

ArtyHum

Nº 16 - Septiembre de 2015

Revista Digital de Artes y Humanidades



ENGAÑANDO AL OJO,
MIRAR NUNCA FUE SUFICIENTE



****Portada: Dos niñas, Pere Borrell del Caso (1835-1910). Trampantojo, pintura modernista del Museu del Modernisme Catalá. Diseño y maquetación de Iñaki Revilla Alonso.***



SUMARIO

ANTROPOLOGÍA

- ELOÍSA HIDALGO PÉREZ
 - Leyendas españolas que aún sobreviven en el siglo XXI.....6
 - El ocaso de otros seres mágicos españoles.....18
- VÍCTOR BARRERA ALARCÓN
 - Cuestión de perspectivas: el *Museo de América de Madrid* como estudio de caso.....33

ARTE

- MARTA TEIXIDÓ i CLAVERO
 - Fundació Suñol (Barcelona): *The Presence of Black* (1950-1966).....42
 - Galería Eude (Barcelona). Exposición fotográfica: *Manel Esclusa*.....46
 - Galería Joan Gaspar (Barcelona): Exposición colectiva de escultura.....50

CINE

- TERESA MONTIEL ÁLVAREZ
 - Los inicios de la censura en el cine.....54

CULTURA

- BEATRIZ FERNÁNDEZ BONET
 - Entrevista al Dr. Antonio Rodríguez de las Heras.....70

FILOLOGÍA CLÁSICA Y MEDIEVAL

- MANUEL ORTUÑO ARREGUI
 - Asclepio* o *Esculapio* en los textos grecolatinos.....74

HISTORIA

- GONZALO VÁZQUEZ RODRÍGUEZ
 - La Batalla de Waterloo*.....83
- JUDIT GARZÓN RODRÍGUEZ
 - Cosmogonía y teogonía griega.....92
- MARÍA ISABEL MENCHERO HERNÁNDEZ
 - Las reformas militares durante la dinastía de los Severos.....100
- RUBÉN ALMARZA GONZÁLEZ
 - Los Borgia*.....112

INVESTIGACIÓN

- BEATRIZ GARRIDO RAMOS
Familias *Maldonado* y *Fonseca* en la noble ciudad de Salamanca.....125

MÚSICA

- SARA DEL HOYO MAZA
Clara Wieck Schumann (1819-1896).....142

PATRIMONIO

- DIANA M^a ESPADATORRES
El trabajo de campo y la labor de catalogación en la arquitectura zaragozana.....155



**ARTYHUM, REVISTA
DIGITAL DE ARTES Y
HUMANIDADES.**



Publicación mensual

Editada por ArtyHum, Vigo.

Fundada en mayo de 2014.

ISSN 2341-4898

Número 16

Septiembre de 2015.

Dirección

Beatriz Garrido Ramos,

Directora artística y de contenido.

José Ángel Méndez Martínez,

Director digital.

Consejo editor

Beatriz Garrido Ramos (UNED)

José Ángel Méndez Martínez

(UCA)

Más información

(34) 698 175 132

(34) 698 175 133

Web

<http://www.artyhumb.com>

Mail

admin@artyhumb.com

Colaboradores

- BEATRIZ FERNÁNDEZ BONET
- BEATRIZ GARRIDO RAMOS
- DIANA M^a ESPADA TORRES
- ELOÍSA HIDALGO PÉREZ
- GONZALO VÁZQUEZ RODRÍGUEZ
- IÑAKI REVILLA ALONSO
- JOSÉ ÁNGEL MÉNDEZ MARTÍNEZ
- JUDIT GARZÓN RODRÍGUEZ
- MANUEL ORTUÑO ARREGUI
- MARÍA ISABEL MENCHERO HERNÁNDEZ
- MARTA TEIXIDÓ i CLAVERO
- RUBÉN ALMARZA GONZÁLEZ
- SARA DEL HOYO MAZA
- TERESA MONTIEL ÁLVAREZ
- VÍCTOR BARRERA ALARCÓN





Material protegido por
derechos de autor.



**Reconocimiento – No Comercial –
Sin Obra Derivada (by-nc-nd):**

No se permite un uso comercial de la
obra original, ni la generación de obras
derivadas.



