigue rompiendo estereotipos y relatos dominantes, dando voz e imagen a los estratos sociales más perjudicados, poniendo el foco sobre la clase obrera y siendo las mujeres –muchas veces– las protagonistas, más allá de encorsetamientos de género, transgresoras de una violencia simbólica que impera en el imaginario colectivo occidental. Loach ha insistido en señalar que la Inglaterra de la que se sentían tan orgullosos los británicos tenía “grietas por las que se escapaban alaridos de dolor y un germen de contestación que era absorbido por las instituciones”³⁵. Esta fidelidad e integridad intelectual e ideológica observada en el director inglés, es la que se ha visto en otras directoras y directores que, precisamente, cuentan o han contado con una larga trayectoria profesional: Agnès Varda, Carlos Saura, Jean-Luc Godard o Costa Gavras; artífices de un cine al que ni siquiera en la vejez han traicionado. Contra toda lógica productiva, han seguido trabajando hasta el ocaso de sus días, cuando la urgencia postmoderna exige el remplazo de lo viejo por lo nuevo, un etarismo que parece haberse incrementado por unos hábitos de consumo capitalista donde el remplazo se ha impuesto a la prolongación, donde se opta por deshacerse de lo viejo dentro de la dictatorial obsolescencia programada.

En cuanto al campo de la representación de la vejez y de las relaciones intergeneracionales, se ha visto como en *Family Life*, un Loach joven podría haberse identificado con ese rango de edad que encarnaba Janice o el Dr. Donaldson –él mismo sufrió la censura y el ostracismo por cuenta de la industria cinematográfica–; en el segundo ejemplo, *Yo, Daniel Blake*, Loach se encuentra más próximo al rango etario del protagonista, un hombre maduro que quiere seguir trabajando, negándose a aceptar su incapacidad; recordemos que Loach reaparece con esta película tras haber anunciado su retirada en 2014. *The Old Oak* (2023) quizá sea su última película, o no, todo dependerá de las facultades físicas y mentales del director, pero no será baladí que la palabra *old* (“antiguo”, “viejo”, “usado”, “anciano”) aparezca en el título. Este *Old Oak*, que en la trama no es más que el nombre de un pub con futuro incierto debido a la decadencia económica de una comarca con pasado minero, puede ser un guiño a la carrera de un viejo director que ha aguantado los envites como si de un robusto roble se tratara.

31 BOLLAÍN, I.: *op. cit.*, p. 18.

32 RIAMBAU, E. (2011): “La producción cinematográfica en el seno de los conglomerados multimediáticos”. *Portal de comunicación InCom-UAB: Lecciones del portal*, 2011, pp. 1-12.

33 IZQUIERDO, J. y LATORRE, T.: “Oferta de contenidos de las plataformas audiovisuales. Hacia una necesaria conceptualización de la programación *streaming*”. *Profesional de la Información*, vol. 31, n.º 2, 2022, pp. 1-13.

34 *Ibid.*, p. 4.

35 ÚBEDA-PORTUGUÉS, A.: “Ken Loach: un cineasta de izquierdas en plenitud”. *Claves de razón práctica*, n.º 49, 1995. pp. 79-80.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la Ilustración* (1944). Juan José Sánchez (trad.). Madrid: Ed. Trotta (9ª Edición, 2009).

BENJAMIN, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). México D.F., Ítaca, 2003 (1ª ed.).

BOLLAÍN, I.: *Ken Loach: Un observador solidario*. Madrid, Ed. Aguilar, 1996, p. 84.

CASSETTI, F.: *Teorías del cine* (1993). Pepa Linares (trad.). Madrid, Cátedra, 1994 (1ª ed.), p. 212.

COOPER, D.: *Psiquiatría y antipsiquiatría* (1967). Jorge Piatigorsky (trad.). Barcelona, Paidós, 1985 (1ª ed.).

ECO, U.: *Apocalípticos e integrados* (1965). Andrés Boglar (trad.). Barcelona, Editorial Lumen, 1999 (12ª edición).

FOUCAULT, M.: *Historia de la locura en la época clásica* (1961). Juan José Utrilla (trad.). México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1979 (2ª ed.; 2ª reimpresión).

FOUCAULT, M.: *Microfísica del poder* (1978). Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (trads.). Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1979 (2ª ed.), p. 157.

FULLER, G. (ed.): *Ken Loach por Ken Loach* (1998). Breixo Viejo Viñas (trad.), Barcelona, Aba, 1999.

GARCÍA GÓMEZ, A.: “«Quiero ser mi propio jefe»: la crítica de la autonomía en *Sorry We Missed You* de Ken Loach”. *Revista Internacional de Comunicación*, n.º 55, 2022, pp. 114-130. <https://revistascientificas.us.es/index.php/Ambitos/article/view/18101> (Consultado 14/3/2023).

GULLETTE, M.M.: “Los estudios etarios como estudios culturales. Más allá del slice-of-life” (2004). Ariadna Molinari (trad.). *Debate Feminista*, vol. 21, n.º 42, 2010, p. 82. <https://www.jstor.org/stable/42625165> (Consultado 14/3/2023).

HILL, J. *Ken Loach: The politics of film and television*. London, Bloomsbury Publishing, 2017.

IZQUIERDO, J. y LATORRE, T.: “Oferta de contenidos de las plataformas audiovisuales. Hacia una necesaria conceptualización de la programación streaming”. *Profesional de la Información*, vol. 31, n.º 2, 2022, pp. 1-13. <https://revista.profesionaldelainformacion.com/index.php/EPI/article/view/86473> (Consultado el 14/3/2023).

LAMONT, T.: “The film that changed my life: Ken Loach. *The Guardian*. 16-5-2010. <https://www.theguardian.com/film/2010/may/16/bicycle-thieves-ken-loach> (Consultado el 14/3/2023).

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, V. H.: “Formas contemporáneas de explotación laboral en el cine de Ken Loach”. *Andamios*, vol. 19, n.º 48, 2022, pp. 207-225. <https://www.redalyc.org/journal/628/62872876010/html/> (Consultado el 14/3/2023).

MEDINA VICENT, M.ª: “Serás dueño de tu destino, es la diferencia entre perdedores y luchadores. La subjetividad neoliberal en *Sorry We Missed You* (Ken Loach, 2019)”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 198, n.º 805, 2022, pp. 13-25. <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/191> (Consultado el 14/3/2023).

NICHOLS, B.: *Introducción al documental* (2010). Miguel Bustos García (trad.). Coyoacán, Universidad Autónoma de México, 2013, (2ª ed.), p. 199.

O'BRIEN, R. (productora) y Osmond, L. (director): *Versus: The Life and Films of Ken Loach* [en Filmin]. GB, BBC Films y Sixteen Films, 2016, 1:24:09.

PRENSKY, M.: “Digital natives, digital immigrants. Part 2: Do they really think differently?” *On the horizon*, vol. 9, n.º 6, 2001, pp. 1,3-6. <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/10748120110424843/full/html> (Consultado el 14/3/2023).

REISZ, B. (productor) y REISZ, T. (director): *Carry on Ken* [en DVD]. GB, Feasible Films, 2006.

RIAMBAU, E.: “La producción cinematográfica en el seno de los conglomerados multi-mediáticos”. *Portal de comunicación InCom-UAB: Lecciones del portal*, 2011, pp. 1-12. https://incom.uab.cat/portalcom/wp-content/uploads/2020/01/47_esp.pdf (Consultado el 14/3/2023).

SÁNCHEZ FERLOSIO, C.: El ser. En *Contratiempo* [Disco]. Madrid, Dial Discos, 1978.
ÚBEDA-PORTUGUÉS, A.: “Ken Loach: un cineasta de izquierdas en plenitud”. *Claves de razón práctica*, n.º 49, 1995. pp. 79-80.

ÚBEDA-PORTUGUÉS, A.: “Ken Loach: un cineasta de izquierdas en plenitud”. *Claves de razón práctica*, n.º 49, 1995. pp. 79-80.

RANK XEROX, UN ESLABÓN PERDIDO DEL CYBERPUNK

RANK XEROX, A CYBERPUNK MISSING LINK

RANK XEROX, UNA BAULA PERDUDA DEL CYBERPUNK

LLUÍS SALLÉS DIEGO

Universidad de Vic - Universidad Central de Cataluña (UVic-UCC)

Elisava Facultat de Disseny e Enginyeria
La Rambla, 30, 32, Ciutat Vella
08002 Barcelona (Barcelona)

lsalles@elisava.net

<https://orcid.org/0000-0002-8173-5572>

RESUMEN

En 1978 Stefano Tamburini y Andrea Paziienza crearon un relato *cyberpunk* que podría ser considerado el preámbulo de algunas obras consideradas fundacionales del género, como lo fueron *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) o posteriormente el *Neuromante* de William Gibson (1984). Tamburini y Paziienza crearon *Rank Xerox*, un androide desbocado en una Roma ultratecnificada, totalitaria y extrema, probablemente el ancestro perdido de Roy Batty, el replicante modelo Nexus-6 de *Blade Runner*. Desenterraremos al androide romano, iluminando un periodo olvidado de la cultura *underground* europea.

PALABRAS CLAVE

cyberpunk; cómic; *underground*; simulacro; cibercultura.

ABSTRACT

In 1978 Stefano Tamburini and Andrea Paziienza created a cyberpunk story that could be considered the preamble to some works considered foundational to the genre, such as Ridley Scott's *Blade Runner* (1982) or later William Gibson's *Neuromancer* (1984). Tamburini and Paziienza created *Rank Xerox*, a rampaging android in an ultra-technified, totalitarian and extreme Rome, probably the lost ancestor of Roy Batty, the Nexus-6 model replicant from *Blade Runner*. We will unearth the Roman android, illuminating a forgotten period of European underground culture.

KEYWORDS

cyberpunk; comic; *underground*; simulacrum; cyberculture.

RESUM

L'any 1978 Stefano Tamburini i Andrea Paziienza van crear un relat *cyberpunk* que podria ser considerat el preàmbul d'algunes obres considerades fundacionals del gènere, com ho van ser *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) o posteriorment el *Neuromàntic* de William Gibson (1984). Tamburini i Paziienza van crear *Rank Xerox*, un androide desbocat en una Roma ultratecnificada, totalitària i extrema, probablement l'ancestre perdut de Roy Batty, el replicant model Nexus-6 a *Blade Runner*. Desenterrarem a l'androide romà, per a posar llum sobre un període oblidat de la cultura *underground* europea.

PARAULES CLAU

cyberpunk; còmic; *underground*; simulacre; cibercultura.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este estudio es realizar un recorrido histórico, a través del cual situaremos la historieta *Rank Xerox* (creada a finales de los años setenta por el guionista Stefano Tamburini y el dibujante Andrea Pazienza) como el eslabón perdido de la evolución del cibernético. Justo en el punto intermedio entre la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) y la eclosión posterior durante la década de los ochenta con la película *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) y la ulterior novela de William Gibson titulada *Neuromante* (1984). Partimos de la hipótesis de que: si popularmente se considera la novela de Mary W. Shelley *Frankenstein o El moderno Prometeo* (1818) como la primera obra de ciencia ficción de la historia; se estima *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* la obra teatral de Karel Čapek estrenada en Praga en 1921, como el nacimiento del concepto del robot, mediante la aparición de unos personajes mecánicos llamados *robot*¹; entonces, centrándonos en el periodo comprendido entre 1968 y 1982, podríamos considerar a *Rank Xerox*² (1978) la pieza que nos falta entre la obra de Philip K. Dick y la adaptación cinematográfica que de esta realizó Ridley Scott.

Para ello nos hemos centrado únicamente en el cómic *underground*³ europeo, inspirado en su homónimo estadounidense, realizando un exhaustivo inventario de la aparición en España de la historieta que nos ocupa. Nos centramos en la edición española, en la cual la

relación entre los autores y los editores fue muy íntima y continuada en el tiempo, desde 1981 hasta el año 2000, momento en el que Tanino Liberatore (el dibujante de Rank Xerox a partir de 1981) realizó su último trabajo en la revista *El Vibora*.

Las fuentes a las que hemos acudido han sido las siguientes: los archivos digitales de *Tebeosfera.com*, *BDoubliées.com*, *ubcfumetti.com* y *comicvine.gamespot.com*, el *Museu del còmic i la il·lustració*, con sede en Sant Cugat del Vallès, el archivo personal del propio autor y algunas conversaciones con María Roldán, viuda de Josep M. Berenguer, primer editor de *El Vibora*, con la que compartimos más de diez años de docencia en la Escuela de Arte y Diseño de Sant Cugat del Vallès. Y finalmente, y quizás la más relevante, Emilio Bernárdez, director de producción y miembro del consejo de redacción de la revista *El Vibora* desde sus inicios y actualmente director editorial de La Cúpula. Además de la consulta de libros y artículos especializados en el tema, algunos de ellos con ediciones de difícil acceso, como la *Historia de los cómics*⁴ editada por Josep Toutain y dirigida por Javier Coma (1983).

2. EL CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL EN LA ITALIA DE LOS AÑOS 70

La obra que nos ocupa nació en pleno auge del *underground* europeo. Como señala Sergio Brancato⁵, la Roma contemporánea a Stefano Tamburini (el guionista) y Tanino Liberatore (el historietista) era una ciudad marcada por los atentados terroristas de las Brigadas Rojas. “Años de plomo puntuados, en las calles, por el sonido de los disparos y el recuento de muertos que les siguió”⁶. Brancato puntualiza, citando al historiador Giovanni De Luna, que: “Todo se aplastó en aquella definición, todo cayó en el vértice del terrorismo, toda

1 Como señala Teresa López-Pellisa en checoslovaco *robota* significa trabajo y *rabota* servidumbre y añade que “el mito del robot, la animación de seres artificiales proteicos, es una constante que podemos rastrear a lo largo de la historia de la tecnología y la literatura, pero la primera vez que apareció la palabra robot fue en la obra dramática *R.U.R.* El término autómatas, de origen griego, servía para designar aquellos mecanismos que imitaban el movimiento de los seres animados”; LÓPEZ-PELLISA, T.: “Autómatas y robots, fantoches tecnológicos en *R.U.R.* de Karel Čapek y El señor de Pigmalion de Jacinto Grau”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 38, No. 3, 2013, pp. 637-659. <https://www.jstor.org/stable/ecb18eea-ae30-3884-9c06-b5f508e5c636?read-now=1&seq=2> (Consultado 10.09.2023).

2 A lo largo del texto nos referiremos al androide con el nombre que en cada episodio de su existencia utilizaron sus autores, véanse cronológicamente ordenados: Rank Xerox, Ranxerox y Ranx.

3 “El movimiento *underground* nació en los campus universitarios de EE UU en los años sesenta. [...] Sus orígenes se remontan a las protestas de la *beat generation* estadounidense, el sentimiento trágico de la nueva filosofía francesa y el fenómeno *hippie*, que, con una nueva sensibilidad pacífica, enarbolaba la bandera de la liberación individual, el amor libre y la revolución psicodélica. [...] El *comix underground* nació ligado a la prensa contracultural que desarrollaron estos jóvenes inconformistas. Un cómic que podemos definir literalmente como “subterráneo”, si utilizamos el término anglosajón que lo sitúa “bajo lo establecido”, pero que también puede entenderse como marginal y alternativo.” DOPICO, P.: “Espu-

tos de papel. La historieta ‘Underground’ española”, *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXXVII 2Extra, 2011, p. 69. Doi: <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.2extran2117>.

4 Este fue un proyecto editorial faraónico para la época. Lo editaron en cuarenta y ocho fascículos agrupados en cuatro volúmenes: Volumen I, *Los clásicos norteamericanos* (1-12); Volumen II, *La expansión internacional* (13-24); Volumen III, *Usa, tiempos modernos* (25-36); Volumen IV, *Rumbos contemporáneos* (37-48). Más de mil trescientas páginas, en las que participaron más de setenta autores nacionales e internacionales, coordinados por Javier Coma y Josep Toutain. B

5 RANCATO, S.: «Il piombo e l'ichioastro. Ragione e sentimenti di un decennio», en BOSCHI, L. y MOR-DENTE, M, ed.: *'77 Anno Cannibale. Storie e Fumetti da un anno di svolta*, Napoles, Comicon Edizione, 2017, pp. 9-20.

6 “*Ibid.*” p. 9.

la memoria de aquellos años se reunió en torno a la figura llena de sufrimiento y dolor de Aldo Moro⁷. El mismo año en que Rank Xerox vio la luz, en julio de 1978, fue el año del asesinato en manos de las Brigadas Rojas de este político democristiano, dos veces primer ministro de la República italiana.

Un año antes surgió lo que se conoció como *Il Movimento del '77*, una revuelta que tiene su origen en los disturbios estudiantiles en la ciudad de Bolonia y en la Universidad de la Sapienza de Roma. Brancato destaca que: “La ciudad de Bolonia se convirtió en el escenario de una extraordinaria movilización juvenil en la que las formas históricas de la política fueron erosionadas y sustituidas por la acción de nuevos modelos de comportamiento, estilos y modas: un conjunto de lenguajes que interpretaban la tensión hacia la afirmación de identidades sociales innovadoras⁸. Es en este entorno político-social donde los cómics, y concretamente el cómic *underground*, se convierte en “una de las formas de expresión en las que las nuevas emergencias generacionales se describen a sí mismas, se diferencian de sus predecesoras y también de sus “hermanos mayores”, narrándose y reconociéndose en modelos comunicativos y estilos de existencia elaborados de una manera totalmente nueva y original⁹”.

Los *fumetti* (historietas) italianos de la década de los setenta, se inspiran estéticamente en el *underground* americano, pero conceptualmente tiene su origen en el mayo del 68 francés. Como señala Claudio Bertieri: “El mayo francés, que una caja de resonancia juvenil prolonga y propaga en todas las comarcas de Europa, no deja tampoco inmune al cómic italiano. La protesta, el rechazo de esquemas usurados, la obligación de ‘la imaginación al poder’ y de destronar vetustas formas de entretenimiento, contribuyen a mover el apático estado del cómic humorístico *Made in Italy*”¹⁰. Esta mezcla de influencias permitió que, mediante un medio de comunicación despreciado por las élites, *Il Movimento del '77* pudiera expresar todas sus inquietudes utilizando un formato y un lenguaje muy próximo al carácter de su público.

3. LA REVISTA *CANNIBALE*, SUS AUTORES Y RANK XEROX

En 1977 nace la revista *Cannibale*, un homenaje a la publicación dadaísta, “donde Picabia dejó escrito aquello de que ‘uno muere como un héroe o como un idiota, que es lo mismo’. En actitud se definen compartiendo el gusto de los futuristas por la maquina y el coraje, exaltando ‘el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo’, que decía Marinetti”¹¹. Los cinco fundadores y *fumettisti* (historietistas) oficiales del grupo fueron: Tanino Liberatore, Stefano Tamburini, Massimo Mattioli, Andrea Pazienza y Filippo Scozzari. Aunque en algunos casos podemos encontrar que solo se les otorga el epíteto de fundadores a Tamburini y Mattioli, los cinco se representaron a sí mismos, desde el principio de la existencia de la publicación italiana, como el equipo *Cannibale*.

Utilizando las palabras del propio Tamburini: “*Cannibale* parte de un perfil completamente diferente a las publicaciones más o menos similares que circularon durante el movimiento del 77: su portada a cuatricromía, con el formato típico de las revistas *underground* americanas y su aspecto interior como un cómic callejero, alucinante, estaba dibujado repensando una situación que había pasado dos horas antes todavía ¡con el humo del gas lacrimógeno bien presente en las mucosas de la nariz!”¹². El guionista de Rank Xerox, Stefano Tamburini, fue un estudiante de la Facultad de filosofía y letras de Roma, implicado y muy activo durante la revuelta estudiantil, que plasmó el malestar de la juventud italiana en las páginas de esta revista mediante el humor y la ironía¹³. El fue el creador del robot: un engendro sintético, un robot sádico, un androide drogadicto, que su creador —en la historieta un *studelincuente*—, construyó a partir de los componentes de una fotocopidora¹⁴. “Es un androide perfecto, piensa que lo hice con una fotocopidora Xerox, robada de la universidad durante la ocupación de 1986, junto con diversos componentes bio-electrónicos. Ranx puede drogarse, beber y comer, y hacer el amor. Me provee de

7 “*Ibid.*”

8 “*Ibid.*” p. 11.

9 “*Ibid.*” p. 12.

10 BERTIERI, C.: “Rabia, provocación, denuncia: signos del tiempo mutado”, *Historia de los cómics*. Volumen IV. El apogeo de los cómics italianos, fascículo 39, Barcelona, Toutain editor, 1983, p.1085.

11 TAMBURINI, S., CHABAT, A. y LIBERATORE, T.: *op. cit.* p. 3.

12 MORDENTE, M.: «Cinque Cannibali all’assalto del Fumetto italiano», en BOSCHI, L. y MORDENTE, M., ed.: *'77 Anno Cannibale. Storie e Fumetti da un anno di svolta*, Napoles, Comicon Edizione, 2017, p.113.

13 BOSCHI, L. y MORDENTE, M., ed.: *'77 Anno Cannibale. Storie e Fumetti da un anno di svolta*, Napoles, Comicon Edizione, 2017, p.174.

14 El androide imaginado por Tamburini estaba fabricado con piezas de una fotocopidora Rank Xerox, marca de la que adoptó su nombre. Tras las quejas de la empresa sus creadores apocoparon su denominación, convirtiéndose primero en RanXerox, o Ranxerox, y finalmente solo Ranx.

todo lo que necesito”¹⁵. Tamburini creó un vínculo entre la ocupación en la ficción de la universidad en el que sería su futuro, 1986, y los movimientos universitarios de revuelta italiana de finales de los años 70 en los que estaba implicado.

Gaetano Liberatore, conocido como Tanino, es el dibujante y colorista de *Ranxerox* a partir del año 1980 con los guiones de Tamburini. Él es el responsable del aspecto sofisticado, vigorético e hipersexualizado del personaje y del cómic, donde refleja un distópico imaginario tecnificado y futurista en el cual la ultraviolencia es el común denominador.

Tamburini murió por sobredosis de heroína en 1986, momento en el cual Liberatore se hizo cargo del engendro robótico. Para continuar con la serie se asoció brevemente con Jean-Luc Fromental. El último relato lo realizó con el que sería el último escritor de guiones que tuvo Ranx: el guionista y director de cine francés Alain Chabat.

La cronología de su publicación es la siguiente: *Rank Xerox* debutó en blanco y negro en el año 1978 (en la revista italiana *Cannibale*) con el relato titulado *Rank Xerox, il coatto!* (nº 3) (Fig. 1). Continuó con *Rank Xerox* (nº 10, 1978) y *Lù rapita* (nº 12, 1979) y finalizó su existencia en *Cannibale* en 1980 en el nº 50 con la historia *The modern dance*, aunque algunas fuentes indican que su publicación, junto con la historia *Provaci ancora Rank* fueron publicadas en *Il Male* (1980). Las cinco primeras historias juntas son la parte por el todo de *Los orígenes*, tal y como se conoce en nuestro país.

Su existencia continuó en la revista *Frigidaire*, donde entre noviembre de 1980 y diciembre de 1987 se publicaron: *Ranxerox* en los números 1, 3, 8/9 y 10; *Buon compleanno, Lubna!* cuatro episodios divididos entre los números 14, 17, 19 y 21; *Be Bop a Lubna* editado en dos partes en los números 29 y 31; *I, Me, Mine Corporation* publicada en tres piezas entre noviembre de 1984 y noviembre-diciembre de 1985, en los números 48 (*I, Me, Mine Corporation*), 59 (*Il padre di Lubna*) y el número doble 60/61 (*La morte di Ranx*). *Ranx alla ricerca di Energie*, fue la última aparición de Ranx en la revista, y lo hizo en formato publicitario promocionando a la compañía Energie di Roma en el nº 85.

Tras la muerte del guionista, Liberatore se asoció con Alain Chabat con el cual desarrollaron *Amen!* Publicada por primera vez en la revista francesa *Lécho des Savanes*. Esta historieta no sería publicada en Italia hasta el año 1996, dividida en cuatro partes en los números 12, 15, 19 y 20 de la revista *Selen*.



Fig. 1: Primera historia de la serie de “Rank Xerox, el engendro!”, publicada por primera vez en *El Vibora. Especial futuro* (pp. 51-60), en el que se incluía la carta legal que la empresa de fotocopiadoras envió a la revista *Il Male*, para exigir el cambio de nombre del androide

En Francia, *Lécho des Savanes*, fundada en 1972 por Claire Bretécher, Marcel Gotlib y Nikita Mandryka, publicó en 1981 a *Ranxerox* de Tamburini y Liberatore (nº 75), destinando la portada al androide italiano. También estuvo presente en los números 76, 78, y 82, y tras un cierre temporal, bajo la dirección de Georges Wolinski¹⁶ y la edición de Albin Michel, en 1982 iniciaron una nueva etapa en la que presentaron *¡Bon anniversaire Lubna!* en los números NS1, NS6, NS8 y NS11. Posteriormente publicaron *Psychopeste* (*¡Amén!* en España) en los números NS31 y NS33.

15 TAMBURINI, S., CHABAT, A. y LIBERATORE, T.: *Ranx*. Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2010, p. 14.

16 FILIPPINI, F.: “Las nuevas revistas francesas de los años 70. El reconocimiento cultural de los cómics da pie a famosas publicaciones”, *Historia de los cómics*. Volumen IV. Convulsión en los cómics franceses por el mayo del 68, fascículo 37, Barcelona, Toutain editor, 1983, p.1035.

En 1993 Liberatore junto al guionista Jean-Luc Fromental crearon el relato de Ranx, *Aïe Robot!*, que se publicó en la revista francesa en enero de 1993, y en la revista italiana *Il Grifo* (nº 23) en febrero del mismo año.

El cómic en cuestión también se publicó en Alemania, donde le cambiaron el título por *Ranxeron* (1983, Taschen Verlag) para evitar problemas con la marca de fotocopiadoras. La editorial Luxor editó *Aus Liebe zu Lubna* en 1991 y *Kick im Kofferraum* en 1992. El que está considerado como el último volumen de la saga, *¡Amén!* fue editado por Kult en 1997 bajo el título de *Ranx*. De la versión inglesa se encargó la revista *Heavy Metal*. En Polonia se publicó toda la serie completa en un único álbum en 2016 (ed. Kultura Gnieuwu). En Brasil la revista *Animal* (1988) en su primer número lo tradujo al portugués y lo difundió por una parte de Latinoamérica.

4. EL VÍBORA. LA EDICIÓN ESPAÑOLA

Como señala Pablo Dopico¹⁷, el primer cómic *underground* español fue *El Rollo Enmascarado* y apareció en el mes de septiembre de 1973. A este le siguieron: *Star* (1974-1980), el *fanzine* clandestino *La Piraña Divina* que autoeditó Nazario en 1975, *Butifarra!* (1975-1979) y *Bésame Mucho* (1980-1983) entre otros.

“Con este panorama de fondo, el *comix underground* español encontró su mejor soporte donde sobrevivir en la revista *El Víbora* (1979-2004). Fundada en diciembre de 1979 por Josep María Berenguer, con el apoyo de Josep Toutain, su creación dio lugar al nacimiento de la editorial La Cúpula. Las páginas de *El Víbora* descubrieron una nueva forma de entender los *comix*, caminando por el lado más oscuro de la marginalidad con unas posturas adultas que admitían la experimentación gráfica y narrativa en sus viñetas. Lo *underground* dejó de difundirse solo por medios subterráneos, y su consolidación comercial y la profesionalización de sus autores se hacía realidad. [...] *El Víbora* sobrepasó los cauces habituales del mercado del cómic español y se convirtió en la revista más vendida de los quioscos españoles. Entre 1982 y 1983, alcanzó unas cifras de ventas que oscilaban entre los 40.000 y los 50.000 ejemplares mensuales, algo inimaginable por los pioneros del *comix* marginal español.”¹⁸

17 DOPICO, P.: *op. cit.* pp. 171-178.

La edición española de *Rank Xerox* es un caso aparte, ya que Stefano Tamburini y Tanino Liberatore publicaron casi la totalidad de sus historietas en *El Víbora*, una revista que era el marco perfecto para acoger el relato de este engendro mecánico. Pablo Dopico destaca que el primer nombre de la revista debía ser *Goma-3*, pero la censura franquista lo prohibió considerando que era una forma de apología del terrorismo. “En general, su temática insistía en el triángulo contracultural formado por el sexo, las drogas y la violencia, sin olvidarse de la música rock, que en muchas ocasiones adquirió un tono marcadamente explícito y radical, situándose en la frontera de la pornografía visual y verbal”¹⁹. Por ello se convirtió en el lugar perfecto desde el que presentar a Ranx al lector español.

Su primera aparición fue en el nº 15, y se mantuvo de forma regular, incluso tras el fallecimiento de Tamburini en 1986, hasta el año 2000, cuando Liberatore realizó su última colaboración en el extra de verano, un número doble en el cual, acompañado por el guionista Georges Wolinski, presentaron *Deseo Bestial* (nº 245-246, pp. 47-54).

Su cronología²⁰ es la siguiente: nº 15. 1981. *Ranxerox*, por Liberatore y Tamburini, (pp. 31-38) febrero. Esta es la primera aparición en España y el inicio de la serie; nº 16. 1981. *Ranxerox*, por Liberatore y Tamburini, (pp. 31-38) marzo; nº 22. 1981. *Ranxerox*, por Liberatore y Tamburini (pp. 35-42), septiembre; nº 23. 1981. Primera aparición en la portada. *Ranxerox*, por Liberatore y Tamburini (pp. 35-42) octubre; nº 24. 1981. *Ranxerox*, por Liberatore y Tamburini (pp. 35-42), noviembre; nº 25. 1981. *Ranxerox*, por Liberatore y Tamburini (pp. 35-38), diciembre. Aquí finaliza la entrega de la primera serie.

La segunda entrega se inicia en el año 1982. Nº doble, 32/33. 1982. *¡Feliz cumpleaños Lubna!*, por Liberatore y Tamburini (pp. 58-66), julio. Extra de verano; nº 35. 1982. *¡Feliz cumpleaños Lubna!*, por Liberatore y Tamburini (pp. 35-40), octubre; nº 36. 1982. *¡Feliz cumpleaños Lubna!*, por Liberatore y Tamburini (pp. 35-41), noviembre; nº 37/38. 1982. *¡Feliz cumpleaños Lubna!*, por Liberatore y Tamburini (pp. 51-60), diciembre. Número

18 “*Ibid.*” p. 179.

19 DOPICO, P.: *El cómic underground español, 1970-1980*, Madrid, Cuadernos de arte cátedra, 2005, p. 320.

20 Para realizar esta cronología hemos contado con el asesoramiento de José Luis Villanueva, fundador y director del *Museu del còmic i la il·lustració*, consultando al mismo tiempo las siguientes fuentes: *Tebeosfera.com*, *BDoubliées.com*, *ubcfumetti.com* y *comicvine.gamespot.com*, así como el asesoramiento y corrección de Emilio Bernárdez, director editorial de La Cúpula.

tercer aniversario; nº 47. 1983. Portada, Ran Xerox, por Liberatore. Interior *Be Bop a Lubna*, por Liberatore y Tamburini (pp. 35-42), octubre; nº 48. 1983. *Be Bop a Lubna*, por Liberatore y Tamburini (pp. 35-42), noviembre. Fin de la segunda entrega de la serie.

Se publica en nuestro país la primera historieta de Rank Xerox, antes de su cambio de nombre por Ranxerox, en un número especial (nº 6, serie especiales). 1983, *El Víbora, especial futuro* (Fig. 2). Portada liberatore, Interior *Rank Xerox, el engendro* (el título original era *Rank Xerox, il coatto*), dibujo y guión por Tamburini (pp. 50-61), febrero²¹.

El Víbora publica el principio de la tercera entrega de la serie en su nº 72. 1985. Especial sexto aniversario. Portada *¡Vuelve RanXerox!!*, por Liberatore. Interior *Ranxerox 3*, por Liberatore y Tamburini (pp. 7-12), noviembre; nº 73. 1985. *Ranxerox 3*, por Liberatore y Tamburini (pp. 49-53), diciembre; nº 74. 1986. *Ranxerox 3. Psicopeste*, por Liberatore y Tamburini (pp. 38-54), enero.

En el año 1993, en el nº 158 (Fig. 3) (pp. 3-8) Liberatore, tras la desgraciada muerte de Tamburini, publica, con un guión de Jean-Luc Fromental, una relectura del nacimiento de Ranx, titulada *¡Ay, Robot!* (Fig. 4), iniciándose un silencio de más de una década hasta la última aparición del androide entre las páginas de *El Víbora*.

La postrera entrega de Ranx con guión de Alain Chabat y titulada *¡Amén!*, continuación de la serie iniciada entre los números 72 y 74, se publicó en diciembre de 1996 y se extendió desde el número 205 (Figs. 5, 6 y 7) hasta el extra de verano (nº 209-210), momento en el cual desapareció de nuestras vidas. Se dividió en cinco capítulos con el título genérico de *Ranx 3. ¡Amén!*, y los subtítulos promocionales siguientes: *Repartiendo ostias, Máquina total, El padre a pilas, Extrema unción y Descansa en Paz*.

La revista no solo publicó la serie *Ranx* de ambos autores, si no que imprimieron todos sus trabajos, ya fueran obras en pareja, individuales o con otros guionistas. Véanse: *Empe* (nº 26, 1982), *Folly Boboly* (nº 29, 1982), *Vídeo* (nº 30, 1982), *Teamotte* (nº 31, 1982), *Real vision* (nº 41, 1983), *Saturno contra la tierra* (nº 42, 1983), *Paseo para Lucie* (nº 54, 1984), *Un inglés en París* (nº 56-57, 1984), *Clientes* (nº 61, 1984), *Escolta imposible* (nº 77, 1986), *Honey* (nº 83, 1986), *Portafolio* (nº 88, 1987), *Parejas* (nº 126-127, 1990), *Gigoló* (nº 227, 1998), *Payaso* (nº 237, 1999), *Nadine* (nº 245-246, 2000) y finalmente *Deseo bestial* (nº 237, 1999).

²¹ En esta edición se publicó íntegramente *Rank*, el relato compuesto por las cinco historias presentadas en *Cannibale* y que conocemos como el primero de la serie, agrupadas en España bajo el título de *Orígenes*.



Fig. 2: Portada Especial futuro



Fig. 3: Portada del nº 158 de la revista *El Vibora*



Fig. 4: Relectura del nacimiento de Ranx, realizada por Tanino Liberatore tras la muerte de Stefano Tamburini, titulada *¡Ay, Robot!*, publicada en el nº 158 de *El Vibora* (pp. 3-8)



Fig. 5: Portada del nº 205

Fig. 6: Inicio de la última entrega de Ranx, ¡Amén!, publicada en el nº 205 de *El Vibora*



Fig. 7: Doble página del Inicio de la última entrega de Ranx, ¡Amén!, publicada en el nº 205 de *El Víbora*

En el año 2010 se realizó una edición recopilatoria de toda la serie. Fue una coproducción entre la editorial francesa Glénat, la española La Cúpula y otros editores europeos (Fig. 8). Como nos comenta el director editorial de Cúpula, Emilio Bernárdez²², en un primer momento se opusieron a la propuesta de la coproducción con la editorial francesa Glénat, ya que el tamaño de la edición no se correspondía con el formato de las primeras ediciones. Pero ni Glénat ni las otras editoriales implicadas en la coproducción estuvieron de acuerdo con el formato propuesto por la Cúpula. En el año 2021 Glénat publicó una nueva edición de *Ranxerox* en un tamaño más acorde con la obra original. Entonces La Cúpula les pidió los derechos de reproducción e imprimieron la que hoy se considera la última edición en España del androide romano. Esta a la que hace referencia Bernárdez se realizó en el año 2023 (Fig. 9), y su tamaño final fue de 212 x 279 milímetros, aproximándose al formato original en el que se publicó toda la serie dentro de la revista *El Víbora*.

5. LOS ORÍGENES DE RANK XEROX, IL COATTO

“El amor al peligro y a la violencia”²³, tan propio de los futuristas, retomado durante los años setenta por las Brigadas Rojas, contamina la esencia de *Ranx*: un anárquico sádico, una depravada aberración tecnológica, enamorado de la joven Lubna, una yonqui de tan solo catorce años, a la que protege incluso de ella misma. La historia se inicia en un distópico futuro 1988, donde Roma, “totalitaria y tecnificada en un *hard boiled*²⁴ hipertrofiado”²⁵, está estratificada en treinta niveles. La serie la conforman cuatro capítulos. El primero de ellos, *Rank Xerox, il coatto!*²⁶ se tradujo en España como *Rank Xerox, el engendro!* Desarrollado

22 Entrevista personal a Emilio Bernárdez, 2023.

23 GONZÁLEZ, A., CALVO, F. y MARCHÁN, S.: *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Istmo, 2009, pp. 141-142.

24 El *hard boiled* (hervido hasta endurecer) es un género literario hipermasculinizado que originalmente se relacionaba con la novela negra y el wéstern. Entre sus características más comunes estaban la violencia y el sexo explícito.

25 TAMBURINI, S., CHABAT, A. y LIBERATORE, T.: *op. cit.* p. 4.

26 El título original de la serie fue este: *Rank Xerox, il coatto!* El adjetivo “*coatto*” tiene su origen etimológico en el dialecto romano. Es un término particular que define a los romanos de la periferia de la ciudad eterna de forma peyorativa, cuyo significado extenso podría ser: una persona vulgar, malhablada, impúdica y bizarra, que viste de forma excéntrica pero sin gusto alguno. Aunque en origen se refería a un joven delincuente, el significado que se ha popularizado a lo largo del tiempo es el primero.



Fig. 8: Portada del recopilatorio editado por Ediciones la Cúpula (2010)

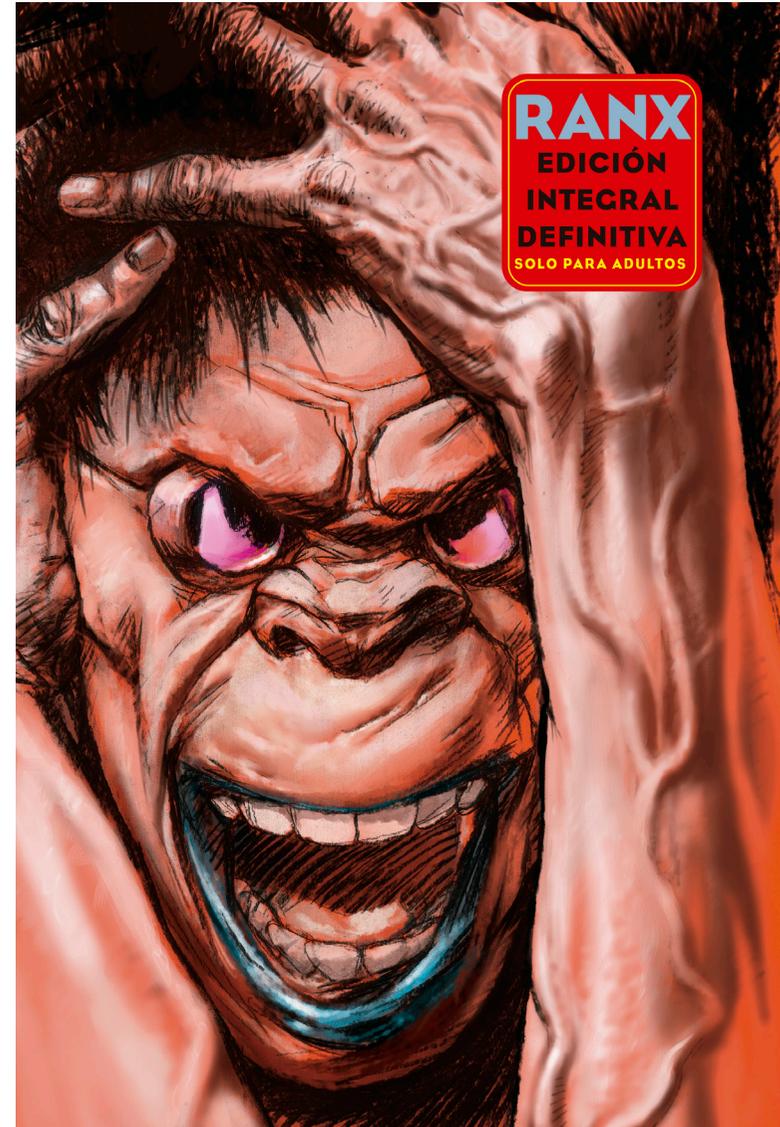


Fig. 9: Portada de la última edición del recopilatorio editado por Ediciones la Cúpula en España (2023). La Cúpula, 2023 ©

por Tamburini y Andrea Pazienza (ambos muertos por sobredosis de heroína) su aspecto es muy propio de los fanzines. Hasta la incorporación del dibujante Tanino Liberatore, Ranx no adquiere su sofisticada apariencia, pierde su aspecto *underground*, convirtiéndose en un cómic de culto, hasta el extremo que Liberatore transformó a Frank Zappa en RanXerox en la portada de su LP *The man from utopia* (1983). La historia tiene su propia banda sonora: Ramones, Joy Division, Devo, Talking Heads, incluso Elvis aparece acompañando una masacre al estilo *La matanza de Texas* (1974)²⁷, en la que un *rocker* bicéfalo la toma con la pandilla de adolescentes amigas de Lubna. La parafernalia sadomasoquista está presente durante toda la narración, y los personajes secundarios son excéntricos en demasía.

El androide, como los autores y Lubna, también se coloca, pero curiosamente con Vinavil®, una cola con base de vinilacetato. Resaltaremos el término androide, pues aunque muchos consideren a Ranx un *cyborg*, en su cuerpo no existe ningún componente orgánico, todo en él es sintético. Incluso para Lubna Ranx, no es nada más que un gigantesco *dildo*, un ginoide masculino mecanizado y programado por un *estudelincente* muerto por la policía mientras reparaba su cerebro electrónico²⁸. Un objeto, un artefacto, un animal mecánico, quizás un ejemplo del “Cuerpo sin Órganos” de Deleuze y Guattari²⁹. Ranx es drogadicto,

masoquista (en su relación con Lubna) y sádico (contra su entorno). También un amante esquizofrénico desbordado de deseo (a través de una simulación dentro de su cerebro electrónico en *loop* continuo). Él es un simulacro de lo humano, que percibe sus sentimientos hacia la joven y perversa lolita, como reales. La historia es más *punk* que *cyber*, aunque en el marco global la deberíamos circunscribir dentro de lo que podríamos considerar un ejercicio de *pre-cyberpunk*. Ridley Scott estrenó *Blade Runner*³⁰ en 1982. William Gibson publicó *Johnny Mnemonic* en 1982, y *Neuromancer* en 1984. Robert Longo presentó la adaptación cinematográfica de *Johnny Mnemonic* en 1995. Con ello no pretendemos insinuar que *RanXerox* es un detonante previo a todos ellos, pues incluso dentro del cómic, concretamente en el tercer tomo publicado, *¡Feliz cumpleaños Lubna!*, Tamburini realiza un descarado homenaje a *Crash*³¹ (1973) de J. G. Ballard, que a su vez es un ejercicio de intertextualidad con la obra de Andy Warhol y su conocida serie homónima, desarrollada a lo largo de los años sesenta, donde la temática eran los accidentes automovilísticos. Una obsesión reflejo del “profundo horror de Warhol a la violencia física y su temor a una muerte accidental. Pero al mismo tiempo sugieren, a través de la repetición de las imágenes, que uno puede desarrollar indiferencia ante la muerte accidental y trágica. Cuando la muerte se multiplica, se convierte en algo abstracto y por lo tanto menos doloroso”³².

27 *La matanza de Texas* (1974) es la ópera prima de su director Tobe Hooper. Está encuadrada dentro del *slasher*, un subgénero del cine de terror en el que un asesino en serie, o un psicópata, utiliza herramientas o instrumentos para torturar y asesinar brutalmente a sus víctimas. Históricamente se considera a *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock como la primera película del género, aunque los más puristas también lo vinculan con el subgénero de terror italiano llamado *giallo*, muy popular durante los años 70, del cual cabe destacar la obra cinematográfica de Dario Argento, con títulos como *Profondo rosso* (1977) o *Suspiria* (1975).

28 “El cerebro electrónico de Ranx está estructurado de manera que produzca emociones sintéticas. De esta manera se pueden conseguir tres tipos de estímulos primarios, como que un color, un timbre de voz o un olor disparen tres relés que resuelvan una fotocopia de pasión (odio, amor, indiferencia). Estos sentimientos mecánicos son naturalmente muy rudimentarios e inestables: se modifican, si se trata de un mismo individuo, si éste se cambia de ropa o de comportamiento. [...] El único misterio es el increíble amor que Ranx le profesa a Lubna, probablemente debido a un golpe en la cabeza que ha provocado la estabilización en ciclo continuo (*loop*) de un programa.” *Ibid.* p. 47.

29 Hacemos referencia al “Cuerpo sin Órganos” y a “las máquinas deseantes” de Deleuze y Guattari desde el punto de vista de la profunda pulsión esquizofrénica donde el sujeto-máquina se construye destruyéndose en el hedonista modelo neoliberal. “Las máquinas deseantes no funcionan más que estropeadas, estropeándose sin cesar. [...] Y esto es lo que significa la máquina paranoica, la acción de efracción de las máquinas deseantes sobre el cuerpo sin órganos, y la reacción repulsiva del cuerpo sin órganos que las siente globalmente como aparato de persecución” (p.17-18). Destacaríamos la relación con el esquizofrénico, “que dispone de modos de señalización propios, ya que dispone en primer lugar de un código de registro particular que no coincide con el código social o que solo coincide para parodiarlo”

(p. 23). DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 2009, pp. 17-24.

30 *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, es la adaptación cinematográfica de la novela corta de Philip K. Dick publicada en 1968: *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Al igual que *Johnny Mnemonic* en 1982, y *Neuromancer* en 1984, ambas novelas de William Gibson, todas ellas son posteriores a *Rank Xerox* (1978). Philip K. Dick se refiere a los personajes sintéticos como androides o “andys”. Ridley Scott utiliza el término “replicante” o “pellejudos”. William Gibson se centra en la inteligencia artificial, aunque para ello introduce mejoras biotecnológicas, mediante implantes corporales, en muchos de los personajes de sus novelas. Aún y así, en ninguna de la películas o novelas aquí destacadas aparece el término *cyborg*. Gibson está considerado el padre de términos como “cibervaquero”, “ciberespacio” y una realidad virtual llamada “matriz”, en la que las hermanas Wachowski se inspirarán para formular la trilogía de *Matrix* (1999).

31 En palabras de su propio autor: “me gustaría pensar que *Crash* es la primera novela pornográfica basada en la tecnología. En cierto sentido, la pornografía es la forma más política de ficción, ya que trata de cómo nos utilizamos y explotamos unos a otros de la forma más urgente y despiadada. Huelga decir que la función última de *Crash* es cautelar, una advertencia contra ese reino brutal, erótico y sobreiluminado que nos llama cada vez más persuasivamente desde los márgenes del paisaje tecnológico”. Traducción del autor. Recurso en línea: https://www.jgballard.ca/media/1974_november_foundation_the_review_of_science_fiction.html, fuente consultada el 25.09.2023.

32 BOURDON, D.: *Warhol*. Barcelona, Anagrama, 1989, p. 143.

Esta muerte abstracta, constantemente representada en el subgénero *cyberpunk*³³, mediante la contraposición de realidad y simulacro (*Cultura y simulacro*, Jean Baudrillard, 1971), es uno de sus hilos conductores narrativos más habituales. El estado de latencia al que los humanos están sometidos, convertidos en baterías eléctricas, en *The Matrix* (Lana y Lilly Wachowski, 1999), es un ejemplo de ello. Una duermevela inducida, donde los androides sueñan con ovejas eléctricas.

Ranx es un accidente, se mire por donde se mire. Está construido con partes y componentes de una fotocopidora. Su programación básica es constantemente alterada por circunstanciales accidentes: un golpe, una pelea, un cortocircuito, o voluntariamente por la propia criatura. El simulacro es él. Fabián Giménez en su artículo *Máquinas deseantes en el desierto de lo real* (2006), sin nombrar la obra de Tamburini y Liberatore, reflexiona alrededor de las “obsesiones tecno-fetichistas de la cibercultura”.

“Desde nuestro espacio mitológico, constituido por los pequeños relatos de la cultura masiva, la máquina como otro y sus perversos entrecruzamientos con el tejido humano genera toda una nueva estirpe de monstruos del Dr. Frankenstein, quizás *Terminator*, *Robocop* y los *Transformers* sean algunos de sus más famosos representantes. Sin embargo, otros personajes más radicales trazan el horizonte simbólico de las obsesiones tecno-fetichistas de la cibercultura, en este sentido, la magia de la técnica tiene más relación con el carácter erótico de la misma que con su funcionalidad, del *gadget* a la *petit mort* no hay más que un paso”³⁴.

33 “El término ‘Cyberpunk’ se compone de las palabras ‘cyber’, cuyo significado se correlaciona con los términos ingleses de ‘high-tech’ y ‘low-life’, los cuales en español se traducen por alto nivel tecnológico. Y, por la palabra ‘punk’, es decir, bajo nivel de vida. El término, aparentemente, es utilizado por primera vez por Gardner Dozois, editor de *Isaac Asimov’s Science Fiction Magazine*; él no lo acuña sino que lo escucha ‘en algún lado, en la calle’. Por otra parte, Bruce Bethke, editor jefe de la misma revista, en 1980 publica un cuento con ese nombre. Según Loyd Blankenship, el surgimiento del cyberpunk se sitúa, en el ámbito literario, en los años 80; sus antecedentes más inmediatos datan de las décadas de los 60 y 70. Sin embargo, es William Gibson con su novela *Neuromancer* (1984) quien inaugura este tipo de literatura. Esta obra gana los premios Nébula, Hugo y Phillip Dick. Dicha novela versa sobre un mundo devastado por la guerra y reconstruido por los micro-procesadores. El personaje principal, Case, es un icono del hacker de los 90, un pirata informático involucrado en actividades delictivas, pero que termina siendo el héroe.” CARVAJAL VILLAPLANA, A.: “El Cyberpunk: crítica a la tecnología informática”, *Revista Comunicación*. Vol. 11, n.º 4, 2001. <https://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/1249> (Consultado el 26/04/23). También pueden consultar la definición del término de MARTIN, C., SCHELL, B.: *Webster’s New World. Hacker Dictionary*, Indiana, Wiley Publishing, Inc., 2006, p. 85.

RanXerox podría ser, si nos permiten el atrevimiento, el eslabón perdido del *cyberpunk*. Un androide simiesco, con dos funciones básicas: la ultraviolencia y el sexo. Un *melting pot* delirante entre *La naranja mecánica*³⁵ (1971) de S. Kubrick, y *Blade Runner* (1982) de R. Scott, que nace en la Roma más underground de finales de los setenta. Con Ranx no hay entrevistador que sobreviva al test de Turing. Desinhibido ser, de pretendidos sentimientos, fotocopia emocional, consciente de sí mismo hasta el extremo de arrancarse su corazón mecánico ante Lubna, reclamando su identidad robótica: “Clic... Te lo has quedado todo... El tiempo... La cabeza... Clac... Ticklelac... ¡Mira! Vrrcllic... Toma... También znorttlic... Esto... [aquí le entrega el corazón mecánico] Te amo... Clic... Lu... Yo... Te... A.M.O”³⁶.

Mediante la existencia del sentimiento de amor hacia Lubna, la conciencia de Ranx le otorga un estatus propio del ser ontológico. En cierta manera vemos una analogía con el monólogo final de Roy Batty, Nexus 6, en *Blade Runner*, o la búsqueda existencial de Motoko Kusanagi en *Gohst in the shell*³⁷ (Masamune Shirow, 1997). La necesidad de la conciencia para la existencia del ser es una reflexión también presente en la neurobiología, “es un requisito. La relación entre sentimiento y conciencia es delicada. En términos sencillos, no podemos sentir si no somos conscientes. Pero resulta que la maquinaria de las sensaciones contribuye en sí misma al proceso de conciencia, a saber, a la creación del yo, sin el cual no se puede conocer nada”³⁸.

Todo ello tiene su principio durante el siglo XVIII. Las teorías mecanicistas, entre las que cabe resaltar el trabajo de Julien Offray de La Mettrie *El hombre máquina* (1748-50), dan pie a una nueva concepción del mundo y de la relación del hombre con este. Los

34 GIMÉNEZ, F.: “Máquinas deseantes en el desierto de lo real. Intertextualidad y cultura *Cyberpunk*”, Versión 18, UAM-X, México, 2006, pp.159-176.

<https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/282> (Consultado el 26/04/2023).

35 La ultraviolencia y el sexo presente en la sociedad futurista dentro de la película de Stanley Kubrick, adaptación de la novela homónima de Anthony Burgess escrita en 1962, parece una fuente de inspiración directa para Tamburini y Liberatore, que dotan a Ranx con las mismas características psicológicas que posee el psicópata Alex Delarge, el protagonista del relato.

36 TAMBURINI, S., CHABAT, A. y LIBERATORE, T.: *op. cit.* p. 141.

37 En *Gohst in the shell*, de Masamune Shirow (1997), el personaje de Motoko Kusanagi ya es un *cyborg* completo. En la película de animación se enfrenta al “Titiritero” (The Puppeteer), una inteligencia artificial que se mueve libremente por el ciberespacio parasitando a los sujetos a través de sus implantes cibernéticos.

38 DAMASIO, A.: *En busca de Espinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 109.

primeros autómatas (hijos evolucionados del reloj) de Jacques Vaucanson, Pierre Kintzing y Friedrich von Knauss, y su reflejo literario mediante *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann (1817), serán el preámbulo de la ciencia ficción y su representativa primera novela, *Frankenstein o El moderno Prometeo*³⁹ de Mary W. Shelley, publicada en 1818. La criatura orgánica concebida por Shelley, a diferencia la imaginada por Tamburini, posee un cerebro humano. Ambos textos reflejan las inquietudes de La Mettrie, alrededor de la idea del hombre como máquina, de la conciencia del ser, hombre o máquina pensante. Nick Bostrom destaca “–como *Frankenstein*, es una historia de tecnologías fuera de control”⁴⁰. Richard Corben a principio de los años ochenta, tuvo claros los vínculos entre Ranx y la criatura de Víctor Frankenstein⁴¹.

RanXerox es la representación “del ser fuera de sí”, como indica Ferrater Mora⁴², quizás el alter ego de su autor, Tamburini. Una representación de la alteridad del guionista, su *doppelgänger*⁴³, y mediante las teorías hegelianas, una enajenación necesaria que permite la existencia del otro, y como nos señala Corben, una parte de nosotros mismos.

39 *Frankenstein o El moderno Prometeo* de Mary W. Shelley, publicada en 1818 está considerada la primera novela de ciencia ficción de nuestra historia, así como la fundadora del género gótico.

40 BOSTROM, N.: “Una historia del pensamiento transhumanista”, *Argumentos de Razón Técnica*, nº14, 2011, pp.157-191. <https://revistascientificas.us.es/index.php/argumentos/article/view/22651> (Consultado el 26/04/2023).

41 Ranxerox is a punk, futuristic Frankenstein monster, and with the under-aged Lubna, they are a bizarre Beauty and the Beast. This artist and writer team have turned a dark mirror to the depths of our Id and we see reflected the base part of ourselves that would take what it wants with no compromise, no apology –and woe to the person who would cross us. But it is all done with a black, wry, satirical sense of humor. <http://www.comicvine.com/ranxerox/4005-17108/> (Consultado el 26/04/2023).

42 FERRATER MORA, J.: *Diccionario de filosofía*, tomo IV, Barcelona, Ariel, 2009, p. 3250.

43 El origen del término *doppelgänger* es la suma de dos vocablos: “*doppel*, que significa ‘doble’, ‘copia’, ‘duplicado’ y *gänger*, que podría ser traducida como ‘andante’; por tanto, sería algo así como el doble que camina (junto a ti). Su forma más antigua, acuñada por el novelista Jean Paul en 1796, es *Doppeltgänger*, “el que camina al lado” El filósofo Leopoldo La Rubia relaciona el término con la bilocación, la capacidad de estar físicamente en dos lugares al mismo tiempo, lo que en términos tecnológicos es posible mediante nuestros avatares. LA RUBIA DEL PRADO, L.: “Recursos narrativos y repercusiones filosóficas: el *doppelgänger* en la literatura de ideas (Gólgol, Dostoievski y Kafka”, en *Endoxa: Series filosóficas*, nº 26, Madrid, UNED, 2010, (p.109).

6. UN PASEO POR NUEVA YORK

El capítulo II de la serie se titula *Ranx en Nueva York* y empieza en Roma. Lubna es raptada por un pintor telépata que trabaja con circuitos electrónicos. Este transforma al androide en un artefacto sónico de gran potencia para asesinar al crítico de arte más temido de Roma, Giorgio Fox, su hijo. Ranx no lo consigue, vuelve al estudio del artista, pero Lubna no está allí, se ha trasladado a Lampedusa. Ranx mata al filicida fallido y con su cuerpo robótico desajustado, es recogido por Martina, una amiga de Lubna. Se refugia en su casa donde la pre-adolescente, que estudia bioelectrónica, repara su terminal cerebral. Con su cuerpo reparado, se dirige hacia Lampedusa en tren. Allí le espera Lubna alojada en casa de Mister Volare, “propietario de la multinacional del espectáculo más importante del mundo”⁴⁴. Tras una extensa reflexión alrededor del mercado de la música y el entretenimiento, Mr. Volare, sentado al lado de Lubna y ataviado con un frac gris azulado, pajarita y máscara de cuero BDSM, propone al engendro mecánico:

“¡Actualmente estoy preparando con mis técnicos la escenografía del mayor revival del musical jamás pensado, basado totalmente en el relanzamiento de la figura carismática de Fred Astaire! ¡Le recuerdas? ¡No importa! ¡El espectáculo, que ya está escrito, durará dos semanas, y traerá cola: un Olofilm de treinta y seis horas, trece láser-discos con la banda sonora, veintidós mil fanzines con pósters tridimensionales y una producción por valor de cuarenta mil millones de dólares al año! ¡El estreno será en Broadway y está reservado a la flor y nata de los Mass-media, unas veinte mil personas, todas solventes! ¡Está todo listo, sólo falta el protagonista: tú!...”⁴⁵.

En el minijet de Mr. Volare, se dirigen a la ciudad que nunca duerme. Desde el primer capítulo, cuando el *estudelincuente* es asesinado, Ranx vive con sus componentes cerebrales al descubierto, que esporádicamente se cubre con diversos sombreros robados a las víctimas de su furia simiesca, y con el “potenciómetro de la agresividad a tope”⁴⁶. Durante el trayecto el promotor le concreta sus intenciones.

“¡Eres la única persona, por así decirlo, que puede aprenderse el papel del protagonista en 24 horas con la perfección de una máquina! ¡Mi mejor técnico te programará! ¡Sabrás más sobre Fred Astaire que él mismo! [...] Durante 24 horas RanXerox ha sido bombardeado con informaciones cibernéticas sobre Fred Astaire (Películas, artículos, fotos) y puede reproducir perfectamente cada paso de baile y cantar con la misma voz...”⁴⁷.

44 TAMBURINI, S., CHABAT, A. y LIBERATORE, T.: *op. cit.* p. 69.

Mientras, Mr. Volare ha mandado reconstruir la sesera del robot. Cuarenta y ocho horas más tarde acontece el estreno, y RanXerox se convierte en la nueva estrella de Broadway. La bestia electrificante es momentáneamente domada y convertida en un autómatas listo para entretener, que baila frente al público de Manhattan. Al finalizar el espectáculo, que Lubna y el promotor han seguido acomodados en un palco esnifando cocaína, durante el que el engendro observa como la perversa adolescente, colocada de farlopa, se insinúa sexualmente al empresario. Loco de celos, salta del escenario hasta el palco, golpea al promotor, y se lleva con él a Lubna. Ranx es un robot rebelde, más cercano a los robots abyectos de Karel Čapek⁴⁸, o a los Cylons de *BattleStar Galactica*⁴⁹, y completamente alejado de las tres leyes de la robótica de Isaac Asimov. Véase:

- “1. Un robot no debe dañar a ningún ser humano ni por inacción, permitir que un humano sufra daño.
2. Un robot debe obedecer las órdenes que le sean dadas por un ser humano, salvo cuando dichas órdenes contravengan la Primera Ley.
3. Un robot debe proteger su propia existencia, siempre y cuando dicha protección no contravenga ni la Primera ni la Segunda Ley⁵⁰.”

Estéticamente, Liberatore crea un escenario anclado en los años ochenta. Una hedonista y sofisticada década llena de extremos. Nos referimos a una sociedad donde conviven los últimos coletazos de la Guerra Fría y el terror atómico, con la heroína, el sueño tecnológico y la ciencia ficción. Desde la cultura popular y los *mass media* se nos presentaban, al unísono, utópicas y distópicas sociedades futuras, representadas a través de todos los formatos de comunicación de la época: los fanzines, los cómics, las series de televisión, las películas, los grupos musicales y la moda, difundían una visión concreta y específica del futuro por medio de la ciencia

ficción. Fue una eclosión. Una de las pocas series televisivas, consideradas *cyberpunk* fue *Max Headroom*⁵¹ (1987). Max Headroom es la copia informática del cerebro del reportero del Canal 23 Edison Carter, muerto en un accidente de tráfico mientras investigaba una nueva forma de publicidad subliminal denominada *Blipverts*. La serie duró dos temporadas y catorce episodios. En un mundo en el cual aún no existía Internet, la consciencia de Carter es volcada dentro de un programa informático y retransmitido mediante un canal de televisión alternativo que *hackea* la señal oficial, para denunciar las estrategias de control social que el sistema utiliza, a través de los medios de comunicación de masas.

Al contrario que la mayoría de textos *cyberpunks*, la obra de Tamburini y Liberatore se aleja de las distopías políticas y teológicas para centrarse en un discurso vandálico y bárbaro en el que las temáticas tratadas por el subgénero son utilizadas como meras excusas estético-narrativas. Por ello que la elegancia y sofisticación de grupos como Art of Noise o Kraftwerk no tienen cabida en la banda sonora de RanXerox, que se mueve comodamente entre el *punk* de Iggy Pop y The Stooges, los Ramones y el *postpunk* de Joy Division o los italianos Gaznevada y su LP *Psicopatico Party*. Aunque quizás la conexión más excéntrica la podemos ver en la banda Sigue Sigue Sputnik, y su sencillo de 1986 *Love Missile F1-11*⁵², cuya letra se nos antoja muy propia a Ranx. Sintetizadores básicos y estética *tecno post punk*, todo ello muy medido. No podemos obviar que este movimiento de protesta juvenil proveniente de Londres, creará toda una nueva subcultura, ni tampoco olvidar que “la configuración cultural de los *baby-boomers* (los jóvenes nacidos en torno al boom económico italiano tras la Segunda Guerra Mundial) presenta rasgos identitarios muy diferentes de las generaciones que la precedieron, incluida la que había desencadenado los fermentos del mayo del 68⁵³ en París.

45 “*Ibid.*” p. 72.

46 “*Ibid.*” p. 15.

47 “*Ibid.*” p. 73-75.

48 Ver nota al pie 1.

49 *BattleStar Galactica* es una franquicia televisiva estadounidense de ciencia ficción, creada por el productor y guionista Glen A. Larson, que se inició en 1978 y que se mantuvo activa hasta el año 2010. En ella la humanidad al completo está amenazada por una civilización cibernética llamada “Cylon”. El término es el acrónimo de *Cybernetic Life-form Node* (Nodo de forma de vida cibernética). Originalmente los “cylons” son unos robots creados por una civilización de reptiles a la cual exterminaron. En la segunda propuesta del año 2003, los “cylons” eran una creación humana. En ambos casos estos, como en la obra de Karel Čapek, se rebelan contra sus creadores e intentan exterminar a toda la especie humana.

50 ASIMOV, I.: *El robot completo. Saga de los robots 1*, Madrid, Alamut, 2019, p.152.

51 Producida por Peter Wagg, esta fue extensamente analizada por ABBOTT, R.: “Salling Out Max Headroom”, *Video Icons & Values*, Albany, State University of New York Press, 1991, pp.109-120. https://digitalcommons.sacredheart.edu/media_fac/116/ (Consultado el 26/04/2023).

52 “It’s a test / It’s a test / It’s a test / The US bomb’s cruising overhead / But there goes my love rocket red / Shoot it up / Oh, shoot it up... / I ain’t dyin’ on my mind... / Blaster bomb bomb bomb ahead / Multi millions still unfed / Amondo teeno giving head / Shoot it up / Shoot it up / Hold me, shake me, I’m all shook up... / Psycho maniac interblend / Shoot it up / Now shoot it up / Shoot it up / Shoot it up / Shoot it up / It’s a test / Designed to provoke an emotional response / It’s a test... / Designed to provoke an emotional response / Teenage crime now fashion’s dead / Shoot it up / There goes my love rocket red / Shoot it up / Amondo teeno giving head / Shoot it up / Now shoot it up / There goes my love rocket red / Shoot it up / Now shoot it up / “Then when we get the money, we get...” / Oh, shoot it up... / Ultraviolence in Japan / Awopbopalobop thank you man / Oh, shoot it up / Shoot it up / “Soon, the whole world vill know my name” / Let’s shoot it up / Shoot it up...”

7. EL ANDROIDE PREDICADOR

La cuarta y última entrega de la serie se titula *¡Amén!* Un irónico encabezamiento, guiño a las temáticas teológicas tan propias del género, pero aquí tratada como una simple pincelada. En la segunda página del capítulo nos encontramos una referencia a Philip K. Dick y su novela corta *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), que R. Scott adaptó, en su film *Blade Runner*. En el cómic, vemos a Ranx durmiendo y contando ovejas electrónicas, representadas en 16-bits. Nos encontramos en Roma, nivel 30, 5 de mayo de 1990. *Metrópolis* (1923) de Fritz Lang puede ser que fuera la que inspirara a Tamburini para crear su estratificación urbana y social. No sabemos cuántos niveles tiene la ciudad, la única referencia nos la insinúa el autor mediante los conductores de metro, “Nota: el metro llega sólo al nivel 30, porque los conductores se niegan a seguir. Más allá esta el caos, el crimen, el ghetto”⁵⁴.

Lubna ha abandonado a Ranx, y este mide el tiempo en gramos de Vinavil®. Su púber amante le entrega un videocasete, utilizando como mensajera a Carmencita, una niña de cuatro o cinco años, la líder de una banda de críos asesinos. En él le comunica, mediante una metáfora doliente para el androide, que se ha enamorado de otro, “de un hombre de verdad”. La criatura electrónica enloquece: “¡Esta vez sí que me has tocado los electrones, pedazo de puta, ruina de tía! ¡¡Os haré carne picada a los dos, pongo a Asimov por testigo!! Znort...”⁵⁵.

Con el padre ideológico de la robótica por testigo, el despedido robot sale en busca de Lubna. Al mismo tiempo “una plaga mortal, la *Psicopeste*, de origen galáctico”⁵⁶, se extiende por todo el planeta. El presidente de los Estados Unidos ha sido infectado por la plaga, también conocida como *Morbo fucsia*. Mientras tanto, hemos descubierto que Lubna es una niña rica, hija del multimillonario Thomas Limbo, propietario de la sociedad *I, Me, Mine Incorporated*, que está desarrollando el antídoto contra la plaga galáctica. Pero en realidad es su madre, transexuada en Tom tras la muerte de este por un infarto. Ranx llega a la planta ciento veinte del edificio Limbo, donde Lubna se ha refugiado huyendo de él. En el despacho de su padre-madre, es donde este se arranca su corazón mecánico en un último

acto de *amour fou*. Tras su simbólica autodestrucción, es reconstruido y reprogramado (durante el proceso, borran a la joven de “sus circuitos afectivos”) para posteriormente convertirlo en el contenedor para el antídoto que teóricamente salvará al presidente de los Estados Unidos, pero que en realidad nunca llegará a ser entregado. Algunos allegados a este, urden un complot para evitar su curación.

El Ranx resucitado es un extraño predicador, similar al personaje de Robert Mitchum, el reverendo Harry Powell, en *The night of the hunter* (Charles Laughton, 1955). Reprogramado por Thomas Limbo, vil y salvaje, no es consciente de su destino. Se embarca en un navío rumbo a Norteamérica, que nunca llegará a su destino. De nuevo un golpe en su cráneo, activará la programación fantasma, que inicia la rutina de amor hacia Lubna. Perseguido por una asesina contratada para que no cumpla su misión, finalizará su recorrido, como la criatura de *Frankenstein*, en las tierras heladas del norte. Convertido en chatarra, solo su cabeza volverá a Roma, y allí consciente de su condición, terminará transformado en una radio al servicio de Lubna.

Y así concluye la historia. A lo largo de esta Ranx es nombrado de diversas maneras en relación a su condición mecánica o robótica: Androide, engendro sintético de plástico y metal, engendro mecánico, robot y muñeco, sólo se introduce el concepto de *cyber* a partir del segundo capítulo, en 1984, pero no será hasta el cuarto y último capítulo, publicado en 1997, donde aparecerá el concepto de *cyborg*, con el apelativo de *cyborgoide*⁵⁷, y finalmente *cyborg* “cualquiera de mis *squads* hará diez veces mejor el trabajo que su mierda de *cyborg*”⁵⁸. La última historia de la serie fue desarrollada en su totalidad por Tanino Liberatore, pues Stefano Tamburini murió en 1988. La serie está conformada por cuatro capítulos, aunque en muchos países el primer capítulo, *Los origenes*, no fue publicado. Ello conlleva que en algunos casos la serie empieza con *Ranx en Nueva York*.

El concepto de *cyborg* es introducido por Liberatore, aunque incorrectamente, ya que Ranx fue ideado por Tamburini como un robot construido utilizando los componentes de una fotocopiadora. Quizás la idea de *cyborg* aplicada sobre Ranx, por el último dibujante y guionista, sea consecuencia de la vasta difusión del subgénero *cyberpunk* hacia mediados de los años ochenta y durante la década de los noventa.

53 BRANCATO, S.: *op. cit.* p. 11.

54 TAMBURINI, S., CHABAT, A. y LIBERATORE, T.: *op. cit.* p. 9.

55 “*Ibid.*” p. 131.

56 “*Ibid.*” p. 135.

57 “*Ibid.*” p. 161.

58 “*Ibid.*” p. 168.

Aunque no podemos olvidar que Ranx come, bebe, hace el amor y se droga. Estas funciones biológicas, propias de los humanos, provocan ciertos paralelismos, guardando las distancias, con el robot de *The Bicentennial Man* (Isaac Asimov, 1976), posteriormente convertido en novela bajo el título de *The positronic Man*. En la adaptación cinematográfica (Chris Columbus, 1999), el robot NDR llamado *Andrew*, evoluciona intelectualmente, y termina autoconstruyéndose un cuerpo biológico, en su personal búsqueda de un sentido, sobre qué significa ser humano. *Ranx* no busca ningún sentido a su existencia, dominada, accidentalmente, por el deseo hacia Lubna; su vida es una simulación, como sus funciones orgánicas, gestionadas mediante la mecánica dentro de su cuerpo.

CONCLUSIÓN

Hemos iniciado este texto mediante un recorrido histórico con el propósito de situar el cómic titulado *Rank Xerox* (Fig. 8), en el punto intermedio entre la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), la película *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) y la ulterior novela de William Gibson *Neuromante* (1984). Tras un intenso escrutinio e inventariado de su publicación, primero en Italia (en *Cannibale*) y luego en el resto de Europa, nos hemos centrado en la edición española en las páginas de la revista *underground El Víbora*.

También hemos analizado el valor comunicativo del cómic *underground*, como el formato comunicativo perfecto dentro del contexto social en el que están inmersas Italia y España en los años setenta, con una juventud ávida de discursos y propuestas alejadas de la ortodoxia del régimen franquista en España, y la compleja situación política en Italia.

Nuestra intención ha sido demostrar el valor de la obra de Tamburini y Liberatore dentro del discurso cronológico del *cyberpunk*. Es por ello que en el análisis de las ediciones italianas y española, hemos dibujado las líneas relacionales con distintas formas culturales vinculadas al movimiento, véanse: el cine, la literatura y la música.

Tras ello nos hemos centrado en la descripción del relato creado por Tamburini y Liberatore, desde la primera entrega de la serie *Rank Xerox, il coatto!* (1978) ordenando cronológicamente todas sus entregas, hasta llegar a la última de la serie, *¡Amén!* (1986). Aunque, como ya hemos comentado en el texto, el último relato de Ranx, titulado en francés *Aïe Robot!*, lo crearon Liberatore y el guionista Jean-Luc Fromental y se publicó en la revista francesa *Lécho des Savanes* en enero de 1993. Su éxito y popularidad se formalizó entre Italia y España, y más tarde se extendió al resto de Europa con distintos niveles de relevancia en cada país.

Antes de finalizar nos gustaría recalcar que las diferencias conceptuales entre robot, androide y ciborg, han quedado claramente expresadas en el texto, incluidos los momentos en los cuales se nombra a Ranx como ciborg, cuando de ninguna manera puedes ser considerado como tal, ya que los apelativos correctos en este caso serían robot o androide.

Si bien *RanXerox* no es una obra excepcional, su valor reside en la radicalidad de sus planteamientos nada amanerados y estéticamente muy sofisticados, gracias a su excelso dibujante Tanino Liberatore. Las constantes citas a los autores del género y su autoimpuesta

marginalidad, así como el elevado tono sexual, lo convierten en una obra de culto para muchos, una mezcla extrema entre el subgénero literario conocido como *hard boiled* y el *giallo* cinematográfico italiano. Por ello, *RanXerox* es por encima de todo *punk*, un claro reflejo del final de los años setenta en una Europa, convulsa y desencantada, que buscaba sus propios antihéroes, alejada del canon del cómic *underground* norteamericano. Si prestamos atención a las fechas en las que los autores de *RanXerox* inician su proyecto, en 1978, concluiremos que, muy probablemente, podemos considerar a este androide desbocado un eslabón perdido dentro de la evolución del género *cyberpunk* y del concepto de cibernético. Tenemos la esperanza de haber recuperado del olvido una obra tan relevante para el género.

BIBLIOGRAFÍA

ABBOTT, R.: “Salling Out Max Headroom”, *Video Icons & Values*, Albany, State University of New York Press, 1991, pp.109-120. https://digitalcommons.sacredheart.edu/media_fac/116/ (Consultado el 26/04/2023).

ASIMOV, I.: *El robot completo. Saga de los robots 1*, Madrid, Alamut, 2019.

BERTIERI, C.: “Rabia, provocación, denuncia: signos del tiempo mutado”, *Historia de los cómics*. Volumen IV. El apogeo de los cómics italianos, fascículo 39, Barcelona, Toutain editor, 1983, pp.1085-1092.

BOSTROM, N.: “Una historia del pensamiento transhumanista”, *Argumentos de Razón Técnica*, nº14, 2011, pp.157-191. <https://revistascientificas.us.es/index.php/argumentos/article/view/22651> (Consultado el 26/04/2023).

BOURDON, D.: *Warhol*. Barcelona, Anagrama, 1989.

BOSCHI, L. y MORDENTE, M, ed.: *'77 Anno Cannibale. Storie e Fumetti da un anno di svolta*, Napoles, Comicon Edizione, 2017.

CARVAJAL VILLAPLANA, A.: “El Cyberpunk: crítica a la tecnología informática”, *Revista Comunicación*. Vol. 11, nº 4, 2001. <https://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/1249> (Consultado el 26/04/23).

DAMASIO, A.: *En busca de Espinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Crítica, 2005.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 2009.

DOPICO, P.: *El cómic underground español, 1970-1980*, Madrid, Cuadernos de arte cátedra, 2005.

DOPICO, P.: “Espustos de papel. La historieta ‘Underground’ española”, *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXXVII 2Extra, 2011, pp. 169-181. Doi: <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.2extran2117>.

FERRATER MORA, J.: *Diccionario de filosofía*, tomo IV, Barcelona, Ariel 2009.

FILIPPINI, F.: “Las nuevas revistas francesas de los años 70. El reconocimiento cultural de los cómics da pie a famosas publicaciones”, *Historia de los cómics*. Volumen IV. Convulsión en los cómics franceses por el mayo del 68, fascículo 37, Barcelona, Toutain editor, 1983, pp.1031-1036.

GIMÉNEZ, F.: “Máquinas deseantes en el desierto de lo real. Intertextualidad y cultura *Cyberpunk*”, Versión 18, UAM-X, México, 2006, pp.159-176. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/282> (Consultado el 26/04/2023).

GONZÁLEZ, A., CALVO, F. y MARCHÁN, S.: *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Istmo, 2009.

HOFFMANN, E.T.A.: *Cuentos*, Edición de Ana Pérez y Carlos Fontea, Madrid, Cátedra, 2007.

LA METTRIE, J. O.: *El hombre máquina*, Buenos Aires, Editorial universitaria de Buenos Aires, 1962.

LA RUBIA DEL PRADO, L.: “Recursos narrativos y repercusiones filosóficas: el doppelgänger en la literatura de ideas (Gógol, Dostoievski y Kafka)”, en *Endoxa: Series filosóficas*, nº 26, Madrid, UNED, 2010, (pp.107-135).

LÓPEZ-PELLISA, T.: “Autómatas y robots, fanteches tecnológicos en R.U.R. de Karel Capek y El señor de Pigmalion de Jacinto Grau”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 38, No. 3, 2013, pp. 637-659. <https://www.jstor.org/stable/ecb18eea-ae30-3884-9c06-b5f508e5c636?read-now=1&seq=2> (Consultado 10.09.2023).

TAMBURINI, S., CHABAT, A. Y LIBERATORE, T.: *Ranx*. Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2010.

MARTIN, C., SCHELL, B.: *Webster's New World. Hacker Dictionary*, Indiana, Wiley Publishing, Inc., 2006.

NEWCOMB, H.: *Encyclopedia of televisión*, Nueva York, Routledge, 2013.

SHELLEY, M.W.: *Frankenstein o El moderno Prometeo*, Madrid, Cátedra, 2012.

WEPMAN, D.: “Richard V. Corben y el arte de la fantasía. La obra y la influencia de un maestro moderno”, *Historia de los cómics*. Volumen III. USA, tiempos modernos, fascículos 25 al 36, Barcelona, Toutain editor, 1983, pp.869-882.

LA CASA ALFARO-FOURNIER: LA PINTORESCA VILLA AJARDINADA DEL PRIMER ENSANCHE DE VITORIA-GASTEIZ

THE ALFARO-FOURNIER HOUSE: THE QUAIN T GARDEN VILLA OF THE FIRST EXPANSION OF VITORIA-GASTEIZ

ALFARO-FOURNIER ETXEA: GASTEIZKO LEHEN ZABALGUNEKO LORATEGI-ETXE BITXIA

SARA FERNÁNDEZ JUBÍN
Investigadora independiente

sara.fernandez.jubin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7800-4835>

RESUMEN

El presente artículo abordará el estudio de la Casa Alfaro-Fournier, la última villa ajardinada que resta en el ensanche decimonónico de Vitoria-Gasteiz. Para ello, se procederá a contextualizar, describir y valorar este bien patrimonial protegido, además de exponer la complicada situación urbanística en la que se inserta hoy día. Asimismo, la deliberación y reformulación del nuevo marco de actuación municipal permitirá aproximarnos a las problemáticas que afligen a las ciudades históricas, tan necesitadas de encontrar el equilibrio entre la conservación del patrimonio y el desarrollo urbano.

ABSTRACT

The aim of this article is to study the Alfaro-Fournier House, the last remaining garden villa of the 19th century-expansion of Vitoria-Gasteiz. In the following lines, an attempt has been made to contextualize, describe and evaluate this protected heritage, in addition to clarifying the complicated urban situation in which it is today. The deliberation and reformulation of the new framework established by the city council will allow us to approach the difficulties that afflict historic cities, which need to find the balance between heritage conservation and urban development.

LABURPENA

Artikulu honen helburua Alfaro-Fournier Etxea aztertzea da, Gasteizko XIX. mendeko zabalgunean geratzen den azken lorategi-etxea, hain zuzen ere. Hurrengo lerroetan, babestutako ondarearen testuingurua, deskribapena eta balorazioa eskainiko da, baita bere hirigintza-egoera argitu ere. Halaber, udalak duela gutxi onetsitako neurriak eztabaidatu eta birplanteatuko dira. Horrela, hiri historikoek pairatzen dituzten zailtasunetara hurbilduko gara, ondarearen kontserbazioaren eta hirigarapenaren arteko oreka behar dela nabarmenduz.

PALABRAS CLAVE

Casa Alfaro-Fournier; Vitoria-Gasteiz; patrimonio; conservación; desarrollo urbano.

KEYWORDS

Alfaro-Fournier House; Vitoria-Gasteiz; heritage; conservation; urban development.

GAKO-HITZAK

Alfaro-Fournier Etxea; Gasteiz; ondarea; kontserbazioa; hiri-garapena.

1. INTRODUCCIÓN

La Casa Alfaro-Fournier (Fig. 1), la pintoresca villa del primer ensanche vitoriano, testimonia un temprano gusto por este tipo de viviendas ajardinadas en la ciudad. Desgraciadamente, hoy día, es la última que pervive en el ensanche decimonónico. Como pionera y superviviente, su presencia nos permite acercarnos a conocer esa otra Vitoria cuajada de señoriales casas, dando abrigo a una creciente burguesía ligada a la industrialización.

De todos modos, el presente estudio no se reducirá a la recopilación de datos sobre el bien patrimonial y su contexto, sino que también se volcará en detectar e interpretar todos aquellos valores que lo dignifican. Partiendo de esta base teórica, se procederá a exponer la compleja situación urbanística en la que se inserta, para deliberar, seguidamente, en torno a la conveniencia del nuevo marco de actuación establecido por el ayuntamiento. Todo ello nos permitirá ofrecer unos criterios de intervención más apropiados y, al mismo tiempo, ponernos en contacto con las dificultades a las que se enfrentan las ciudades históricas actuales en su intento por conciliar la conservación del patrimonio con el desarrollo urbano.

2. CONTEXTUALIZACIÓN

La Casa Alfaro-Fournier se encuentra al sur del casco histórico de Vitoria-Gasteiz, en las proximidades de la estación de tren. Para ser exactos, se sitúa en la calle Manuel Iradier n.º 5, una de las principales calles que articulan el ensanche decimonónico de la ciudad. En aras de ofrecer un contexto sólido de la villa, expondremos brevemente los acontecimientos que enmarcan este primer ensanche, para después pasar a su entorno urbano inmediato.

La construcción de la Plaza de España entre 1781 y 1791 supuso la primera ampliación de Vitoria más allá de sus murallas medievales¹. Esta primera fase de crecimiento urbano estuvo ligada al aumento de la población que, a su vez, respondía a la prosperidad



Fig. 1: Vista de la Casa Alfaro-Fournier durante el desfile de la festividad de Santa Bárbara [detalle]. ARQUÉ, 1963. Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz

económica auspiciada por la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País². La expansión de Vitoria se dirigió hacia el sur —donde se venían celebrando las ferias y el mercado— y los trabajos fueron dirigidos por Antonio de Olaguibel, autor de la ya citada plaza neoclásica³. La segunda fase del crecimiento urbano llegó con el fin de la guerra de la Independencia Española (1814) y se prolongó hasta el comienzo de las guerras carlistas (1833)⁴. Durante

1 ANDRÉS ORDAX, S.: "Urbanismo en Vitoria: 1780-1830", en *El arte del siglo XIX: II Congreso Nacional de Historia del Arte*. Valladolid, Comité Español de Historia del Arte, 11-14 de diciembre de 1978, p. 96. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2538264> (Consultado el 28/10/2023).

2 Fundada en la década de los 60 del siglo XVIII, esta sociedad fue la primera de las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, cuyo fin no era otro que promover el desarrollo económico, la ciencia y la cultura. ARMENTIA ARETA, L. M.: *Obra literaria de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*. Vitoria-Gasteiz, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1976.

estos años, la ciudad siguió su avance hacia el sur, dando lugar a nuevas calles y al parque de La Florida, éste último fruto de las desamortizaciones. La tercera fase devino con la llegada del ferrocarril, siendo, sin duda, el verdadero responsable del auge económico y de la expansión urbana de la capital⁵. En este contexto se fue cuajando lentamente el Plan de Ensanche de Vitoria, un plan que terminaría de dar forma a la urbanización ya iniciada con la Plaza de España a finales del siglo XVIII. Aunque el primer proyecto para el ensanche se propusiera en 1855, el definitivo no se aprobó hasta una década después⁶. Las obras fueron dirigidas por el arquitecto vitoriano Francisco de Paula Hueto y su culminación supuso la unión definitiva entre el casco histórico y la estación del Norte, inaugurada en 1862⁷. El resultado de la nueva trama respondió a un diseño ortogonal, en línea con otros ensanches de la época; sin embargo, en el caso de Vitoria sorprende la presencia de manzanas irregulares y asimétricas. Esto se debe al deseo de reducir al máximo los costes derivados de las expropiaciones, lo cual llevó a trazar las calles siguiendo la primitiva red de caminos rurales⁸.

Desde el principio, el ensanche se convirtió en el lugar de residencia de la creciente burguesía de clase media-alta. Rápidamente, este joven barrio pasó a ser el nuevo centro de la ciudad, caracterizado por amplias vías y elegantes edificios, tales como el Teatro Principal, la Casa Pando-Argüelles o la iglesia del Carmen, muchos de ellos situados, precisamente, en la calle Manuel Iradier. Desde 1880 hasta 1916, esta vía fue conocida

como calle del Sur⁹ y, según se extrae del plano elaborado por Casañal en 1888 (Fig. 2), la culminación del extremo occidental fue algo más tardía. El primer edificio reseñable que protagonizó esta zona fue la casa del pintor Juan Daniel Alba¹⁰, quien eligió un rompedor estilo ecléctico cuajado de motivos mozárabes (Figs. 3 y 8). En 1897, junto a la citada casona, se dio comienzo a la construcción de la iglesia y del convento de los Padres Carmelitas Descalzos; ejecución que corrió a cargo del célebre arquitecto Fausto Ñiñiguez de Betolaza¹¹. Paralelamente, fueron edificándose toda una serie de notables villas ajardinadas en la acera de enfrente¹². Con el número 1 y lindando con el paseo de la Senda, se erigió la casa-hotel del que más adelante sería el alcalde de Vitoria, Guillermo Elío. Junto a éste, y bajo el número 3, se levantó la Casa Alfaro-Fournier, promovida, en realidad, por José María Zabala y Martínez de Aragón¹³, uno de los administradores del Banco de España en Vitoria¹⁴. De aquellos años es también la espléndida casona de Jacinta Gurrea y Arrieta¹⁵, viuda del conocido ingeniero de caminos Ricardo Bellsolá y Bayo (Fig. 3). Por último, rematando la manzana, en el cruce con la calle San Antonio, todavía se yergue el enorme edificio de viviendas patrocinado por Heraclio Fournier¹⁶, quien ya contaba en la

-
- 3 ZÁRATE MARTÍN, M. A.: "Desarrollo urbano de Vitoria: Un crecimiento planificado en el tiempo", *Geographica*, n.º XXIII, 1981, pp. 200-201, <https://www.euskalmemoriadigitala.eus/handle/10357/17137> (Consultado el 28/10/2023).
- 4 *Ibid.*, pp. 201-202.
- 5 *Ibid.*, pp. 202-204; ZÁRATE MARTÍN, M. A.: *Vitoria: estudio geográfico de la ciudad española de mayor evolución entre 1950 y 1975* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1980, p. 101. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/39302> (Consultado el 28/10/2023); VILLANOVA, J. L.; PALANQUES, M. L. y CALVO, M.: "El plano de Vitoria de Dionisio Casañal (1888)", *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XIX, n.º 501, 2015, p. 6. <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-501.pdf> (Consultado el 28/10/2023).
- 6 *Aprobación por el Gobierno del Plan de Ensanche*. Vitoria-Gasteiz, Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz, 1866, sección 41, legajo 2, n.º 30.
- 7 Esta línea, de ancho ibérico, conectaba Madrid con Irún y corría a cargo de la Compañía de los Caminos de Hierro del Norte de España (CCHNE). En 1889, a Vitoria también llegó el ferrocarril vasco-navarro, de vía estrecha. OLAIZOLA, J. J.: *El ferrocarril vasco navarro. Vasco navarro tren*. Bilbao, EuskoTren, 2002, p. 198.
- 8 ZÁRATE MARTÍN, M. A.: "Desarrollo urbano de Vitoria...", *op. cit.*, p. 204.