ANTROPOLOGÍA

LEYENDAS ESPAÑOLAS QUE AÚN SOBREVIVEN EN EL SIGLO XXI.

Por Eloísa Hidalgo Pérez.



Palabras clave: inmediatez, modifican, medios de comunicación, noticias, conocimiento, homogeneice.

La paulatina desaparición de las tradiciones españolas.

El devenir histórico influye de forma definitiva en el ser humano y en los elementos que le rodean. Política, economía, arte, cultura, religión y muchos otros aspectos se modifican en base a cambios y variantes diversas; y el mundo de las creencias también. La actual generalización de los medios de comunicación y la inmediatez a la hora de conocer las noticias que suceden en cualquier parte del mundo, hace que la información se homogeneice perdiendo las peculiaridades que se han ido configurando a lo largo del tiempo.

Olvidando los maravillosos cuentos españoles.

Muchos y muy diversos son los caminos que las creencias acostumbran a seguir para sobrevivir, porque la fuerza de las religiones oficialmente conocidas y reconocidas siempre persigue acabar con ellas bajo el falso argumento de su origen pagano. Más allá del obvio paganismo inicial de todas las religiones y aunque deseen desvincularse de la mitología, lo cierto es que el propio devenir de los acontecimientos y cambio de los tiempos no han jugado a favor de ninguna de las dos variantes, ya sea denominada religión o mitología. De hecho, resulta significativo que una de las vías que desde hace unas décadas se está siguiendo en el catolicismo, por ejemplo, sea el que desde hace siglos tuvieron que tomar los seres sobrenaturales de las creencias de diversos lugares para no morir. Así, vemos como existen libros en los que, como si de cuentos se tratara, se enseña la *Biblia* a los más pequeños¹. Eso por no hablar de la realización de películas animadas a partir de diferentes relatos bíblicos².

¹ VV.AA, 2011 o LANE, 2007.

² CHAPMAN, WELLS & HICKNER, 1998 y RAMÍREZ & LA DUCA, 2000.

En similares circunstancias se hallan el budismo, el hinduismo, etc., que también se han visto obligadas a recurrir a este tipo de exposición pública con la finalidad de no perder adeptos y acercarse a los futuros creyentes desde edades tempranas.

Sin duda, la narración en forma de cuentos y leyendas es, desde hace siglos, el modo más seguro para que el presuntamente racional ser humano no pierda uno de los componentes más importantes de su desarrollo vital, es decir, el mundo de las creencias. De cualquier forma y paradójicamente, en la actualidad se da un hecho curioso en el mundo occidental que tiende a considerar poco fiables determinadas creencias, mientras otras como al astrología o el espiritismo gozan cada vez de mayor aceptación, aunque con diferente reconocimiento público.

Pero más allá de todas las contradicciones humanas, en el caso de la mitología española resulta fascinante la riqueza que conservamos, a la vez que es decepcionante el escaso conocimiento que se tiene sobre ella, mientras se alaban, evocan y ensalzan las de otros países, civilizaciones y culturas. Sin embargo no es necesario mirar tan lejos. Basta con ver lo que

tenemos al lado para comprobar de nuevo que nuestra historia pasada es tan excepcionalmente rica que ha sido capaz de generar, además de todo lo que conocemos, una mitología que refleja la propia evolución no solo del territorio, sino de sus habitantes.

Por desgracia, el transcurso del tiempo y los cambios en la realidad cotidiana donde acostumbramos a desenvolvemos, ponen demasiadas trabas al mantenimiento de las tradiciones en España. Además, tampoco en nuestro país se hace gran cosa para preservarlas con la identidad real que tuvieron, porque en un mundo en que los gustos y apariencias externas están tan predeterminados como generalizados, algunas de las peculiaridades más significativas que deberíamos conservar y además homologan a todo el país, desaparecen en aras de falsos localismos enarbolados bajo las banderas de no menos falaces argumentos que nunca existieron.