-
- 9 VAL DE SOSA, V.: *Calles vitorianas*. Vitoria-Gasteiz, Caja de Ahorros Municipal Vitoria, 1979, p. 212.
- 10 Esta casa fue derribada en torno a los años 60 y, actualmente, en su lugar se abre la plaza del Carmen, zona desde la que se obtiene una vista privilegiada de la Casa Alfaro-Fournier.
- 11 VAL DE SOSA, V.: *op. cit.*, p. 213; FERNÁNDEZ DE MENDIOLA, Á.: *El Carmen, cien años en Vitoria: 1900-2000*. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2013.
- 12 AYUNTAMIENTO DE VITORIA-GASTEIZ: *Nomenclator de las entidades de población, vías y edificios del Ayuntamiento de Vitoria*. Vitoria-Gasteiz, Imprenta de Domingo Sar, 1897.
- 13 *D. José María de Zavala y Aragón solicita se le señale línea y autorice para hacer el acometimiento de las aguas de su casa en la calle del Sur*. Vitoria-Gasteiz, Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz, 1897, sección 46, legajo 3, n.º 41.
- 14 BANCO DE ESPAÑA: *Memoria leída en la Junta General de accionistas del Banco de España en Vitoria el día 6 de febrero de 1898*. Vitoria-Gasteiz, Imprenta de Galo Barrutia, 1898. https://repositorio.bde.es/bitstream/123456789/18606/1/sucursales_bde_vitoria_1897.pdf (Consultado el 28/10/2023).
- 15 *D.ª Jacinta Gurrea y D. José María Zabala solicitan se coloque acera en la parte de la calle del Sur donde se están edificando las casas n.º 3 y 5*. Vitoria-Gasteiz, Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz, 1898, sección 44, legajo 31, n.º 18. Con el tiempo, este inmueble pasó a manos de los señores de Ezquerria —cuyo imperio chocolatero se extendió hasta el poder político— y, finalmente, recayó sobre la Falange Española, convirtiéndose en el Hogar de la FET y de las JONS (véase fotografía ATHA.VIC.NP.00668, en *Photo Araba*: <https://photo.araba.eus/s/photoaraba/item/100977>). La villa acabó desapareciendo en torno a los años 70, en favor del actual edificio de oficinas.
- 16 El proyecto fue encomendado al arquitecto Julio de Saracibar en 1903 y, actualmente, se yergue sin cambios apreciables con respecto al original. CARRASCAL, J.; ARMENTIA, C.; MARTÍN, G.; ARRIOLA, P.; ARANA, I.; MONFORTE, I. y ORTIZ DE ORRUÑO, J. M.: *Cartografía antigua del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz (1617-1950)*. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2010, p. 168.

■ SARA FERNÁNDEZ JUBÍN

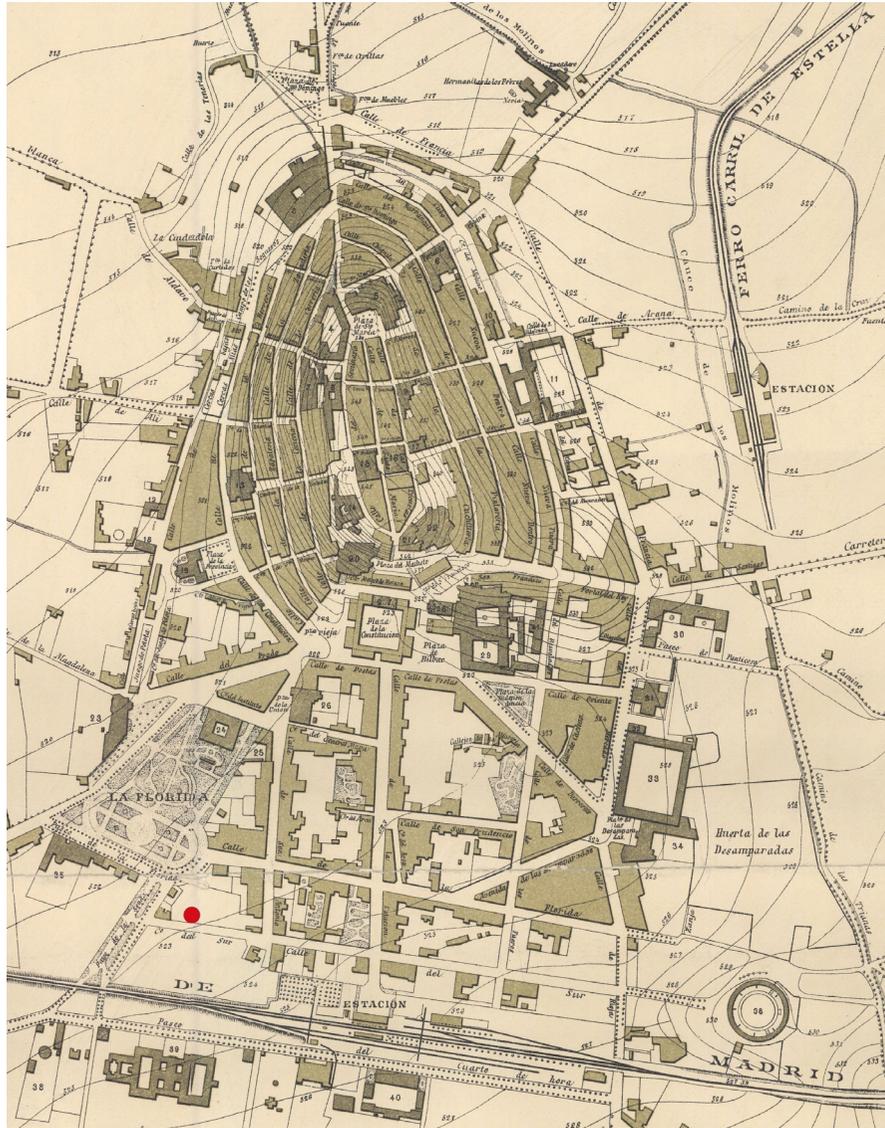


Fig. 2: Plano de Vitoria durante el desarrollo del ensanche [detalle]. Señalización en rojo del lugar que ocupará la Casa Alfaro-Fournier. Dioniso Casañal y Zapatero, 1888. Instituto Geográfico Nacional



Fig. 3: Vista de la calle del Sur, actual calle Manuel Iradier [detalle]. A la izquierda, casa del pintor Juan Daniel Alba; al fondo, casa de Guillermo Elio; a su derecha, Casa Alfaro-Fournier; y en el extremo derecho, Casa Gurrea-Bellsolá. José María Verástegui, c. 1900. Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz

misma calle con su afamada fábrica de naipes¹⁷. Al igual que en los casos anteriores, este inmueble también fue habitado por personalidades de cierto renombre; entre ellas, valga citar a María de las Mercedes Fournier¹⁸, primogénita de Heraclio y madre de Félix Alfaro Fournier, quien acabaría heredando y ensanchando el imperio de su abuelo¹⁹. Esta saga familiar fue, de hecho, la última en habitar la casa que nos ocupa, de ahí que haya pasado a la posteridad bajo sus apellidos. Desgraciadamente, no se han hallado documentos que determinen cuándo pasaron a establecerse allí; únicamente sabemos que para 1943 ya eran

17 Fue diseñado por Salustiano Ydalga en 1866, e incluía tanto la zona fabril como las viviendas. No obstante, en 1898, fue reformado por Fausto Íñiguez de Betolaza para convertirlo en el actual edificio residencial. CARRASCAL, J. et al.: *op. cit.*, p. 166; PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA, G.: "El arquitecto Fausto Íñiguez de Betolaza. Una figura clave de la arquitectura contemporánea vasca", *Revista Internacional de Estudios Vascos*, vol. 58, n.º 2, 2013, p. 430. <https://docplayer.es/90958789-El-arquitecto-fausto-iniguez-de-betolaza-una-figura-clave-de-la-arquitectura-contemporanea-vasca.html> (Consultado el 28/10/2023).

propietarios de la finca, tal y como pone de manifiesto la licencia municipal solicitada por el arquitecto Emilio de Apraiz y Buesa, en nombre del señor Alfaro, con el fin de construir un garaje en la esquina suroeste de la parcela²⁰.

Durante la primera mitad del siglo XX, observamos en la ciudad un creciente interés por traer a la urbe los beneficios de la naturaleza mediante la construcción de villas ajardinadas y parques urbanos. Aunque en el ensanche decimonónico se percibiera de manera temprana esta tendencia —con casos tan reseñables como la Casa Alfaro-Fournier, la Casa Gurrea-Bellsolá o la Casa Viana-Menchacatorre—, estos primeros intentos fueron superados a partir del siglo XX con la configuración del barrio de mayor categoría de la ciudad²¹. Éste se distribuía por la periferia suroeste de Vitoria, comenzando por el paseo de la Senda, junto al parque de La Florida, y siguiendo la avenida Fray Francisco hasta el parque de El Prado. La zona comenzó a cuajarse de grandes y lujosas viviendas ajardinadas destinadas a la alta burguesía, en lugar de a la burguesía de clase media-alta que poblaba el ensanche del XIX²². No ha de extrañarnos, por tanto, que este barrio cuente con algunos de

los edificios más emblemáticos de la capital²³. La construcción de estos palacetes no siguió un plan urbanístico preconcebido, es decir, no se inscribieron en un proyecto de ensanche propiamente dicho. No obstante, constituyó el precedente inmediato del proyecto Ciudad Jardín de Vitoria, elaborado por José Luis López de Uralde en 1924 y ejecutado al sur de la estación ferroviaria, en torno a las calles Bizkaia y Gipuzkoa²⁴. Todo ello responde a la tendencia urbanística derivada de las teorías del británico Ebenezer Howard²⁵ y el español Arturo Soria y Mata²⁶, quienes no pensaron en la ciudad-jardín desde un punto de vista meramente arquitectónico, sino sociocultural. Para entender la creación de estos nuevos barrios de viviendas unifamiliares ajardinadas, debemos tener presente la merma de la calidad de vida que supuso el aumento de la población y el auge de las pequeñas industrias en la ciudad²⁷. Por ello, lo que verdaderamente se pretendía a través de esta tipología de vivienda era garantizar el bienestar social, manteniendo el “contacto con la naturaleza sin alejarse de los centros de progreso, buscando la simbiosis entre campo y ciudad sin renunciar a ninguno de ellos”²⁸.

3. DESCRIPCIÓN

La Casa Alfaro-Fournier es un edificio exento envuelto por un jardín esencialmente cuadrado. Éste se encuentra acotado por sólidos muros, salvo su flanco meridional, que se cierra con una elegante verja de forja. En total, la parcela cuenta con una extensión aproximada de 1500 metros cuadrados: la villa ocupa el centro; el garaje la esquina suroeste; al norte, se levanta un modesto cobertizo junto a una piscina y, en el extremo noreste, se

18 VAL DE SOSA, V.: *op. cit.*, pp. 213-214.

19 Félix Alfaro Fournier fue responsable del gran desarrollo mundial de la firma y, por extensión, de la fama internacional de la baraja española. Asimismo, sus profundas inquietudes culturales y sociales le llevaron a convertirse en un verdadero filántropo y mecenas. Su gran contribución fue reconocida local y nacionalmente mediante la Medalla de Oro de Vitoria, la Gran Cruz de la Orden del Mérito Civil y la Gran Cruz de Isabel La Católica. CORRES BOTELLA, R. M.: *Inventario del fondo Juan Alfaro*. Vitoria-Gasteiz, Archivo del Territorio Histórico de Álava, 2017. https://web.araba.eus/documents/105044/5919987/ATHA_alfaro_ocr.pdf/72dac733-6be7-a82f-5391-a78f7fd937e6?t=1619083643658 (Consultado el 25/10/2023).

20 D. Emilio de Apraiz, en nombre de D. Félix Alfaro, solicita permiso para construir un garaje junto a la tapia del chalet n.º 5 de la calle Manuel Iradier. Vitoria-Gasteiz, Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz, 1943, armario 32, legajo 18, n.º 19.

21 OLA AGUIRRE, P. M.: “La ciudad-jardín de Vitoria-Gasteiz”, *Lurralde: Investigación y espacio*, n.º 7, 1984, pp. 287-298. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=251038> (Consultado el 16/11/2023); ZÁRATE MARTÍN, M. A.: “Bienestar social y diferenciación interna del espacio urbano: Vitoria-Gasteiz”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VI: Geografía*, n.º 1, 1988, pp. 167-168. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=251038> (Consultado el 20/11/2023); BEGOÑA AZCÁRRAGA, A.: “Reflexiones arquitectónicas y urbanísticas para tres ciudades: Bilbao, San Sebastián y Vitoria”, *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, n.º 1, 1991, p. 24. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157498> (Consultado el 15/11/2023).

22 Esta tendencia a reservar las más zonas céntricas del ensanche a la burguesía de clase media-alta y la zona periférica a la alta burguesía, no es un caso aislado. La elección de los más pudientes responde al deseo de asentarse en lugares de menor densidad de población y mayor contacto con la naturaleza, ofreciendo, de este modo, privacidad, seguridad y tranquilidad. AZPIRI ALBÍSTEGUI, A.: *Arquitectura y urbanismo en Hondarribia 1890-1965*. Hondarribia, Ayuntamiento de Hondarribia, 2003.

23 Como ejemplo, valga citar el vecino Palacio Zulueta-Enríquez, de Alfredo Zulueta, sito en el paseo de la Senda. Asimismo, son especialmente reseñables aquellos distribuidos a lo largo de la avenida Fray Francisco: el Palacio de Rudesindo Zuloaga, el Palacio Augustin-Zulueta —hoy día, Museo de Bellas Artes de Álava—, el Palacio Ajuria-Enea —residencia oficial del Lendakari—, la Villa María —actual Ilustre Colegio Oficial de Abogados de Álava—, la Villa Sofía —sede del Departamento de Museos de la Diputación Foral de Álava— y la Villa Bergara, de Gregorio Fernández Alonso.

24 ARRIOLA AGUIRRE, P. M.: *op. cit.*

25 Fue conocido por difundir el movimiento urbanístico de la ciudad-jardín a través de su obra *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform* (1898) y su reedición bajo el título *Garden Cities of To-morrow* (1902).

26 Este urbanista fue autor del proyecto de la Ciudad Lineal de Madrid en 1886 y, aunque precedió a la obra de Howard, su planteamiento ya llevaba implícita la idea de la ciudad-jardín.

27 ZÁRATE MARTÍN, M. A.: “Desarrollo urbano de Vitoria...”, *op. cit.*, p. 205.

28 BEGOÑA AZCÁRRAGA, A.: *op. cit.*, pp. 24-25.

abre un pequeño frontón. Respecto al entorno urbano inmediato, es importante adelantar que la parcela linda al sur con la calle Manuel Iradier; al este con un paso apto para coches y peatones; al oeste con una zona privada no transitable; y al norte con un patio de manzana, también privado. En consecuencia, la visibilidad que ofrece el contexto urbano es limitada y se reduce a las vertientes sur y este.

3.1. Exterior

El primer aspecto que llama la atención del exterior es la gran diversidad de sus cuatro fachadas, combinando lisas y retranqueadas, pero manteniendo la coherencia a partir de las mismas notas decorativas para los recercados y los esquinales. De todas ellas, conviene comenzar por la fachada sur, dado que constituye la entrada principal (Fig. 4). A ella se accede a través de una elegante escalera en embudo que salva la elevación con respecto a la rasante de la calle. Los vanos del primer piso son adintelados y presentan un parapeto abalaustrado. En contraste, las ventanas del piso superior lucen un remate a dos aguas y un elemento escultórico en su tímpano, evocando los frontones clásicos. Los parapetos presentan un diseño más efectista, de aire neobarroco, que consiste en dos tondos embellecidos por delicados motivos vegetales. Asimismo, cabe destacar el poderoso cuerpo saledizo que ocupa la esquina sureste de la fachada. Éste descansa sobre ocho columnas abalaustradas con volutas jónicas, unidas entre sí mediante una cristalera y dando lugar a una refinada galería cubierta conocida como cenador. En cuanto al balcón superior, la entrada también es digna de mención; luce sendas pilastras de corte corintio, un dintel embellecido con relieves florales y un frontón que protruye por encima de la cornisa. La cubierta, en cambio, se caracteriza por la inclusión de una modesta mansarda en el centro y dos chimeneas de mampostería de ladrillo en los extremos.

Después de la meridional, la fachada oriental es la de mayor empaque (Fig. 5). El centro está presidido por una puerta de ingreso y constituye el eje en torno al cual se organiza simétricamente la fachada. Esta calle está tímidamente retranqueada hacia el exterior y se encuentra enmarcada por sendas hileras de sillares; un recurso común empleado también en el citado cenador y en los esquinales del edificio. La calle central se prolonga verticalmente por encima de las laterales, creando una gran mansarda a dos aguas que corona el conjunto. Como vemos, la configuración de esta fachada difiere por completo de la meridional; sin embargo, logra mantener cierta continuidad con la anterior a través de la repetición de algunos elementos decorativos.



Fig. 4: Vista de la fachada meridional. Autor desconocido, 1999. Centro de Patrimonio Cultural Vasco

Con respecto a sus fachadas secundarias, recordemos que éstas cuentan con una reducida visibilidad debido a las limitaciones del contexto urbano actual. La fachada septentrional sigue, en general, la combinación ornamental ya vista en la principal y mantiene una organización simétrica a través de una amplia ventana de medio punto. La esquina noroeste, en cambio, rompe con el equilibrio al acoger un modesto balcón y formar un recodo. La fachada occidental, por su parte, presenta un pronunciado retranqueo en ambas esquinas, pero manifiesta el mismo patrón decorativo para los huecos. El conjunto queda rematado por una mansarda a dos aguas y una ancha chimenea de ladrillo.



Fig. 5: Vista de la Casa Alfaro-Fournier desde la esquina sureste. Igor Martín, 2022. El Correo

3.2. Interior

Dado el crítico estado de conservación del inmueble, la información que se ofrece con respecto a su aspecto y distribución interior es algo vaga y tan sólo permitirá una aproximación tangencial. Las fuentes manejadas para ello han sido, por un lado, el informe del arquitecto Javier Arregui²⁹ y, por otro lado, el largometraje *Mañana de domingo* (1966), dirigida por Antonio Giménez-Rico³⁰.

La Casa Alfaro-Fournier cuenta, *grosso modo*, con una distribución en línea a otras viviendas aburguesadas de la época, las cuales se caracterizaban por organizar las plantas en torno a grandes espacios distribuidores y ubicar las elegantes escaleras al fondo, bajo un gran ventanal (Fig. 6). En este caso particular, la villa contaba con cuatro pisos bien diferenciados: un semisótano, una planta baja, una superior y una bajocubierta. El semisótano fue destinado esencialmente como trastero y carbonera, pero también albergó una bodega bajo la cocina³¹. La planta baja era empleada como espacio común y se destinaba para los encuentros sociales. En ella vuelve a llamar la atención la galería acristalada o cenador que avanza sobre el jardín, cuyas columnas de fundición y cristalera le conferían un aire modernista de lo más sofisticado. La planta superior, en cambio, constituía la zona privada de los propietarios, mientras que la bajocubierta estaba reservada al servicio.

En cuanto al alzado interior, la vivienda podría describirse como una solemne casa de elevados techos³² y amplias puertas molduradas al estilo Praga. La planta baja mantenía el ritmo gracias al zócalo de paneles rehundidos que articulaba las paredes, extendiéndose hasta la gran escalera señorial del ala septentrional. El piso superior, en cambio, por su naturaleza privada, presentaba una decoración mural más sobria, al igual que la escalera que conducía a la bajocubierta, la cual se ocultaba tras una puerta, junto a los dos aseos.

29 ARREGUI ERBINA, J.: "Informe sobre el estado de la estructura. Edificio nº 5 de la calle de Manuel Iradier", *Plan General de Ordenación Urbana de Vitoria-Gasteiz. Modificaciones aprobadas*, 2019. <https://www.vitoria-gasteiz.org/docs/wb021/contenidosEstaticos/adjuntos/es/82/73/98273.pdf> (Consultado el 28/10/2023).

30 GIMÉNEZ-RICO, A. (Dir.): *Mañana de domingo*. San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1966. Cabe señalar que este film fue encargado expresamente con la intención de mostrar los lugares más emblemáticos de Vitoria, por lo que resulta especialmente significativo que la Casa Alfaro-Fournier fuera elegida como residencia de los protagonistas, como punto de partida y retorno de la trama, ya que denota la alta consideración que se ha tenido por esta villa como vivienda destacada de la capital alavesa.

31 ARREGUI ERBINA, J.: *op. cit.*, p. 3.

32 La planta baja cuenta con cuatro metros de altura aproximadamente, mientras que el piso superior oscila entre los tres y tres metros y medio. El semisótano, en cambio, se aproxima a los dos metros. *Ibid.*, pp. 3-5.

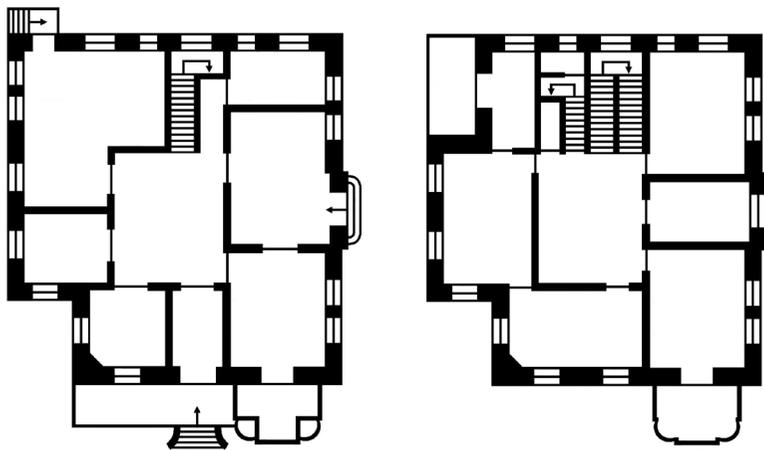


Fig. 6: Planimetría orientativa. A la izquierda, planta baja; a la derecha, planta superior. Elaboración propia

4. VALORACIÓN

Para la valoración, se ha optado por la elección de cinco elementos patrimoniales que justifican su protección. Estos nos permitirán destacar el valor de cada uno y, al mismo tiempo, sacar a la luz otras cuestiones que atañen al conjunto entero. De este modo, a través del estudio de los cinco, pondremos en valor el bien patrimonial en su totalidad.

4.1. Cierre

El primer elemento que merece ser revalorizado es el elegante cierre de la parcela. Según el informe elaborado por Cátedra UNESCO³³ —que determina una protección de nivel II para la Casa Alfaro-Fournier—, los muretes, los pilares y la verja de forja que completan el

33 EDRA UNESCO, P. C. P.: *Régimen de protección del catálogo de edificios y espacios protegidos. OR-2 (primer ensanche s. XIX)*. Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, s. f., p. 150. <https://www.vitoria-gasteiz.org/docs/wb021/contenidosEstaticos/adjuntos/es/82/74/98274.pdf> (Consultado el 15/12/2023).

cierre ostentan valores constructivos y compositivos dignos de proteger. Igualmente, en el informe realizado en los años 90 por el Centro de Patrimonio Cultural Vasco, se subrayaba su diseño notable y coherente con el conjunto, abogando también por su protección³⁴. Además, cabe resaltar que el Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz tan sólo conserva un plano relativo a la villa y éste se reduce al cierre; con lo cual, constituye el único elemento capaz de aproximarnos verdaderamente al contexto directo de su construcción³⁵. Sabemos que data de 1897 y que está firmado por Fausto Íñiguez de Betolaza (Fig. 7), un hecho que, *a priori*, induce a pensar que también fuera el artífice del inmueble. Valorar esta posibilidad nos obligará a revisar el legado de este arquitecto y a cotejar nuestro caso de estudio con otro caso cercano en espacio y tiempo.

Íñiguez de Betolaza llegó a ser un importante arquitecto local que ostentó el título de Arquitecto Diocesano de Vitoria y el de Arquitecto Provincial de Álava. Fue el responsable de las construcciones más decisivas de la capital vasca durante el último cuarto del siglo XIX y comienzos del XX, y muchas de ellas se encuentran en la calle Manuel Iradier, desde viviendas plurifamiliares, hasta mansiones burguesas, colegios, fábricas e iglesias³⁶. Durante su ejercicio profesional se evidencia la influencia de tres estilos: principalmente el eclecticismo y, posteriormente, el modernismo y el regionalismo; siendo de especial interés el primero de ellos, por corresponderse con la Casa Alfaro-Fournier. Recordemos que el eclecticismo es un lenguaje que reelabora libremente los estilos del pasado para crear un nuevo estilo híbrido y singular. Valga citar la Iglesia del Carmen, situada justo en frente de nuestro caso de estudio y levantada por este arquitecto entre 1897 y 1900. La construcción de estos dos inmuebles, además de coincidir en espacio y tiempo, también confluyen en su estilo ecléctico, a caballo entre el neoclásico y el neobarroco. De hecho, podría decirse que ambos edificios riman visualmente gracias al empleo de notas arquitectónicas similares, tales como el remate triangular de las ventanas; las pilastras de corte corintio del balcón y del transepto; la presencia del arco de medio punto; y, por último, las mansardas a dos aguas, que recuerdan a los frontones del transepto y de la fachada principal de la iglesia. En

34 CENTRO DE PATRIMONIO CULTURAL VASCO: "Casa Manuel Iradier 5", *Ondarea. Sistema de información del Patrimonio Cultural Vasco*, n.º 298, 1999 [informe inédito].

35 Esto se debe a que, por aquel entonces, la construcción de las nuevas edificaciones tan sólo exigía facilitar al ayuntamiento el plano de aquella parte alineada con la calle. "Proyecto de ingreso del hotel del Sr. Don José María Zavala y Aragón sito en la calle del Sur, número 3", en *D. José María de Zavala y Aragón solicita se le señale línea y autorice para hacer el acometimiento de las aguas de su casa en la calle del Sur*. Vitoria-Gasteiz, Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz, 1897, sección 46, legajo 3, n.º 41.

36 PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA, G.: *op. cit.*, pp. 423-425.

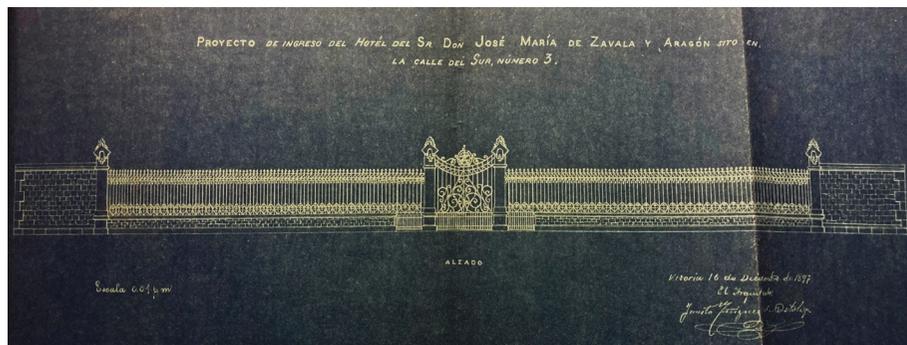


Fig. 7: Plano del Proyecto de ingreso del hotel del Sr. Don José María de Zavala y Aragón sito en la calle del Sur, número 3. Fausto Íñiguez de Betolaza, 1897. Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz

definitiva, los dos casos lucen elementos de aire neobarroco, pero influidos por la contención decorativa del neoclasicismo, dando lugar a un estilo ecléctico que podríamos definir como “barroco austero”³⁷. En suma, tomando en consideración la cronología, la ubicación y el estilo, parece acertado atribuir la Casa Alfaro-Fournier a Fausto Íñiguez de Betolaza, lo cual la convierte en un magnífico exponente del legado de este célebre arquitecto.

4.2. Envolvente

Otra cuestión a destacar es la envolvente, que incluye tanto las fachadas como la cubierta. De las fachadas, resulta evidente que las principales son la meridional y la oriental, por disponer de un acceso a la vivienda y por contar con una mayor empaque y presencia en el contexto urbano. De todos modos, la gran diversidad que manifiestan las cuatro obliga a proteger y visibilizar todas ellas, por ser el conjunto el que le confiere la verdadera riqueza. Asimismo, no podemos desatender la cubierta a cuatro aguas que remata la casona, donde cada vertiente presenta una solución única en la que las distintas mansardas y chimeneas de ladrillo son las protagonistas (Fig. 8). Esta cubierta amansardada, lejos de acercarse a



Fig. 8: Vista noroeste de la Casa Alfaro-Fournier. A la derecha, casa del pintor Juan Daniel Alba; actual plaza del Carmen [detalle]. Santiago Arina y Albizu, 1958. Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz

37 *Ibid.*, p. 426.

la tipología francesa —como en el caso del cercano Palacio Zulueta-Enríquez, también de Íñiguez de Betolaza—, en realidad, parece aproximarse más a la inglesa. Aunque es cierto que las cubiertas británicas tienden a ser más apuntadas, la disposición de las pequeñas mansardas y, especialmente, la presencia de las chimeneas de ladrillo, parecen reforzar dicha influencia. Hoy día, tan sólo se conservan cuatro de ellas, pero, en origen, eran seis y se proyectaron de manera que tuvieran visibilidad; por ello, no se descuidó su apariencia y fueron rematadas con un aparejo de lo más efectista, al igual que la vecina Casa Gurra-Bellsolá, de claro aire inglés. Sabemos que el arquitecto Íñiguez de Betolaza no fue ajeno a la arquitectura anglosajona; de hecho, en su legado industrial evidenció esta influencia en el uso del ladrillo³⁸. Por tanto, la solución de la cubierta parece reafirmar su autoría y su gusto por el eclecticismo.

En conclusión, la dinámica cubierta otorga un rico juego volumétrico y compositivo que, sumada al de las fachadas, ofrecen un resultado heterogéneo, variado y original que hacen de toda la envolvente un elemento digno de ser visibilizado y protegido íntegramente.

4.3. Cenador

El siguiente elemento a valorar es el cuerpo saledizo que protagoniza la fachada meridional (Fig. 1). Aunque forma parte de la envolvente, merece una mención especial, dado que constituye, sin lugar a dudas, el elemento más notable del conjunto arquitectónico, “por su particularidad tipológica y estilística”³⁹. En contraste con la generalizada contención de las fachadas, donde la ornamentación se reduce a los huecos y a los esquinales, este cuerpo condensa toda la carga decorativa. La cristalera del cenador luce un aire modernista que testimonia el incipiente gusto por este estilo a comienzos del siglo XX⁴⁰. Íñiguez de Betolaza no fue ajeno a esta corriente y cuenta con más ejemplos que incluyen estas notas ecléctico-modernistas mediante la inclusión de galerías acristaladas⁴¹. Además del cenador, también destaca la proyección del balcón superior, a la manera de un palco de honor, avanzando hacia la calle Manuel Iradier, unas de las vías principales que recorren el primer ensanche

de Vitoria. Se trata, en definitiva, de un elemento de gran presencia en el contexto urbano que servía tanto para ver como para ser vistos. Esto no fue un caso aislado; como bien señala Navascués, el mirador fue una nota específica y destacada de las viviendas burguesas de la época, “fue una aportación del confort burgués”⁴².

A su vez, cabe señalar que, en origen, el parapeto del balcón contaba con un decorativo diseño, idéntico al de las ventanas superiores (Fig. 3). Por desgracia, se desconoce cuándo y por qué fue reformado, pero, según denuncian las fotografías, para los años 60 ya se había procedido a su sustitución. Es posible que esta decisión se debiera a la fragilidad del parapeto anterior, confeccionado, con toda probabilidad, con piedra artificial⁴³. Sin embargo, al sustituirse por un antepecho más sólido y pesado, parece plausible que la estructura no estuviera preparada para tal peso adicional, influyendo en su actual estado crítico, al borde del colapso. De todos modos, también son responsables de esta situación los sucesivos años de abandono, a merced del clima y la vegetación.

4.4. Jardín

Otro elemento de incuestionable valor es el espacio ajardinado que circunda la casona. No debemos olvidar que ambos componen un conjunto coherente, unitario e indisoluble. Así se subrayaba también en la valoración realizada por el Centro de Patrimonio Cultural Vasco, atribuyendo al jardín un gran valor ambiental por conferirle al bien “un cierto aire pintoresco”⁴⁴. Por ello, no es de extrañar su recomendación de mantener “el conjunto casa-jardín, respetando íntegramente sus dimensiones, así como el edificio en su estructura y elementos originales”⁴⁵. De hecho, debido al contexto urbano actual, la única forma de apreciar la totalidad de la envolvente es recorriendo el jardín; por tanto, su conservación no sólo contribuiría a preservar el ambiente, sino que también facilitaría el espacio necesario para la correcta apreciación de otros valores inherentes al bien.

38 *Ibid.*, p. 437.

39 CENTRO DE PATRIMONIO CULTURAL VASCO: *op. cit.*

40 El modernismo, que tuvo especial impacto en las artes decorativas, se interesó por incorporar en la arquitectura las novedades derivadas de la revolución industrial, tales como el hierro y el vidrio.

41 PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA, G.: *op. cit.*, p. 438.

42 AVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura española, 1808-1914*. Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, 1993. <https://oa.upm.es/8833/> (Consultado el 29/10/2023).

43 Nos referimos a piezas prefabricadas con hormigón armado de árido fino. Cuentan con un aspecto pétreo parecido a la arenisca, pero mucho más frágil y susceptible al deterioro. ARREGUI, J.: *op. cit.*, p. 4.

44 CENTRO DE PATRIMONIO CULTURAL VASCO: *op. cit.*

45 *Ibid.*

La superficie ajardinada se proyectó con vistas a garantizar un espacio de ocio privado para la familia propietaria, incluyendo, para ello, una piscina y un pequeño frontón. Hemos de tener presente que, desde finales del XIX y durante el siglo XX, el frontón llegó a adquirir la presencia de un teatro, convirtiéndose en uno de los principales divertimentos de la boyante burguesía⁴⁶. Los años dorados de esta casona coincidieron, precisamente, con la época en la que el frontón fue adoptado como entretenimiento y como instrumento para la consolidación de un elevado estatus social. Por lo tanto, es probable que el de la villa, visible desde la calle Manuel Iradier, no se redujera únicamente a una cuestión ociosa, sino también social, por contribuir a la conformación de ese ambiente aburguesado en la retina de los ciudadanos. Todo ello quedaba reforzado por la inclusión de sinuosos andadores, mesas y sillas esparcidas por el jardín, un exuberante vergel cuajado de una rica variedad de flores, arbustos y árboles⁴⁷.

En suma, podría decirse que este tipo de espacios ajardinados, al margen de garantizar a las mansiones urbanas ciertas zonas de recreo y privacidad doméstica, también servían como vehículos para hablar del elevado estatus de la familia, permitiendo transmitir determinadas impresiones. Al fin y al cabo, es innegable que las imágenes —las formas, los espacios— tienen un papel activo en la conformación de ideas; del mismo modo en que pueden ser el efecto de una idea de la sociedad, pueden ser la causa de una idea en ella. Por todo lo expuesto, para una lectura correcta y completa del bien, resulta fundamental entender la casa y el jardín como una unidad inseparable.

4.5. Vivienda

En su informe de valoración, el Centro de Patrimonio Cultural Vasco dejaba muy claro el valor de esta tipología de vivienda y su especial valor testimonial por ser la última superviviente del ensanche decimonónico de la capital:

“A pesar de su precario estado de conservación, no ha perdido su interés tipológico, que siempre está presente en las viviendas unifamiliares, y en este caso [también] testimonial, pues recuerda el aspecto y naturaleza originales de la calle, de los que es el único representante”⁴⁸.

De todas formas, recordemos que nuestro caso de estudio, además de ser la última superviviente de estas casonas dentro del primer ensanche, también constituye un caso temprano de una tendencia que tendrá gran continuidad en las posteriores ampliaciones de Vitoria, gracias al impulso de las teorías de Ebenezer Howard y Arturo Soria y Mata. Por ello, cabe subrayar su valía como pionera.

Asimismo, tampoco podemos desatender los significados socioculturales que entraña esta tipología de vivienda. Tal y como explica Alberto Sato, “el espacio urbano manifiesta en su estructura y en sus formas más aprehensibles toda la complejidad del sistema social”⁴⁹. En nuestro caso de estudio, nos encontramos ante una arquitectura que, aun perteneciendo a la burguesía de clase media-alta, muestra elevadas aspiraciones. Prueba de ello es su concepción a la manera de un “hotel” (Fig. 7), reinterpretando el modelo francés de *hôtel particulier*⁵⁰. Para comprender a qué nos referimos, hemos de remontarnos a la primera definición que se otorga al término *hôtel*: “gran mansión de un príncipe, de un gran señor, de una persona de gran calidad [...]; una gran mansión decorada”⁵¹. En definitiva, hablamos de una vivienda lujosa, ligada a la nobleza y a la alta burguesía. Es cierto que la Casa Alfaro-Fournier no alcanza las elevadas cotas de riqueza y maestría del Palacio Agustín-Zulueta, por ejemplo, también construido bajo la denominación de “hotel”⁵²; sin embargo, se evidencian sus ambiciones, sus esfuerzos por emular el modelo de vivienda de las altas esferas y proyectar a la ciudad una imagen igual de prestigiosa.

46 GONZÁLEZ ABRISKETA, O.: *Pelota Vasca: Un ritual, una estética*. Bilbao, Muelle de Urribartarte, 2005.

47 GIMÉNEZ-RICO, A. (Dir.): *op. cit.*

48 CENTRO DE PATRIMONIO CULTURAL VASCO: *op. cit.*

49 SATO, A.: *Ciudad y utopía*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, p. 7.

50 DÍAZ LÓPEZ, J. D.: “Una casa para el viajero: Del origen del hotel al caso gallego”, *Quintana: Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, n.º 14, 2015, p. 132. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5852730> (Consultado el 13/11/2023).

51 ACADÉMIE FRANÇAISE: *Dictionnaire de l'Académie française*, 5ª ed. París, J. J. Smits, 1798, p. 697. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50405t> (Consultado el 13/11/2023).

52 ARREGUI BARANDIARAN, A. y MARTÍN IBARRARAN, E.: *El palacio Agustín Zulueta: de residencia familiar a Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2016, p. 61.

5. PROTECCIÓN

5.1. Pasado

Con respecto a la protección y situación urbanística del bien catalogado, fue en 1986 cuando, por primera vez, la Casa Alfaro-Fournier fue registrada por el Centro de Patrimonio Cultural Vasco⁵³ como un bien calificable o inventariable, por identificar en ella valores de tipo sociohistórico, tipológico y ambiental que lo hacían merecedora de protección. De este modo, en 1990, el inmueble fue incluido en el *Catálogo de edificios sometidos al régimen especial de protección* del Texto Refundido del Plan General Municipal de Ordenación de Vitoria-Gasteiz. Por aquel entonces, su estado de conservación general ya se calificó como “mala”⁵⁴ y, de hecho, en 1996, su propietario solicitó al ayuntamiento la declaración de ruina económica en aras de derribar la casona. No obstante, la negativa municipal supuso el inicio de un largo litigio legal que continuaría en el siglo XXI con la constructora Centro Urvasco S.A., quien se hizo con la finca con la intención de levantar en ella su nueva sede social.

Para tal fin, Urvasco solicitó la ruina técnica del edificio en 2006. Sin embargo, en 2007, el ayuntamiento concluyó que sólo cabía su declaración de ruina económica, descartando la ruina técnica y solicitando la presentación de un proyecto de la rehabilitación que contemplara la conservación de las partes protegidas o catalogadas. La promotora, no conforme con la decisión, interpuso un recurso que fue estimado parcialmente por el Juzgado de lo Contencioso-Administrativo n.º 2 de Vitoria-Gasteiz⁵⁵. A través de esta sentencia se estipuló que el ayuntamiento debía, efectivamente, declarar la ruina técnica del edificio, pero, al mismo tiempo, no se autorizaba su demolición total por tratarse de un bien catalogado, siendo necesario definir un proyecto de rehabilitación. En vista de la situación, la promotora recurrió en apelación al Tribunal Superior de Justicia del País Vasco (TSJPV)⁵⁶, que, de conformidad con la sentencia anterior, ratificó la declaración de ruina técnica y mantuvo la obligatoriedad de conservar el inmueble —debiendo la administración local convenir con el propietario los términos de la rehabilitación definitiva y, de no alcanzarse un acuerdo, pudiendo ordenar las obras de rehabilitación necesarias—.

Entre sentencia y sentencia, los años fueron pasando, impidiendo alcanzar un acuerdo de actuación y prolongando el abandono de la villa. Eventualmente, la promotora quebró y el edificio pasó a manos de Caixabank que, tras su subasta, fue adquirida en 2019 por su actual propietaria, la empresa Iradier Gardens S.L.

5.2. Presente

A día de hoy, la Casa Alfaro-Fournier se encuentra incluida en el *Catálogo de edificios sometidos al régimen especial de protección* del Plan General de Ordenación Urbana (PGOU) de Vitoria-Gasteiz. Hasta hace muy poco, la ordenanza bajo la que se regulaba el bien era la Ordenanza de Conservación Estructural, según el artículo 7.02.04 del PGOU. Sin embargo, en 2021, Iradier Gardens procedió a solicitar la modificación del régimen de protección con la intención de pasar a la Ordenanza de Rehabilitación/Renovación con mantenimiento de fachada (categoría 1ª), sin prohibición de rasgado de huecos en planta baja, según el artículo 7.02.09 del PGOU. Aunque tal medida fue aprobada inicialmente por el Pleno del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz a mediados de 2022, el Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco mostró su disconformidad por considerar que el derribo planteado excedía los límites⁵⁷, un planteamiento únicamente admisible bajo la previa extinción de su declaración como Bien Cultural de Protección Básica⁵⁸. Al mismo tiempo, el Servicio de Patrimonio Histórico-Arquitectónico de la Diputación Foral de Álava recomendó que la modificación fuera acompañada de una ficha individualizada que regulase su actuación bajo unas determinaciones concretas.

En definitiva, ambas respuestas conllevaron al desistimiento de la modificación del régimen de protección, para ser replanteada nuevamente a través de otro procedimiento. Éste consistió en declarar la ruina técnica del inmueble, cumpliendo así con la sentencia del TSJPV que todavía estaba pendiente de ejecutar. De este modo, al reafirmar su condición ruinoso, se pretendía demostrar que la actuación que requería el edificio superaba con creces las intervenciones autorizadas en la Ordenanza de Conservación Estructural. Era necesaria

53 CENTRO DE PATRIMONIO CULTURAL VASCO: *op. cit.*

54 *Ibid.*

55 Sentencia n.º 424/2008, de 26 de noviembre de 2008, del Juzgado de lo Contencioso-Administrativo n.º 2 de Vitoria-Gasteiz.

56 Sentencia n.º 241/2011, de 30 de marzo de 2011, de la Sala Contencioso-Administrativa del Tribunal Superior de Justicia del País Vasco.

57 Por aquel entonces, además de plantearse la sustitución total de la estructura debido a su estado ruinoso, también se valoraba la eliminación de la cubierta.

58 Según el artículo 21.1 de la Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco, la Casa Alfaro-Fournier fue declarada Bien Cultural de Protección Básica al incluirse en el catálogo municipal. A partir de la Ley 14/2023, de 30 de noviembre, se ha modificado el procedimiento de declaración.

una solución intermedia entre ambas ordenanzas, pero debiendo partir de la Ordenanza de Rehabilitación/Renovación con mantenimiento de fachada (categoría 1ª). Con este argumento sobre la mesa, en noviembre de 2022, se inició nuevamente el procedimiento para el cambio de catalogación, pero tomándose en consideración la recomendación de la Diputación Foral de Álava de crear una ficha individualizada que regulase la actuación. Así pues, durante los meses subsiguientes, los servicios municipales estudiaron el caso en coordinación con la administración foral, dando lugar a la concreción de unas líneas maestras que permitirían acotar las intervenciones y garantizar, en la medida posible, la preservación de los valores del bien catalogado.

A mediados de 2023, el Pleno del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz aprobó inicialmente la propuesta y la aprobación definitiva fue publicada en el Boletín Oficial del Territorio Histórico de Álava (BOTHA) el 6 de septiembre⁵⁹. La valoración de los puntos principales que vertebran la solución municipal conviene hacerse teniendo presentes los condicionantes de los que partía⁶⁰. Por ello, a continuación, se facilita una tabla que resume y pone en relación las limitaciones previas con la propuesta alcanzada (Tabla 1).

5.3. Análisis del marco de actuación

Al analizar la propuesta municipal, *a priori*, el marco de intervención no parece garantizar la conservación de toda la riqueza señalada. De todos modos, antes de deliberar sobre si la solución es más o menos acertada, es importante subrayar la complejidad de la situación urbanística en la que se inserta el bien; una situación que exige, por un lado, garantizar los derechos del propietario y, al mismo tiempo, conservar los valores de la propiedad. Afortunadamente, hay bienes protegidos en situaciones más favorables, como la del cercano Palacio Zulueta-Enríquez, que, siendo de titularidad municipal, ha sido recientemente

59 AYUNTAMIENTO DE VITORIA-GASTEIZ: "Aprobación definitiva de la modificación del catálogo para el cambio de régimen de protección aplicable al edificio sito en la calle Manuel Iradier 5", *Boletín Oficial del Territorio Histórico de Álava*, n.º 105, 6 de septiembre de 2023. https://www.araba.eus/botha/Boletines/2023/105/2023_105_02568_C.pdf (Consultado 20/12/2023).

60 AYUNTAMIENTO DE VITORIA-GASTEIZ: "Solicitud de informe por parte de la Dirección del Departamento de Territorio y Acción por el Clima, relativo al cambio de catalogación del edificio sito en la calle Manuel Iradier nº 5", *Plan General de Ordenación Urbana de Vitoria-Gasteiz. Modificaciones aprobadas*, 20 de enero de 2023. <https://www.vitoria-gasteiz.org/docs/wb021/contenidosEstaticos/adjuntos/es/82/71/98271.pdf> (Consultado 20/12/2023).

Situación urbanística	
Condiciones previas	Soluciones alcanzadas
Incluido en el <i>Catálogo de edificios sometidos al régimen especial de protección</i> . Regulado por la Ordenanza de Conservación Estructural.	Modificación del <i>Catálogo de edificios sometidos al régimen especial de protección</i> . Regulado por una ficha individualizada. Fuera de la ficha, regulado por la Ordenanza de Rehabilitación/Renovación con mantenimiento de fachada (categoría 1ª).
Pendiente de materializar: Ocupación de parcela de 840,66 m ² . Edificabilidad de 1998,50 m ² . Necesidad de definir área de movimiento para el nuevo edificio, en función de: Edificabilidad permitida. Valores del bien. Área de influencia en el entorno.	Área de movimiento en L (Fig. 9): Colindante a las fachadas N y E. Dejando libres las fachadas S y O. Altura máxima: planta baja+3+bajocubierta. Las dimensiones del nuevo edificio deben mantener su relación con el antiguo. Se permite su construcción dentro del área de movimiento establecida, de manera que no distorsione la imagen desde la calle Manuel Iradier y la plaza del Carmen.
Mantenimiento de fachada obligatoria.	Conservación de las técnicas, texturas y decoración de las fachadas. Mantenimiento de huecos, permitiéndose su alteración en las fachadas libres por razones de accesibilidad justificadas.
Mantenimiento volumétrico obligatorio.	Mantenimiento de la volumetría original. No se considerarán alteraciones de dicha volumetría la ampliación permitida mediante anexos en el área de movimiento.
Mantenimiento estructural obligatorio. Situación de ruina económica y técnica. Calificación pormenorizada: uso terciario.	Debido a la condición ruinoso de la estructura, permitir su sustitución para que pueda cumplir con las solicitaciones de su uso terciario (oficinas y bancos).
Cierre de la parcela: Interés patrimonial. Sin protección.	Recomendación de conservar el cierre (muretes, pilares y verja de forja), teniendo en cuenta su compatibilidad con el uso terciario de la parcela.

Tabla 1: Limitaciones y soluciones en torno a la situación urbanística del bien catalogado. Elaboración propia

estudiado y rehabilitado con loables resultados. Sin embargo, en el complicado caso de la Casa Alfaro-Fournier, en un intento por dar con el *aurea mediocritas* entre la conservación del patrimonio y el desarrollo urbano, hay cuestiones que han sido sacrificadas en favor de otras. Por ello, a continuación, estudiaremos de qué manera se han visto afectados los valores a raíz de la solución planteada.

En primer lugar, hemos de asumir que, para cumplir con la edificabilidad atribuida, es necesario que la parcela acoja un edificio de nueva planta. Ante este reto, una de las principales cuestiones que ha priorizado el ayuntamiento ha sido su valor tipológico, es decir, la idea de una villa envuelta por un jardín. Ello ha conllevado, por un lado, a plantear la unión de ambos edificios para mantener su naturaleza exenta y, por otro lado, a trazar una franja perimetral ajardinada rodeando el conjunto (Fig. 9). Asimismo, la anexión ha obligado a limitar la altura del nuevo inmueble, a fin de contener el impacto visual.

Aunque, aparentemente, estas medidas cumplan con los propósitos y compensen los daños colaterales, lo cierto es que no lo hacen. Para empezar, la franja perimetral definida no resultaría eficaz, porque el perímetro propuesto sería inapreciable debido a su escasa visibilidad, y porque su estrechez distaría mucho de ofrecer aquella sensación envolvente que realmente caracteriza a esta tipología de vivienda. Al mismo tiempo, tampoco resulta razonable permitir la unión de ambos edificios, ya que conservar su valor tipológico requiere, sin excepción, que la villa original sea el verdadero y único cuerpo exento. Por tanto, la anexión no traería más que la merma de la integridad y la autenticidad del bien catalogado. Aunque por escrito se precise que estos nuevos anexos “no se considerarán alteraciones de la volumetría”⁶¹, es incuestionable que a efectos prácticos lo serán, afectando negativamente al conjunto de valores compositivos y volumétricos de la casona y al paisaje urbano ligado a ella. A su vez, la decisión de limitar la altura para contener el impacto sobre el entorno tiene también su contrapartida, dado que una altura reducida conlleva a que el nuevo edificio necesite abarcar una mayor superficie para cumplir con la edificabilidad, implicando el sacrificio de su jardín y de los valores tipológicos y ambientales asociados a él.

Por todo lo expuesto, se concluye que el área de movimiento ha sido definida en función de tres prioridades. La primera, la obligación de cumplir con los derechos de edificabilidad; la segunda, el deseo de preservar el valor tipológico de la vivienda, manteniendo la idea

general de un cuerpo exento con un perímetro ajardinado; y la tercera, la necesidad de limitar la altura del nuevo edificio adyacente para reducir el impacto en el área de influencia. Atendiendo a las tres, lo cierto es que la única manera de satisfacerlas simultáneamente se reduce al área de movimiento planteada por el ayuntamiento, que cuenta con forma de L y abraza las fachadas norte y este⁶². No obstante, el sacrificio de su fachada oriental supone un precio muy alto que acarreará considerables consecuencias, tanto para el bien catalogado como para el paisaje urbano. Recordemos que esta fachada es, junto con la meridional, la de mayor presencia y visibilidad en el contexto inmediato; especialmente, desde la plaza del Carmen, por ofrecer una vista privilegiada de ambas. El ayuntamiento, consciente de ello, estableció la obligación de incluir los nuevos volúmenes “en condiciones tales que no distorsionen la imagen desde la calle Manuel Iradier y, en especial, desde la plaza del Carmen”⁶³. Sin embargo, nos encontramos ante un planteamiento impracticable, puesto que resulta materialmente imposible incluir en dicha área de movimiento un volumen que no distorsione la vista desde la plaza del Carmen. Se trata, por tanto, de una medida que incumple tácitamente los requerimientos establecidos por Cátedra UNESCO para los inmuebles con valores compositivo-formales:

“En el ámbito contiguo al bien no podrá producirse una contaminación visual o perceptiva, definida como aquella intervención, uso o acción puntual sobre el bien o su entorno que [...] puedan distorsionar o incidir negativamente en la percepción, disfrute, contemplación o integridad de los inmuebles, poniendo en riesgo de algún modo los valores protegidos”⁶⁴.

En conclusión, las prioridades y los criterios que han llevado a esta solución no parecen ser los acertados y merecen ser replanteados. Ya hemos visto cómo las medidas propuestas, no sólo no lograrían cubrir eficazmente los objetivos, sino que también acarrearían preocupantes efectos para el bien y su entorno. En definitiva, han quedado por satisfacer necesidades de mayor relevancia y prioridad, como la verdadera protección y visibilización de las fachadas, el mantenimiento del jardín inmediato que envuelve a la villa y la

61 AYUNTAMIENTO DE VITORIA-GASTEIZ: “Aprobación definitiva...”, *op. cit.*, p. 4.

62 Aunque la ocupación de las zonas norte y oeste parezca, *a priori*, más razonable —dado que solventaría eficazmente el impacto visual desde la plaza del Carmen—, esta opción no podría satisfacer simultáneamente las tres prioridades, ya que el jardín occidental es más reducido, por lo que no permitiría el espacio suficiente para mantener un jardín perimetral. Si, para incluirlo, redujésemos el área de movimiento, nos veríamos forzados a violar el límite de altura del nuevo edificio para cumplir con la edificabilidad.

63 AYUNTAMIENTO DE VITORIA-GASTEIZ: “Aprobación definitiva...”, *op. cit.*, p. 3.

64 CÁTEDRA UNESCO, P. C. P.: *op. cit.*, p. 11.

preservación del paisaje urbano desde plaza del Carmen, por brindar una de las vistas más preciadas y completas de la casona. Por todo ello, a continuación, procederemos a reformular el marco de actuación municipal, procurando ofrecer una solución más ajustada a las necesidades patrimoniales.

6. PROPUESTA DE ACTUACIÓN

Antes de proceder a detallar las recomendaciones para un nuevo marco de actuación, parece oportuno traer a colación un caso que, de alguna manera, vaticinaba las dificultades que devendrían más adelante con esta casa. Los hechos se remontan a 1943, cuando el arquitecto Emilio de Apraiz y Buesa, en nombre de Félix Alfaro Fournier, solicitó al ayuntamiento una licencia para construir un garaje a dos aguas en la esquina suroeste de la parcela. La Comisión de Fomento, de acuerdo a lo informado por el arquitecto municipal, acabó dictaminando que únicamente concedería la autorización del garaje “siempre que se retire de la línea de la fachada a lugar no visible, con el fin de evitar el afear su aspecto exterior, y que en lo sucesivo se adopte esta solución en cuantos casos puedan presentarse”⁶⁵. Es importante recordar que, por aquel entonces, la villa no contaba con ningún tipo de protección, por lo que debió de ser su incuestionable efecto estético lo que despertó la sensibilidad e intuición del equipo municipal para preservar su imagen. Eventualmente, el ayuntamiento acabó autorizando el garaje, pero a cambio de una cubierta aterrazada, de modo que no fuera visible desde el exterior.

Este acontecimiento, acaecido hace más de ochenta años, resulta sorprendentemente cercano al anticipar los esfuerzos actuales por la conservación de los valores patrimoniales en conjunción con las necesidades del desarrollo urbano. El pensamiento que predomina hoy día es fruto de las posturas críticas⁶⁶ que han ido surgiendo como

reacción al impacto del postmodernismo de finales del XX, caracterizado por el aumento de proyectos icónicos que ignoraban por completo el contexto y su continuidad histórica. Es irrefutable que un inadecuado desarrollo puede mermar los valores materiales e inmateriales de los lugares históricos, por ello, es crucial evaluar previamente el impacto visual de las nuevas construcciones⁶⁷. En definitiva, las nuevas posturas críticas abogan por el respeto a las formas urbanas del pasado, por los significados del lugar y por la expresión de sus valores, tradiciones y/o creencias, sin olvidar la progresiva centralidad de la sostenibilidad. Todo ello se ha convertido en la base para el diseño de las nuevas intervenciones, dando pie a la acuñación del concepto *Paisaje Urbano Histórico* de la UNESCO, más conocido por sus siglas en inglés, HUL (Historic Urban Landscape)⁶⁸. Su objetivo no es otro que eliminar la brecha entre la conservación del patrimonio y el desarrollo urbano, instando a la aplicación de nuevas prácticas que eviten respuestas y normativas cerradas y apuesten por herramientas flexibles, adaptables, que permitan solventar eficazmente los diversos e imprevisibles cambios a los que se enfrentan continuamente las ciudades históricas⁶⁹.

El presente caso de estudio no hace sino reafirmar las tendencias actuales. La elaboración de la citada ficha individualizada para la Casa Alfaro-Fournier procuraba, precisamente, ofrecer una solución intermedia, es decir, una regulación flexible entre dos ordenanzas de protección. Desgraciadamente, pese a la loable iniciativa, la propuesta municipal merece ser reformulada, dados los valores vulnerados. Por ello, el planteamiento que se sugiere a continuación procurará cubrir las cuatro necesidades que consideramos prioritarias, atendiendo tanto al bien catalogado como a su parcela, dueño y entorno.

En primer lugar, es esencial responder a la necesidad de conservar intacta la totalidad de la envolvente, visibilizando todos los valores compositivos y constructivos de las fachadas y la cubierta. Ello implica no permitir la adhesión de nuevos volúmenes al edificio, dejando siempre un espacio ajardinado circundante que permita rodear y apreciar debidamente el aspecto y la volumetría original (Fig. 9). Satisfacer esta necesidad requiere, a su vez, no permitir la alteración de los huecos, salvo en la fachada septentrional, únicamente por

65 D. Emilio de Apraiz, en nombre de D. Félix Alfaro, solicita permiso para construir un garaje junto a la tapia del chalet n.º 5 de la calle Manuel Iradier. Vitoria-Gasteiz, Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz, 1943, armario 32, legajo 18, n.º 19.

66 Entre dichas teorías tenemos el Regionalismo Crítico de los años 80 y, más recientemente, el Regionalismo Regenerativo, junto con el Urbanismo Paisajístico o Ecológico, de principios de siglo. BANDARIN, F. y VAN OERS, R.: *El paisaje urbano histórico. La gestión del patrimonio en un siglo urbano*. Madrid, Abada Editores, 2014 pp. 260-266.

67 *Ibid.*, pp. 258-259.

68 *Ibid.*, pp. 260-264; UNESCO: *Recomendación sobre el Paisaje Urbano Histórico*. París, UNESCO World Heritage Centre, 2011. <https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-638-100.pdf> (Consultado el 23/04/2023).

69 BANDARIN, F. y VAN OERS, R.: *op. cit.*, p. 271.

SARA FERNÁNDEZ JUBÍN

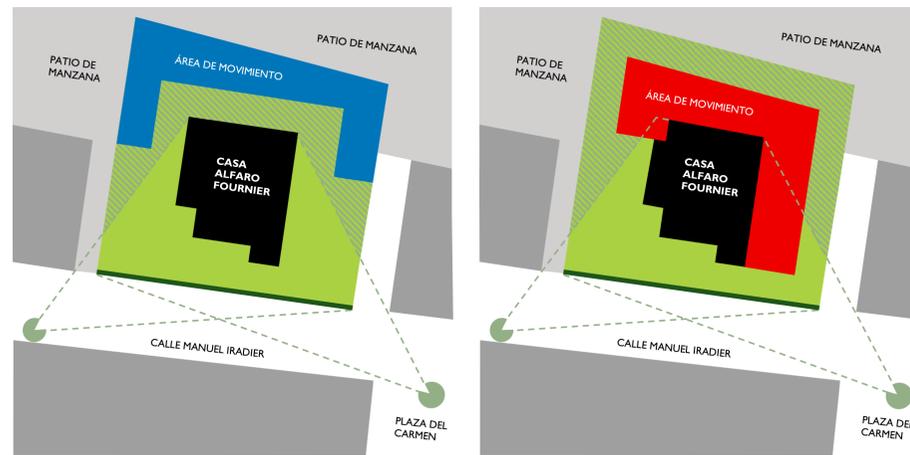


Fig. 9: A la izquierda, en azul, propuesta para el área de movimiento del nuevo edificio; a la derecha, en rojo, área de movimiento establecido por el ayuntamiento. Se han oscurecido las zonas no transitables del entorno y rayado aquéllas de la parcela con menor visibilidad. La puesta en relación del área de movimiento del nuevo edificio con el área de influencia del bien catalogado refuerza la conveniencia de la nueva propuesta. Elaboración propia

razones de accesibilidad justificadas y debiendo reducirse a la mínima intervención⁷⁰. En resumen, es necesario favorecer la total visibilización de la envolvente, desplazando al máximo el nuevo edificio y otorgando el espacio suficiente entre ambos para proteger la totalidad de sus valores.

La segunda necesidad que debe ser cubierta es la eficaz salvaguarda del valor tipológico de la vivienda. Ello exigiría mantener exento el bien catalogado y despejar la zona del jardín con mayor visibilidad en el contexto urbano actual. Esto se lograría retirando la nueva edificación al extremo norte y procurando ofrecer la mayor distancia posible entre los dos inmuebles. Atendiendo a la edificabilidad permitida y la altura máxima estipulada, la disposición más razonable es la U invertida (Fig. 9). Esta solución también permitiría un mayor aprovechamiento y revalorización del jardín, siendo vital extender la protección al cierre de la parcela. Recordemos que es el único elemento que nos permite estimar la datación de la villa y atribuirle a un arquitecto concreto, por lo que su indiscutible valor artístico y testimonial obliga a ir más allá de la mera recomendación, debiendo garantizar su verdadera conservación a través de la ficha individualizada.

La tercera cuestión gira en torno a la necesidad de reducir el impacto en el área de influencia del bien catalogado. Esto exigirá priorizar la preservación del paisaje urbano de la plaza del Carmen, por sus privilegiadas vistas, debiendo retirar la nueva construcción a la zona norte, fuera de su ángulo de visión (Fig. 9). Un inmueble en dicha zona serviría, asimismo, de cierre para el patio de manzana que se despliega justamente detrás, por lo que se insertaría coherentemente en el contexto inmediato. Al mismo tiempo, la forma del nuevo edificio evocaría, en cierta medida, el pequeño frontón que actualmente ocupa la vertiente norte, pudiendo contribuir a amortiguar el impacto visual.

Por último, conviene abordar el tema de la limitación de altura. Cabe recordar que el límite impuesto respondía al deseo de minimizar el impacto estético, pero únicamente como consecuencia de haber permitido el acopamiento del nuevo edificio al antiguo. Por el contrario, ante la iniciativa de mantener ambos inmuebles alejados, la previa limitación de altura merece de ser sopesada. De hecho, aunque en la presente propuesta se haya planteado un área de movimiento del mismo tamaño que la municipal —330 metros cuadrados, aproximadamente—, se anima a estudiar los beneficios de conceder una mayor altura para poder reducir el área de movimiento y ganar una mayor superficie ajardinada, con todas las ventajas que ello implica para la Casa Alfaro-Fournier (Fig. 10).

70 En la ficha individualizada se obliga al mantenimiento de los huecos, “permitiéndose la ampliación y/o rasgado de los mismos, pero no la creación de nuevos vanos ni rasgados en las fachadas que han de quedar libres, salvo que sea por razones de accesibilidad debidamente justificadas”. AYUNTAMIENTO DE VITORIA-GASTEIZ: “Aprobación definitiva...”, *op. cit.*, p. 3. No obstante, la administración foral, en busca de garantizar de una mayor protección a la envolvente, recomendó reescribir dicho enunciado del siguiente modo: “mantenimiento de huecos permitiéndose la ampliación y/o rasgado de los mismos por razones de accesibilidad debidamente justificadas, pero no la creación de nuevos vanos ni rasgado en las fachadas que han de quedar libres”. DIPUTACIÓN FORAL DE ÁLAVA: “Informe sobre la aprobación inicial de la modificación del Catálogo del PGOU de Vitoria-Gasteiz para el cambio del régimen de protección aplicable al edificio sito en la calle Manuel Iradier, nº 5, promovida por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz”, *Servicio de Patrimonio Histórico-Arquitectónico*, 18 de mayo de 2023 [informe inédito]. La recomendación no fue atendida y la cuestión de la accesibilidad ha quedado abierta a futuros desencuentros. Es por ello que resulta conveniente anticipar la ubicación de aquellos nuevos accesos que mejor respeten los valores del bien, teniendo en cuenta su compatibilidad con su uso terciario. Para la villa, se propone adaptar la puerta trasera de la esquina noroeste (Fig. 6); para la parcela, además de mantener la entrada central, se sugiere recuperar la del garaje construido por Félix Alfaro Fournier en 1943. Asimismo, si fuera necesario, se propone crear un acceso en el muro oriental, alineándolo con puerta de la fachada este y aprovechando el paso de automóviles existente.



Fig. 10: Vista suroeste de la Casa Alfaro-Fournier. Autor desconocido, c. 1980. Fundación Sancho el Sabio

Tras todo lo expuesto, la naturaleza del tema estudiado obliga a acabar con una reflexión ineludible. Es evidente que el patrimonio cultural es una cuestión compleja debido a su implicación en diversas esferas de la vida, dando pie a que no sea considerado igual por todos los profesionales. Como bien comenta la profesora Hernández Martínez al respecto, para algunos, el patrimonio es simplemente un bien de consumo; para los historiadores, en cambio, constituye una fuente desde la que reconstruir la historia y la cultura del entorno; para los sociólogos, un elemento sobre el que se cimienta la identidad; y para los arquitectos y restauradores, un conjunto sobre el que poder intervenir físicamente⁷¹. Esta riqueza de

puntos de mira en torno al patrimonio cultural conlleva a que cada disciplina aborde la cuestión desde una metodología distinta; sin embargo, resulta imperiosa la necesidad de alcanzar una metodología integradora fundamentada en la colaboración multidisciplinar.

Dentro de dicho trabajo, una de las exigencias básicas del historiador consiste en no reducir su tarea a la mera recopilación de datos; su contribución ha de ir más allá, siendo capaz de detectar, definir y subrayar los valores que dignifican todo bien patrimonial. Tal y como señala el profesor Borrás Gualis⁷², el trabajo central del historiador del arte radica, justamente, en la interpretación de esos valores históricos, artísticos y socioculturales inherentes al patrimonio, ya que sobre estos juicios de valor han de fundamentarse los criterios que rijan la futura intervención. De hecho, para José María Losada Aranguren⁷³, el rol fundamental del historiador del arte en la conservación de bienes culturales es, precisamente, la aportación de estos criterios. Al fin y al cabo, determinar lo que debe ser conservado, restaurado o eliminado no es tanto una cuestión técnica, sino una cuestión crítica, histórica y estética; por tanto, es una labor que compete directamente al historiador del arte⁷⁴.

No obstante, en la práctica, su figura se ha concebido comúnmente como la de un simple documentalista, relegándose a la fase previa de las intervenciones para la redacción de los informes histórico-artísticos. Afortunadamente, cada vez son más las voces que reclaman su presencia en todas las fases del proceso: coordinando y unificando la información documental; interpretando y definiendo los valores implícitos; facilitando el diagnóstico; ofreciendo los criterios para la redacción del proyecto de actuación; participando en el seguimiento del mismo y, por último, compilando, difundiendo y poniendo en valor

71 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: "¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? (Algunas reflexiones acerca de la relación entre la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural)", *Artigrama*, n.º 15, 2000, p. 543. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2000158470 (Consultado el 10/06/2023).

72 BORRÁS GUALIS, G. M.: "El papel del historiador del arte en la intervención en el patrimonio cultural", *UCOARTE. Revista de Teoría e Historia del Arte*, vol. 1, 2012, pp. 72-80. <https://journals.uco.es/ucoarte/article/view/9649/9120> (Consultado el 16/06/2023).

73 LOSADA ARANGUREN, J. M.: "Teoría y praxis de la conservación: el rol del historiador del arte", *Revista PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, vol. 7, n.º 28, 1999, p. 69. <https://doi.org/10.33349/1999.28.858> (Consultado el 14/04/2023).

74 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: *op. cit.*, p. 559. FERRERAS ROMERO, G.: "Las relaciones entre Historiadores del Arte y demás especialistas de la conservación y restauración", *Revista PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 9, 1994, p. 43. <https://doi.org/10.33349/1994.9.161> (Consultado el 15/04/2023).

toda la documentación resultante. Dicho de otro modo, el historiador del arte ha de ser el eje en torno al cual gira todo el diálogo multidisciplinar, puesto que sólo él, “por sus conocimientos y formación, es capaz de comprender y hacer comprender el monumento en su globalidad”⁷⁵.

Por desgracia, en la actualidad, el papel de los historiadores del arte todavía no cuenta con la centralidad que merece. Su presencia sigue dependiendo, en muchos casos, de la sensibilidad y/o buena voluntad de los arquitectos o administradores involucrados en tales proyectos. No cabe duda de que, para solventar este problema, es necesaria una correcta regulación de la profesión del conservador-restaurador mediante de una legislación apropiada que exija la participación del historiador del arte. Sin esta defensa y reconocimiento legal, seguirá siendo realmente difícil garantizar su presencia en el ámbito patrimonial, facilitando la consecución de restauraciones cuestionables que acarreen la pérdida de aquello que, precisamente, justificaba su protección.

CONCLUSIÓN

El presente trabajo ofrece un abordaje integral en el que, partiendo del estudio histórico-artístico de un bien catalogado, la Casa Alfaro-Fournier, se reflexiona sobre su protección y situación urbanística actual, y se replantea su actual marco de actuación, dada la necesidad de una correcta regulación que asegure su salvaguarda.

En primer lugar, el análisis pormenorizado de sus características y del contexto histórico ha permitido destapar la gran riqueza de esta pintoresca villa ajardinada de Vitoria-Gasteiz. Además de su valor tipológico, ambiental, compositivo y formal, su condición como última superviviente del primer ensanche de la capital lo convierte en un caso de especial relevancia, siendo crucial un marco de intervención eficaz que garantice la conservación de su integridad y autenticidad.

Por ello, el estudio no se ha reducido al análisis patrimonial del bien cultural, sino que ha ido más allá, atendiendo también a las medidas de actuación recién fijadas por los servicios municipales, y concluyendo que éstas no garantizan su protección. A fin de cubrir los valores vulnerados y las necesidades desatendidas, se han formulado una serie de recomendaciones que se reducen a la obligación de separar la nueva edificación del bien catalogado. La solución planteada sigue la línea de las actuales tendencias marcadas por la UNESCO, reparando tanto en la villa como en el paisaje urbano inherente a ella.

En definitiva, además de cubrir la ausencia de un estudio histórico-artístico en torno a la casona, la mayor aportación del artículo ha sido la revisión crítica y la reformulación de su marco de actuación. Se ofrece, de este modo, un enfoque teórico-práctico en torno a la conservación patrimonial, entendiendo que la utilidad y el sentido de todo el estudio teórico radica en el establecimiento de las bases, de los criterios, para la definición de unas pautas de intervención que realmente aseguren la protección de los bienes. Todo ello ha permitido poner de relieve la complicada dialéctica entre la conservación del patrimonio y el desarrollo de las ciudades históricas, visibilizando las dificultades y los retos a los que se enfrentan y reivindicando, a su vez, el papel del historiador del arte en su conciliación.

75 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: *op. cit.*, p. 559.

BIBLIOGRAFÍA

ACADÉMIE FRANÇAISE: *Dictionnaire de l'Académie française*, 5ª ed. París, J. J. Smits, 1798. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50405t> (Consultado el 13/11/2023).

ANDRÉS ORDAX, S.: "Urbanismo en Vitoria: 1780-1830", en *El arte del siglo XIX: II Congreso Nacional de Historia del Arte*. Valladolid, Comité Español de Historia del Arte, 11-14 de diciembre de 1978, pp. 91-101. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2538264> (Consultado el 28/10/2023).

ARMENTIA ARETA, L. M.: *Obra literaria de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*. Vitoria-Gasteiz, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1976.

ARREGUI BARANDIARAN, A. y MARTÍN IBARRARAN, E.: *El palacio Augustin Zuñueta: de residencia familiar a Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2016.

ARREGUI ERBINA, J.: "Informe sobre el estado de la estructura. Edificio nº 5 de la calle de Manuel Iradier", *Plan General de Ordenación Urbana de Vitoria-Gasteiz. Modificaciones aprobadas*, 2019. <https://www.vitoria-gasteiz.org/docs/wb021/contenidosEstaticos/adjuntos/es/82/73/98273.pdf> (Consultado el 28/10/2023).

ARRIOLA AGUIRRE, P. M.: "La ciudad-jardín de Vitoria-Gasteiz", *Lurralde: Investigación y espacio*, n.º 7, 1984, pp. 287-298. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=251038> (Consultado el 11/11/2023)

AYUNTAMIENTO DE VITORIA-GASTEIZ: "Aprobación definitiva de la modificación del catálogo para el cambio de régimen de protección aplicable al edificio sito en la calle Manuel Iradier 5", *Boletín Oficial del Territorio Histórico de Álava*, n.º 105, 6 de septiembre de 2023. https://www.araba.eus/botha/Boletines/2023/105/2023_105_02568_C.pdf (Consultado 20/12/2023).

AYUNTAMIENTO DE VITORIA-GASTEIZ: "Solicitud de informe por parte de la Dirección del Departamento de Territorio y Acción por el Clima, relativo al cambio de catalogación del edificio sito en la calle Manuel Iradier nº 5", *Plan General de Ordenación Urbana de Vitoria-Gasteiz. Modificaciones aprobadas*, 20 de enero de 2023. <https://www.vitoria-gasteiz.org/docs/wb021/contenidosEstaticos/adjuntos/es/82/71/98271.pdf> (Consultado 20/12/2023).

AYUNTAMIENTO DE VITORIA-GASTEIZ: *Nomenclator de las entidades de población, vías y edificios del Ayuntamiento de Vitoria*. Vitoria-Gasteiz, Imprenta de Domingo Sar, 1897.

AZPIRI ALBÍSTEGUI, A.: *Arquitectura y urbanismo en Hondarribia 1890-1965*. Hondarribia, Ayuntamiento de Hondarribia, 2003.

BANCO DE ESPAÑA: *Memoria leída en la Junta General de accionistas del Banco de España en Vitoria el día 6 de febrero de 1898*. Vitoria-Gasteiz, Imprenta de Galo Barrutia, 1898. https://repositorio.bde.es/bitstream/123456789/18606/1/sucursales_bde_vitoria_1897.pdf (Consultado el 28/10/2023).

BANDARIN, F. y VAN OERS, R.: *El paisaje urbano histórico. La gestión del patrimonio en un siglo urbano*. Madrid, Abada Editores, 2014.

BEGOÑA AZCÁRRAGA, A.: "Reflexiones arquitectónicas y urbanísticas para tres ciudades: Bilbao, San Sebastián y Vitoria", *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, n.º 1, 1991, pp. 19-32. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157498> (Consultado el 11/11/2023).

BORRÁS GUALIS, G. M.: "El papel del historiador del arte en la intervención en el patrimonio cultural", *UCOARTE. Revista de Teoría e Historia del Arte*, vol. 1, 2012, pp. 72-80. <https://journals.uco.es/ucoarte/article/view/9649/9120> (Consultado el 16/06/2023).

CARRASCAL, J.; ARMENTIA, C.; MARTÍN, G.; ARRIOLA, P.; ARANA, I.; MONFORTE, I. y ORTIZ DE ORRUÑO, J. M.: *Cartografía antigua del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz (1617-1950)*. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2010.

CÁTEDRA UNESCO, P. C. P.: *Régimen de protección del catálogo de edificios y espacios protegidos. OR-2 (primer ensanche s. XIX)*. Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, s. f. <https://www.vitoria-gasteiz.org/docs/wb021/contenidosEstaticos/adjuntos/es/82/74/98274.pdf> (Consultado el 15/12/2023).

CENTRO DE PATRIMONIO CULTURAL VASCO: "Casa Manuel Iradier 5", *Ondarea. Sistema de información del Patrimonio Cultural Vasco*, n.º 298, 1999 [informe inédito].

CORRES BOTELLA, R. M.: *Inventario del fondo Juan Alfaro*. Vitoria-Gasteiz, Archivo del Territorio Histórico de Álava, 2017. https://web.araba.eus/documents/105044/5919987/ATHA_alfaro_ocr.pdf/72dac733-6be7-a82f-5391-a78f7fd937e6?t=1619083643658 (Consultado el 25/10/2023).

DÍAZ LÓPEZ, J. D.: "Una casa para el viajero: Del origen del hotel al caso gallego", *Quintana: Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, n.º 14, 2015, pp. 127-145. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5852730> (Consultado el 13/11/2023).

DIPUTACIÓN FORAL DE ÁLAVA: "Informe sobre la aprobación inicial de la modificación del Catálogo del PGOU de Vitoria-Gasteiz para el cambio del régimen de protección aplicable al edificio sito en la calle Manuel Iradier, n.º 5, promovida por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz", *Servicio de Patrimonio Histórico-Arquitectónico*, 18 de mayo de 2023 [informe inédito].

FERNÁNDEZ DE MENDIOLA, Á.: *El Carmen, cien años en Vitoria: 1900-2000*. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2013.

FERRERAS ROMERO, G.: "Las relaciones entre Historiadores del Arte y demás especialistas de la conservación y restauración", *Revista PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 9, 1994, pp. 42-43. <https://doi.org/10.33349/1994.9.161> (Consultado el 15/04/2023).

GIMÉNEZ-RICO, A. (Dir.): *Mañana de domingo*. San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1966.

GONZÁLEZ ABRISKETA, O.: *Pelota Vasca: Un ritual, una estética*. Bilbao, Muelle de Uribitarte, 2005.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: "¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? (Algunas reflexiones acerca de la relación entre la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural)", *Artigrama*, n.º 15, 2000, pp. 543-654. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2000158470 (Consultado el 10/06/2023).

LOSADA ARANGUREN, J. M.: "Teoría y praxis de la conservación: el rol del historiador del arte", *Revista PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, vol. 7, n.º 28, 1999, pp. 69-72. <https://doi.org/10.33349/1999.28.858> (Consultado el 14/04/2023).

NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura española, 1808-1914*. Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 1993. <https://oa.upm.es/8833/> (Consultado el 29/10/2023).

OLAIZOLA, J. J.: *El ferrocarril vasco navarro. Vasco navarro tren*. Bilbao, EuskoTren, 2002.

PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA, G.: "El arquitecto Fausto Íñiguez de Betolaza. Una figura clave de la arquitectura contemporánea vasca", *Revista Internacional de Estudios Vascos*, vol. 58, n.º 2, 2013, pp. 423-443. <https://docplayer.es/90958789-El-arquitecto-fausto-íñiguez-de-betolaza-una-figura-clave-de-la-arquitectura-contemporanea-vasca.html> (Consultado el 28/10/2023).

SATO, A.: *Ciudad y utopía*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.

UNESCO: *Recomendación sobre el Paisaje Urbano Histórico*. París, UNESCO World Heritage Centre, 2011. <https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-638-100.pdf> (Consultado el 23/04/2023).

VAL DE SOSA, V.: *Calles vitorianas*. Vitoria-Gasteiz, Caja de Ahorros Municipal Vitoria, 1979.

VILLANOVA, J. L.; PALANQUES, M. L. y CALVO, M.: "El plano de Vitoria de Dionisio Casañal (1888)", *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XIX, n.º 501, 2015, pp. 1-32. <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-501.pdf> (Consultado el 28/10/2023).

ZÁRATE MARTÍN, M. A.: "Bienestar social y diferenciación interna del espacio urbano: Vitoria-Gasteiz", *Espacio, tiempo y forma. Serie VI: Geografía*, n.º 1, 1988, pp. 163-178. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=150456> (Consultado el 11/11/2023).

ZÁRATE MARTÍN, M. A.: *Vitoria: estudio geográfico de la ciudad española de mayor evolución entre 1950 y 1975* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1980. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/39302> (Consultado el 28/10/2023).

ZÁRATE MARTÍN, M. A.: "Desarrollo urbano de Vitoria: Un crecimiento planificado en el tiempo", *Geographica*, n.º XXIII, 1981, pp. 197-229. <https://www.euskalmemoriadigitala.eus/handle/10357/17137> (Consultado el 28/10/2023).

SECUESTROS, CASTIGOS Y VIOLENCIA. SITUACIONES DEL ESPECTADOR EN EL ARTE PARTICIPATIVO

KIDNAPPINGS, PUNISHMENTS AND VIOLENCE. SITUATIONS OF THE SPECTATOR IN PARTICIPATORY ART

SECUESTROS, CASTIGOS E VIOLENCIA. SITUACIÓNS DO ESPECTADOR NA ARTE PARTICIPATIVA

SHEILA PORTILLA PRADO

Investigadora independiente

sportilla004@ikasle.ehu.eus

<https://orcid.org/0009-0008-2177-591X>

RESUMEN

El arte participativo está conformado por todas aquellas obras que necesitan de las personas receptoras para la compleción del proyecto artístico. Si pensamos en este tipo de obras, nos vienen a la mente conceptos como diversión, interacción, entretenimiento... Pero no siempre es así. En el presente artículo se ha llevado a cabo un pequeño estudio de una serie de obras que juegan con el espectador, llevándolo a vivir situaciones límite, haciéndolo reflexionar sobre las fronteras del arte.

PALABRAS CLAVE

arte participativo; violencia; espectador; límites.

ABSTRACT

Participatory art is made up of all those works that require the participation of the people who receive them in order to complete the work of art. If we think of this type of works, concepts such as fun, interaction, entertainment... come to mind. But this is not always the case. In this article we have carried out a small study of a series of works that play with the spectator, taking him to live extreme situations, making him question the frontiers of art.

KEYWORDS

participatory art; violence; spectator; limits.

RESUMO

A arte participativa está conformada por todas aquelas obras que precisan das persoas receptoras para completar o proxecto artístico. Se pensamos neste tipo de obras, conceptos como diversión, interacción, entretemento... veñen á nosa mente. Pero non sempre é así. No presente artigo lévase a cabo un pequeno estudio dunha serie de obras que xogan co espectador, levándoo a vivir situación límite, facéndoo reflexionar sobre las fronteiras da arte.

PALABRAS CLAVE

arte participativa; espectador; violencia; límites.

1. INTRODUCCIÓN

¿Nos sentiríamos bien recibidos si, al visitar un espacio expositivo, no nos dejasen entrar por el simple hecho de tener una nacionalidad “no permitida”? ¿O si llegamos a la institución museística, y nos encontramos a un grupo de personas bloqueándonos el paso? ¿O si, en un caso extremo, somos secuestrados cuando nuestra única intención era contemplar obras de arte? Estos son algunos de los casos que se han dado en el mundo del arte en los que el espectador se ha sentido, obviamente, incomodado, al formar parte de la experiencia artística.

De este modo, el presente artículo nace de una necesidad por realizar un acercamiento a este tipo de prácticas que, a pesar de ser numerosas, no se encuentran todavía compiladas en ningún estudio único. Por ello, en este artículo se realizará, en primer lugar, un breve acercamiento al arte participativo, ámbito en el que se engloban estas prácticas, exponiendo sus características y particularidades, pasando posteriormente a tratar una serie de obras seleccionadas en las que el espectador vive estas situaciones, en ocasiones desagradables, que dan lugar a numerosas reflexiones éticas sobre los límites del arte.

2. SITUACIONES DEL ESPECTADOR EN EL ARTE PARTICIPATIVO

2.1. Contextualización

Como se comentaba más arriba y contra todo pronóstico, este tipo de obras a las que nos vamos a referir pueden englobarse dentro de lo que se denomina como arte participativo pues, como se verá a continuación, sus características encajan con las de esta tipología. A grandes rasgos, definimos el arte participativo como aquel que necesita del público y de las personas receptoras para la compleción del proyecto artístico. Es cierto que en todas estas obras el espectador participa, pero de una forma peculiar, puesto que, como establece Guadalupe Aguilar, “participar implica formar parte de algo”¹, y sin duda los espectadores de estas obras lo hacen, pero, al contrario de lo que ocurre en la mayoría de obras de este ámbito, estas no presentan una experiencia enriquecedora para el espectador.

Cabe destacar que, a pesar de que se trata de un tipo de arte que se encuentra todavía en desarrollo, en las últimas décadas se ha hecho evidente que la participación del espectador es cada vez más común en el mundo del arte. De este modo, como establece Suzanne Lacy, este tipo de obras trata, en primer lugar, con la audiencia, redefiniendo así la relación tradicional existente entre artista, obra de arte y público, rompiendo el esquema tradicional². Al mismo tiempo, este tipo de prácticas son también concebidas como obras abiertas, en el sentido en el que lo plantea Umberto Eco en *Obra abierta*: un tipo de manifestación artística que no se nos presenta acabada, y que puede ser llevada a término por el propio espectador en el momento en el que la vive o disfruta³.

Aunque se trata, por tanto, de un arte sobre el cual no existe todavía un consenso con respecto a términos y definición, sí contamos con una serie de autores que se han acercado a él. Por ejemplo, François Matarasso, quien defiende que el arte participativo se caracteriza por implicar, obviamente, la creación de arte y, además, por el hecho de que toda persona involucrada en dicho proceso artístico es considerada un artista, rompiendo con esa concepción tradicional de artista genio⁴. Otros autores como Markus Miessen introducirán términos como colaboración, eliminando también esa diferenciación entre autor y espectador, que pasan a ser considerados iguales puesto que van a participar en la creación al mismo nivel⁵.

Cabe matizar que, en muchas ocasiones, la participación ha sido confundida con la colaboración, sin ser la misma cosa. Remitiéndonos a las palabras del artista David Crespo, la obra participativa es aquella en la que se invita al público a participar, siendo el espectador una pieza especialmente relevante para activar la obra. Por otro lado, en la obra colaborativa, las personas involucradas (normalmente artistas), participan en el proceso desde el principio hasta el final, mano a mano con el artista que lidera el proyecto⁶.

1 AGUILAR RAMÍREZ, M. G.: *El arte participativo: La participación como estrategia creativa en la instalación, el arte de acción y el arte público*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, 2010, p. 28.

2 LACY, S.: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Washington, Bay, 1995, p. 54.

3 AGUILAR, *op. cit.*, p. 14.

4 MATARASSO, F.: *A Restless Art: How Participation Won, and Why it Matters*, Londres, Calouste Gulbenkian Foundation, UK Branch, 2019, p. 58.

5 CLARAMONTE, J.: *Arte de contexto*, Donostia, Nerea, 2010, p. 13.

6 BLASCO, S., INSÚA, L., CARRIÓN, J., Y CRESPO, D.: *Glosario imposible: Obra*, Madrid, Hablarenarte, 2016, p. 21.

Dentro de todas estas definiciones y acercamientos, resulta especialmente interesante la idea que expone Javier San Martín, quien defiende que este tipo de arte trata de la producción de ocio, camuflando así el arte como servicio y el objeto como dispositivo funcional⁷. De este modo, en muchas ocasiones, este tipo de proyectos no conceden especial importancia al objeto material, sino que se centran más en la propia relación entre espectadores, obra y autor. Para Claire Bishop, este arte se basa también en esa creación de situaciones, que en muchas ocasiones irá ligado a lo social, por lo que introduce el término *social aesthetics*⁸. Por su parte, la ya mencionada Suzanne Lacy se refiere al *new genre public art*, un tipo de arte participativo, creado públicamente, que introduce la implicación social de la obra, el artista y el espectador⁹.

Si nos remontamos a los primeros atisbos de esa participación del espectador en la obra de arte, encontramos dos hechos que resultan de interés y que, curiosamente, van de la mano: la emancipación de la figura del espectador y esa *violencia*⁹ hacia su persona.

En todo esto tiene un papel relevante el museo que, en sus inicios como institución alrededor del siglo XIX, funcionaba más bien como un lugar para albergar objetos de valor e interés, pero sin esa misión actual de exhibir e interpretar dichas colecciones. Ya en este caos expositivo, el espectador era, de alguna forma, discriminado. En este caso, se debía a motivos relacionados con su clase social. Como sabemos, los museos eran, en aquel momento, instituciones pensadas para las clases altas de la sociedad, en las que las clases bajas no se atrevían a entrar. Además, se consideraba que los miembros de este sector no contaban con el conocimiento adecuado para apreciar lo que se exponía en dichos espacios. Este es uno de los primeros momentos en los que el espectador se ha sentido expulsado de la experiencia artística. Poco a poco, la institución museo va cambiando, y con ello la concepción que se tenía del espectador: este pasará a formar parte activa en las obras y exposiciones, aunque, como ya hemos avanzado, no siempre viviendo una experiencia positiva¹¹.