Como es lógico, los seres sobrenaturales del Norte peninsular tienen rasgos particulares que divergen con los que puedan poseer otros del centro o sur de España y por supuesto, las insularidades. Y es que, el origen y desarrollo común de los aspectos

importantes, les afectó de la misma manera que al resto de las características propias del desarrollo de España. De igual modo, los relatos, cuentos, leyendas y demás plasmaciones escritas que podemos encontrar aún en la actualidad, parten del mismo tronco común, y por más variaciones y peculiaridades que tengan en cada lugar, son esencialmente iguales.

Cuentos sobre hadas españolas.

Los cuentos españoles con *hadas* como protagonistas han poblado a lo largo y ancho la geografía de nuestro país, siendo sin embargo más escasos en las Islas Canarias. Aunque las *hadas* del Norte no eran exactamente iguales que las del Centro o el Sur, las similitudes son tantas que no pasan desapercibidas para nadie, y las peculiaridades tan poco relevantes y tan aparentes por lo general, que en realidad nunca se ha destacado por encima de lo verdaderamente importante, es decir, la historia en sí.

Más allá del nombre que reciban en cada lugar, si apelamos a ellas a partir de la denominación genérica con la que acostumbran a calificarse, observamos que en el caso de las narraciones sobre *encantadas* el eje argumental que ha llegado hasta

nuestros días no diverge apenas de lo que seguía existiendo en la Edad Moderna. En realidad, la única diferencia estriba en el paulatino abandono del componente romántico del original según nos acercamos al siglo XX y por supuesto en el XXI, debido sobre todo a la desaparición progresiva del personaje caballeresco y liberador de doncellas hechizadas que ya se podía localizar desde los siglos XVI y XVII. En ese sentido, la evolución de algunos de estos relatos en España es muy significativo, porque a diferencia de lo acontecido en otros países donde ese movimiento decimonónico se convirtió en el medio de afianzamiento e inamovilidad de cuentos, leyendas y seres varios; el mantenimiento en nuestro país de un importante contingente poblacional en las áreas rurales, ayudó a que los relatos y seres siguieran evolucionando de manera natural. Aunque el éxodo rural a las áreas urbanas también comenzó a darse en el siglo XIX, la generalización del mismo no llegó hasta después, y esta circunstancia hizo que, pese a los indudables influjos de los cambios que estaban acaeciendo y la celeridad con que se producían, resultara más sencillo mantener vivos determinados relatos acomodándolos a ese devenir natural.



*Bóreas (1903), John William Waterhouse.
Colección Privada.*

En el caso de las *encantadas* y considerando todas estas circunstancias, hoy en día, además de la desaparición del caballero y su sustitución por un humano cualquiera que habitualmente y de manera casual encuentra a la muchacha hechizada; la protagonista que durante tanto tiempo se relacionó con *hadas* y *moras* abre su marco de actuación posibilitando que cualquier mujer mortal pueda caer víctima de esos encantamientos. Este tipo de historias precisan de un entorno específico para desarrollarse, siendo indispensable la presencia de una cueva o fuente cercana en la que el personaje femenino este presa.

Sin embargo, no sucede lo mismo con uno de los cuentos más extendidos en España donde aparece una *anjana* disfrazada de anciana y solicitando una ayuda que solo le presta la persona o familia más pobre de un pueblo, aldea etc. El castigo impuesto a todos los que se niegan a auxiliarla suele producir el enriquecimiento de aquel o aquellos que decidieron compartieron lo poco que tenían. La peculiaridad es que la *anjana* manifiesta sus dos tendencias castigando y recompensando a una colectividad y un individuo concretos en la asunción de un comportamiento propio de las divinidades de todas las religiones y mitologías. Los ejemplos son numerosos y variados, pero a modo de ejemplo podemos referir algunos de los recogidos en la Biblia cuando se destruyen las ciudades de Sodoma y Gomorra con la única salvación de **Lot**³, o el castigo al mundo con la exoneración de **Noé** y su familia⁴; sin olvidar el mito de la recompensa dada a **Filemón** y **Baucis** por la ayuda prestada a dos disfrazados **Zeus** y **Hermes**⁵.

Como vemos el componente aleccionador del cuento es absoluto, habiéndose convertido en el verdadero

³ NÁCAR y COLUNGA, 1978. Génesis 19, 24-25, pp. 48.