Algunos de los primeros atisbos de participación del espectador se dan unidos a esa vejación del mismo, como es el caso del Futurismo italiano, movimiento que se desarrolló entre 1909 y 1944, y que realizó sus primeras muestras en salones. Los futuristas buscaron agitar al público, hacerle reaccionar, con métodos como los descritos en su *Manifiesto del Teatro de Variedades* de 1913:

“Poner pegamento en algunos asientos para que los espectadores se quedasen pegados y hacer reír a todo el mundo; vender el mismo billete a diez personas distintas; regalar entradas a personas muy desequilibradas, irritables o excéntricas y susceptibles de provocar tumultos con gestos obscenos; rociar los asientos con el polvo para que la gente estornude.”¹²

Menos violentos fueron los surrealistas, quienes emplearon técnicas como el azar o el juego para extraer significados y nuevas lecturas de sus obras por parte de los propios espectadores. Así, como se avanzaba más arriba, es en este momento cuando las distancias entre público, artistas y escenario comienzan a desvanecerse, acentuándose todavía más en los años sesenta y setenta, con el desarrollo del arte de acción¹³.

Posteriormente, ya en la década entre 1965 y 1975 aproximadamente, se asiste, según Luis Puelles Romero, a la desaparición de la figura del espectador. Su desaparición y, con ello, su transformación en otra cosa: se vuelve parte de la producción artística u obra artística *per se*¹⁴. Esta desaparición coincide, de forma paradójica, con el momento en el que comienza a ganar visibilidad y a convertirse en una figura que se incorpora en la ejecución de la obra y se confunde con el propio artista.

Otros ejemplos claros de lo que venimos tratando los encontramos en Argentina, entre 1960 y 1970, con artistas como Oscar Masotta. En obras como *Para inducir el espíritu de la imagen* (1966), el público pagaba para ser sometido a una especie de tortura con extintores de incendios, un sonido ensordecedor y una luz cegadora. Estas premisas de “torturar” y “maltratar” al público habían sido también desarrolladas por Marta Minujín

7 SAN MARTÍN, F. J.: *Guía para el arte del siglo XXI*, Bilbao, BilbaoArte, 2019, p. 156.

8 BISHOP, C.: *Participation*, Londres, Whitechapel, 2006, p. 96.

9 LACY, S., *op.cit.*, p. 52.

10 En el presente artículo, nos referimos en su mayoría a aquella acepción del término que hace referencia a una cierta agresividad, crueldad, brusquedad, dureza o incomodidad hacia la figura del espectador, aunque se mencionan algunos casos de violencia física, es decir, agresión directa, sobre el cuerpo del espectador, no es el objeto central del presente estudio.

11 AZNAR, Y., & MARTÍNEZ, P.: (2012). *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2012, p. 46.

12 ARRAZOLA-OÑATE, T.: *Creación colectiva: Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*, Universidad del País Vasco, Departamento de Pintura, 2012, p. 50.

13 BERNAT, R., & DUARTE, I.: *Querido público. el espectador ante la participación: Jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia, Centro Párraga, CENDEAC, Elèctrica Produccions, 2009, pp. 30 - 63.

14 PUELLES ROMERO, L.: *Mirar al que mira: Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid, Abada, 2011, p. 284.

en *Suceso Plástico* (1965), en la que un helicóptero lanzaba al público pollos vivos, talco y lechugas¹⁵. Así, la participación en este caso era algo negativo, basado en la ausencia de negación: el artista era una especie de *torturador* del público, al que hacía participe en sus obras, pero no como algo positivo y enriquecedor, sino como una experiencia incómoda que llegaba a hacerle sentir violento.

Si seguimos la cronología establecida por Puelles Romero, entre 1985 y los 2000 el espectador comienza a desaparecer, esta vez convirtiéndose en otras figuras como consumidor o usuario de la obra de arte¹⁶. Otros autores, como Jacques Rancière, se refieren a este fenómeno como la emancipación del espectador¹⁷, puesto que comienza a independizarse de esa definición clásica del término, según la cual se limitaba a la mera contemplación de la obra, y en ningún caso era invitado a formar parte de ella.

Aunque podríamos hablar largo y tendido del desarrollo del arte participativo, por motivos de extensión nos hemos limitado a hacer este pequeño recorrido por algunos de los hitos que nos interesan especialmente para las obras que se tratarán a continuación.

2.2. Casos de estudio seleccionados

Dentro de las obras que se han seleccionado, podemos establecer una distinción en dos categorías¹⁸: aquellas en las que el espectador participa de forma voluntaria, diferenciando en este grupo entre obras remuneradas y no remuneradas, y aquellas que sorprenden al espectador haciéndole participe sin este haberlo planeado, formando parte de ellas de forma involuntaria.

2.3. Participación voluntaria

2.3.1. Obras remuneradas

Comenzando por la primera tipología seleccionada, las obras remuneradas, destaca la figura del artista Santiago Sierra (1966, Madrid), reconocido por la polémica que albergan muchas de sus obras. En sus creaciones coexiste una mezcla entre arte minimalista (por el empleo de formas geométricas básicas y su repetición) y arte activista, puesto que la gran mayoría de sus proyectos nacen con un marcado tono de denuncia. Aunque cuenta también con obras no remuneradas e involuntarias que se tratarán más abajo, nos centraremos primero en las obras en las que los espectadores se convierten en participantes de la obra recibiendo una compensación económica.

Sierra comienza a realizar esta tipología de obras alrededor de 1999, con *24 bloques de concreto movidos constantemente durante una jornada por obreros remunerados y 8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón*. En todas estas obras existen unas características comunes: el empleo de materiales pobres, la contención del espacio, la ya mencionada remuneración del participante, la ocultación y el castigo¹⁹. Este último rasgo resulta interesante pues, en estas creaciones, el trabajo se plasma siempre como algo punitivo, algo negativo y cruel a ojos del espectador, que observa a un participante que es, en cierto modo, ridiculizado por realizar la tarea que se le ha encomendado.

Una de las creaciones que encaja también en estos criterios es *9 formas de 100x100x600 cm construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared* (2002). En la página web del artista, la obra se describe de la siguiente manera:

“Nueve formas construidas con diversos elementos, como madera y asfalto, fueron sostenidas, sin fijación, por un extremo a un soporte de madera sobre el muro de la sala, y por el otro, empleando un grupo de cuatro a tres trabajadores por pieza. Estos realizaron su tarea por turnos durante dos semanas cobrando 12\$ la hora. Se emplearon agencias de contratación locales para buscar los trabajadores”²⁰.

15 BISHOP, C.: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 2011, p. 112.

16 PUELLES ROMERO, *op. cit.*, p. 198.

17 RANCIÈRE, J.: *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago, 2010, p. 25.

18 Existen numerosas obras que cumplen estas características, pero, por motivos de extensión, se han seleccionado únicamente algunos ejemplos concretos.

19 MORIENTE, D.: “Santiago Sierra: Ocultar y desvelar. una genealogía de la dominación”, *Asociación Aragonesa De Críticos De Arte*, N° 7, 2009. <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190> (Consultado el 15/5/23).

20 “9 formas de 100x100x600 cm creadas para ser sostenidas en perpendicular a la pared” https://www.santiago-sierra.com/200208_1024.php (Consultado el 12/5/23).

De este modo, como si se tratase de un empleo cualquiera, el artista contrata a personas ajenas al mundo del arte para sostener esas formas macizas conformando, gracias a su participación, la obra. El espectador que acude al espacio artístico se encuentra, además de la obra de Sierra, una serie de personas trabajando, sorprendiéndose a sí mismo observándolos como una especie de *voyeur* mientras desempeñan la tarea que les ha sido asignada. Esto crea una incomodidad en el espectador, le hace cuestionarse sus propios valores y reflexionar sobre hasta qué punto es correcto estar contemplando este tipo de acción artística de cierta crueldad.

En *68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo* (2000):

“Durante la inauguración del festival internacional de arte contemporáneo de Pusan, PICAF por sus siglas en inglés, 68 personas contratadas se sentaron ordenadamente frente a la puerta de acceso principal al evento. Estas personas permanecieron 3 horas continuas en sus posiciones, sin apenas movimiento. A todas ellas se les pagó 3000 Pons por hora, lo que representa el doble del salario mínimo coreano. Este mínimo suele ser incumplido, dándose la circunstancia de que los trabajadores del museo donde se realizaba la acción cobraban 12\$ al día por jornadas muchas veces superiores a las diez horas. Cinco de los trabajadores contratados portaban carteles en inglés y coreano con la leyenda: “me pagan 3000 wons la hora para realizar este trabajo. Este texto resultaba claramente visible para el público y autoridades asistentes al evento inaugural”²¹.

En este caso, puede diferenciarse entre los participantes en la obra que son remunerados y los voluntarios pues, al cortar el acceso al evento, también los visitantes que acudían a la institución son hechos partícipes de la acción. Al igual que en el ejemplo anterior, la intención del artista al pagarles a los colaboradores es realizar una crítica a las condiciones laborales que estos sufren, haciéndola visible gracias a su ejecución en el festival. A pesar de esa intención, el artista no deja de recrear esas mismas condiciones de explotación laboral, al pagarles muy poco por participar en la obra artística y hacerlo de forma pública, por lo que abre ciertos debates como hasta qué punto es ético el hecho de recrear las mismas condiciones que busca denunciar.

Sin duda, las obras más célebres de Sierra de este ámbito son aquellas en las que encierra a personas en cajas, como es el caso de *12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón* (2000). En algunas ocasiones, los colaboradores remunerados no pudieron aguantar hasta el final, por lo que fueron sustituidos por otros que ocuparon sus puestos, prueba de esa crueldad y dureza tan presente en este tipo de obras, que no sólo incomodan al espectador que las contempla, sino también al participante que forma parte de ellas.

Este tipo de práctica fue también desarrollada por el pintor, escultor, performer y agitador de la escena artística e institucional del País Vasco, José Ramón Sáinz Morquillas (1947 – 2023, Bilbao). Este participó en la muestra *Un placer. Cualquiera, todos, ninguno* (1990) organizada por Juan Luis Moraza en Arteleku contratando a una persona en paro, a la que pagaba por permanecer en la sala de exposiciones²², de manera similar a Santiago Sierra.

Si reflexionamos sobre este tipo de obras, lo primero que se puede pensar sobre casos como este, en el que los participantes son contratados por el artista es: ¿podemos seguir considerándolas como arte participativo? Efectivamente, los participantes son una parte fundamental del proyecto pero, al no completar esa transición que se produce de espectador tradicional a participante activo de la obra, ¿podemos considerarlo de la misma forma que los participantes que sí lo hacen? Otra cuestión que sale a colación con estas obras en las que los colaboradores son remunerados es si estos pueden ser considerados artistas puesto que, al fin y al cabo, están realizando una obra de arte y les están pagando por ello. A pesar de todo, no son considerados en la misma categoría que el propio creador de la obra, cuyo nombre pasa a formar parte de la historia del arte, mientras que el de los participantes cae en el olvido.

Este tipo de acciones son mencionadas en el estudio realizado por Claire Bishop, en el que las engloba dentro de lo que denomina *delegated performance*, es decir, performance delegada, lo que ella define como la contratación de no-profesionales para realizar en un lugar y en un momento concretos la acción que el artista les ordena. Asimismo, Bishop localiza en este tipo de obras una serie de conceptos presentes en la filosofía de Lacan o del Marqués de Sade. Esto se traduce en que el performer o participante está sometido por el/los artistas y, en cierto modo, en muchas ocasiones extraen placer y satisfacción de esta

21 “68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo” https://www.santiago-sierra.com/200010_1024.php (Consultado el 12/5/23).

22 MORAZA, J.L.: *Cualquiera, todos, ninguno. Más allá de la muerte del autor: seminario sobre la experiencia moderna*. San Sebastián, Diputación de Gipuzkoa, 1991 – 1992.

relación de sumisión. Bishop trae también a colación las ideas de Pierre Bal-Blanc, quien, sobre estas obras, apunta que “dos tipos de perversión se confrontan la una a la otra cara a cara: la perversidad ejercida por las instituciones y presentada como norma, y la empleada por los artistas que, por el contrario, aparece como una anomalía”²³.

Otro autor que hace referencia a estas obras de Santiago Sierra en las que los participantes son remunerados es François Matarasso. Parafraseando las ideas del autor, este establece que las dificultades no son solo prácticas: pagar a personas para participar en un proyecto artístico cambia el equilibrio del poder, y no solo de manera positiva. De esta forma, Matarasso establece que las obras de Sierra demuestran el poder del dinero y las ambigüedades sobre cómo el consentimiento puede ser obtenido y/o proporcionado. El autor destaca también cómo, en el arte participativo, cuando las personas colaboradoras contribuyen a la obra con algunas de sus posesiones más preciadas (sus propias historias), pagarles puede dar lugar, a la vez, a su desempoderamiento. Según Matarasso, recibir un pago puede hacer que alguien pierda el control sobre su propia participación o, incluso, evitar que retire el consentimiento. Como es evidente, el dinero puede ser una forma muy poderosa de explotar a las personas²⁴.

Así, es evidente que este tipo de obras plantean toda una serie de dilemas éticos y morales pero, a pesar de todo, no dejan de ser un retrato de la sociedad en la que vivimos: trabajadores con contratos precarios, que trabajan en condiciones pésimas, que cobran una miseria y que, en muchas ocasiones, son humillados por el propio sistema que los sustenta. Aunque, como bien plantea Renata Ribeiro dos Santos:

“No se puede pasar por alto que el artista realiza toda esta operación dentro de los sistemas del arte, económico y social capitalistas, sin negar su pertenencia y su papel protagónico e imprescindible para mover sus engranajes”²⁵.

23 BISHOP, *Artificial...*, op. cit., pp. 219 – 236.

24 MATARASSO, op. cit., p. 136.

25 RIBEIRO DOS SANTOS, R.: “Casos de sociología del arte. Santiago Sierra: El arte como metáfora del trabajo”. Universitat Oberta De Catalunya, septiembre de 2021 <http://arts.recursos.uoc.edu/casos-sociologia/es/santiago-sierra-el-arte-como-metafora-del-trabajo/> (Consultado el 16/5/23).

Es decir, al artista se le permite realizar este tipo de acciones, y los espectadores y participantes que forman parte de la obra aceptan dichas condiciones, contribuyendo a legitimar ese sistema que, en muchas ocasiones, como estamos tratando, conlleva agresividad, crueldad e incomodidad.

Este tipo de obras también pueden plantear una reflexión sobre los precios tan elevados que alcanzan algunas obras de arte contemporáneo frente a lo ínfimos que son los salarios de muchos trabajadores con empleos más duros y sacrificados. En definitiva, nos hablan también de esa plusvalía de los objetos de arte frente a la explotación laboral sufrida en diversos tipos de trabajos, aunque, a pesar de esto, continúan legitimando el mismo sistema que critican, puesto que los artistas pueden llegar a ganar grandes cantidades de dinero con la creación de estas obras, mientras pagan una cantidad prácticamente simbólica a esos participantes remunerados.

2.3.2. Obras no remuneradas

¿Nos atreveríamos a acudir a un evento artístico en el que anuncian que vamos a ser “secuestrados”, sin especificar lo que van a hacer con nosotros? Este fue el llamamiento que hizo participar a los espectadores en la acción *Kidnapping* (1973) de Marta Minujín, la primera artista que se tratará en este apartado de participación voluntaria no remunerada.

La ya mencionada Marta Minujín (1943, Buenos Aires) es una artista argentina que viajó a Nueva York en 1966, empapándose del arte que se estaba realizando en ese momento en la gran ciudad. Allí, colaborará con artistas como Dalí o Warhol, así como con miembros del movimiento Fluxus. Fue reconocida por sus numerosos *happenings*, término acuñado por el artista Allan Kaprow, con el que también colaboró²⁶. Cabe matizar, a pesar de la notable relevancia de la obra de Minujín (especialmente en ámbitos como el arte participativo), que su figura no ha sido estudiada en profundidad, por lo que no contamos con demasiadas aportaciones sobre su arte.

Si hay una obra que nos interesa especialmente para el tema que estamos tratando es la mencionada más arriba: *Kidnapping* (juego de palabras entre *kidnap* (secuestrar) y *happening*), que se llevó a cabo en el MoMa en 1973. La obra nació como un homenaje a Pablo Picasso, que había fallecido recientemente, hecho que había conmocionado

26 VV.AA.: *Marta Minujín. Obras 1959 - 1989*. Buenos Aires, Malba - Fundación Constantini, 2010, p. 26.

notablemente a la artista. Para el desarrollo de la acción fueron contratados unos cuarenta performers que, con maquillajes de formas cubistas, tenían que realizar una coreografía que imitaba posturas de algunos de los personajes de las obras picassianas. Así, la obra estaba estructurada en dos partes. En la primera, los personajes se movían al ritmo de una ópera creada por la artista a partir de frases de Picasso y Aristóteles²⁷. Pero la parte de la obra que realmente nos interesa es la segunda, que comenzó más tarde, cuando dichos performers, mientras repetían la palabra *kidnapping*, raptaron a 15 espectadores entre el público (que habían accedido a ser secuestrados previamente, diferenciados por una pegatina plateada en la frente), les pusieron una venda en los ojos y se los llevaron sin darles ninguna explicación²⁸. Minujín declaró que estos “raptos” se realizaban de forma amistosa, y que los performer estaban preparados para ello. Finalmente, los espectadores fueron llevados a diferentes localizaciones de Manhattan como una barbería, un concierto, el consulado francés donde cenaron con el embajador, una obra de teatro en la que participaban como actores, o el Puente de Brooklyn²⁹.

Con esta acción, Minujín quería rendir homenaje al carácter transgresor de las obras de Picasso, así como traerlas a la vida gracias a los cuerpos pintados de los performer. Al mismo tiempo, la pieza supone una denuncia a los secuestros que estaban teniendo lugar tanto en Latinoamérica como en Estados Unidos, como el célebre secuestro de Patty Hearst. Aún así, desde otra perspectiva, se podría interpretar que la artista quería plasmar con esta obra el síndrome de Estocolmo, al dejarse raptar el público sin oponer resistencia y acercarse al captor sin miramientos, incluso con cierta satisfacción³⁰. En palabras de la propia Minujín:

“Sentía y afirmaba que el arte era algo mucho más importante para el ser humano que esa eternidad a la que solo los cultos accedían, enmarcada en museos y galerías; para mí era una forma de intensificar la vida, de impactar al contemplador, sacudiéndol[o], sacándol[o] de su inercia, ¿para qué entonces iba a guardar mi obra?... para que fuera a morir en los cementerios culturales, la eternidad no me interesaba, quería vivir y hacer vivir”³¹.

De nuevo, pueden encontrarse aquí elementos de crítica social y características que nos hacen cuestionar los valores tradicionales que se relacionan con las figuras del espectador y el artista. También se reflejan las ideas extraídas de la psicología mencionadas más arriba sobre el placer del espectador ante el sometimiento: los espectadores sabían que iban a ser secuestrados, y aún así decidieron arriesgarse a ello, pasase lo que pasase. Es cierto que el propio anuncio en el periódico, haciendo público el evento, indicaba que no debería haber ningún tipo de peligro, pero no deja de ser un ofrecimiento por parte del espectador a formar parte de un acto en cierto modo agresivo. Y lo más llamativo es que lo hace de forma voluntaria: todos los espectadores que asistieron al evento sabían a lo que podían enfrentarse, y aún así decidieron acudir, siendo raptados del espacio expositivo. Esto es también parte de ese morbo de los espectadores del mundo del arte por comprobar dónde están los límites, y hasta dónde están dispuestos a llegar los artistas para completar un proyecto artístico.

Por otro lado, esta acción es un claro ejemplo de arte relacional, pues, tal y como Bourriaud lo describía “el arte es un estado de encuentro”³². Además de la coreografía, los maquillajes, y demás, los *Kidnappings* de Marta Minujín son, en esencia, un evento efímero que se produce gracias al encuentro entre los espectadores y los performers que participan en la creación de la obra de arte.

Pero no sólo los espectadores aceptan de forma voluntaria estar sometidos en la obra de Minujín. Lo mismo ocurre en algunas de las obras del ya mencionado Santiago Sierra. Ejemplo de ello es *Habitación de 9 metros cuadrados* (2004). En este caso, un espacio cerrado, sin ventanas ni objetos, se presenta en la sala de exposiciones. El visitante acepta, de forma voluntaria, encerrarse en él durante un tiempo que podía ir desde la media hora hasta las cuatro horas. Antes de entrar al espacio, el propio visitante debía firmar un contrato³³ aceptando las condiciones de quedarse encerrado en la habitación³⁴.

De nuevo, podemos pensar, ¿por qué un espectador accedería de forma voluntaria a ser encerrado solo, en un espacio sin ventanas, sin luz, sin nada más que un banco para sentarse, durante una duración indeterminada? Para algunos, este encierro voluntario

27 *ibid*”, p.33.

28 BISHOP, *Artificial...*, op. cit., p. 118.

29 VV.AA.: *Marta Minujín. Happenings y Performances*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015, p. 122.

30 IGLESIAS LUKIN, A.: “A Hostage Situation at the Museum of Modern Art: Marta Minujín’s 1973 Kidnapping”, *MoMa*, 22 de noviembre de 2017, <https://post.moma.org/a-hostage-situation-at-the-museum-of-modern-art-marta-minujins-1973-kidnapping/> (Consultado el 20/5/23).

31 VV.AA. *Marta Minujín...*, op. cit., p. 24.

32 BOURRIAUD, N.: *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 17.

33 Tanto en la pieza de Minujín como en la de Sierra, los participantes firman un contrato para que tanto el artista como la institución se cubran las espaldas ante lo que pueda pasar.

34 “Habitación de 9 metros cuadrados” https://www.santiago-sierra.com/200403_1024.php (Consultado el 19/5/23).

será una experiencia que le ayudará a conectar consigo mismo, al estar alejado de toda distracción. Incluso puede llegar a ser una vivencia artística única, una especie de revelación que se produce al adentrarse en la pieza de Sierra. Para otros, puede resultar una pérdida de tiempo, pueden incluso no llegar a entender porqué un espectador se prestaría voluntariamente a este encierro. Y es que, en cierto modo, esta pieza se asemeja de alguna manera a un castigo, como cuando éramos niños y nos encerraban en el cuarto sin poder salir. Asimismo, puede relacionarse con el ámbito de la psicología, con esa culpa intrínseca que se encuentra dentro de nosotros aunque no hayamos hecho nada, y que nos hace sentir esa necesidad de recibir un castigo, aunque no lo merezcamos. Sin duda, al igual que todas las obras de Sierra, se trata de una pieza controvertida que da lugar a numerosas reflexiones sobre los límites del arte y la voluntad del espectador, quien en este caso, de nuevo, acepta ser sometido a esa situación incómoda a pesar de haber sido advertido.

2.4. Participación involuntaria

A diferencia de la tipología anterior, existen ciertas obras de arte en las que el espectador se ve inmerso en una situación violenta, incómoda o en cierto modo agresiva, de forma involuntaria, sin saber que se va a enfrentar a ello hasta que se ve inmerso en ella y es demasiado tarde para escapar.

Los primeros ejemplos que se tratarán en este apartado son *La Clausura*, de Eduardo Favario (1939 – 1975, Argentina), y *El Encierro*, de Graciela Carnevale (1942, Argentina). Ambas acciones forman parte del Ciclo de Arte Experimental (1968), un evento que realizó el Grupo de Arte de Vanguardia en Rosario contando con el apoyo económico inicial del Instituto Di Tella³⁵, dentro del cual se llevaron a cabo numerosas propuestas transgresoras en las que la participación del espectador era fundamental. Lo que estos artistas buscaban era crear un arte nuevo, experimentar con nuevas formas y materiales e incidir en la importancia del contexto³⁶. Aparte de las obras mencionadas, debemos traer a colación la acción de Rodolfo Elizalde y Emilio Ghilioni, en la que simulaban una pelea callejera justo fuera del espacio de la galería, provocando a los visitantes a abandonar la institución

y recreando una escena que podía verse a diario en las calles, fusionando arte y vida³⁷, poniendo en peligro al espectador que, sin ser consciente de ello, se acercaba al espacio artístico arriesgándose a formar parte de esa pelea espontánea.

Este ejemplo permite traer a colación a una acción realizada por el ya mencionado artista vasco José Ramón Sáinz Morquillas, *El plano óptico, el espacio virtual, la palabra real* (1982). El artista buscará en sus obras la reacción del público, en ocasiones llegando a extremos como enfrentamientos y peleas entre los espectadores, como ocurrió en esta acción, realizada en la Galería Windsor Kulturgintza de Bilbao. En ella, se invitó a los espectadores a una supuesta conferencia en la que, a pesar de la presencia de varios conferenciantes, ninguno hablaba: no ocurría nada. La gente del público, indignada, comenzó a discutir y el ambiente se volvió tan violento que terminaron pegándose entre sí³⁸. En este caso, a diferencia del ejemplo anterior, esa reyerta no fue premeditada, y los propios espectadores la provocaron y se vieron envueltos en ella sin estar contemplado en el planteamiento inicial de la acción.

Volviendo a los ejemplos mencionados más arriba, el primero de ellos, *La Clausura*, tuvo lugar el 9 de septiembre de 1968³⁹. En dicha obra, se invitaba al público a una inauguración que tenía lugar en una galería. Cuando los visitantes llegaban a dicho espacio, se encontraban un edificio clausurado, muy deteriorado, incluso con claros signos de abandono, y un cartel que informaba que la obra del artista tenía lugar en la librería Signo de la galería La Favorita. Así, los asistentes se veían obligados a recorrer la ciudad en búsqueda de la obra⁴⁰. En una entrevista con el artista, el periodista describe la acción de la siguiente manera:

“El noticiero de Canal 5 fue. Fue y se encontró con que la cosa parecía ser que no estaba en Córdoba 1365, estaba en otra parte, de otra parte nos mandaron a otra parte más, y el noticiero de Canal 5 tuvo que hacer la nota, tuvo que hacer la *film* de esa exposición. (...) Bueno, llegábamos al primer local, al que anunciaba el afiche y ahí nos decían que clausuraban, que había que ir a la pizarra de tela, fuimos a la pizarra de tela y nos remitían a una librería y en esa librería ¿qué pasaba Favario? Ahí decía que terminaba el recorrido”⁴¹.

35 VV.AA.: *DESINVENTARIO. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale*. Buenos Aires, Ocho Libros y Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2010, p. 61.

36 MEDINA ESTUPIÑÁN, G. R.: “Imaginar la posibilidad. Entrevista con Graciela Carnevale”. *ArtEz*, N°8, 2019, pp. 12-22, p. 16.

37 BISHOP, *Artificial...*, *op. cit.*, p. 119.

38 LÓPEZ LANDABASO, P.: *La performance como medio de expresión artística. Expresiones actuales en el País Vasco*. País Vasco, Universidad del País Vasco, 2016, p. 96.

39 LUCERO, M. E.: Archivos y voces en el Ciclo de Arte Experimental de Rosario: Ultra-vanguardia y ruptura institucional. Ponencia presentada en *XIV Jornadas Estudios E Investigaciones. Interdisciplinariedad Y Abordajes Teórico-Metodológicos En La Historia De Las Artes*, 14 – 16 de abril de 2021, Buenos Aires.

40 VV.AA.: *Déjame que te cuente. Eduardo Favario*. Argentina, Museo de la Memoria, 2021, p. 16.

Con este recorrido, en el que el visitante es privado y marginado de la contemplación de la obra artística, Favario pretendía que fuese el propio espectador quien la crease, al realizar ese recorrido que, en realidad, no llevaba a ningún sitio. Para él, este proyecto no era un simple juego o pasatiempo, sino que iba más allá, y así lo explicaba en el panfleto que entregaba en el final del recorrido: se trata de una reflexión del lugar de uno mismo con respecto a la obra y la forma en la que esta se desarrolla⁴². Se trata, de nuevo, de integrar la obra en la vida misma, no de encerrar un objeto material en un museo y que este sea venerado por quienes lo contemplan. De este modo, se busca provocar una reflexión, crear una experiencia, todo ello fuera de las instituciones típicas del mundo del arte, sirviéndose de esa incomodidad del espectador que está siendo usado, de forma involuntaria, para completar el proyecto artístico⁴³.

La segunda obra mencionada, *El Encierro*, tuvo lugar el 7 de octubre de 1968, y plantea también una reflexión sobre el espacio expositivo, pero de una manera bastante peculiar. En este caso, también la galería se presenta cerrada, pero con los asistentes al evento en su interior. Graciela Carnevale cierra el local con llave y deja dentro a los asistentes, causando con ello cierto nerviosismo y agobio⁴⁴. Al igual que el cubículo que crea Sierra, pero en el que los visitantes se encierran de forma voluntaria, la galería seleccionada por Carnevale era un espacio vacío, con las paredes despojadas de cualquier tipo de adorno, con la diferencia de que en este caso había una gran cristalera en una de ellas. Esta permitía ver a los encerrados desde el exterior, como si los viandantes estuvieran contemplando un escaparate que tuviera vida propia.

Así, los espectadores son obligados a participar, marginados de nuevo de experimentar la obra de arte que creían que iban a ver. En realidad, ellos mismos se convierten en la obra misma, un mero objeto de contemplación en contra de su voluntad. Con esta acción, la autora se arriesgaba a que los acontecimientos se torciesen, a que la obra no tuviese éxito, a que los visitantes no reaccionasen bien... Finalmente, de nuevo, la obra supone más bien un experimento sociológico o psicológico, para ver hasta dónde están dispuestos a llegar

dichos espectadores. Ese juego con los límites del arte y la incomodidad del espectador están muy presentes y, de nuevo, dan lugar a resultados satisfactorios, puesto que se acabó cumpliendo el objetivo original del proyecto. Así, en resumen:

“Graciela Carnevale encerró a quienes asistieron a la inauguración de su muestra, aguardando a que alguien rompiera el vidrio de la galería para poder escapar, en una metáfora performativa de la ansiada liberación política, que era al mismo tiempo una declaración programática sobre cómo hacer uso de las herramientas de la vanguardia artística radicalizada para efectuar una salida a un mundo que debería ser también radicalmente experimentado y transformado⁴⁵.”

Efectivamente, fue uno de los espectadores que se encontraba en el exterior quien rompió el vidrio de la galería, y *El Encierro* terminó con la intervención de las autoridades⁴⁶.

Se mencionará, para terminar con esta tipología, una obra de Mainer López y otras creaciones del ya mencionado Santiago Sierra. Todas las manifestaciones que se tratarán a continuación presentan un impedimento para el visitante a la hora de acceder al espacio expositivo: al espectador se le niega su derecho a entrar en estos espacios, en algunas ocasiones creando una especie de juego y, en otras, haciendo referencia a cuestiones relacionadas con su propia identidad.

En la producción artística de Mainer López (1975, San Sebastián) encontramos toda una serie de obras en las que el público es el protagonista de la acción: sin su participación, el proyecto artístico no podría existir. Para la mayoría de sus proyectos, la artista convoca a los espectadores a realizar una acción, actuando ella como una especie de gestora o directora. Dentro de su producción, hay un ejemplo que llama especialmente nuestra atención para el tema que estamos tratando: *Entrada libre*, acción llevada a cabo en el MUSAC (León) en 2011. Según la propia descripción de la página web de la artista: “El proyecto consiste en crear un momento en apariencia casual en el que por un instante se bloquea la entrada al Museo⁴⁷.”

41 LUCERO, *op. cit.*

42 ALBERRO, A., & STIMSON, B.: *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MIT Press, 2009, p. 72.

43 LUCERO, *op. cit.*

44 ALBERRO, A. & STIMSON, B., *op. cit.*, p. 76.

45 VV.AA.: *DESINVENTARIOS...*, *op. cit.*, p. 60.

46 “*ibid*”, p. 152.

47 “*Entrada libre*” <https://www.mainerlopez.com/portfolio/entrada-libre/> (Consultado el 14/5/23).

De este modo, tanto los usuarios que estuviesen pasando por ese lugar en dicho momento, como los visitantes que tuviesen intención de entrar al museo, se ven negados de esa posibilidad, teniendo que esperar a que la performance que se está llevando a cabo (y de la que ellos no han elegido formar parte) termine. Todo esto sin ser conscientes de que una obra de arte se está ejecutando: si vemos las fotografías, comprobamos cómo, a partir de una serie de gestos y acciones “casuales”, los performer crean una especie de cadena humana que genera una barrera, un bloqueo, que niega la entrada. De este modo:

“(…) es un proyecto que juega con el límite entre lo casual y lo imposible, entre lo desapercibido y lo evidente, al mismo tiempo que evidencia la capacidad que tienen las personas de transformar el espacio urbano y de crear ciudad a partir de su uso, al poner en cuestión el límite de las normas y de su aplicación”⁴⁸.

Así, el espectador es privado (aunque en este caso sólo durante un momento) de su derecho de acceder a un edificio público como es el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. También se encuentra aquí, al igual que en los dos ejemplos anteriores, una reflexión sobre el espacio público, sobre las instituciones del mundo del arte y sobre el desarrollo del arte fuera de las paredes del museo, y sobre esa realidad que, en muchas ocasiones, nos impide considerar arte todo lo que escapa de esos muros del célebre y sagrado cubo blanco. De este modo, no pensamos en la posibilidad de estar ya contemplando (y formando parte) de un proyecto artístico antes de cruzar la puerta de estas instituciones. De forma similar a los ejemplos anteriormente mencionados, se provoca esa incomodidad del espectador, en este caso de forma menos violenta, pero igualmente creando esa molestia al espectador.

Dentro de esta categoría de participación involuntaria en la que los espectadores son vetados del acceso a un espacio concreto, debemos mencionar también algunas de las obras de Santiago Sierra. Uno de estos ejemplos es *Placa para puerta* (2006), que prohibía el paso a todos los miembros de la sociedad que cumplieren con alguna de las características que enumera: fumadores, alcohólicos, adictos a las drogas, sordos, mudos o personas con discapacidad, enfermos mentales, mujeres embarazadas, estudiantes, personas sin una cuenta bancaria, prostitutas, inmigrantes, desempleados, mentirosos...

Si nos detenemos a leer lo que describe, podemos ver que, prácticamente, todos los miembros de la sociedad quedan excluidos. A pesar de que es el artista quien se atreve a plasmarlo con palabras en esa placa, la obra no deja de ser un reflejo de las realidades que viven la gran mayoría de personas migrantes cuando se alejan de su hogar para irse a vivir a otro lugar. En muchas ocasiones se les niega el derecho a un hogar, un empleo, o incluso la entrada a ciertos lugares o establecimientos, únicamente por su procedencia. De este modo, con esta obra Sierra provoca en el espectador esa empatía que le hace ponerse en el lugar de esas personas, aunque sea por un momento, desplazando la visión individualista tan presente en el mundo del arte y en la sociedad misma, poniendo atención en el otro y las problemáticas que le rodean. En definitiva, encontramos en esta obra lo definido por Rancière: “los dispositivos del arte se presentan directamente como proposiciones de relaciones sociales”⁴⁹.

Algo similar, aunque con un cierto tono más violento, desarrolla en *Muro cerrando un espacio* (2003), su intervención en el pabellón español de la Bienal de Venecia. Aquí, crea un espacio (en el que, realmente, no hay nada que ver), al que solo se permite acceder a aquellos visitantes que posean el DNI español: con esto, excluye a todo el resto de la población.

De nuevo, con esta obra, Sierra plantea esa crítica social que se mencionaba más arriba. Esta crítica está muy presente en muchas de sus acciones, en las que suele trabajar con inmigrantes. Además, si pensamos en lo que hemos comentado al inicio, estas obras nos remiten a esa exclusión que sufrían las personas que no pertenecían a la élite en los primeros museos, y que sentían esa incomodidad cuando se disponían a entrar en ellos, por no formar parte de las clases altas de la sociedad.

Continuando con esta tipología, se podrían enumerar diversos ejemplos de este tipo de obras en la producción del artista, como *Espacio cerrado con metal corrugado* (2002), en el que se cerró la galería Lisson durante tres semanas para su “inauguración”⁵⁰, o *2 cilindros de 250 x 250 cm cada uno, compuestos de carteles arrancados* (1994), en la que dos cilindros creados con carteles arrancados previamente de la calle bloqueaban el acceso al espacio expositivo, entre otras. En palabras de San Martín:

48 “La proyección 'Entrada libre', de Mainer López este sábado en el MUSAC” *El Mundo*, 10 de diciembre de 2011, <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/10/leon/1323519111.html> (Consultado el 17/5/23).

49 RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 71.

50 “Espacio cerrado con metal corrugado”, https://www.santiago-sierra.com/200211_1024.php (Consultado el 17/5/23).

“Santiago Sierra ha ideado algunas piezas en las que literal o simbólicamente el espectador queda fuera de la obra de arte, cerrando violentamente el circuito del arte. Muchas de sus piezas se sitúan en clara oposición también a las estrategias inclusivas del arte relacional, que plantean una forma de ecumenismo de participación y, en muchos casos, algo así como un modelo o una isla de inclusión democrática en la selva excluyente del neoliberalismo. Sierra ha desarrollado una línea coherente y radical de exclusión del público, una discriminación que reproduce en el interior del sistema del arte las exclusiones de todo tipo que se producen en el mundo real”⁵¹.

Es decir, Santiago Sierra forma parte de ese arte participativo y relacional que se está tratando en el presente artículo, pero su manera de hacerlo, en todas estas obras, es plasmando la exclusión del espectador, la relación que se convierte en una no-relación. Con ello, sigue las características anunciadas para estas corrientes artísticas, aunque lo hace rompiendo las normas establecidas.

Quizá uno de los ejemplos más incómodos en la obra de Sierra dentro de esta tipología es *Público transportado entre 2 puntos de la ciudad de Guatemala* (2000). Aquí encontramos similitudes con los *Kidnappings* de Marta Minujín, pero llevados al extremo, pues el espectador no estaba advertido ni había accedido a colaborar. La descripción de la obra en la página web del artista dice lo siguiente:

“Un transporte de carga escolar fue habilitado para clausurar la visibilidad desde el interior. Se opacaron la totalidad de las ventanas con plástico adhesivo y se separó al pasaje del conductor mediante una mampara de cartón. El público de la galería no fue advertido de lo que allí sucedería, sólo se le rogó que subiera al transporte. Una vez allí y sin que pudieran percatarse de la ruta, se les llevó a un área marginal de la ciudad. El viaje duró 45 minutos de suma incomodidad debido a las altas temperaturas”⁵².

De nuevo, vemos un claro tono social, como en todas las obras de Sierra, y la reivindicación por los secuestros que tienen lugar día a día en este territorio. Pero para llevar a cabo esta reivindicación, realiza una acción extrema, en la que los espectadores son realmente “secuestrados” (aunque devueltos posteriormente sin daño a su lugar de origen), privados

51 SAN MARTÍN, F. J.: *op. cit.*, pp. 53 - 55.

52 “Público transportado entre 2 puntos de la ciudad de Guatemala”, https://www.santiago-sierra.com/20001_1024.php (Consultado el 18/5/23).

CONCLUSIONES

En conclusión, como se ha visto a lo largo de este breve análisis, la participación no siempre conlleva algo positivo. Resulta interesante cómo, detrás de algunas de estas acciones se esconde, como se comentaba, la satisfacción del espectador a ser sometido por el artista. Este sigue siendo, en estos casos, una figura superior, con más poder, al que se le permite hacer lo que quiera, pues así lo han deseado los espectadores y el propio sistema del arte. A pesar de que las características del arte participativo expongan que creador y espectador se encuentran al mismo nivel, en muchas de estas obras puede comprobarse que no es así. Prueba de ello es el ya comentado hecho de que son los artistas quienes pasan a tener un renombre en la historia del arte, no los participantes de sus obras, que caen en el olvido.

Del mismo modo, todas estas acciones pueden englobarse en lo que Bourriaud denomina arte relacional, pues la base de la obra se encuentra en la creación (para bien o para mal) de esa relación con el espectador. Así, en palabras del autor: “El problema ya no es desplazar los límites del arte, sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global”⁵². Y es que, al fin y al cabo, eso es lo que buscan estas obras: jugar con los límites, ver hasta dónde pueden llegar el arte y el espectador, traspasando en muchas ocasiones barreras que nos hacen cuestionarnos nuestros propios valores éticos.

Lo que se ha perseguido con este estudio ha sido también, de alguna forma, destruir esa visión tan idealizada del arte participativo que puede encontrarse en el análisis de muchas de las obras que pertenecen a este movimiento. Es cierto que la oportunidad de crear, de ser una parte activa en algo que normalmente se nos niega (como es la obra de arte), puede resultar altamente satisfactorio, y nos hace sentir que somos un elemento relevante en estas manifestaciones. Pero no siempre es así: en ciertas obras, como se ha ido analizando, la participación no es en ningún caso satisfactoria, y aunque el resultado de la obra sí lo sea, debemos tener en cuenta si vale la pena romper o jugar con ciertos valores éticos para conseguirlo.

53 BOURRIAUD, *op. cit.*, p. 34.

BIBLIOGRAFÍA

“68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo”, https://www.santiago-sierra.com/200010_1024.php (Consultado el 12/5/23).

“9 formas de 100x100x600 cm creadas para ser sostenidas en perpendicular a la pared”, https://www.santiago-sierra.com/200208_1024.php (Consultado el 12/5/23).

“Entrada libre”, <https://www.maiderlopez.com/portfolio/entrada-libre/> (Consultado el 14/5/23).

“Espacio cerrado con metal corrugado”, https://www.santiago-sierra.com/200211_1024.php (Consultado el 17/5/23).

“Habitación de 9 metros cuadrados”, https://www.santiago-sierra.com/200403_1024.php (Consultado el 19/5/23).

“La proyección 'Entrada libre', de Mainer López este sábado en el MUSAC” *El Mundo*, 10 de diciembre de 2011, <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/10/leon/1323519111.html> (Consultado el 17/5/23).

“Público transportado entre 2 puntos de la ciudad de Guatemala”, https://www.santiago-sierra.com/20001_1024.php (Consultado el 18/5/23).

AGUILAR RAMÍREZ, M. G.: *El arte participativo: La participación como estrategia creativa en la instalación, el arte de acción y el arte público*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, 2010.

ALBERRO, A., & STIMSON, B.: *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MIT Press, 2009.

ARRAZOLA-OÑATE, T.: *Creación colectiva: Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*, Universidad del País Vasco, Departamento de Pintura, 2012.

AZNAR, Y., & MARTÍNEZ, P.: (2012). *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2012.

BERNAT, R., & DUARTE, I.: *Querido público. el espectador ante la participación: Jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia, Centro Párraga, CENDEAC, Elèctrica Produccions, 2009.

BISHOP, C.: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 2011.

BISHOP, C.: *Participation*, Londres, Whitechapel, 2006.

BLASCO, S., INSÚA, L., CARRIÓN, J., Y CRESPO, D.: *Glosario imposible: Obra*, Madrid, Hablarenarte, 2016.

BOURRIAUD, N.: *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

CLARAMONTE, J.: *Arte de contexto*, Donostia, Nerea, 2010.

IGLESIAS LUKIN, A.: “A Hostage Situation at the Museum of Modern Art: Marta Minujín’s 1973 Kidnapping”, *MoMa*, 22 de noviembre de 2017, <https://post.moma.org/a-hostage-situation-at-the-museum-of-modern-art-marta-minujins-1973-kidnapping/> (Consultado el 20/5/23).

LACY, S.: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Washington, Bay, 1995.

LÓPEZ LANDABASO, P.: *La performance como medio de expresión artística. Expresiones actuales en el País Vasco*. País Vasco, Universidad del País Vasco, 2016.

LUCERO, M. E.: Archivos y voces en el Ciclo de Arte Experimental de Rosario: Ultra-vanguardia y ruptura institucional. Ponencia presentada en *XIV Jornadas Estudios E Investigaciones. Interdiscipliniedad Y Abordajes Teórico-Metodológicos En La Historia De Las Artes*, 14 – 16 de abril de 2021, Buenos Aires.