⁴ *Ibidem*, Génesis 6, 5-8, pp. 36.

⁵ GRIMAL, 1994, p. 69.

motor del mismo y relegando los personajes a meros elementos necesarios para llegar a una moraleja final. Esa función instructora también se encuentra en otros dos tipos de relatos donde, sin embargo, el *hada* que aparece en mitad de un camino o bosque sí se muestra tal y como es.

En el primer tipo se narra el intercambio de productos entre *hadas* y humanos de diferentes sexos y edades, conformándose los entes mágicos con productos más sencillos⁶ a los que los mortales no acostumbran a dar el valor que en verdad tienen, sintiendo una predilección por el oro que los seres sobrenaturales no valoran en sí mismo y terminan perdiendo por ser objetos hechizados⁷. Respecto a la segunda clase de narraciones, las *hadas* solicitan la ayuda del humano que suele darla y es recompensado por ella; pero también

hay otros cuentos en los que, de manera natural y desprendida, son estos seres mágicos femeninos quienes ayudan a niños extraviados, jóvenes con mal de amores, campesinos desconsolados, etc.

Entre las historias más especiales y hermosas que tratan ese tema destacan de nuevo las protagonizadas por las *anjanas* pobres, resultando un caso muy llamativo por lo poco frecuente que es hallarlas. Aunque más que cuentos con entidad propia, las historias relatadas prácticamente adquieren el carácter de anecdóticas, sin duda merece la pena mencionarlas por la carga moral que encierran. Una carga moral procedente de la obvia influencia de la población que, a lo largo del tiempo, ha ido elaborando pequeñas leyendas y narraciones en las que aparecen.

La explicación que se da a la evolución de las *anjanas* santanderinas bondadosas y pobres, radica en la pérdida paulatina de sus poderes y el consiguiente debilitamiento de su apariencia externa, estableciéndose una conexión evidente entre la belleza física que acostumbra a atraer a los mortales y la condición fantástica de estos seres. El resultado de aquella evolución había sido desde hacía siglos la configuración

⁶ MARTÍNEZ, 1998, p. 55. Entre las referencias más interesantes por lo completas que tenemos en la actualidad, destacan los relatos de *xanas* recogidos por **Elviro Martínez**. En el caso concreto de esta leyenda, uno de los ejemplos más interesantes es el del relato titulado *La xana de la Cueva de Pedrola* de Poo de Llanes, que “pagaba con manzanas de oro las manzanas reineta que le traía un labriego”.

⁷ En realidad, estas manifestaciones que lo poseen, presentan respecto a él un comportamiento bastante infantil, atesorándolo en gran cantidad pero no confiriéndole la importancia que los mortales le otorgan y que es la base de las relaciones entre ambos mundos. Así, la tendencia a la recompensa con ese metal por parte de esos entes es uno de los motores fundamentales que potencian el desarrollo de todas estas historias.



de esas *anjanas* benefactoras⁸, pobres y siempre dispuestas a ayudar de manera natural y sin requerimiento ninguno a cuanta persona hallaran en su camino y precisara de auxilio. El componente moral de este tipo de manifestaciones es impresionante, tanto por la relación directa con algunos preceptos de carácter cristiano como por su supervivencia, aunque desgraciadamente ésta sea cada vez más limitada.

La generosidad extrema de la que hacen gala a pesar de su pobreza, no dudando en ayudar a los humanos sin esperar nada a cambio, es una de las razones esenciales por las que lograron permanecer a lo largo de los siglos. Así y al igual que sucede en otros casos como el de los *duendecillos frailes*, la bondad de la que fueron imbuidas en el proceso evolutivo desarrollado por los mortales para conservarlas, es tan teóricamente pareja con algunos de los comportamientos defendidos por la religiosidad oficial, que resultaba complicado deshacerse de ellas con el argumento de su paganismo originario.

Además, las historias con ellas como protagonistas son la evidencia más palpable del sacrificio cristiano, ya

que comparten lo poco que tienen con y en beneficio de los demás, mostrando un sentimiento caritativo indiscutible. Desde ese punto de vista, los cuentos más habituales son aquellos en los que se dedican a auxiliar a mortales que se extravían en el bosque, quedando por tanto al arbitrio de muchos de los seres malignos que también moran en él.