MATARASSO, F.: *A Restless Art: How Participation Won, and Why it Matters*. Londres, Calouste Gulbenkian Foundation, UK Branch, 2019.

MEDINA ESTUPIÑÁN, G. R.: “Imaginar la posibilidad. Entrevista con Graciela Carnevale”. *ArtEz*, N°8, 2019, pp. 12-22.

MORAZA, J.L.: *Cualquiera, todos, ninguno. Más allá de la muerte del autor: seminario sobre la experiencia moderna*. San Sebastián, Diputación de Gipuzkoa, 1991 – 1992.

MORIENTE, D.: “Santiago Sierra: Ocultar y desvelar. una genealogía de la dominación”, *Asociación Aragonesa De Críticos De Arte*, N° 7, 2009. <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190> (Consultado el 15/5/23).

PUELLES ROMERO, L.: *Mirar al que mira: Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid, Abada, 2011.

RANCIÈRE, J.: *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago, 2010.

RIBEIRO DOS SANTOS, R.: “Casos de sociología del arte. Santiago Sierra: El arte como metáfora del trabajo”. Universitat Oberta De Catalunya, septiembre de 2021 <http://arts.recursos.uoc.edu/casos-sociologia/es/santiago-sierra-el-arte-como-metafora-del-trabajo/> (Consultado el 16/5/23).

SAN MARTÍN, F. J.: *Guía para el arte del siglo XXI*. Bilbao, BilbaoArte, 2019.

VV.AA.: *Déjame que te cuente. Eduardo Favario*. Argentina, Museo de la Memoria, 2021.

VV.AA.: *DESINVENTARIO. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale*. Buenos Aires, Ocho Libros y Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2010.

VV.AA.: *Marta Minujín. Happenings y Performances*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015.

VV.AA.: *Marta Minujín. Obras 1959 - 1989*. Buenos Aires, Malba - Fundación Constantini, 2010.

LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE GREGORIO FERNÁNDEZ EN EL CONVENTO DE SAN ANTONIO DE VITORIA-GASTEIZ

GREGORIO FERNANDEZEN AMA BIRJINA SORTZEZ GARBIA GASTEIZKO SAN ANTONIO KOMENTUAN

THE IMMACULATE CONCEPTION BY GREGORIO FERNÁNDEZ IN THE CONVENT OF SAINT ANTHONY IN VITORIA-GASTEIZ

FERNANDO TABAR ANITUA

Universidad Complutense de Madrid

fertabar@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-6501-152X>

RESUMEN

En este artículo se da a conocer la imagen de la *Inmaculada Concepción*, no identificada hasta ahora, que talló Gregorio Fernández (1576-1636) para el retablo mayor de la iglesia conventual de San Antonio en la capital alavesa, entre 1618 y 1621. Su talla fue modificada por intervenciones posteriores y se ubica en el retablo actual, el tercero de los que se han ido sucediendo en el mismo emplazamiento.

PALABRAS CLAVE

Inmaculada Concepción; escultura; Gregorio Fernández; Diego de Basoco; Marcelo Martínez; Valdivielso; Convento de San Antonio; Vitoria-Gasteiz.

LABURPENA

Artikulu honetan, oraindik identifikatu gabe zegoen Ama Birjina Sortzez Garbiaren irudiaren berri ematen da, Gregorio Fernandezek (1576-1636) Gasteizko San Antonio komentuelizarako zizelkatu zuena 1618 eta 1621 urteen artean. Aurreko konposaketa geroago egindako eskuhartzeak zirela eta aldatua izan zen eta egungo erretaulan leku berebean egon dirennetatik hirugarrena da.

GAKO-HITZAK

Sortzez Garbia; Eskultura, Gregorio Fernández; Diego Basoco; Marcelo Martínez; Valdivielso; San Antonio komentua; Vitoria-Gasteiz.

ABSTRACT

In this article is published the sculpture of the Immaculate Conception, not identified before until now, that carved Gregorio Fernández (1576 -1636) for the main altarpiece in the convent church of Saint Anthony in Vitoria-Gasteiz, between 1618 and 1621. Original modified due to later alterations. The image is located today in the altarpiece, last of all three pieces.

KEYWORDS

Immaculate Conception; sculpture; Gregorio Fernández; Diego de Basoco; Marcelo Martínez; Valdivielso; Convent of Saint Anthony; Vitoria-Gasteiz.

1. HISTORIA DEL CONJUNTO ESCULTÓRICO DE GREGORIO FERNÁNDEZ EN EL CONVENTO

Una gran talla (2,50 x 0,90 x 0,70 m aprox.) de la *Inmaculada Concepción de María*, preside el retablo mayor de la iglesia conventual de San Antonio, que se levantó extramuros y al sur del casco medieval de la ciudad de Vitoria (Fig. 1)¹. La advocación inicial del convento, destinado a hermanos franciscanos descalzos, fue de la Purísima Concepción y lo fundó en 1608 doña Mariana Vélez Ladrón de Guevara, condesa de Treviana y viuda desde 1604 de don Carlos de Álava, residentes ambos en la corte real de Valladolid. En el testamento de la señora se recoge la fundación del convento, que no estuvo terminado hasta 1619: "... y yo le e fundado y edificado en execución de la boluntad del dicho don Carlos de Álava mi señor..."².

Pese a que en Vitoria y su entorno había maestros y talleres que podían haberse encargado de la obra, la fundadora acudió al centro artístico vallisoletano para darle forma. Debió inclinar su elección su primo y asesor, fray Juan de Orbea, sobrino de los condes de Oñate y provincial de los carmelitas en Castilla. Está documentada la hechura de los cinco retablos de la iglesia por Diego de Basoco, Gregorio Fernández y Marcelo Martínez en su mazonería, escultura y policromía respectivamente, entre 1618 y 1621³.

La Guerra de la Independencia desató la ruina del conjunto de retablos y el desbaratamiento de su programa iconográfico, plasmado por la gubia de Fernández, que culminaría tras la Desamortización con la dispersión de imágenes y relieves. Los conventos vitorianos de San Antonio, Santo Domingo, San Francisco y Santa Clara fueron acuartelados por las tropas francesas hasta 1813⁴, después de su derrota en la Batalla de Vitoria. La iglesia debió quedar en mal estado y sin culto sobre todo tras el proceso desamortizador porque la marquesa de Monte Hermoso, propietaria del convento como sucesora de la fundadora, la utilizó para almacenes⁵.



Fig. 1: Conjunto del retablo actual

- 1 Las fotografías son de Eduardo de No, Fernando Bartolomé, del autor y del Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz (AMVG).
- 2 Vid. VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "De Vitoria a Valladolid. Promoción artística y linaje de Mariana Vélez Ladrón de Guevara, I condesa de Treviana (1576-1627)", en VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ERKIZIA MARTIKORENA, A. (coords.): *Mujeres, promoción e imagen del poder en los siglos XV al XIX*. Bilbao, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2022, pp. 249-298.
- 3 MARTÍ Y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1901, p. 398; GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla II, Escultores*. Valladolid, 1941, pp. 179-180.
- 4 En el acta de Acuerdos del Ayuntamiento de la sesión de 19 de octubre de 1807, se alude al cuartel

Dado todo por perdido y olvidado, la historiografía artística moderna ha ido identificando y dando a conocer restos del malogrado conjunto, que en su tiempo tuvo un extraordinario impacto en los medios artísticos locales y aún en un radio geográfico más amplio. Y no solo en el campo de la escultura, sino también en el de la arquitectura de retablos. Asimismo, supuso el cambio de estilo del romanismo, -tan asentado en las tierras norteñas-, al naturalismo barroco que encontramos en estos medios y en especial en los talleres alaveses de escultura del momento⁶.

Las descripciones de viajeros del pasado, aunque incompletas, nos proporcionaron identificaciones de imágenes del conjunto. Así, el historiador alavés Juan José de Landazuri menciona "...la Inmaculada Concepción de la Reina de los Angeles en su pureza original conforme á el destino de sus piadosos fundadores"⁷. Algo después, Antonio Ponz, de paso por Vitoria, identifica en el retablo mayor a la Concepción, san Francisco y santo Domingo, además de los "retablitos de S. Juan Bautista, Santiago (¿?) y S. Joseph con las estatuas de dichos santos"⁸. Gaspar Melchor de Jovellanos, visitante de la ciudad en agosto de 1791, escribe en noticia que vería la luz mucho más tarde: "... el (retablo) mayor, de buena arquitectura tiene excelentes efigies y bajos relieves de Gregorio Fernández. La Concepción en medio, Santa Teresa y San Francisco a los lados, arriba el crucifijo con San Juan y la Virgen al lado...Son también suyos los dos retablos colaterales"⁹. Un año después, el ilustrado local y secretario de la Bascongada, Lorenzo del Prestamero, nos deja la descripción más extensa del conjunto, aunque tampoco es completa y enumera: "en el intercolumnio del medio (del retablo mayor)...la Concepción del estilo mas sencillo y mas grandioso...". En "el cuerpo segundo" menciona "un Crucifijo, S. Juan, y Maria" y en los

retablos colaterales a san Juan Bautista y san José¹⁰. El último ilustrado en pasar por San Antonio fue Juan Agustín Ceán Bermúdez, que lo hizo en 1800 y enumera: "El retablo mayor, y los colaterales con sus bellas estatuas de la Concepción, S. Juan Bautista, S. Josef y otras..."¹¹.

Pese a sus repolicromías lisas decimonónicas, las primeras obras identificadas del conjunto original fueron el *san Francisco* y la *santa Teresa* que diera a conocer Salvador Andrés Ordax¹². Se conservan hoy en el nuevo retablo mayor moderno, como lo estuvieron en el primero de Diego de Basoco.

Con ocasión de la exposición Mirari en 1990, Pedro Luis Echeverría Goñi y José Javier Vélez Chaurri¹³, atribuyeron a Gregorio Fernández el movido grupo de *san José con el Niño*, antes considerado obra de Mauricio Valdivielso. Está también repolicromado en "paños naturales", como el resto de la dotación original del templo. Hoy ocupa un retablo de hechura reciente en el lado del evangelio del frente del crucero de la iglesia, donde debió estar desde el principio el retablo original.

En 1995 di a conocer otras obras asignables al perdido conjunto, en el catálogo de la exposición Barroco importado en Álava, que tuvo lugar en Vitoria-Gasteiz¹⁴. En el coro del mismo convento se encontraba una *cabeza de san Francisco* de alucinada expresión, que junto con otra tosca y de otra mano de un fraile, pudieron conformar una escena de la *Estigmatización* del santo en presencia del hermano León. Ese asunto estuvo representado

del convento de San Antonio (PORTILLA VITORIA, M. J.: "Panorámica geográfico-histórica", en VV. AA.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, tomo III. Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1971, p. 34 y nota 136 en p. 44).

5 CASTRO, C. de: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Álava*. Madrid, 1915 (dato recogido en ANDRÉS ORDAX, S.: *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1976, p. 17).

6 GARCÍA GAINZA, M. C.: "La influencia de Gregorio Fernández en la escultura de Navarra y Vascongadas". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, nº 38, 1972, pp. 371-389; VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución". *Ondare*, nº 19, 2000, pp. 49-52.

7 LANDAZURI Y ROMARATE, J. J. de: *Historia civil, eclesiástica, política y legislativa de la M. N. y M. L. Ciudad de Vitoria, sus privilegios, esenciones, franquezas y libertades*. Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1780 (ed. Vitoria, Imprenta Provincial, 1929, pp. 336-337).

8 PONZ, A.: *Viaje fuera de España*, tomo I. Madrid, Joachin Ibarra Impresor, 1785, p. 24.

9 JOVELLANOS, G. M.: *Diarios (1790-1800)*. Madrid, Imprenta. de los Sucesores de Hernando, 1915, pp. 34-35.

10 PRESTAMERO SODUPE, L. del (atribuido con todo fundamento): *Guía de forasteros por lo respectivo á las tres bellas artes de Pintura, Escultura, Arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*. Vitoria, Imprenta de Egaña, 1792, pp. 6-8; ed. facsímil comentada por TABAR ANITUA, F.: "La Guía de Forasteros en Vitoria por Lorenzo del Prestamero", en VV. AA.: *Lorenzo del Prestamero (1733-1817). Una figura de la Ilustración alavesa / Lorenzo Prestamero (1733-1817) Arabako Ilustraziok izarra*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2003, pp. 75-141.

11 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, p. 270.

12 ANDRÉS ORDAX, S.: *op. cit.*, pp. 18-19.

13 ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: "Gregorio Fernández. San José y el Niño", en VV. AA.: *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte. Herri bat artearen bila*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1989, pp. 272-275.

14 TABAR ANITUA, F.: "Cabeza de san Francisco de Asís" y "Virgen dolorosa", en *Barroco importado en Álava. Escultura y pintura / Vitoria-Gasteizko Elizbarrutian eta Araban inportatutako Barrokoa. Eskultura eta Pintura*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1995, pp. 272-275 y 150-153.

en el retablo mayor del monasterio asimismo franciscano de Arantzazu, consecuencia del de Vitoria, que junto con otros cinco menores hicieron de nuevo Basoco y Fernández entre 1627 y 1635 y que se perdieron en un incendio en 1834, en plena contienda carlista. Para saber cómo pudo ser la escena, hipotética en Vitoria y documentada en Arantzazu, contamos con esa representación en el retablo mayor del convento de Santa Clara en Orduña, de hacia 1735¹⁵, que pudo ser una consecuencia de las anteriores.

La otra asignación a Fernández en la misma publicación fue la imagen de la *Dolorosa* del calvario de remate del retablo mayor, que había ido a parar a la parroquia vitoriana de San Pedro, donde se encuentra. Está documentado que en septiembre de 1822 se trasladó del convento de San Antonio al Hospital Civil de Santiago y más tarde debió ir al convento de San Francisco, desde donde finalmente fue requerida en 1868 por la parroquia de San Pedro para una capilla comulgatorio. Previamente había pasado por el taller del escultor Inocencio Valdivielso, que debió repristinarla en neoclásico con la misma pintura lisa que presentan las otras imágenes, según una vieja fotografía. Eliminados repintes y barnices oxidados en 1992¹⁶, la imagen aparece hoy con el rico estofado original del estilo de Marcelo Martínez, que ratifica la autoría de Gregorio Fernández para la talla.

En ponencia congresual presentada años más tarde, abordé el estado de la cuestión acerca del conjunto de retablos de San Antonio¹⁷. Fue un intento de reconstrucción hipotética en base a la documentación existente, los restos conservados y las copias de lo conservado y lo perdido o no identificado. Conocida la práctica de Gregorio Fernández y su taller de repetir modelos iconográficos, llama la atención la existencia en el territorio alavés de copias de esos modelos, que los escultores locales difícilmente pudieron conocer fuera del conjunto más próximo de San Antonio primero y de San Miguel después. La iglesia conventual debió convertirse en academia donde aprender lo más innovador llegado de Valladolid, antes de la erección del retablo mayor de la parroquial por el mismo Fernández (1624-1630). Y el conjunto no solo influyó en la escultura local, sino también en la propia arquitectura de retablos.

15 VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Representaciones postridentinas de San Francisco de Asís en la diócesis de Vitoria*. San Sebastián, Etor, 1991, p. 74; ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1998, p. 311, fig. p. 471.

16 Agradezco la información a Cristina Aransay, directora del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava.

17 TABAR ANITUA, F.: "Gregorio Fernández en el convento de San Antonio de Vitoria-Gasteiz (1618-1621). Ensayo de reconstrucción", en VV. AA.: *Micaela Portilla Omenaldia / Homenaje In Memoriam*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2007, pp. 97-129.

Respecto de estos, las novedades de esa ponencia fueron la identificación de un *escudo* que remataría una calle lateral del mayor a un lado del ático, como en otros de Fernández y el *retablo de San Antonio* completo¹⁸. El primero es un tondo que conserva el estofado original y representa los blasones de Álava-Guevara de los comitentes trasdosados de cintas, que también anudan la guirnalda que los enmarca. El segundo es el único superviviente de los originales de Diego de Basoco, desapercibido hasta entonces en la nave izquierda de la iglesia por haber sido repolicromado en neoclásico y emplastecidas las acanaladuras de sus columnas en el siglo XIX. Tiene caja de fondo plano en medio punto, enmarcada por columnas compuestas sobre ménsulas y entablamento rematado en frontón curvo y partido. Conservaba el estofado original, que ha sido removido en reciente intervención y redorado.

Por fortuna, conserva la policromía y el estofado de Marcelo Martínez el relieve del *Bautismo de Cristo*, que debió rematar el retablo colateral dedicado a san Juan Bautista, desaparecido o perdido como la talla de su titular. Lo identifiqué en el baptisterio de la pequeña parroquia de Pariza (Condado de Treviño), a la que debió llegar entre 1827 y 1833, desde el convento de Santa Clara, a donde se habían trasladado aquel retablo y el de San José desde el de San Antonio¹⁹.

2. LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Llegados al objeto de estas líneas, no es otro que la identificación de la imagen titular del retablo, la *Inmaculada Concepción* que hoy lo preside, con la original de Fernández que lo hizo desde el principio, aunque ha experimentado modificaciones posteriores en su talla que no sabemos hasta qué punto alteraron su composición original (Fig. 2). Hasta ahora ha pasado desapercibida, tenida implícitamente como obra moderna de estilo académico, que reemplazó a aquella supuestamente perdida en algún momento de la segunda mitad del siglo XIX.

La situación de la imagen a una altura considerable en su hornacina central ha dificultado su examen hasta hoy. Por añadidura, para reconocerla como obra del maestro se hubiera esperado encontrar su composición habitual para el tema, abierto el manto a los lados con

18 *Ibid.*: pp. 124-125.

19 *Ibid.*: pp. 122-123.



Fig. 2: Imagen de la Inmaculada Concepción

simetría de silueta acampanada. De ella tenemos un ejemplo temprano en la representación en relieve del *retablo mayor* de la catedral portuguesa de Miranda do Douro, de 1610-1614 y su esquema compositivo fue tan exitoso que lo repitió invariablemente, creando un arquetipo largamente copiado. Lo representó también en el *retablo* de la parroquia vitoriana de San Miguel, de 1624-1630.

Sin embargo, una posible excepción conocida a esta tipología podría ser la talla de pequeño tamaño de la concatedral de La Redonda en Logroño, atribuida al escultor por Ramírez y Sainz²⁰ (Fig. 3). La imagen había sido posesión preciada de don Pedro González de Castillo, obispo de Calahorra desde 1614 hasta su muerte en 1627. Educado por los jesuitas y elegido capellán de honor por Felipe III, asesor, confidente y predicador del rey y de la reina, cuya oración fúnebre pronunció en 1611, fue retratado por Pantoja de la Cruz, siendo amigo de artistas y coleccionista de pintura. Según su biógrafo Salazar, cuando la enfermedad de gota le impedía celebrar la misa “hacía para oírla poner altar a donde desde su dormitorio le pudiese ver y en él la imagen de la Concepcion de Nuestra Señora que compró del espolio del señor don Andrés Pacheco, Patriarca de las Indias, obispo de Segovia y Cuenca y Inquisidor General, en 500 ducados “que es milagrossa y la hizo un sacerdote sin averle enseñado maestro alguno el arte de escultura”²¹. Al margen de esta milagrosa atribución de la talla, propia de su tiempo, el obispo la destinó a culminar el retablo de la nueva capilla que costeó en La Redonda, para la venerada imagen tardogótica del *Santo Cristo* junto a otras nuevas imágenes por obra de Juan de Bazcardo, lo mismo que el arcosolio sepulcral con la *estatua orante* del prelado en la misma capilla. La traza del retablo se la encargó al mazonero y escultor Pedro Jiménez Castresana (1580-1641), que lo contrató el 13 de mayo de 1626. Bazcardo y Jiménez trabajaron en un local habilitado por el obispo en su palacio de Logroño y el segundo, que también era cura en La Redonda, tuvo una estrecha amistad con el prelado y fue su colaborador en tareas del obispado.

En el contrato del retablo, el mazonero especifica el lugar de la *Inmaculada*²² y en la mitad derecha de la traza de la caja que se conserva, la correspondiente al escribano, porque la que quedaría en poder de Jiménez se desconoce, está escrito de su mano: “...sima Concepción /

20 RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. y SAINZ RIPA, E.: *El Miguel Ángel de la Redonda: el obispo don Pedro González de Castillo y su legado artístico*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1977, p. 23.

21 *Ibid.*, nota 120, p. 70.

22 “Yten se a de hacer en la mitad del segundo cuerpo que a de ser de orden conpuesta una caxa desenfadada de siete pies y medio de alta y quatro pies de ancha donde se a de poner y acomodar la figura de la Purísima Concecion de la Birgen Nuestra Señora con su trono, rrayos y diadema” (*ibid.* p. 197).



Fig. 3: *Inmaculada* de la concatedral de La Redonda (Logroño)

... rgen Santísima /... de ser de Gre / ... rnandez²³. Ello da a entender que la consideraba obra del maestro de Valladolid, o que habría de hacerse una de su mano, ya teniendo prefijadas las medidas de su caja en el retablo, que se ajustan a la imagen actual. Hay que recordar que el joven Pedro Jiménez fue oficial en el taller de Fernández en 1610, enviado por su padre Diego para ponerse al día de las novedades de su oficio en la ciudad castellana.

La atribución al gran maestro fue desechada por Martín González por su manera diferente a lo conocido hasta entonces²⁴. Hay que precisar que un estilo anterior de Fernández, tan deudor de sus predecesores Francisco Rincón y Pompeo Leoni, no se conocía hasta que Jesús Urrea le atribuyó las pequeñas imágenes de las *Virtudes*, de hacia 1605, en el tabernáculo del retablo mayor de los franciscanos menores de San Diego de Valladolid²⁵. Sus rostros se parecen al de la *Inmaculada* riojana, así como a los de las llamadas “poupées de Malines” flamencas y se puede añadir que los primorosos estofados de las telas son del mismo tipo en estas imágenes vallisoletanas y en la *Inmaculada* logroñesa. Cuando talló las *Virtudes*, el maestro contaba ya con treinta años, edad bastante madura para un artista de su tiempo e ignoramos qué pudo hacer antes, sin que ello deba prejuzgar la atribución de la imagen de La Redonda. Sin duda de mano de Fernández es la *Inmaculada Apocalíptica* del retablo de Nava del Rey, concluido en 1620, a la par que hacía los de San Antonio. Viste túnica tan solo y copia directamente el grabado de Juan de Jáuregui en *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi*, del jesuita sevillano Luis del Alcázar²⁶.

23 *Ibid.*

24 “No es de Fernández una *Inmaculada* que se conserva en Logroño, en la iglesia de Nuestra Señora de la Redonda, en la capilla del Cristo. En 1627 el obispo de Calahorra, don Pedro González de Castillo, dona una serie de objetos con destino a su capilla funeraria en este templo. Entre ellos menciona una *Concepción* “de bulto, con sus rayos dorados y su corona de plata de estrellas”. La imagen que en este retablo se conserva no guarda afinidad estilística con la obra de Fernández. Ahora bien, al hacer el ensamblador Pedro Jiménez el ensamblaje del retablo en que está colocada la escultura, se hace una traza, que se conserva incompleta. Según la lectura que se ha hecho, imaginando lo que falta, parece ser que debería decir: “La Purísima Concepción de la Virgen Santísima deberá ser de Gregorio Fernández”. Es verosímil esta lectura, pero el deseo quedó sin consecuencias. No se hizo una “*Inmaculada*” como corresponde al estilo de Fernández en estos años, sino que se limitaron a colocar la que aportó el obispo, según sus disposiciones testamentarias (MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 234). Más tarde José Manuel Ramírez se ratifica en su atribución a Fernández y la justifica (RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: “*Inmaculada Concepción*”, en VV. AA.: *La Virgen en el arte de La Rioja*. Logroño, Caja de Ahorros de La Rioja, 1988, ficha 8, s/p).

25 URREA, J.: “Catálogo”, en URREA, J. (dir. científica): *Gregorio Fernández (1576-1636)*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 1999, pp. 72-78.

26 NAVARRETE PRIETO, B.: “Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández”, en URREA, J. (dir.

Las imágenes riojana y alavesa en su aspecto actual, responden a un modelo habitual de las Vírgenes en pie que viene del siglo XVI, con las manos en oración y el manto recogido bajo un brazo, mientras cae por el otro lado.

Pese a ser la de San Antonio imagen de retablo, de difícil e improbable uso procesional por su gran tamaño y peso, está acabada por detrás con su talla original del manto, que cae con plegados tubulares y las quebraduras y pellizcos del manto características de los paños de Fernández (Fig. 4). Su larga cabellera se extiende sobre la espalda en tres masas de largos mechones simétricos y ondulados (Fig. 5), con hechura semejante a la de las barbas de *san Basilio Magno* de 1613 en la iglesia de San Miguel y San Julián, o el cabello del *Ecce Homo* de hacia 1621 del Museo Diocesano, ambas tallas en Valladolid. En la imagen de María, los cabellos cubren a su vez la cabeza partidos en el medio, enmarcando el bello y candoroso rostro juvenil, que está ligeramente vuelto hacia su derecha y con mirada hacia lo alto de sus ojos de vidrio (Fig. 6). Una ranura recorre los lados y parte superior de la cabeza para insertar la diadema radiante habitual en las Inmaculadas de Fernández (Fig. 7). Las manos carnosas y bien modeladas, tienen dedos largos con yemas cuadradas y asoman de las mangas de la túnica casi tocándose sus palmas en actitud orante (Fig. 8). Los pies están cubiertos por la túnica y pisan una masa de nube algodonosa con finos cuernos lunares y dos cabezas de ángeles infantiles de las que apenas asoman las alas (Fig. 9). Este número de cabezas angélicas es un aspecto inhabitual en las Inmaculadas de Fernández, porque tienen invariablemente tres, cuando no las sustituye el dragón infernal. Aunque en la nube de la que estudiamos hay añadido posterior de yeso, lo que se ve de la original tallada en madera deja claro que no hubo una tercera cabeza. Las dos presentan las habituales sienas abultadas, el de la derecha con cabellos ondulados y el opuesto ensortijados y con un gran mechón en la frente, como diferenciación habitual en los angelitos del maestro. La peana en que se asienta tiene molduras circulares sobre un plinto cuadrangular, como las basas de las columnas en las Flagelaciones del maestro, especialmente en la que pertenece a la Colección del Banco de Santander, de hacia 1616²⁷. Como ella, la vitoriana presenta un marmorizado original, que no ha sido repolicromado. Decisiva para camuflar la imagen y hacerla inidentificable hasta hoy es la repolicromía que presenta, acaso la tercera que se

científica): *Op. cit.*, pp. 58-59.

27 Las apreciaciones anteriores han sido posibles en la distancia corta por la azarosa subida al camarín de la imagen desde la sacristía, mediante una alta escalera de tijera. Los estilísticamente bien reconocibles ángeles de Fernández no se podían ver desde abajo del retablo, porque un centro de flores artificiales que ya ha sido retirado los ocultaba.



Fig. 4: Detalle de las quebraduras del manto



Fig. 5: Detalle de los cabellos

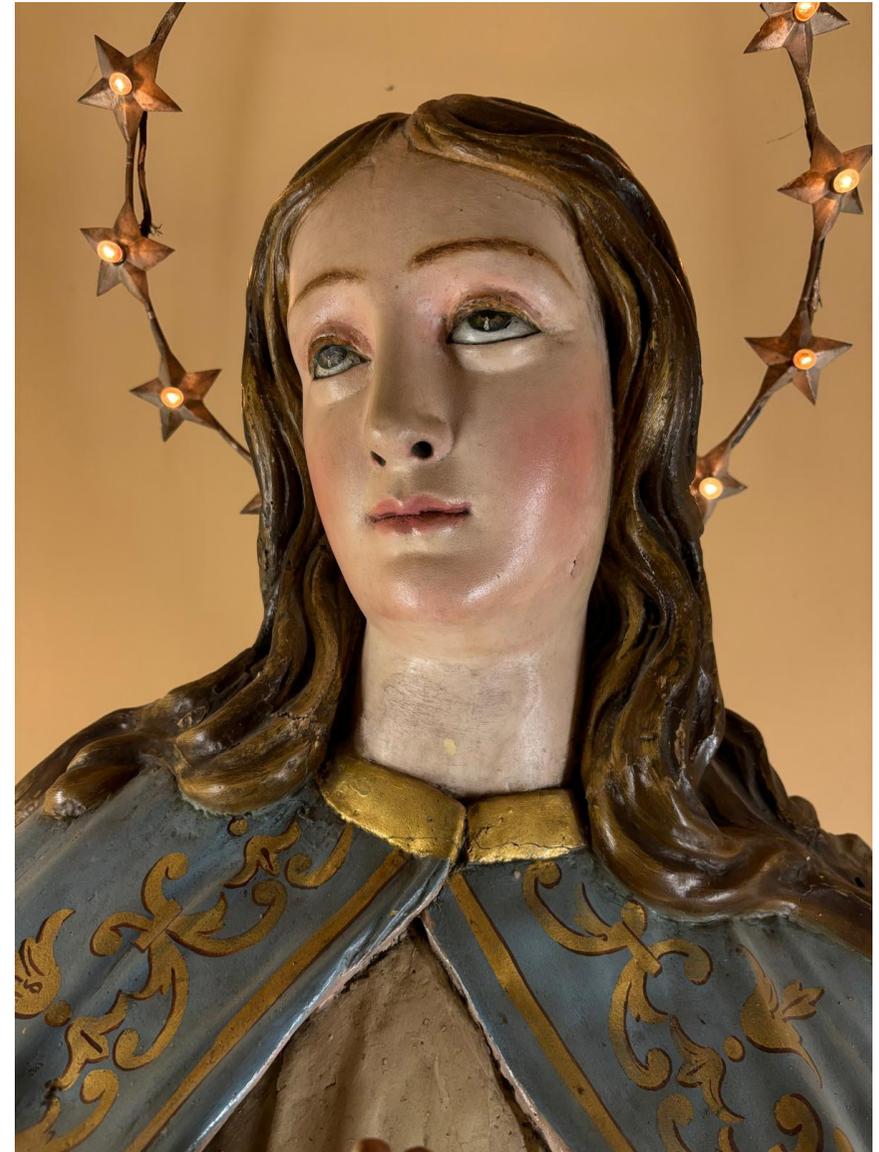


Fig. 6: Detalle del rostro



Fig. 7: Detalle lateral de la cabeza



Fig. 8: Detalle de las manos



Fig. 9: Detalle de la nube y la peana

le aplicó, para integrarla en el retablo de Íñiguez de Betolaza. Consiste en los preceptivos blanco de túnica y azul del manto, este con orlas doradas a modo de cresterías, de gusto historicista neogótico (Fig. 10).

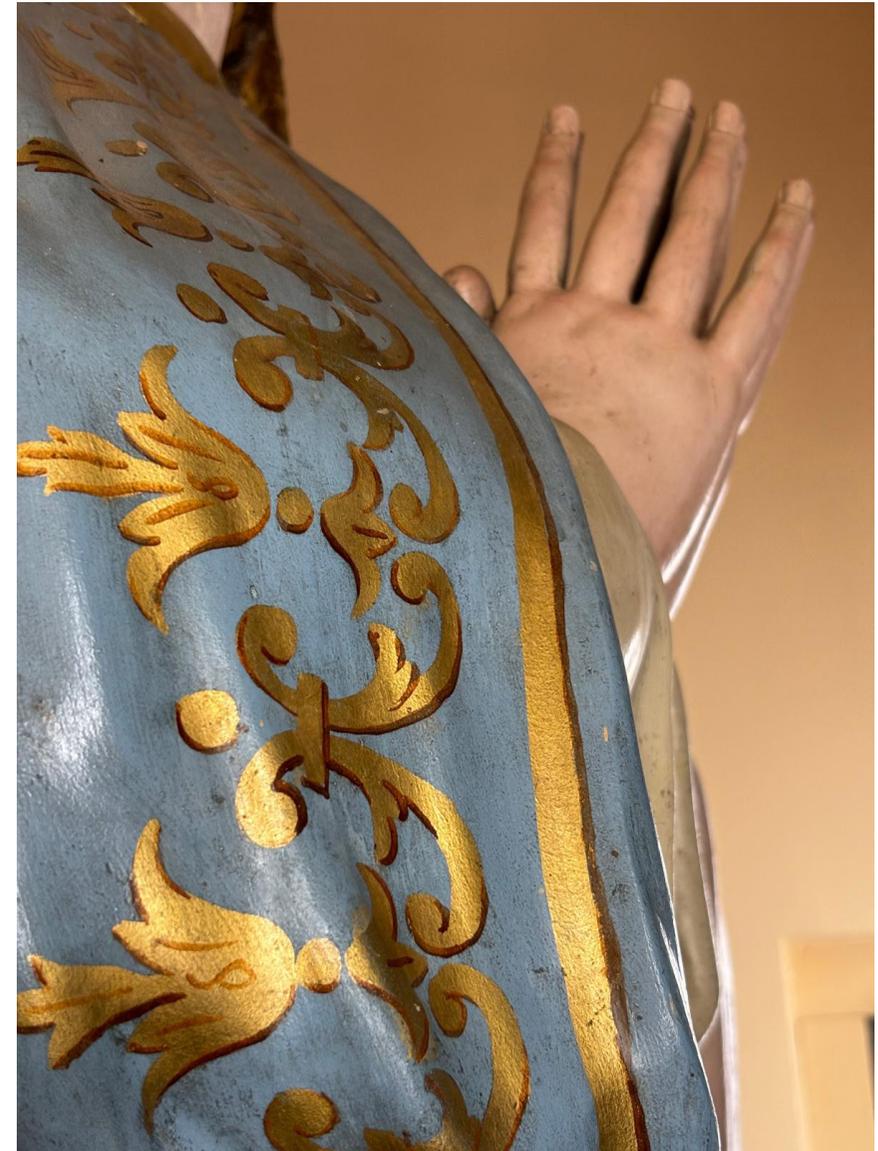


Fig. 10: Detalle del estofado del manto

3. EXPOLIO Y PEREGRINAJE DE LAS IMÁGENES DE SAN ANTONIO

Desbaratado el conjunto de retablos e imágenes, la mayoría de estas salió del convento para volver a él más tarde algunas de ellas, como vemos por el rastro documental que han dejado. La de la *Inmaculada* se trasladó en un momento no bien precisado pero posterior a 1822, se trajo de vuelta en 1851 y parece oportuno trazar su itinerario por la ciudad en el contexto del conjunto de pertenencias del convento. Así, el 7 de noviembre de 1820, el fraile guardián del convento de San Francisco de Vitoria, escribe al obispo de Calahorra y La Calzada para pedirle efectos del suprimido convento de la Purísima Concepción, como el órgano, confesonarios y ropa de sacristía. Lo hace en base al Decreto XLII de 1 de octubre de 1820 de Supresión de monacales y reforma de regulares²⁸.

El 3 de marzo de 1821, el vicario del partido de Vitoria envía al obispo una relación de ornamentos, plata y metalistería del convento de la Purísima Concepción para que dispusiera de ellos (conforme a lo establecido por el Decreto). Asimismo relata lo que el jefe político de la provincia de Álava se reservaba por perteneciente a Bellas Artes (siempre de acuerdo con el Decreto):

“En la Yglesia; un Altar maior con su retablo nuevo sin concluir (prueba de que el de Diego de Basoco ya no existía). Seis colaterales con las efigies siguientes; Un Sn. Juan Bautista con su Cordero de madera; un San José con su Niño de id.; un San Antonio con su Niño de id.; un S. n Diego; un San Ramon y Santa Casilda de medio relieve de madera (estas dos últimas imágenes no pertenecían al conjunto de Gregorio Fernández)”²⁹.

El 26 del mismo mes de marzo, don Francisco de Arrieta, de la comisión principal de Vitoria del Crédito público, escribe al vicario que ha sido demandado ante el tribunal de primera instancia por el sucesor de los mayorazgos de Montehermoso, por la sustracción de los efectos a entregar del convento de la Purísima Concepción, que reclama como suyos por sucesor de la fundadora: “... asi como antes solicitó la entrega del edificio mismo y su huerta adyacente por derecho de patronato...”³⁰.

La entrega de los efectos conventuales va a continuar, como indica una relación de ornamentos, misales y un cáliz de plata que se entregan a la parroquia alavesa de Quejana, el 9 de septiembre de 1821³¹. También el “monumento” de la iglesia conventual, que pasa a la parroquia vitoriana de San Miguel Arcángel, el 21 del mismo mes y año³².

Más problemático fue disponer de los retablos e imágenes, que finalmente quedaron a disposición de la diócesis, como indica una carta del vicario al secretario del obispo, el 14 de septiembre de 1822:

“He tratado con los Parrocos y Mayordomos fabriqueros de las Parroquias de esta ciudad, p^a saber de ellos qe altares y santos necesitan del Conv. to suprimido de Recoletos de la misma, y no los quieren asi p. r q. e no les hace falta como p. r los muchos gastos q. e se les ocasionaria en su traslación y colocacion. Por esto mismo será muy dificultoso el trasladarlos a otras Parroquias de la Diocesis y en el entretanto q. e S. S. Y. disponga otra cosa los conserbaré en deposito en el Hospit. l cibil y conv. tos de Sn Antº, (...) y Sta. Clara a donde han sido trasladados de mi orden y a mis espensas: A saber: al Hospital Cibil el Altar de la Virgen de los Dolores (tal vez compuesto con la Dolorosa del calvario en el retablo mayor); al de Sn. Fran. co los de Sn. Ramón (no perteneciente al conjunto de Gregorio Fernández), Sn. Ant.º y Sn. Diego: y al de Sta. Clara los de Sn. Juan Bta. y S. n Josef con sus respectivas Ymagenes quedando en la Yg^a de los Recoletos el Altar mayor, qe no pudo sacarse, asi pr. su grave mole, como p. r la premura del tpo. (debía contener las imágenes de *san Francisco, la Inmaculada y santa Teresa*)”.

Casi treinta años más tarde, el 10 de marzo de 1851, la abadesa de la comunidad de Santa Clara, a punto de ocupar el antiguo convento de la Purísima Concepción, escribe a la Junta de Beneficiencia de la ciudad:

“Sres. individuos de la Junta de Beneficencia o casa de piedad de esta ciudad:
La comunidad de religiosas de Sta. Clara de esta Ciudad, que ha obtenido de la piedad del Ayuntamiento de esta M. N. y M. L. Ciudad la Yglesia y parte del Convento de Sn. Antonio para su futura residencia, hallándose ya en el caso de dar principio a las obras necesarias para trasladarse a dicho Convento y restituir el culto aquella Yglesia, y conociendo que la piedad de los individuos de esa Corporación no cede a la de los del Ayuntamiento en deseos de ver restaurada y abierta de nuevo a la religiosidad de esta Población la Yglesia de San Antonio.

28 Archivo Diocesano de Calahorra y La Calzada-Logroño (6 / 818-42, papeles sin numerar).

29 Ibid.

30 Ibid.

Suplica a V. V. S. S. con todo respeto se sirvan si lo tienen a bien, devolver el retablo y altar mayor de esta Yglesia, que por circunstancias de todos sabidas fue trasladado a la de la Misericordia (el Hospicio), para colocarlo en su sitio primitivo, o al menos la imagen de la Concepción y ayudar a la Comunidad con alguna limosna para hacer otro retablo nuevo, a cuyo favor, que con fiadamente espera, quedará esta Comunidad eternamente agradecida y no cesará de pedir a Dios por V. V. S. S.³³.

En una nota al margen del mismo documento, Mendivil, el secretario de la Junta, nombra una comisión:

“... para que dispongan se cumplan los deseos de la Comunidad de Religiosas de Sta. Clara de esta Ciudad en lo posible, teniendo presente que el altar o retablo debe quedar en la iglesia de esta Casa aunque sea sin la imagen de N^a Sra. y colocando otra imagen ó Santo en su lugar”.

Hay también una nota al pie, fechada en Vitoria, el 10 de mayo de 1851 y firmada por Martín de Saracibar, que había sido el anterior arquitecto municipal y por el que lo era al presente, Manuel de Ordozgoiti³⁴, además de por José Lino de Ugarte:

“No siendo posible acceder a la primera parte de lo q. la Comunidad de Religiosas de Sta. Clara solicita en este Memorial, considera la Comisión muy puesta en razón se conceda el segundo extremo devolviendo a dicha Comunidad no tan solo la imagen de Ntra. Sra. sino también la de San Francisco y Sta. Teresa y que en via de socorro se les entreguen setecientos reales para alivio de los gastos que necesariamente ha de ocasionarles la adquisición de un nuevo retablo”.

El que en 14 de septiembre de 1822 era “Altar maior con su retablo nuevo sin concluir” y pasó posteriormente al Hospicio, debía ser de estilo neoclásico por las fechas y en él se colocaron nuevas imágenes para reemplazar a las devueltas a San Antonio. Cuando Gerardo López de Guereñu se ocupa de la capilla en 1971, describe el retablo mayor, -que

ya no existe-, y sus imágenes: “De buenas proporciones, ocupando todo el ábside. De líneas renacentistas, ... El lugar central y principal está ocupado por una efigie del titular, San Prudencio, trabajada en 1852 por Inocencio Valdivielso y su hermano Alejandro. A sus costados, los Sagrados Corazones de Jesús y María, sin atractivo alguno”. La imagen del titular había sido encargada por el arquitecto Ordozgoiti en 1852³⁵ y está influida por Fernández en el tratamiento del manto en finas láminas de madera, con los dobleces característicos del maestro.

Gracias a una antigua fotografía de Enrique Guinea, tomada en 1939 y conservada en el Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz³⁶, podemos ver que el último retablo mayor de la capilla del Hospicio no era el neoclásico de San Antonio, sino otro de estilo historicista clásico que debió hacerse más tarde, tal vez hacia 1852, cuando el arquitecto municipal Manuel de Ordozgoiti encargó a los Valdivielso la imagen del titular san Prudencio y acaso él mismo fuera el autor de la traza del retablo. Según la fotografía tenía un solo cuerpo con tres nichos y ático, como debió ser el anterior neoclásico. En el convento, el retablo mayor definitivo que debía albergar las imágenes recuperadas y que es el actualmente conservado, debió tardar en hacerse, porque es de un historicismo de hacia finales del siglo XIX y traza del arquitecto diocesano, que también lo fue de Provincia, Fausto Íñiguez de Betolaza (1849-1924)³⁷. Para cubrir el testero con un nuevo retablo de un cuerpo más ático para las cuatro imágenes de que disponía, a saber, *san Francisco*, *Inmaculada*, *santa Teresa* y la *santa Clara* del ático, Íñiguez de Betolaza debió estirar su alzado, alargando las columnas del cuerpo y proyectando un alto espacio en la base donde se abren dos puertas, en lugar de basamento y banco.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

33 Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz. Carpeta HOSP – 4. leg. n.º 5.

34 Vid. TABAR ANITUA, F.: *Arquitectura y desarrollo urbano en Vitoria, del neoclasicismo al racionalismo (1800-1936)*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1991.

35 “... se servirá pagar a D. Alejandro de Baldivielso, Maestro Escultor y vecino de la misma, la cantidad de mil doscientos reales, por valor del San Prudencio que, por orden del señor Arquitecto D. Manuel Ordogoiti, ha construido para el retablo principal de la capilla de dicho Establecimiento” (Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz. Carpeta HOSP- Lib. Actas: Sesión 24 de julio 1852. Libramiento Número 102). Vid. LÓPEZ DE GUERENÚ, G.: “Hospicio, Brígiditas y capillas de culto popular”, en VV. AA.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, tomo III, *Ciudad de Vitoria*. Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1971, p. 256, nota 4, fot. 464 de la imagen.