En este último caso, la mayor cantidad de relatos de ese tipo con las *xanas/xianas* como protagonistas se conservan en Asturias; aunque también es frecuente encontrar otra leyenda. En ella, un mortal que camina por el bosque halla cualquier objeto de oro que las pertenece y puede ser desde madejas a cadejos, pasando por tijeras etc. Obviamente, no duda en apropiarse de él y para evitar la venganza de su verdadera dueña, la *xana* que nunca aparece físicamente, se encomienda por lo general a algún personaje divino del cristianismo.

Como puede verse, estas *hadas* siguen manteniendo el componente maligno de su paganismo originario, aunque la verdad es que, si se examina la historia, quien incurre en una falta es el humano ladrón.

⁸ HIDALGO PÉREZ, *ArtyHum*, nº 8, Enero 2015, p. 51 y *ArtyHum*, nº 13, Junio 2015, pp. 23-24. Disponibles en: <<http://www.artylum.com/>>.



Los complejos amores de las *hadas* españolas.

Las historias de amor entre humanos y seres sobrenaturales femeninos que tanta importancia habían tenido a lo largo de la evolución de las creencias en España, han ido perdiendo relevancia a lo largo de los siglos XX y XXI. Además, son escasas las leyendas que aún se mantienen cuando esos entes mágicos lo son originariamente y no como consecuencia de un hechizo. En realidad se trata de algo paradójico, considerando que el tema amoroso ha sido, es y será siempre clave primordial en el desarrollo de la mayor parte de los relatos; pero resulta preciso hallar la motivación de ese cambio en la propia pérdida de importancia de las manifestaciones fantásticas en el ideario colectivo, así como su desvirtuación.

El hecho de que hoy en día relacionemos directamente la palabra *hada* con un ser de pequeño tamaño por lo general y con la iconografía prioritaria de los cuentos animados de Walt Disney, hace que niños y adultos consideren imposible el desarrollo de una historia romántica que tenga como protagonistas a las *hadas* de *La Bella Durmiente*⁹, *La Cenicienta*¹⁰ o la propia

Campanilla de *Peter Pan*¹¹. Hallar en mitad de nuestro camino a un *hada* que nos premie es posible. Que esa misma *hada* esté metamorfoseada para probar nuestra bondad, también. Que se cuele en el cuarto de cualquier pequeño por la noche y le haga soñar, también. Pero hacerla protagonista de una historia de amor con un humano, tal y como se presentan las *hadas* a los niños desde que nacen, es imposible; porque ellas ayudan o lanzan maleficios como el *hada* resentida de *La Bella Durmiente*, pero nunca se unen a los humanos.

Sin embargo, en algunos lugares de España aún podemos hallar restos de las innumerables leyendas que una vez existieron y en las que los mortales se enamoraban de seres sobrenaturales que, además, llevaban consigo la riqueza. Como suele ser habitual, la mayor concentración sigue localizándose en Asturias y Santander, resultando prácticamente imposible hallar ejemplos en la mitad sur peninsular.

Respecto a los relatos más conocidos con este tipo de temática, destaca la historia en la que un hombre se enamora de la *xana*, aunque en el caso asturiano y siempre en menor número, también existen narraciones

⁹ GRIMM, 1996, pp. 191-198.

¹⁰ GRIMM, J. & W., 1981, pp. 25-30.

¹¹ BARRIE, 2010.

relativas al enamoramiento de una *xana* respecto a un mortal. Manteniendo la estructura originaria, la característica general que aparece en la mayor parte de los ejemplos tiene que ver con las imposiciones realizadas por los entes mágicos cuando van a contraer matrimonio, relacionándose con el acto de preservar parte de sus secretos. Para llevar a cabo esto suelen prohibir a sus esposos la mención de algún nombre o la realización de cierto acto. El incumplimiento de esa condición provoca el retorno de las *xanas* que siempre añoran su vida pasada, hábitat y costumbres habituales.



Windflower (1903), John William Waterhouse.
Colección privada.