36 Agradezco su localización a la archivera Amaia Maestre.

37 TABAR ANITUA, F.: *Arquitectura ...*, p. 451.

4. ESTUDIO TÉCNICO

Para detectar posibles intervenciones posteriores en la talla de la imagen, aclaratorias de su inusual composición y localizar restos de policromías previas que pudieran apoyar su atribución, se encargó un estudio técnico a la empresa Croma, realizado por Raquel Orue y Lourdes Fernández de Pinedo³⁸. Las catas efectuadas han encontrado telas encoladas y enyesadas postizas en la parte delantera de la imagen, que afectan a gran parte de la túnica y el manto, como reparaciones o modificaciones de la talla. Sin embargo, parte de la túnica sigue siendo la original de madera por delante y en ella se ha detectado una primera policromía rosácea degradada. Acaso los añadidos fuesen restauraciones de posibles daños por una caída frontal o por los diversos traslados sufridos, o bien pretendieran alterar su composición original, acaso la habitual en las Inmaculadas de Fernández, con caídas simétricas del manto a los lados. Ello obedecería a un deseo de “modernizar” la imagen conforme a un gusto más clásico y pudo producirse hacia 1821, cuando se estaba construyendo el retablo que más tarde se trasladó a la capilla del Hospicio con sus imágenes. Pudo ser el taller familiar de los escultores de apellido Valdivielso, el más importante de la ciudad, el que pusiera a punto las esculturas. Aún viviría Mauricio (1760-1822), a quien sucedieron su hijo Pedro y sus sobrinos Alejandro e Inocencio. En el convento dominico de Santa Cruz en la capital alavesa, hay una imagen doble de *santa Ana con la Virgen niña* que muestra un esquema compositivo semejante a la *Inmaculada* de San Antonio y que atribuí a los Valdivielso³⁹.

En cuanto a las policromías, se han encontrado tres superpuestas en las carnaciones, que pudieran corresponderse con los cambios de gusto a lo largo de los tres retablos por los que ha pasado la escultura durante dos siglos, y en el manto aparece un azul índigo, más oscuro que el superficial y que parece del siglo XVII. Asimismo, en su borde se aprecia una franja que pudo haber tenido una orla o pasamanería.

CONCLUSIONES

El asunto mariano de que María fue concebida libre del Pecado Original, dio su nombre al convento⁴⁰ como devoción principal de la Orden franciscana y de su fundadora y su representación plástica no podía faltar en el lugar más emblemático de su templo. Allí fue vista por viajeros del pasado que la citan en sus memorias, pero su composición inhabitual entre las Inmaculadas del maestro, junto con la repolicromía decimonónica que la camuflaba, la han hecho pasar desapercibida hasta el momento.

Los rasgos estilísticos arriba expuestos, junto con la belleza y calidad artística de esta imagen de la Purísima Concepción aún reformada, nos pueden hacer concluir que se trata de la escultura original tallada por Gregorio Fernández para el retablo mayor del convento de San Antonio de Vitoria-Gasteiz, que se daba por perdida. El estudio técnico efectuado confirma que se trata de una imagen antigua, posteriormente intervenida y repolicromada, lo que es consistente con la atribución propuesta.

38 CROMA S. C.: *Estudio y realización de catas*. Vitoria-Gasteiz, 10-5-2024.

39 TABAR ANITUA, F.: *Convento de Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz, su patrimonio artístico mueble*. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2007, pp. 30-31, fot. 10.

40 Con el paso del tiempo, la gran devoción por la pequeña imagen de San Antonio de Padua en su capilla de la iglesia, hizo que el convento se conociese con el nombre que ha llegado hasta hoy.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS ORDAX, S.: *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1976.

BEGOÑA AZCÁRRAGA, A. de: “El esplendor del barroco y sus manifestaciones artísticas”, en LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A. (dir. y coord.): *Álava en sus manos*, tomo 4. Vitoria-Gasteiz, Caja Provincial de Álava, 1983, pp. 137-167.

CASTRO, C. de: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Álava*. Madrid, 1915.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Gregorio Fernández. San José y el Niño”, en VV. AA.: *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte. Herri bat artearen bila*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1989, pp. 272-275.

GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla II, Escultores*. Valladolid, 1941.

GARCÍA GAINZA, M. C.: “La influencia de Gregorio Fernández en la escultura de Navarra y Vascongadas”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, nº 38, 1972, pp. 371-389.

JOVELLANOS, G. M.: *Diarios (1790-1800)*. Madrid, Imprenta. de los Sucesores de Herando, 1915.

LANDAZURI Y ROMARATE, J. J. de: *Historia civil, eclesiástica, política y legislativa de la M. N. y M. L. Ciudad de Victoria, sus privilegios, esenciones, franquezas y libertades*. Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1780 (ed. Vitoria, Imprenta Provincial, 1929).

LÓPEZ DE GUEREÑU, G.: “Hospicio, Brígidas y capillas de culto popular”, en VV. AA.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, tomo III, *Ciudad de Vitoria*. Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1971, pp. 255-271.

MARTÍ Y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1901, p. 398; GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla II, Escultores*. Valladolid, 1941.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

MARTÍNEZ DE SALINAS, F. y VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Vitoria barroca”, en GONZÁLEZ DE SAN ROMÁN, M. (dir. y diseño): *Vitoria-Gasteiz en el arte /Artean Vitoria-Gasteiz*. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1986, s/p.

NAVARRETE PRIETO, B.: “Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández”, en URREA, J. (dir. científica): *Gregorio Fernández (1576-1636)*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 1999, pp. 58-59.

PONZ, A.: *Viaje fuera de España*, tomo I. Madrid, Joachin Ibarra Impresor, 1785.

PORTILLA VITORIA, M. J.: “Panorámica geográfico-histórica”, en VV. AA.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, tomo III. Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1971, p. 34 y nota 136 en p. 44.

PRESTAMERO SODUPE, L. del (atribuido con todo fundamento): *Guía de forasteros por lo respectivo á las tres bellas artes de Pintura, Escultura, Arquitectura*, con otras noticias curiosas que nacen de ellas. Vitoria, Imprenta de Egaña, 1792; ed. facsímil comentada por TABAR ANITUA, F.: “La Guía de Forasteros en Vitoria por Lorenzo del Prestamero”, en VV. AA.: *Lorenzo del Prestamero (1733-1817). Una figura de la Ilustración alavesa / Lorenzo Prestamero (1733-1817) Arabako Ilustraziok izarra*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2003.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. y SAINZ RIPA, E.: *El Miguel Ángel de la Redonda: el obispo don Pedro González de Castillo y su legado artístico*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1977.

TABAR ANITUA, F.: *Arquitectura y desarrollo urbano en Vitoria del Neoclasicismo al Racionalismo (1800-1936)*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1991.

TABAR ANITUA, F.: *Barroco importado en Álava. Escultura y pintura / Vitoria-Gasteizko Elizbarrutian eta Araban inportatutako Barrokoa. Eskultura eta Pintura*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1995.

TABAR ANITUA, F.: *Convento de Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz, su patrimonio artístico mueble*. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2007.

TABAR ANITUA, F.: “Gregorio Fernández en el convento de San Antonio de Vitoria-Gasteiz (1618-1621). Ensayo de reconstrucción”, en VV. AA.: *Micaela Portilla Omenaldia / Homenaje In Memoriam*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2007, pp. 97-129.

TABAR ANITUA, F.: “La Guía de Forasteros en Vitoria por Lorenzo del Prestamero”, en VV. AA.: *Lorenzo del Prestamero (1733-1817). Una figura de la Ilustración alavesa / Arabako Ilustrazioko izarra*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2003, pp.75-141.

URREA, J.: “Catálogo”, en URREA, J. (dir. científica): *Gregorio Fernández (1576-1636)*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 1999, pp. 72-78.

VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “Barroco”, en GONZÁLEZ DE SAN ROMÁN (dir. técnica y artística): *Vitoria-Gasteiz Arte*, vol. 2. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Miguel González de San Román, *Theórica de la Pintura Vitoria-Gasteiz*, 1997, pp. 380-430.

VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “De Vitoria a Valladolid. Promoción artística y linaje de Mariana Vélez Ladrón de Guevara, I condesa de Treviana (1576-1627)”, en VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ERKIZIA MARTIKORENA, A. (coords.): *Mujeres, promoción e imagen del poder en los siglos XV al XIX*. Bilbao, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2022, pp. 249-298.

VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución”. *Ondare*, nº 19, 2000, pp. 49-52.

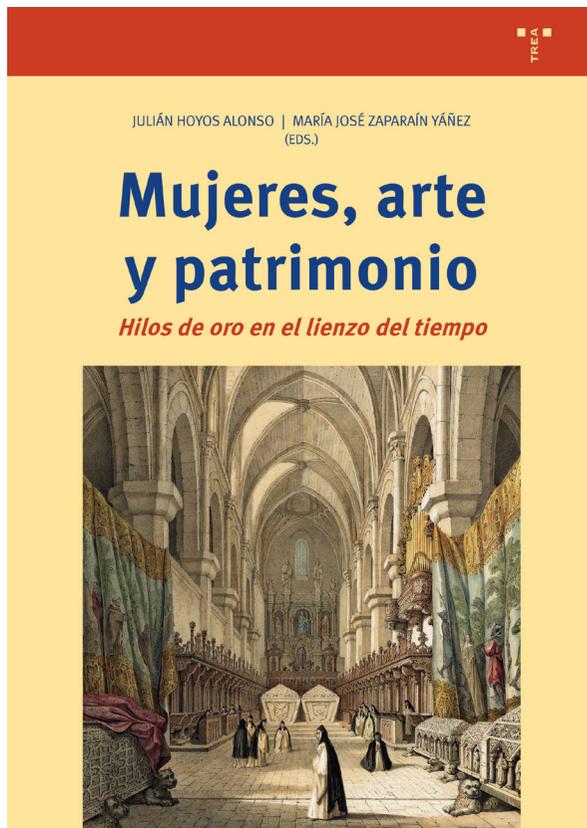
VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Representaciones postridentinas de San Francisco de Asís en la diócesis de Vitoria*. San Sebastián, Etor, 1991.

ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1998.

RESEÑAS.

HOYOS ALONSO, J.; ZARAPAÍN YÁÑEZ, M. J.:
Mujeres, arte y patrimonio: hilos de oro en el lienzo del tiempo.
Trea, Universidad de Burgos, 2023.

ISBN: 978-84-19525-78-9



RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

El libro *Mujeres, arte y patrimonio: hilos de oro en el lienzo del tiempo* supone un estudio en profundidad sobre el papel de las mujeres en el arte, considerándolas un agente activo tanto en su materialización como en su patrocinio, donde desempeñaron un rol mucho más importante del que la historiografía tradicional les ha asignado.

La publicación es fruto de una iniciativa nacida en el proyecto “En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna (FemArt)”, dirigido por la profesora María José Redondo Cantera, catedrática emérita del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.

Los autores, a través de sus escritos, analizan el papel de la mujer en el ámbito artístico, tanto si pertenecían a la nobleza como si eran religiosas, y cuáles eran los encargos o fundaciones que llevaban a cabo. Por otra parte, también en otros estudios, se ha llegado hasta la actualidad, analizando diversas realidades como la referente a las mujeres artistas o la conservación del patrimonio en las clausuras femeninas actuales.

Con esta publicación se pone de manifiesto el enorme interés que suscita la agencia de las mujeres a lo largo de la historia en el arte y cómo, de unos años a esta parte, se tiene una mayor conciencia de que su rol no fue pasivo en absoluto, si no que jugaron un papel mucho más importante del que se creía.

La publicación se encuentra editada por Julián Hoyos Alonso y María José Zaparaín Yáñez, profesores del departamento de Historia, Geografía y Comunicación de la Universidad de Burgos. Bajo el manto de su edición se agrupan los autores que han dado vida a interesantes textos que, a su vez, dan luz a un tema tan amplio y complejo como es el de la mujer en el arte.

Los estudios englobados en esta publicación se organizan de manera cronológica, partiendo desde la Edad Media y llegando hasta la actualidad. En el primero de los periodos se analizan las figuras de reinas y mujeres nobles que llevaron a cabo labores de mecenazgo, tales como Leonor de Inglaterra o Isabel la Católica. De la primera, se estudia su papel en la fundación del monasterio de Las Huelgas en Burgos, así como la influencia de su padre Enrique II Plantagênet y la representación de la reina en diferentes fundaciones llevadas a cabo por ella y por su marido, Alfonso VIII. Por otra parte, se profundiza en el papel de Isabel la Católica y su relación con la realización de su políptico, en el que destaca

una singular connotación dinástica pues se representa al príncipe don Juan en una de las pinturas, aspecto que no había sido identificado hasta el momento. Es también objeto de interés el rol de las reinas castellanas en la asimilación del arte proveniente de los reinos peninsulares, algo que comenzó con la toma de Toledo en 1085, y se consolidaría con las figuras de María de Padilla, primero, y las reinas Trastámara después (Isabel de Portugal e Isabel la Católica). Por último, también se presta atención a las mujeres de la casa Velasco y el papel que jugaron en el diseño y construcción de diversos proyectos funerarios, como el emprendido por Beatriz Manrique en el monasterio de Medina de Pomar (Burgos), o Mencía de Mendoza en la capilla de la Purificación de la catedral de Burgos.

Dentro de la Edad Moderna podemos englobar los estudios dedicados a diversos temas que no hacen más que poner de manifiesto la importancia de diversas mujeres a lo largo de esta época: por un lado, se analizan las figuras de diversas mujeres y su papel en el encargo de obra artística, como fue el caso de María de Lazcano, XIV señora de la casa Lazcano o Alberta de Barrasa, camarera mayor de Ana de Mendoza y Vittoria Colonna, duquesa de Medina de Ríoseco. También son objeto de análisis las estrategias llevadas a cabo por diversas mujeres para legitimarse en el poder, como el empleo de las medallas retrato en el caso de las reinas Catalina de Medici o María Tudor, y también el uso de la imagen para acercarse al pueblo, tal y como hizo Isabel Clara Eugenia. Por otro lado, se analizan los papeles de mujeres fundadoras, como Ana de Osorio y sor Ana de la Cruz, el de mujeres “empresarias”, como Luisa de Torneo, que se puso al frente del taller de su marido, Bartolomé Hernández; la labor de mujeres como Luisa de la Ascensión en la definición del dogma de la Inmaculada, y, por último, la importancia de las joyas en la representación de la figura de la reina.

El tercer, y último bloque, sería el relativo a la Edad Contemporánea, en el que se presta atención a viajeras extranjeras y cómo aportaron una visión diferente y también la figura de la estadounidense Harriet Vivian Wishnieff de Onís, hispanista y traductora de muchas obras españolas y latinoamericanas, las cuales, gracias a ella, se dieron a conocer entre el público norteamericano, como fue el caso de obras de Valle-Inclán o Jorge Luis Borges. Por otro lado, se examina la presencia femenina en el liceo artístico y literario de Madrid, y la expansión de ese modelo liceísta desde la capital de España hacia las provincias, centrándose en Valladolid donde, a partir de 1841, las élites vallisoletanas se implicaron activamente. Otro sector que despierta interés en este marco cronológico es el referente a la importancia de la vivienda como representación de la familia cuando la burguesía ocupó el lugar preponderante de la sociedad, y se analiza a través de tratados de economía doméstica y urbanidad del siglo XIX. Un argumento de singular relevancia en la actualidad es el relacionado con la propaganda que rodeaba a la mujer durante la Guerra Civil Española y el papel que jugaron en ella dependiendo del bando al que perteneciesen, ya

que este conflicto fue el primero cubierto por los medios a través de imágenes y en directo. Seguidamente, y con mayor proximidad cronológica, se aborda el tema de la conservación del patrimonio en el interior de la clausura femenina y cómo hoy en día nos encontramos ante un progresivo deterioro de estos lugares, ya que es muy prohibitiva, lo que hace que haya dificultades de financiación de manera autónoma, algo que no sucede con la clausura masculina, más elástica, y donde muchos monjes incluso participan a la hora de organizar visitas turísticas. Por último, y en relación con el apartado anterior, se estudia el papel de las mujeres que realizan diversas labores del día a día actualmente en diferentes iglesias y conventos y cuya labor no queda documentada, siendo en muchas ocasiones desprestigiadas cuando, en realidad, su trabajo es de mucho valor, ya que, por ejemplo, durante mucho tiempo han sido las encargadas de vestir los interiores eclesiásticos de manera decorosa.

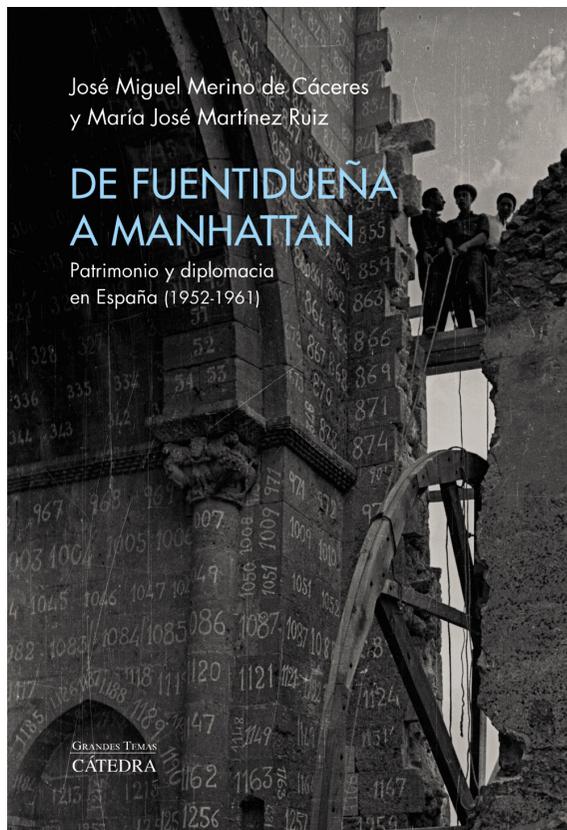
En definitiva, podemos concluir que se trata de un trabajo de obligada consulta si se desea estudiar el papel de la mujer en el arte desde la Edad Media hasta la actualidad. Los distintos autores, con una serie de textos de notable interés, ahondan en el estudio de un tema que no había gozado de análisis de esta entidad, algo que se solventa con este sugestivo y muy necesario trabajo.

MERCEDES INMACULADA MORENO PARTAL

Universidad de Jaén

MERINO DE CÁCERES, José Miguel; MARTÍNEZ RUIZ, María:
De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961).
Madrid, Cátedra, 2023, 392 pp.

ISBN: 978-84-376-4613-8



RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

¿Cómo fue posible la exportación de un monumento nacional? Una interrogación de tal envergadura necesitaba de una respuesta de similar calado. Merino de Cáceres y Martínez Ruiz invitan al lector a dejarse cautivar y persuadir por una admirable investigación del traslado del ábside románico de San Martín de Fuentidueña a Manhattan. En una narrativa creada –permítaseme– a ritmo de obra de suspense, se trenzan una serie de complejidades que abarcan desde la incompetencia estatal, la connivencia eclesiástica, la ambición personal y el desmedido interés estadounidense, hasta la ignorancia de una sociedad española manipulada por el régimen franquista.

A la hora de analizar con un tratamiento riguroso los numerosos matices de este proteico expolio, los autores optan por una estructura organizada en seis capítulos con prólogo, presentación y epílogo. Un orden que sigue una línea deductiva, así, la apertura de la monografía reclama una atención previa y necesaria a la comprensión del interés por la arquitectura medieval en Norteamérica. *Fascinación por la arquitectura europea: su reinención en Estados Unidos* es el nombre que se le presta al primer capítulo. Un apartado inicial de carácter introductorio que recorre el singular atractivo por el medievalismo europeo con fines coleccionistas y museísticas en territorio americano. Se ilustra con una triste nómina de traslados monumentales y actores participantes en las mismas.

Con este mismo cariz liminar que propende a la intriga y sienta los precedentes para la esperada culminación, cabe entender los dos siguientes capítulos. *The Cloisters: El sueño hecho realidad de John D. Rockefeller Jr. y James J. Rorimer* es el segundo apartado que estudia, precisamente, el espíritu filantrópico e interés de las artes del primero y, la profesionalidad y audacia del segundo, cuya perseverancia cristalizó en la llegada del objeto a propósito de este libro, la obtención del afamado ábside románico. Estas líneas se detienen en los pormenores necesarios en la medida en que, los autores en aras de un mejor conocimiento del destino de la pieza detallan el complejo pseudomedieval *The Cloisters*. El proyecto originario, su articulación, la adquisición de sus piezas, su adecuación y, su coronación con el traslado del ábside de Fuentidueña. En paralelo, el tercer capítulo *Un templo románico en lo alto de una colina* perfila el pasado esplendoroso de la villa segoviana en la que se incorpora el estudio pormenorizado de la iglesia románica de San Martín, el lugar de origen de la obra. Nada escapa a la atención de los autores, tanto es así que se realiza un estudio metrológico y compositivo del templo refrendado con sus correspondientes estudios planimétricos *ad hoc*.

Y si, *Crónica de un despojo*, el cuarto capítulo constituye el corazón del volumen, por lo que comprende casi la mitad de su extensión. Con todo lujo de detalle se cuenta todo el proceso que culmina en la inauguración del museo medieval neoyorquino engalanado con la fábrica segoviana. Desde los primeros tanteos en torno a una remota adquisición, el tiempo más propicio para tal empresa en la década de los cincuenta, la instrumentalización del patrimonio a fin de satisfacer los intereses políticos del régimen franquista, la intercesión del imprevisible factor humano, los “donativos” al obispo de Segovia y al Ayuntamiento de la localidad, las voces discrepantes, el traslado aceptado gracias al “intercambio” con las pinturas murales de San Baudelio de Berlanga, las miserias de los intermediarios, la celebrada llegada, el desmontaje, el escrupuloso guion periodístico orquestado entre las dos naciones, el remontaje, la inauguración y, la desolación de un pueblo abocado a lo yermo que sueña con unos dólares que nunca regaron su tierra. Eso sí, el relato es mucho más que esta mera exposición ordenada de los acontecimientos, pues resulta encomiable que se hayan tomado la molestia de entretejer a la narración y estudio histórico-artístico toda una serie de misivas para proferir detalles inéditos, y en lo posible, a manera de “novela” epistolar reconstruir la historia de la manera más ajustada, amén de una relación de fotografías que permiten discernir cada una de las etapas del tránsito del afamado vestigio arquitectónico. Y entre todas estas coyunturas se materializan en modo alguno, cuestiones sumamente significativas como la tupida red tejida entre lo cultural y lo diplomático. Merino de Cáceres y Martínez Ruiz lo han hecho y con enjundioso provecho, por cuanto han mostrado el ángulo oculto de un “intercambio” conveniente para el régimen, a fin de procurar una mejora en la imagen del dictador y colocar al país en el escenario de la geopolítica internacional.

Tras la apoteosis que entraña este elocuente capítulo, el quinto, *Aquel tiempo en que la dictadura de Franco permitió la exportación de un monumento nacional* verifica que el caso de Fuentidueña no fue aislado, siendo el más significativo de entre otros traslados artísticos del país con destino norteamericano, aprovechando el telón de fondo diplomático que fomentaba la frecuente inclinación de quienes ostentaban la custodia de tales piezas a ofrecerlas al mejor postor.

El sexto y último apartado *Diversos escenarios para preservar la memoria* narra el acondicionamiento y conservación actual, tanto del ábside en Nueva York como de los murales sorianos en la pinacoteca nacional del Prado en Madrid. Consigue con estas líneas postergar la memoria de las desventuras del patrimonio castellano y reclama, a su vez, la necesidad de una serie de flujos culturales entre la Asociación de Amigos de Fuentidueña y el MEC en favor de una “compensación justa”. A modo de epílogo rescata las reflexiones de aquellas voces críticas del silencio de los archivos y, como el desdichad ábside ha perdido su función debido a su presencia en el constructo pseudomedieval en el que se emplaza.

Basta lo dicho para celebrar los numerosos méritos de esta monografía que se convierte en un espacio para compartir pareceres en torno a la descontextualización y gestión de los bienes artísticos y, para anunciar y denunciar una operación excepcional con un detenido análisis. Valga apuntar que, a la postre, se percataba tal relevante análisis tras otros trabajos previos de ambos autores acerca de las enajenaciones patrimoniales españolas, véase: *La destrucción del patrimonio artístico español*. W. R. Hearst: “el gran acaparador” publicado en la editorial Cátedra. Reconsiderando lo enunciado la cuestión merece una mirada atenta, pues quizás a posteriori casualmente refuta a los valedores de un traslado que, causalmente, ha propiciado un conocimiento mayor de una obra que tal vez hubiera pasado inadvertida en una historiografía subordinada por personajes y obras cumbre.

JAVIER HERRERA-VICENTE

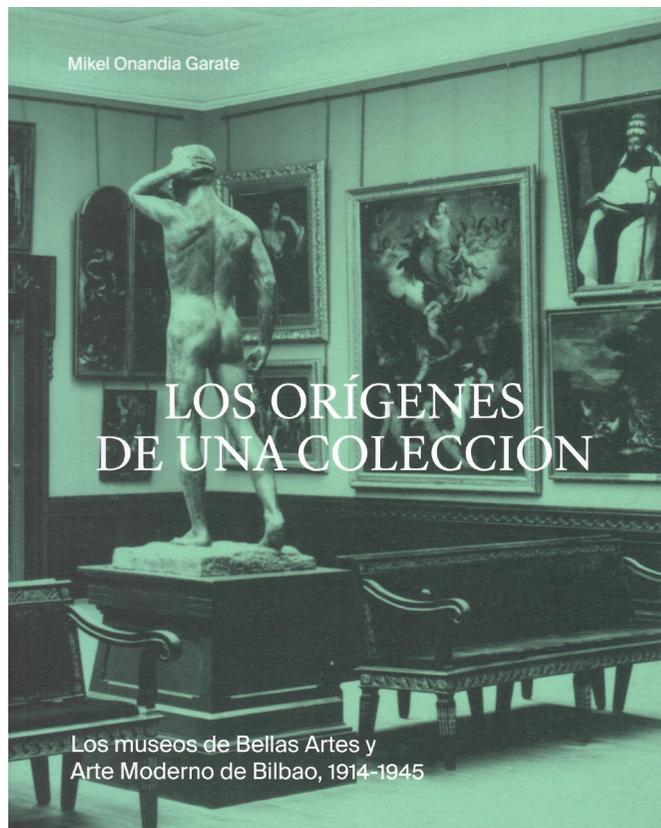
Universidad de Salamanca

ONANDIA GARATE, Mikel:

Los orígenes de una colección. Los museos de Bellas Artes y Arte Moderno de Bilbao, 1914-1945.

Bilbao: Arte Ederren Bilboko Museoa. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2024

ISBN: 978-84-376-4613-8



RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Con motivo del centenario de la creación del Museo de Arte Moderno de Bilbao, el Museo de Bellas Artes de Bilbao ha organizado una interesante y necesaria exposición titulada “Entreacto. Museo de Arte Moderno de Bilbao 1924-1945”, y ha publicado una cuidada monografía que engloba la hasta ahora desconocida historia de estas dos instituciones de la ciudad.

La historia del Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno de Bilbao, que en la actualidad conforman un único museo, es también parte indispensable de la trama y de la historia del arte vasco contemporáneo, por lo que, aunque de manera indirecta, son numerosos los trabajos y exposiciones relacionados con los dos centros de arte. Sin embargo, hasta ahora no se había realizado un relato sobre los orígenes de la colección de una de las instituciones artísticas más relevantes del país.

El autor, Mikel Onandia Garate, profesor en el Departamento de Historia del Arte y Música de la UPV/EHU y conocido por sus destacados trabajos sobre arte contemporáneo en el País Vasco, ha realizado una obra de referencia y de consulta obligada. Partiendo de una labor de investigación minuciosa y exhaustiva, recoge con gran detalle y un exquisito rigor la historia de los dos museos.

El Museo de Bellas Artes de Bilbao se inauguró el 8 de febrero de 1914 por iniciativa del Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación de Bizkaia. La institución, fundada seis años antes, se ubicó en la Escuela de Artes y Oficios, en el antiguo hospital de Atxuri, para ser complemento de la formación de su estudiantado. Su modesta colección estaba formada por más de cien obras procedentes de la propia escuela, sus instituciones fundadoras, el estado, la Santa Casa de Misericordia, así como depósitos particulares y donativos. El museo fue el reflejo del efervescente ambiente cultural, artístico, económico y social que estaba viviendo la ciudad, y que propició un incipiente entramado artístico que siguió en años sucesivos. De este modo, el 25 de octubre de 1924, también bajo el patrocinio municipal y provincial, abrió sus puertas en un edificio de la Diputación, el Museo de Arte Moderno de Bilbao. Se trató de la respuesta al interés que había por el arte más actual, que siguió el camino de otros museos de arte contemporáneo de Madrid, Barcelona o París. Parte de su colección, compuesta por 137 piezas, fueron algunas obras del arte reciente y moderno del Museo de Bellas Artes, a la que se fueron sumando otras adquisiciones y donaciones, mientras que el arte de épocas precedentes siguió en las salas del primer museo que también fue ampliando su patrimonio.

El libro adopta una original y acertada estructura en la que, tras una introducción sobre los dos museos, los siguientes apartados toman el título de un año entre 1914 y 1936, destacando en cada uno de ellos acontecimientos más relevantes de las colecciones. Así podemos observar la importancia que tuvieron la Exposición de Primitivos Flamencos (1918) o la Exposición Internacional de Pintura y Escultura (1919), así como el III Congreso de Estudios Vascos de Gernika (1922), los depósitos de Antonio Plasencia (1925 y 1935) y Laureano Jado (1927), junto con la III Exposición de Artistas Vascongados (1934). El último capítulo está dedicado a los difíciles años de guerra y posguerra, entre 1936 y 1945. Este período estuvo marcado por la salvaguarda del patrimonio artístico en diferentes depósitos en Bilbao, la evacuación parcial del Museo de Arte Moderno de Bilbao a Francia, donde algunas de sus obras participaron en distintas muestras, como la Exposición Internacional de París de 1937, a la vez que se llevaron a cabo adquisiciones destacadas de obras de época medieval y moderna. En sus años de historia, las dos instituciones tuvieron un desarrollo desigual con medios y espacios siempre insuficientes hasta que, en 1945, fecha en la que finaliza el estudio, se inauguró un nuevo edificio para albergar sus colecciones que dio paso a la unión de los dos museos públicos.

A pesar de las dificultades del Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno de Bilbao, como los problemas de espacio, la escasez de recursos, las diferencias políticas o la guerra civil, las dos instituciones conformaron colecciones con obras fundamentales del arte de época medieval, moderna y contemporánea, con especial atención al arte hispano y, sobre todo, al arte vasco contemporáneo y a algunas de sus referencias coetáneas en el panorama español y europeo. Las colecciones fueron el resultado del trabajo de sus directores, los pintores Manuel Losada y Aurelio Arteta, otros artistas, críticos, políticos o coleccionistas particulares, como los ya citados Antonio Plasencia, Laureano Jado o Ramón de la Sota. Tal como subraya el autor, las colecciones muestran los gustos estéticos de aquellos años relacionados con el pasado y también con el arte de su tiempo.

En suma, estamos ante una obra fundamental y brillante que permite conocer una historia apasionante y clave del coleccionismo y la política artística institucional de Bilbao, que ha determinado intervenciones posteriores en la ciudad, y que sin duda alguna será el punto de partida indispensable de estudios posteriores.

FRANCISCO JAVIER MUÑOZ-FERNÁNDEZ

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

MARTIARENA LASA, Xabier:
Paisajes de ensueño. Papeles pintados del siglo XIX. Gipuzkoa – Araba – Rioja.
San Sebastián, Monográficas Michelena, 2022, 180 pp.

ISBSN: 978-84-121208-1-3



RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

En la monografía Paisajes de ensueño. Papeles pintados del siglo XIX. Gipuzkoa, Araba, Rioja, el autor, Xabier Martiarena Lasa, ofrece un completo estudio y un repaso gráfico sobre la producción de papeles decorativos para interiores domésticos, centrandó el estudio en el norte peninsular, en las provincias vascas de Gipuzkoa y Araba y en la colindante región riojana. Aunque el papel pintado se comienza a utilizar en el siglo XVIII, esta publicación se centra en el desarrollo de la técnica y de los motivos decorativos en el siglo XIX. El autor ha conseguido desgranar de forma didáctica todo el proceso creativo de una técnica de ornamentación poco estudiada hasta el momento, el papel pintado, que sigue siendo tendencia en la decoración de interiores en la actualidad. La producción de estos pliegos decorativos en las fábricas, los adelantos técnicos y el desarrollo de la industria permitieron ofrecer al mercado una oferta cada vez más amplia de motivos ornamentales inspirados en el campo o en motivos urbanos y satisfacer de esta manera la demanda de la clase aristocrática y de la pujante y adinerada burguesía.

El estudio se centra en los papeles panorámicos pintados con representaciones de paisajes naturales y urbanos, así como en otros de trama repetitiva. Los cambios políticos y sociales de Francia trajeron a estas tierras fronterizas nuevos usos y costumbres, como la moda de los papeles pintados, que fueron asimilados por la burguesía vasca en su ámbito más íntimo, el de las dependencias de sus viviendas. El éxito de estas labores de reproducción pictórica se basaba en su capacidad de ampliar los horizontes de las mansiones, introduciendo en ellas referencias a obras de la antigüedad, a ciudades de moda o a entornos naturales exóticos, al gusto de los habitantes de esas residencias de clase alta. Las técnicas, modelos y firmas encontradas en ellos explican el origen y el proceso de producción de estos papeles.

La autoría de este estudio corresponde a Xabier Martiarena Lasa, restaurador y responsable hasta su retiro profesional del taller de restauración del Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa y autor de numerosas publicaciones sobre temas de arte vasco. Esta es su última publicación, editada junto a la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País y Gráficas Michelena. El acercamiento al tema del papel pintado mural no es solo teórico, sino que forma parte de la experiencia del autor como profesional, ya que ha participado en las labores de conservación y restauración de algunos de estos papeles, lo que le aporta un conocimiento muy exacto de las técnicas, procedimientos y demás de estos murales pictóricos. Como cualquier otro elemento patrimonial, los papeles pintados de época han de ser estudiados y las instituciones culturales deben actuar para asegurar su correcta conservación. Por ello, uno de los objetivos del libro, en línea con

el desarrollo vital y profesional de su autor, es llamar la atención del gran público por los conjuntos decorativos, haciendo hincapié en el interior de las estancias palaciegas, para que no se destruyan al plantear el cambio de uso y función de estos recintos y para que las habitaciones decoradas con papel pintado también formen parte del legado cultural y se conserven adecuadamente para el disfrute de generaciones futuras.

El libro se desarrolla en una serie de apartados. El primero es una introducción al tema, ahondando en los orígenes de esta costumbre de decorar los paramentos con papeles pintados en China. Las élites europeas con contactos en el gigante asiático, especialmente los ingleses y los franceses, quedaron maravillados por las posibilidades retóricas de estas ornamentaciones y los importaron para decorar determinadas zonas del interior de las viviendas, como chimeneas o biombos. La Compañía Británica de las Indias Orientales popularizó por Europa estos exóticos diseños, aunque su alto coste solo permitía que los adquirieran las clases más acomodadas. El siglo XIX trajo, además de reformas sociales, políticas o de producción industrial, nuevas necesidades en las viviendas y por ello se produjo un cambio en la distribución de los espacios interiores de las casas. El papel pintado supo satisfacer las necesidades de decoración de esas estancias, ofreciendo tonalidades y motivos decorativos diversos para adaptarse a las características de las distintas áreas de una casa.

La visión de género también está presente en este libro. Las mujeres contribuían al proceso de fabricación del papel en las manufacturas de finales del siglo XVIII, mediante técnicas de reproducción artesanal, pero su presencia se reduce con la llegada del siglo XIX y la automatización de su fabricación, gracias a la evolución de los procesos industriales. La mejora de la técnica permitió que una máquina fuera capaz no solo de hacer pliegos de papel, sino de crear rollos de papel continuo que, una vez seco, se podía imprimir en él utilizando cilindros de cobre. En cuanto a los centros de producción, las manufacturas de papel pintado se instalaron en Francia, en los alrededores de París, Lyon, Mulhouse y Rixheim, e incluso en España, donde por iniciativa de la corona se crea la Real Fábrica de Papeles Pintados con maestros de origen francés.

Una vez hecha la contextualización, el libro se estructura en otros dos grandes bloques. El primero trata sobre los papeles pintados panorámicos o los papeles de vistas de conjuntos. La decoración integral que permitían estos diseños cubría todas las paredes de una habitación y ofrecía una historia en forma de panorama. El papel panorámico se podía adaptar a cualquier estancia mediante una técnica de encolado muy sencilla y ofrecían representaciones históricas o paisajísticas en una serie de vistas sin repeticiones de elementos. La zona inferior, a modo de zócalo, se dejaba sin cubrir y así se salvaba la parte más cercana al suelo, que estaría ocupada por el mobiliario. Las escenas se inspiraban

en obras pictóricas al óleo o en grabados. Los diseños mostraban escenas del gusto de la burguesía: lavanderas, obreros o labradores que realizan su labor sin esfuerzo aparente en un entorno natural idealizado y bucólico, repleto de frondosos arbustos y vegetación. Otros papeles enseñaban los edificios más conocidos de las ciudades de moda de Europa y en otros, al gusto del romanticismo, se mostraban personajes masculinos y femeninos ataviados con ropajes exóticos que reflejaban el interés de la alta sociedad decimonónica por países lejanos y, en general, por la cultura asiática.

El siguiente apartado presenta una serie de ejemplos de casas palaciegas con conjuntos pictóricos panorámicos y de repetición en Gipuzkoa, todos ellos de influencia claramente francesa. Se estudian los murales de la Torre Idiáquez o Etxebeltza, en Azkoitia, de temática grecorromana; el palacio Gaztañaduy o Ganuza, situado en Eskoriatza, con papeles que representan escenas de caza y de monumentos parisinos y paisajes marinos; el palacio de Aretxabaleta de la familia de los Arratabe, con motivos franceses; la villa Eguzkialde de San Sebastián, con un comedor con representaciones alusivas a la guerra de la independencia americana; las escenas de gusto neogótico de Txurruka-Etxea en Azkoitia; el palacio Laurgain de Aia con pinturas de temática cinegética; la Torre Iribide de Azkoitia, con motivos geométricos y florales de origen belga, o los acabados textiles de damascos y sedas del palacio Arizmendienea de Oiartzun. En cuanto a Álava, se presentan varios conjuntos: los espectaculares diseños de caza de la Torre de los Varona, en Villanañe, que se completan con musas grecorromanas de gran tamaño y grisallas con vistas de puertos del Mediterráneo, reproducciones de lienzos de la época y que el autor ha conseguido identificar con una serie de obras dispersas por museos de todo el mundo, así como otras panorámicas sobre vistas de España; en Labastida, la Casa Thosantos alberga en su interior escenas cinegéticas y paisajes nevados y el palacio Llaguno en Menagarai se decoró con papeles pintados con el sello de la fábrica vitoriana de Santa Isabel. Todos estos ejemplos estudiados en territorio alavés se completan con los murales de la Casa Terreros Ceballos de la localidad riojana de San Asensio, con sorprendentes escenas marinas. Para finalizar el estudio se añade un anexo gráfico en el que recogen algunos de los papeles panorámicos tratados anteriormente y una ficha de cada obra. Hay que destacar la habilidad de Xabier Martiarena también en las labores gráficas, ya que ha conseguido fotografiar adecuadamente series de escenas de carácter continuo cuya disposición dificulta una reproducción fotográfica de calidad. La monografía finaliza con el apartado crítico de las notas, situadas al final del libro, así como la bibliografía empleada.

A modo de conclusión, el evocador título de la monografía Paisajes de ensueño es un anticipo del viaje al pasado que a través de sus páginas permite a los lectores conocer mejor la decoración del interior de las viviendas de clase alta del siglo XIX del País Vasco y sus alrededores. Los papeles pintados se utilizaron como revestimiento mural en gran parte

de Europa y, de igual modo, las élites locales quisieron sumarse a esta moda. Estos diseños llenaron las estancias de las casas acomodadas de escenas panorámicas y de motivos seriados al gusto de la época, imitando la decoración mural de los palacetes y casonas francesas o inglesas. En definitiva, certificamos que se trata de un trabajo necesario y de gran interés para realizar un acercamiento a la decoración doméstica de las clases altas en el siglo XIX. El autor, a través de planteamiento bien estructurado, repasa la técnica, los centros de producción de papel pintado y realiza un itinerario por una serie de palacetes y casas torre de notable interés, aportando un aparato gráfico de gran valor estético y artístico. Quedan así documentadas fotográficamente algunas obras que han desaparecido en estos últimos años y se sientan las bases para que de aquí en adelante se tomen en consideración estos elementos como sujetos artísticos necesarios de una protección especial de cara a poder conservarlos en óptimas condiciones para el disfrute de las siguientes generaciones. La edición del libro en formato papel y en formato digital facilitan la difusión y el acceso al conocimiento y permiten el acercamiento del público general a estas vistas al pasado en formato panorámico.

LAURA CALVO GARCÍA

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

TESIS.

TESIS DOCTORAL

GORPUTZAK HISTORIOGRAFIAREN ARDATZ: 90EKO HAMARKADAKO EUSKAL ARTEAREN IRAKURKETA MATRILINEAL BAT

MAITE LUENGO AGUIRRE

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

maite.luengo@ehu.eus

<https://orcid.org/0000-0001-9238-3480>

Directora de la tesis:

Haizea Barcenilla García / Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Fecha de lectura: **21/02/2023**

Link de la tesis en ADDI: <https://addi.ehu.es/handle/10810/60196>

90eko hamarkadako euskal testuinguruan, gorputzari lotutako adierazpen artistikoak areagotu ziren emakume artisten artean. Egun arte, garai hartako sorkuntzaren irakurketa "emakume artista" kategoriaren inguruan sortu da artearen historiatik, askotan artelanen nolakotasuna alde batera utziz. Garatzen ari den tokiko artearen historia feministaren ildotik abiatuta, tesi honen bitartez, artelan horietako historiartzea gorputzaren ardatzaren inguruan berrantolatzea proposatzen da. Zehazki, gorputza lotura garrantzitsutzat jotzen da 60ko hamarkadan jaiotako artisten lanak ikertzeko, eta, horrela, belaunaldi bereko esperientzia partekatuen inguruko irudi bat sortzeko.

Aurrenik, tesian aztergai diren artelanen inguruan sortutako diskurtsoak ikertzen dira. Horretarako, artearen historiako iturriak behatzen dira, artearen arlotik garatutako ikerketak antropologiatik egindako ekarpenekin osatuz, bereziki, Lourdes Méndezenekin. Diskurtsoen analisisan, erakusketak ere hartzen dira kontuan, 90eko, XXI. mende hasierako eta azken urteetako hautaketa esanguratsua eginez. Hau da, Euskal Autonomia Erkidegoko erakusketetan gorputz-joera artistikoak izan duen presentzia zehazten da.

Ondoren, garai hartan emakumeen gorputz-arketipo artistikoekin zegoen harremana ikertzen da. Behaketa hau burutzeko, *Geu Emakumeok* aldizkari bizkaitar feminista eta *Erreakzioa-Reacción* kolektibo artistikoak sortutako fanzineak hartzen dira kontuan. Horrez gain, euskal testuinguruko artistek artelan ezagunen inguruan egindako berrinterpretazioak aztertzen dira, emakumezko irudikapen ezagunak berrikustean, zer nolako berrikuntza kritikoak eragin zituzten adierazteko.

En el contexto vasco de los 90, las manifestaciones artísticas ligadas al cuerpo aumentaron entre las artistas. Hasta la fecha, esas creaciones se han interpretado desde la historia del arte en torno a la categoría de "mujer artista", dejando frecuentemente de lado las características de las propias obras de arte. Siguiendo la historiografía feminista del arte local que se está desarrollando, esta tesis se propone reorganizar la historia de muchas de estas obras en torno al eje corporal. Concretamente, el cuerpo se considera un nexo de unión relevante para investigar las obras de artistas nacidas en los años 60, creando así una imagen en torno a las experiencias compartidas por una misma generación.

En primer lugar, se analizan los discursos surgidos en torno a las obras de arte que forman el objeto de estudio. Para ello, se observan las fuentes de la historia del arte, complementando las investigaciones desarrolladas desde el campo del arte con aportaciones desde la antropología, especialmente mediante Lourdes Méndez. En el análisis de los discursos se tienen igualmente en cuenta las exposiciones, con una selección significativa de los 90, principios del siglo XXI y la actualidad. En concreto, se detalla la presencia de la tendencia corporal artística en las exposiciones de la Comunidad Autónoma Vasca.

Posteriormente, se investiga la relación que existía en aquella época con los arquetipos artísticos corporales femeninos. Para llevar a cabo esta observación se tiene en cuenta la revista feminista vizcaína *Geu Emakumeok* y los fanzines creados por el colectivo artístico

Azkenik, gorputzaren inguruan sortutako artelan anitzen corpusa sailkatzeko, hiru ibilbide tematiko proposatzen dira, honako gaien bidez: 1) gorputz sexuatua eta sexualitatea, 2) edertasunaren kanona eta 3) mozorroa eta izaki fantastikoak. Lehendabiziko atalean, aluari lotutako irudikapenak, ugalkortasunari buruzkoak eta harreman sexu-afektiboak irudikatzen dituzten artelanak aztertzen dira. Azken azpiatal horretan, masturbazioa, maitasun erromantikoaren kritika edota pornografia mintzagai dutenak batzen dira. Bigarren atalean, edertasunari eskainitakoan, hedabideetan zehar hedatzen diren idealaren kritikak aztertzen dira artelanen bitartez, emakumeen gorputzak objektu gisa erakustearen ondorioak, ispiluaren ikonografia eta dietaren kulturaren ingurukoak. Azkenik, mozorroen atalarekin ixten da ikerketa. Bertan, identitate anitzen espermentazioa, azal eta jantzien inguruko sorkuntza eskultorikoak eta izaki fantastikoak jorratzen dituzten artelanak ikertzen dira.

Artelanak diskurtsoaren erdigunean jarriz, paradigma aldaketa lortzen da. Generoa oraindik ere kontuan hartzen den arren, gorputza eta horri lotutakoak bihurtzen baitira protagonista. Are gehiago, diziplinartekotasunaren alde egiten da diskurtsoa sortzeko: literaturako, antzerkiko eta musikako adibideak baliatzen baitira arte plastiko, teknologiko eta performatiboekin batera, gorputzaren inguruko sorkuntza hobeto ulertzeko.

Erreakzioa-Reacción. Además, se analizan las reinterpretaciones realizadas por artistas del contexto vasco sobre obras de arte conocidas, quienes, al revisar representaciones femeninas conocidas, expresaron innovaciones críticas.

Por último, para clasificar el corpus de las múltiples obras de arte creadas en torno al cuerpo, se proponen tres itinerarios temáticos: 1) el cuerpo sexuado y la sexualidad, 2) el canon de belleza y 3) el disfraz y las criaturas fantásticas. En el primer apartado se analizan las representaciones relacionadas con la vagina, la fecundidad y las obras de arte que representan las relaciones sexo-afectivas. En este último subapartado se unen las creaciones que tratan la masturbación, la crítica al amor romántico o la pornografía. En el segundo apartado, dedicado a la belleza, se analizan obras que critican el ideal que se difunde por los medios, las consecuencias de mostrar los cuerpos de las mujeres como objetos, la iconografía del espejo y la cultura de la dieta. Por último, se cierra la investigación con la sección de disfraces. En ella se investigan obras de arte que abordan la experimentación de identidades múltiples, las creaciones escultóricas en torno a las pieles y las prendas, así como los seres fantásticos.

Poniendo las obras de arte en el centro del discurso, se consigue un cambio de paradigma, dado que, aunque el género sigue siendo un elemento relevante, el cuerpo y lo vinculados a él se convierten en los protagonistas principales. Es más, se apuesta por la interdisciplinariedad para crear este discurso, puesto que se utilizan ejemplos literarios, teatrales y musicales, junto con artes plásticas, tecnológicas y performativas, para comprender mejor las creaciones referentes a lo corporal.

TESIS DOCTORAL

SÉNECA EN LA OBRA EMBLEMÁTICA DE JUAN BAÑOS DE VELASCO Y DE FRANCISCO DE ZÁRRAGA: ESTUDIO ICONOGRÁFICO COMPARADO

FRANCISCO FONSECA MARTÍN

franfonseca43@yahoo.com

Directores de la tesis [Universidad del País Vasco (UPV/EHU)]:

Rafael García Mahiques

Jesús María González de Zárate

Fernando Bartolomé García

Fecha de lectura: **13/03/2023**

Link de la tesis en ADDI: <http://hdl.handle.net/10810/61315>

Las obras que son objeto de estudio en esta tesis, son dos libros de emblemas. Ambos tratan exactamente las mismas 23 cuestiones, cuestiones que, previamente, Alonso Núñez, historiador y cronista real, había planteado, a modo de dilemas morales, a partir de las contradicciones que le parecía encontrar en Séneca, según las exponía en su obra: *Séneca impugnado en cuestiones políticas y morales* (1651).

Dichos libros son: *L. Seneca, ilustrado en blasones políticos, y morales, y su impugnador impugnado...* (1670) de Baños de Velasco y *Séneca juez de sí mismo, impugnado, defendido, y ilustrado...* (1684), de Francisco de Zárraga, en los que no se admite contradicción alguna.

Aunque estos autores son los más destacados, no fueron los únicos críticos de la obra de Alonso Núñez. Zárraga, que publicó en último lugar, atacó con especial obstinación, a Baños de Velasco, por considerarlo un mal defensor de Séneca, tanto por sus argumentos, como por la elección de sus *picturae*, y criticó sus emblemas, éste último aspecto es insólito en la emblemática.

Recordemos que, en pleno auge del neoestoicismo, el siglo XVII es el periodo de mayor influencia de Séneca en España. Era visto como el gran filósofo moral, se le tenía por un pensador muy afín al cristianismo y además se le consideraba español por haber nacido en la Bética, razones suficientes para que nuestros autores hicieran una defensa cerrada del pensador romano.

Los argumentos de los que se valen Baños de Velasco y Francisco de Zárraga provienen de numerosos autores, en buena parte de los padres de la Iglesia, pero sobre todo de Séneca, de cuya obra, principalmente, se cita *De los beneficios* y las *Epístolas morales a Lucilio*. La influencia de Tácito es también poderosa en esta época y aparece con frecuencia en los textos, en ocasiones sin citarlo, por considerarlo ajeno al cristianismo. Estos libros de emblemas, además de defender la autoridad de Séneca, pertenecen al género de espejo de príncipes, porque van dirigidos a la educación del príncipe cristiano.

Un asunto primordial en ambos libros es la liberalidad y otro -aunque no esté expresado abiertamente- es el papel de la nobleza en España, despojada en parte, de una de sus atribuciones: la militar. También ensalzan a los nobles y al rey como dispensadores de la liberalidad y la beneficencia, entonces elogiadas como virtudes propias de su estamento, que puede explicar el interés por la obra *De los beneficios*.

En cuanto a los emblemas propiamente, no pocas veces tomaron argumentos, citas de los comentarios, algunos mote e incluso *picturae* de Diego de Saavedra y de Solórzano Pereira, que fueron sus emblemistas de referencia, *picturae* que, en ocasiones, modificaron ligeramente, para adaptarlas a la cuestión discutida. Para replicar a algunas, de estas cuestiones, en ocasiones muy peculiares y faltas de precedentes, Baños de Velasco y Zárraga, recurrieron a imágenes tradicionales de la cultura visual que adaptaron ingeniosamente, también inventaron algunas *picturae* y, en la mayor parte de los casos, las reinterpretaron, siendo estos aspectos unos de los más interesantes de este estudio.

TESIS DOCTORAL

VOZ Y MEMORIA DE PAPEL. ESTUDIO Y DOCUMENTACIÓN DE LA COLECCIÓN DE CARTELES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO (1886-1975)

MIKEL BILBAO SALSIDUA

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

mikel.bilbao@ehu.eus

<https://orcid.org/0000-0001-9432-2526>

Directores de la tesis [Universidad del País Vasco (UPV/EHU)]:

Kepa Inazio Sojo Gil

Paloma Rodríguez-Escudero Sánchez

Fecha de lectura: **17/05/2023**

Link de la tesis en ADDI: <http://hdl.handle.net/10810/61386>

Kartela Bigarren Industria Iraultzatik aurrera garatu zen komunikabide bat da. Aldi horretan, aldaketa ugari gertatu ziren kontsumo-ondasunak fabrikatzeko moduetan, eta horren ondorioz, ekoizpen-soberakinak sortu ziren, eta hauek merkatuak ezin zituen modu naturalean xurgatu. Testuinguru horretan, lehen marka komertzialen sorrerak eta publizitatearen garapenak funtsezko zeregina izan zuten, gure kontsumo-ohiturak errotik aldatzeko eta merkatu indartsu eta askotariko batean lehiatzeko tresna gisa.

Tesi honek Bilboko Arte Ederren Museoko bildumako lauhun kartel baino gehiago aztertzen eta dokumentatzen ditu, 1886tik 1975era sortu eta inprimatutako piezak. Funtz hori 1980ko hamarkadan hasi zen eratzten, eta, azkenengo lau hamarkadetan, era askotako eta heterogeneo bilduma honek, hazten eta forma hartzen joan da. Bertan, Euskal Herriko artista eta diseinatzaile grafikoek lana eta nazioko zein nazioarteko beste sortzaile ospetsu askorenak elkarrekin bizi dira. Hala, Aurelio Arteta, Antonio de Gueza edo Arrue anaiak bezalako gerraurreko euskal margolari handiek, protagonismoa partekatzen dute bilduma honetan Jules Chéret, Eugène Grasset, Picasso, Dalí, Miró, Chillida eta Jean Carlu, Charles Loupot, Paul Colin, Gino Boccasile edo Milton Glaser bezalako artista garrantzitsuekin, besteak beste.

Tesi hau aipatutako kronologian bilduma osatzen duten kartelen ikerketa zehatz gisa sortu bada ere, ez dira garrantzi gutxiagokoak iragartzen dituzten ekitaldi, enpresa edo gertaera historikoen inguruko ekarpenak. Era berean, lan honek kartelen sortzailei buruzko atal bat du, baita kartel horiek gauzatu ziren arte grafikoetako enpresei buruzkoa

El cartel es un medio y soporte de comunicación y persuasión cuyo pleno desarrollo corrió parejo al progreso de la Segunda Revolución Industrial. Fue en este periodo cuando tuvo lugar un cambio ostensible en las formas de fabricación de bienes de consumo, hecho que tuvo su reflejo en la generación de unos excedentes de producción que el mercado era incapaz absorber de manera natural. En este contexto, la gestación de las primeras marcas comerciales y el desarrollo de la publicidad, jugaron un papel esencial como herramientas con las que competir en un pujante y variado mercado llamado a alterar radicalmente nuestros hábitos de consumo.

La presente tesis aborda el estudio y documentación de más de cuatrocientos carteles pertenecientes a la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao, piezas creadas e impresas entre 1886 y 1975. Dicho fondo se comenzó a configurar en los años ochenta y, a lo largo de algo más de cuatro décadas, ha ido creciendo y tomando forma, hasta convertirse en una variada y heterogénea sección, donde la obra de artistas y diseñadores gráficos del País Vasco convive con la de otros muchos creadores y creadoras de renombre, tanto nacionales como internacionales. Así, grandes pintores vascos de preguerra como Aurelio Arteta, Antonio de Gueza o los hermanos Arrúe, comparten protagonismo en esta colección con relevantes artistas como Jules Chéret, Eugène Grasset, Picasso, Dalí, Miró, Chillida y grafistas de la talla de Jean Carlu, Charles Loupot, Paul Colin, Gino Boccasile o Milton Glaser, entre otros.

ere. Azken batean, hiru liburukitan antolatutako bi mila orrialdetik gorako lan honek, Euskal Herriko kartel bilduma garrantzitsuenetako baten azterketa eta dokumentazioa sakontzen du. Bertan, bertokotik nazioartekora biltzen dira, museoaren beraren espiritu eklektikoarekin bat egiten duen ezaugarria; izan ere, museoaren aretoetan, Gauguinek Arrue anaiekin partekatzen du espazio piktorikoa, Milton Glaserrek Aurelio Artetarekin edo Nicolás Martínez Ortizekin kartelen bilduman egiten duen bezala. Bilduma honek zerbait adierazten badu, kartelak XIX. mendetik aurrera izandako garaietara eta etengabeko aldaketetara egokitzeko duen gaitasuna da eta, aldi berean, gizakiaren irrika, gustu, moda, zaletasun, iritzi eta beldurren erakusleho handi gisa aurkezten zaigu.

Aunque en esencia esta tesis ha sido concebida como una investigación pormenorizada de los carteles que conforman el fondo objeto de estudio en la citada cronología, no menos relevantes son las aportaciones en torno a los eventos, las empresas o los acontecimientos históricos para los que fueron concebidos. Asimismo, este trabajo incluye varios epígrafes que versan sobre los creadores y creadoras de los carteles, así como sobre las empresas de artes gráficas en las que estos se materializaron. En definitiva, este trabajo de más de dos mil páginas organizado en tres volúmenes, ahonda en el estudio y la documentación de una de las colecciones de carteles más relevantes del País Vasco. En ella se dan cita desde lo local a lo internacional, rasgo que entronca con el espíritu ecléctico de la propia institución, pues en las salas del museo, Gauguin comparte espacio pictórico con los hermanos Arrúe, de la misma manera que Milton Glaser lo hace con Aurelio Arteta o Nicolás Martínez Ortiz en la colección de carteles. Un fondo que, si algo pone de manifiesto, es la enorme capacidad de adaptación del cartel a los tiempos y a los constantes cambios operados desde el siglo XIX, a la vez que se nos presenta como un gran muestrario de los anhelos, los gustos, las modas, las aficiones, las opiniones y los miedos del ser humano.

TESIS DOCTORAL

LA ESCULTURA ROMANISTA EN LOS ARCIPRESTAZGOS GUIPUZCOANOS DE LA DIÓCESIS DE PAMPLONA

LAURA CALVO GARCÍA

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

laura.calvo@ehu.eus

<https://orcid.org/0000-0002-2080-5717>

Director de la tesis:

Dr. Fernando R. Bartolomé García

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Fecha de lectura: **03/07/2023**

Iruñeko elizbarrutiko artzapezpiku gipuzkoarren eskultura erromanista izeneko ikerketa proiektuaren helburua Gipuzkoako ondare artistikoa balioan jartzea ahalbidetu duen ikerketa historiko eta artistiko handinahi bat gauzatzea izan da. Zehazki, helburua Gipuzkoako ekialdeko eta erdialdeko eremuetan Artziprestazgo Nagusi eta Txikian dagoen eskultura erromanista ikertzea izan da.

Ardatz nagusia eskultura da. Garatu zen testuingurua ezagutzeko, esparru geografikoa, berezitasun historikoak eta garaiko gizarteaz arduratzen diren kapituluaren ondoren, Trentoko kontzilioaren aurreko giro erreformatzailean sakontzen da, kontrarreformaren baloretan, hau da, katezismo berria, santuen presentzia eta erlikien boterea, alegia. Une horretan, artea erlijio katolikoaren zerbitzura zegoen eta dekretu tridentinoek argi uzten zuten artelanei eman behar zitzairen erabilera egokia eta horiek errespetatu beharreko kontzeptu moralak.

Bestalde, Iruñeko elizbarrutiaren espazio-mugak eta gotzainen azterketa egiten da. Bestalde, bisita pastoralen eta bisita-aginduen garrantzia nabarmentzen da, elizbarrutiak ekoizpen artistikoaren gainean duen kontrola azpimarratzeko. Bestetik, aztertzaileen figura errepasatzen da, eta horien inportantzia artelaren elementuen eta estiloaren eboluzioa kontrolatzeko. Beste kontuen artean, erretaulak kontratatzeo prozesua eta gai ekonomikoen garrantzia, hala nola altzari liturgikoak enkargatzen dituzten figurak, obren finantzaketa edo eskultura-maisuek eta tailerreko kide guztiek jaso ohi zituzten soldata eta arteak eskaintzen zuen itxaropen ekonomikoa.

El proyecto de investigación titulado *La escultura romanista en los arciprestazgos guipuzcoanos de la diócesis de Pamplona* ha tenido como objetivo llevar a cabo un ambicioso estudio histórico y artístico que permitiera poner en valor una parte del importante del patrimonio artístico guipuzcoano, en concreto la escultura romanista localizada en los antiguos arciprestazgos pertenecientes a la diócesis de Pamplona, el Mayor y el Menor, que se corresponden con la zona oriental y central de Gipuzkoa.

El estudio se centra en la escultura, por lo que tras unos primeros capítulos en los que se contextualiza la Gipuzkoa del siglo XVI, el marco geográfico, las particularidades históricas y la sociedad del momento, se ahonda en el ambiente reformador anterior al concilio de Trento y en la apuesta de la contrarreforma por el nuevo catecismo tridentino, la intercesión de los santos y el poder de las reliquias. En estos momentos, el arte está al servicio de la religión católica y por ello los decretos tridentinos aclaran el uso que se debe dar a las imágenes y los conceptos de carácter moral que toda obra religiosa debe respetar.

Por otro lado, se abordan los límites espaciales de la diócesis de Pamplona y los obispos que la dirigen. Además, se pone en valor el papel de las visitas pastorales y los mandatos de visita con el objetivo de analizar el control que la diócesis ejerce sobre la producción artística, así como los veedores que marcan la evolución de las obras, el proceso de contratación y ejecución de un retablo y otras cuestiones de tipo económico, como los agentes que encargan los muebles litúrgicos, la financiación de las obras o el salario y expectativas económicas que los maestros escultores y todos los miembros de su taller solían percibir.

XVI. mendearen azken hamarkadetan, Trentoko kontzilioaren ondorengo testuinguru erlijioso eta espiritualean, artea eredu miguelangeleskoen betetzen da eta manierismo italiarraz baliatzen da idealizatutako, heroiko eta anatomia goratuko pertsonaien konposizio garaileak sortzeko, eskulturan "erromanismo" terminoarekin ezagutzen den estiloa sortuz. Artelanak ez dira ikuspegi historiko eta artistiko batetik bakarrik ikertzen: maisuen inspirazio iturri grafikoetan arakatzea, ikonografia eta aurkezten diren programa kontrarreformistak ulertzea da helburua. Eliza Katolikoaren mezu kontrarreformista kontuan hartuta, eskultura eta erretaulak fededunen komunitateari aurkezten zaien balore kristauen eredu dira eta giza-talde horrek nola hautematen duen guzti hori ikertzen da.

Erretaulak obra konplexiak dira. Arkitekturara hurbildu beharra dago, alde batetik, trazadurari eta apaindurari dagokienez, eta, bestetik, eskulturrara eta obra horien errealdurari eta polikromiari. Ez da ahaztu behar XVI. mendeko erretaulak Michelangeloren *maniera* adierazten duten tailuak eta erliebeak dituztela, Gaspar Becerrak Italiatik hispaniar erresumetara ekarritakoak, geroago Gregorio Fernandez-eren naturalismorako hurbilpena bilatzen duten formetarantz eboluzionatzen dutenak, 1572 eta 1625 urteen artean ematen den eboluzio estilistikoan, lengoia manierista horren hasiera eta amaiera markatzen duten denborazko koordinatuak direlarik.

Azterlan honen beste ekarpenetako bat produkzio-zentroen definizioa da, hau da, maisuena, haien lantegiena eta haietan ekoizitako obrena. Euskal Herriko eta Nafarroako egilerik nabarmenena, zalantzarik gabe, Juan de Anchieta izan zen. Hala ere, Nafarroara joateak gubiako beste maisu batzuen garapena erraztu zuen, hala nola Ambrosio de Bengoechea, Pedro de Goicoechea, Jerónimo de Larrea edo Domingo de Mendaraz. Gipuzkoako arte-panorama aktiboa osatzeko, hamarkada horietan dokumentatutako arkitekto, mihiztatzaila, zizelkari eta eskultore ugariak sartzen dira, XVI. mendearen azken hamarkadetan eta hurrengo mendearen hasieran eremu horretan izandako jarduera sutsuaren berri ematen dutenak.

En las décadas finales del siglo XVI, en el contexto religioso y espiritual posterior al concilio de Trento, el arte se sirve de modelos miguelangelescos y del manierismo italiano para crear composiciones triunfales de personajes idealizados, heroicos y de anatomía exaltada, dando lugar a un estilo que en escultura se conoce con el término 'romanismo'. El estudio de la obra no solo se aborda desde un punto de vista histórico y artístico. La indagación en las fuentes gráficas que sirven de inspiración a los maestros, así como entender la iconografía y los programas contrarreformistas que se presentan, en línea con el mensaje contrarreformista de la Iglesia Católica, son claves de lectura que explican cómo la comunidad de fieles percibe esas imágenes.

Además, se plantea la concepción del retablo como una obra total, que precisa de una aproximación a la arquitectura finisecular, por un lado, tanto de la traza como de la ornamentación como, por otro, al recubrimiento dorado y polícromo de estas obras, no sin olvidar que la estructura arquitectónica alberga tallas y relieves que en sus formas expresan la *maniera* de Miguel Ángel, traída a los reinos hispanos por Gaspar Becerra, que evolucionan hacia formas que buscan el acercamiento al naturalismo de Gregorio Fernández. 1572 y 1625 son las coordenadas temporales que marcan el inicio y el fin de este lenguaje manierista.

Otra de las aportaciones de este estudio es la definición de los centros de producción, es decir, de los maestros, sus talleres y las obras producidas en ellos. El artífice más destacado en el País Vasco y Navarra fue, sin duda, Juan de Anchieta. Sin embargo, su partida a Navarra facilita el desarrollo de otros maestros de la gubia como Ambrosio de Bengoechea, Pedro de Goicoechea, Jerónimo de Larrea o Domingo de Mendaraz. El activo panorama artístico guipuzcoano se completa con la inclusión de los numerosos arquitectos, ensambladores, entalladores y escultores documentados en estas mismas décadas y que dan cuenta de la efervescente actividad desarrollada en esta zona en las últimas décadas del siglo XVI y comienzos de la siguiente centuria.

TESIS DOCTORAL

PINTANDO EL CIELO Y EL INFIERNO TRAS LA PESTE NEGRA: UNA CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA PINTURA MURAL EN IGLESIAS PARROQUIALES DEL REINO DE NAVARRA ENTRE 1348 Y 1387

ENEKO TUDURI

University of Nevada, Reno
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

<https://orcid.org/0000-0003-1153-2945>

Directores de la tesis:

José Javier Vélez Chaurri
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Xabier Irujo Ametzaga
Universidad de Nevada, Reno

Fecha de lectura: **03/07/2023**

Los especialistas han reconocido la gran calidad que la pintura mural alcanzó durante el siglo XIV en el reino de Navarra, un pequeño estado a caballo entre la península Ibérica y la Europa continental. Pintados en estilo gótico-lineal, sofisticados y vibrantes murales cubrían los muros de las iglesias, claustros, y palacios representando temas religiosos y profanos. Los mejores ejemplos de este arte, localizados en la catedral de Pamplona y en las iglesias más importantes del reino, han sido estudiados por reputados historiadores del arte. Sin embargo, un grupo notable de pinturas descubiertas en las últimas tres décadas y localizadas en iglesias parroquiales del entorno rural Navarro, han pasado desapercibidas. Probablemente esto se debe a su dañado estado y su aspecto más *naïf* que las obras de primer nivel, razones por la que han sido catalogadas como obras de menor calidad.

Esta investigación se centra en el periodo inmediatamente posterior a la llegada de la peste negra a Navarra en 1348. Sobre esta terrible época, se ha propuesto que debido a la crisis que causó la pandemia la creación artística navarra no fue tan significativa como aquella de la productiva etapa previa a la pandemia. Si esto parece cierto en el campo de la arquitectura, en el campo de la pintura, las pruebas documentales y arqueológicas apuntan a lo contrario: tras la pandemia no hubo una ruptura sino una continuación en la calidad y cantidad del arte de la pintura en el reino de Navarra.

Desarrollando una metodología interdisciplinar *ad hoc*, el objetivo de esta investigación es revelar el patronazgo, proceso creativo, y el simbolismo de estas pinturas murales trecentistas. ¿Quién pudo patrocinar estos caros trabajos de pintura durante la profunda

crisis que sucedió en el mundo feudal tras 1348? ¿Y de dónde conseguían los pintores los caros pigmentos —especialmente la azurita, con el que conseguían un profundo color azul— con los que pintaban las superficies interiores de humildes iglesias parroquiales?

Los resultados de esta investigación muestran que pese a las apocalípticas cifras del impacto de la peste negra en Navarra (alrededor de un 40% de la población desapareció entre los brotes de 1348 y 1362), durante la segunda mitad del siglo XIV se llevó a cabo una ferviente labor pictórica para decorar los interiores de las iglesias románicas y góticas del reino. Esta labor fue llevada a cabo fundamentalmente por un grupo de pintores iruñeses, que se ha llamado "La escuela de Pamplona". Este trabajo propone, como estos artesanos fueron patrocinados por la elite social Navarra, los cuales vieron sus ganancias e ingresos aumentados mediante la servidumbre al nuevo rey Carlos II.

Durante este caótico periodo, estos nobles financiaron programas iconográficos, donde, quizás con más intensidad de lo habitual, se hacía énfasis en el profundo miedo hacia los tormentos del infierno y la esperanza de alcanzar la salvación de los cielos. Todo esto se vio beneficiado del afortunado descubrimiento en 1338 de una mina de plata en el pirineo navarro que dio acceso a los pintores a apreciados pigmentos, y les permitió dividir pictóricamente las iglesias parroquiales entre el cielo y el infierno.

NORMAS DE PUBLICACIÓN.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

ARTÍCULOS

Envío de artículos, proceso de selección y plazos de entrega

- Los/las autores/as que deseen enviar un artículo a la revista *Ars Bilduma* deberán mandar a arsbilduma@ehu.eus un correo electrónico con el título del artículo, el resumen, las palabras clave y, si es la primera vez que colaboran con nosotros, un breve *curriculum* de su trayectoria investigadora (unas 10 líneas) o bien su enlace a ORCID.
- La revista se pondrá en contacto con el/la autor/a y le confirmará si el contenido del artículo se ajusta a los criterios de la revista.
- El/la autor/a enviará un único pdf anónimo que incluya título, resumen y palabras clave en un idioma, texto del artículo, fotos y pies de foto. Este documento se enviará a la revisión por pares doble ciego.
- Una vez que el artículo haya sido evaluado, se entregará al/a la autor/a una ficha de revisión en donde se indicará si el artículo ha sido aceptado o no, así como las sugerencias y/o correcciones obligatorias que debe realizar el/la autor/a en el plazo máximo indicado.
- Los manuscritos podrán ser sometidos a procesos de valoración de plagio a través del sistema *Similarity Check*.
- Tras realizar las correcciones, el/la autor/a tendrá que subir a la web:
 - Un archivo en Word o cualquier otro procesador de textos con el texto definitivo y la bibliografía final, sin imágenes. En la primera página se indicará en tres idiomas (uno de ellos, inglés) el título, resumen y palabras clave, institución, dirección institucional, correo institucional y el número ORCID. Se seguirán las normas que se especifican en el apartado “Formato, estructura y extensión”.
 - Un segundo archivo Word o similar con las fotos y los pies de foto.
 - Fotos e ilustraciones de las que se tenga permiso de publicación, en formato jpg o bmp.
- El plazo de entrega de artículos finaliza cada 30 de julio. Para cada número se elegirán diez artículos que hayan superado la evaluación por pares. En caso de que haya más artículos se aplicará el criterio de la fecha de recepción de los artículos y la calidad de los mismos, quedando el resto pendiente de publicación en el número del año siguiente.
- Cualquier duda, contactar a través del email: arsbilduma@ehu.eus

Formato, estructura y extensión

- Los artículos han de ser originales e inéditos, además de no estar pendientes de publicación.
- El consejo editorial no aceptará aquellos artículos que no cumplan los criterios de publicación aquí expresados.
- Los artículos podrán estar escritos en los idiomas cooficiales de la Comunidad Autónoma del País Vasco, tanto en euskara como en español, aunque se aceptarán artículos en otros idiomas.
- En la primera página del artículo definitivo aparecerá el título, resumen y palabras clave, autor/a, centro o institución, dirección postal del centro, email institucional e identificador ORCID. Estos datos serán publicados en la portada del artículo.
- El título, resumen y palabras clave tienen que presentarse en tres idiomas: en la lengua en la que esté escrito el artículo, inglés y una tercera a elección del/de la autor/a.
- Por problemas de espacio en la maqueta, se recomienda que el título no exceda de 18 palabras, el resumen no más de 80 palabras y entre cuatro y ocho palabras clave.
- La extensión del artículo será de entre 8 a 20 páginas sin fotos, con un máximo de 50.000 caracteres sin espacios. Es una extensión orientativa. No obstante, si el/la autor/a ve necesario que se haga una excepción, puede justificar razonadamente el empleo de más caracteres.

- El tipo de letra (fuente) será Times New Roman, con los tamaños siguientes:
 - Cuerpo de texto: tamaño 12, interlineado sencillo.
 - Notas: tamaño 10, interlineado sencillo.
- Si fuera necesario utilizar epígrafes, se ordenarán con números arábigos, por ejemplo (1. Contexto histórico, 2. Contexto social). Si fueran necesarias más subdivisiones, se harán de la siguiente forma: (1. 1. Datos biográficos, 1. 2. Catálogo de obras). Los títulos y subtítulos no llevan punto.
- El uso de la negrita quedará reducido a los títulos y subtítulos.
- La cursiva se utilizará para títulos de obras literarias y artísticas y palabras en otros idiomas.
- Las citas breves irán entrecomilladas, integradas dentro del texto.
- Las notas irán a pie de página, con números arábigos.
- La bibliografía empleada en las notas se colocará también al final del texto del artículo, tras las conclusiones, en orden alfabético y separado cada libro por una línea en blanco.
- La bibliografía a citar en las notas a pie de página y bibliografía final seguirá los siguientes modelos:
 - Libro: APELLIDOS, Nombre: *Título*. Ciudad, Editorial, año.
 - Capítulo de libro: APELLIDOS, Nombre: “Título del capítulo”, en APELLIDOS, Nombre: *Título del libro*. Ciudad, Editorial, año, pp. 1-10.
 - Artículo de revista: APELLIDOS, Nombre: “Título del artículo”, *Título de la revista*, vol. X, n.º X, año, pp. 1-10.
 - Webs, libros o revistas en línea: APELLIDOS, Nombre: “Título del artículo”, *Título de la revista*, vol. X, n.º X, año, pp. 1-10. http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma (Consultado el 28/12/2013).
- Abreviaturas:
 - Cuando se trate de una publicación ya mencionada en una nota anterior se repetirá el apellido del/de la autor/a e inicial seguido de la abreviatura “*op. cit.*”, en minúscula y cursiva. Ejemplo: APELLIDOS, Nombre: *op. cit.*

- Si se citan varias obras de un mismo autor/a a partir de la segunda vez que se cita cada una de ellas se repetirán las primeras palabras del título seguidas de puntos suspensivos y en el caso de títulos entrecomillados se cerrarán comillas. Ejemplo: APELLIDOS, Nombre: “Título...”, *op. cit.*, p. X. Cuando una nota contenga datos iguales a los citados en la nota inmediatamente anterior se usará “*ibid.*” entrecomillado, en cursiva y minúscula, y el número de página o en mayúscula si inicia párrafo.
 - Las abreviaturas correctas según la última normativa de la RAE (2010) para director, directora, editor/a o coordinador/a son las siguientes: (Dir.), (Dir.^a), (ed.), (coord.).

Material gráfico

- Las ilustraciones deberán estar en formato JPG o BMP.
- Máximo 10 fotografías por artículo.
- La resolución de las imágenes será de al menos 300x300 ppp. con un tamaño de impresión real de 15 cm a lo alto o ancho. Las que no lleguen a la calidad suficiente serán eliminadas.
- Se rechazarán las fotocomposiciones hechas por los/las autores/as.
- El pie de foto seguirá este esquema: Fig. 1. Obra, lugar o museo. Autor/a, fecha (Autor/a de la fotografía).
- Si las fotografías no son propiedad del/de la autor/a se debe indicar su procedencia en el pie de foto tal y como le indiquen en la institución correspondiente. Será el/la autor/a el/la encargado/a de obtener la autorización para su publicación. Si las fotografías son del autor/a, no se indicará nada en el pie de foto.
- Las fotos procedentes de alguna institución o publicación deberán contar por escrito con el permiso pertinente. Este se ha de mandar por correo en papel cuando el artículo sea aceptado para que el artículo pueda ser maquetado.
- Dentro del texto del artículo, en el lugar en el que se desea que aparezca la foto, se incluirán llamadas a las fotografías de la siguiente manera: (Fig. 1)

RESEÑAS

Las reseñas se realizan por encargo, aunque es posible sugerir propuestas al equipo editorial. La extensión recomendable de la reseña será de 6.000 a 7.000 caracteres sin espacios. Al comienzo del texto figurarán los datos bibliográficos (autor/a, título, ciudad, editorial y año, de la forma indicada en el apartado de bibliografía e ISBN). Se firmará la reseña con el nombre y dos apellidos del/de la autor/a (de la reseña) y la institución a la que pertenece. La reseña se enviará en cualquier procesador de textos (Word, OpenOffice, etc.). Por otra parte, se subirá una foto de la portada de libro en alta calidad, en formato JPG. Ambos documentos se colgarán en la web de la revista *Ars Bilduma*: http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma/login

Para ello, el/la autor/a de la reseña procede a entrar con su usuario y contraseña y, una vez dentro, se adjunta todo el material eligiendo en el desplegable la opción “Reseñas”. Ante cualquier duda, contacte a través del email arsbilduma@ehu.eus

TESIS

En este apartado figurarán las tesis leídas en el departamento en el año correspondiente. Deberán incluir los siguientes datos:

- Título de la tesis, autor/a, (institución, si procede), email institucional (o personal, si no se dispone de él), ORCID ID, fecha de lectura, link de la tesis en ADDI, nombre y dos apellidos del/la director/a de la tesis e institución.
- Resumen de la tesis (unas 500 palabras).

PUBLICATION RULES

ARTICLES

Delivery of articles, selection process and delivery periods

- Authors wishing to submit an article to *Ars Bilduma* should send an email to arsbilduma@ehu.eus with the title of the article, the summary, the key words and, if it is the first time collaborating with us, a brief curriculum of their research career (about 10 lines) or a link to their ORCID.
- The journal will contact the author and confirm if the content of the article meets the criteria of the journal.
- The next step is that the author must create a single anonymous pdf that includes: title, summary and keywords in one language, text of the article, photos and captions. This document will be sent to the double-blind peer review.
- Once the article has been evaluated, a review form will be sent to the author, indicating whether or not the article has been accepted, and will include the suggestions and / or mandatory corrections that the author must make within one month maximum.
- The manuscripts may be submitted to plagiarism assessment processes through the *Similarity Check* system.
- After making the corrections, the author will have to upload to the web:
 - A file in Word or any other word processor with the final text and the final bibliography, without images. On the first page, the title, summary and keywords, institution, institutional address, institutional mail and the ORCID number will be indicated in three languages (one of them as English). The rules that are specified in the "Format, structure and extension" section will be followed.
 - A second Word file or similar with the photos and captions.
 - Photos and illustrations with permission to publish, in jpg or bmp format.
- The deadline for the delivery of articles ends every 30th of July. For each issue, ten articles that have passed the peer evaluation will be chosen. In the case that there are more articles, the criteria for the date of receipt and quality of articles thereof will be applied, with the rest pending publication in the following year's issue.
- For any questions, contact via email: arsbilduma@ehu.eus

Format, structure and extension

- The articles must be original and unpublished, as well as not pending publication.
- The editorial board will not accept those articles that do not meet the publication criteria expressed herein.
- Articles may be written in the co-official languages of the Autonomous Community of the Basque Country, both in Basque and Spanish, although articles in other languages will be accepted.
- The first page of the final article will include the title, summary and keywords, author, centre or institution, the centre's postal address, institutional email and ORCID identifier. This data will be published on the cover of the article.
- The title, summary and keywords must be submitted in three languages: the language in which the article is written, English and a third of the author's choice.
- Due to problems of space in the model, it is recommended that the title does not exceed 18 words, the summary should not exceed 80 words and between four and eight keywords.
- The extension of the article will be between 8 to 20 pages without photos, with a maximum of 50,000 characters without spaces. It is an indicative extension. However, if the author considers it necessary to make an exception, the use of more characters can be reasonably justified.

- The font will be Times New Roman, in the following sizes:
 - Text body: size 12, single line spacing.
 - Notes: size 10, single line spacing.
- If it is necessary to use headings, they will be arranged with Arabic numerals, for example (1. Historical context, 2. Social context). If more subheadings are necessary, they will be done in the following way: (1. 1. Biographical data, 1. 2. Catalogue of works). Headings and subheadings do not have a full stop.
- The use of bold will be limited to titles and subtitles.
- Italics will be used for titles of literary and artistic works and words in other languages.
- Short quotations will be enclosed in quotation marks, integrated into the text.
- Notes will go at the bottom of the page, with Arabic numerals.
- The bibliography used in the notes will also be placed at the end of the text of the article, after the conclusions, ordered alphabetically and separated by a blank line.
- The bibliography to be cited in the footnotes and final bibliography will follow the following models:
 - Book: SURNAME, Name: *Title*. City, Publisher, Year.
 - Book chapter: SURNAME, Name: "Title of the chapter", in SURNAME, Name: *Title of the book*. City, Publisher, Year, pp. 1-10.
 - Journal article: SURNAME, Name: "Title of the article", *Title of the journal*, vol. X, No. X, Year, pp. 1-10.
 - Websites, books or online journals: SURNAME, Name: "Title of the article", *Title of the journal*, vol. X, No. X, year, pp. 1-10. http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma (Accessed on dd/mm/yyyy).
- Abbreviations:
 - For publications already mentioned in a previous note, the surname of the author and initial followed by the abbreviation "*op. cit.*", in lowercase and italics. Example: LAST NAME, Name: *op. cit.*

- If several works by the same author are cited, from the second time each is cited, the first words of the title will be repeated followed by ellipses and in the case of titles in quotation marks, quotation marks will be closed. Example: LAST NAME, Name: "Title...", *op. cit.*, p. X. When a note contains the same information as that quoted in the immediately preceding note, "*ibid.*" will be used in quotation marks, in italics and lowercase, with the page number or capitalised if it starts a paragraph.
 - The correct abbreviations according to the latest regulations of the RAE (2010) for director, editor and coordinator are the following: (Dir.), (ed.), (coord.).

Graphics

- Images must be in JPG or BMP format.
- Maximum 10 photographs per article.
- The resolution of the images will be at least 300x300 dpi. with an actual print size of 15 cm height or width. Those that do not attain the necessary quality will be deleted.
- Photocompositions made by the authors will be rejected.
- The caption will follow this format: Fig. 1. Work, place or museum. Author, date (Author of the photograph)
- If the photographs are not the property of the author, they must indicate their origin in the caption as indicated from the corresponding institution. The author will be responsible for obtaining the authorisation for its publication. If photographs are taken by the author, nothing will be indicated in the caption.
- Photos from an institution or publication must have a written permission. This must be sent by paper when the article is accepted so that the article can be drafted.
- Within the text of the article, where you want the photo to appear, reference marks to the photographs will be included as follows: (Fig. 1)

REVIEWS

Reviews are carried out on request, although it is possible to suggest proposals to the editorial team. The recommended extension of the review will be 6.000 to 7.000 characters without spaces. At the beginning of the text, the bibliographic data (author, title, city, publisher and year, in the manner indicated in the bibliography and ISBN section) will appear. The review will be signed with the name and two surnames of the author (of the review) and the institution to which it belongs. The review will be sent in any word processor (Word, OpenOffice, etc). Additionally, a photo of the book cover will be uploaded in high quality, in JPG format. Both documents will be posted on the website of the *Ars Bilduma* magazine: http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma/login

For this the author of the review proceeds to sign in with their username and password and, once inside, all material is attached by choosing the "Reviews" option from the drop-down menu. If you have any doubt, please contact us via email arsbilduma@ehu.eus

THESIS

In this section you will find the theses read in the department in the corresponding year. They must include the following data:

- Title of the thesis, author, (institution, if applicable), institutional email (or personal, if not available), ORCID ID, date read, link to the thesis in ADDI, name and two surnames of the director of the thesis and institution.
- Summary of the thesis (about 500 words).

OBJETIVOS.

OBJETIVOS

DESCRIPTORES DE LA REVISTA

La revista *Ars Bilduma* nace en el seno del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco con el objetivo de difundir artículos de investigación en el ámbito de la Historia del Arte y sus especialidades, tanto en su vertiente teórica como práctica, comprendiendo como líneas preferentes: historia del arte antiguo y medieval, moderno y contemporáneo, historia del arte en el País Vasco, conservación y restauración del patrimonio artístico, teoría del arte, museología, cine, música y danza.

Ars Bilduma, perteneciente a UPV/EHU Press, pretende ser una publicación científica de ámbito internacional cuyo objetivo fundamental es contribuir al avance y desarrollo del conocimiento de la Historia del Arte. Nuestro propósito es alcanzar un alto nivel de calidad científica para potenciar la comunicación entre las diferentes líneas de investigación de la Historia del Arte. Para ello contamos con un comité de redacción compuesto por investigadores de prestigio a nivel nacional e internacional. Además, la revista cuenta con un comité evaluador externo que garantizará la calidad en la selección de los artículos, velando por el seguimiento correcto de los criterios de publicación.

OBJETIVOS

- Publicar estudios inéditos relacionados con las líneas de investigación preferentes de esta revista.
- Servir de marco de divulgación de las investigaciones generadas en el marco de proyectos de investigación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco y de otros centros investigadores estatales e internacionales de reconocido prestigio.
- Servir de punto de encuentro para los estudiosos de la Historia del Arte, permitiendo comparar los resultados de las investigaciones llevadas a cabo por los profesionales del área de las Humanidades.
- Potenciar la investigación y el estudio del patrimonio artístico del País Vasco.

IDIOMAS DE PUBLICACIÓN

Los artículos contenidos en la revista podrán aparecer en los idiomas cooficiales de la Comunidad Autónoma del País Vasco, tanto en euskera como en español, aunque se aceptarán artículos en otros idiomas de interés científico. Sin embargo, atendiendo a la normativa vigente, cada artículo deberá contar con una traducción del título, un breve resumen y las palabras clave en tres idiomas, uno de ellos inglés.

OTROS DATOS DE INTERÉS

Ars Bilduma hará su aparición de forma anual en formato digital, para que su impacto y difusión sea mayor, y será visible a través de la web de la UPV/EHU, en el apartado destinado a las revistas con el que cuenta el Servicio de Publicaciones de esta institución.

OBJECTIVES

JOURNAL DESCRIPTORS

The *Ars Bilduma* journal originated at the heart of the Humanities Faculty's History of Art and Music Department at the University of the Basque Country with the aim of disseminating research articles in the field of History of Art and its specialties, both in its theoretical and practical aspects, understanding historical artistic heritage, conservation and restoration, ancient and medieval art, modern art, contemporary art, museology, musicology, performing arts, film and audio-visual arts, theoretical and systematic knowledge of art, documentary sources and artistic techniques as priorities.

Ars Bilduma, belonging to UPV/EHU Press, aims to be an international scientific publication whose main objective is to contribute to the advancement and development of knowledge of History of Art. Our purpose is to achieve a high level of scientific quality to enhance communication between the different lines of research in History of Art. For this we have a drafting committee composed of prestigious researchers at national and international level. In addition, the journal has an external evaluation committee that will guarantee quality in the selection of the articles, ensuring correct follow-up of the publication criteria.

OBJECTIVES

- Publish unpublished studies related to the preferred research lines of this journal.
- Serve as a framework for disseminating research generated within the framework of research projects of the Art History Department at the University of the Basque Country and other state and international research centres of recognised prestige.
- Serve as a meeting point for students of History of Art, allowing them to compare the results of research carried out by professionals in the Humanities field.
- Promote research and study of the artistic heritage of the Basque Country.

PUBLICATION LANGUAGES

The articles contained in the journal may appear in the co-official languages of the Autonomous Community of the Basque Country, both in Basque and Spanish, although articles in other languages of scientific interest will be accepted. However, according to current regulations, each article must have a translation of the title, a brief summary and the keywords in three languages, one of them English.

OTHER INFORMATION OF INTEREST

Ars Bilduma will appear annually in digital format, so that its impact and dissemination is greater, and will be visible through the UPV/EHU website, in the section dedicated to the journals of this institutions Publishing Service.

2024



Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea



ARSBILDUMA

ARSBILDUMA
ISSN 1989-9262
UPV/EHU Press