Además de las *xanas*, las *anjanas* también son protagonistas de diferentes historias relacionadas con el amor y como aquellas poseen rasgos físicos generalizados aunque no limitativos ni cerrados. Así, suelen aparecer, o como entes femeninos de los bosques o totalmente humanizadas. En cualquier caso son mucho más numerosos los ejemplos sobre las primeras, y en cierto modo resultan más interesantes porque aportan datos diferentes y particulares.

Entre las narraciones más abundantes que podemos encontrar, destacan aquellas donde la *anjana* ayuda a alguna persona que tiene mal de amores y otras donde es ella quien se enamora de un humano. Además, en ambos casos existen dos finales.

En el primer tipo de historia, el cumplimiento o no de una condición establecida por ella desde el principio, hace que se consiga la felicidad o se pierda de forma definitiva. Si no se logra, la *anjana* castiga de diferentes maneras a aquel o aquella a quien ha intentado ayudar por no haber cumplido la palabra dada, lo implica una vida donde la desgracia en cuestión amorosa estará siempre presente. De esta manera, el concepto de la honorabilidad y el respeto a la palabra contraída tiene

una relevancia esencial, siendo el eje director de la misma la base moral de la historia, aunque a priori pueda parecer que lo es el sentimental.

En el segundo tipo de relatos el enamoramiento, a pesar de producirse generalmente por ambas partes, suele ser mucho más intenso en el caso de los varones mortales¹². A lo largo del desarrollo del relato se llega al matrimonio de ambos protagonistas, que incluso llegan a tener descendencia; pero aunque hay excepciones, la *anjana* siempre vuelve a su medio ya que la interdependencia con él es tan fuerte que ni siquiera los hijos logran hacerle olvidar su vida pasada.

Cuando se da esta última conclusión, suelen mencionarse las visitas que en ocasiones realizaban al hogar que habían formado en el mundo de los humanos, tratando así de no romper de manera definitiva la relación que las vincula a él. Este prototipo que se observa desde tiempo inmemorial en toda esta clase de seres, ha logrado sobrevivir hasta la actualidad y es una muestra más de la ambivalencia del carácter de esta clase de entes.

Sin embargo, el sentimiento amoroso va mucho más allá de la perspectiva romántica desde el punto de vista emocional que, por lo general, suele ser uno de los componentes indispensables de todo tipo de cuentos y leyendas. En el caso de las *xanas*, el amor maternal aparece reflejado en lo que no es sino la tradicional historia de las hadas raptoras.

Como aquellas, la incapacidad para amamantar a sus hijos hace que los sustituyan por los humanos que son raptados con la intención de que las humanas alimenten a los *xaninos* y éstos no mueran. De todas maneras, la obvia fealdad y debilidad de las criaturas es rápidamente descubierta por las madres mortales, quienes consiguen recuperar a sus pequeños gracias a la existencia de diferentes trampas y métodos que les permiten hacerlo.

Pese a lo poco reconocidos y admirados que son éstos relatos, en ellos se evidencia la fuerza de un amor mucho más fuerte e incondicional que cualquier otro. Además, la muestra del mismo desde la perspectiva humana y la sobrenatural, pone de manifiesto que su intensidad está por encima de la condición mortal o inmortal de quienes lo profesan, resultando muy interesante

¹² Lo que no quiere decir que no existan ejemplos donde la más interesada sea la manifestación femenina.



desde el momento en que a los entes mágicos se les presupone una ausencia de la capacidad de amar equiparada a la de los humanos.

Y es que, aunque por lo general no son capaces de profesarlo con intensidad respecto a los humanos, cuando se trata de demostrarlo hacia sus hijos, llegan a dejarlos en otras manos con tal de salvar sus vidas.

Historias de *ijanas*.

Las historias y cuentos que actualmente sobreviven sobre *ijanas* poseedoras de un solo seno muy grande y el otro con unas dimensiones normales, las presentan vistiendo en algunas ocasiones “*largas capas negras con cinturones de oro*”, siendo custodiadas por grandes perros en algunas ocasiones, e incluso estando casadas con los *ijanos*. Hoy en día, buena parte de las narraciones y leyendas en las que aparecen suelen mostrarlas como seres sobrenaturales que, desafortunadamente para ellas, carecen de poder. Debido a ello, siempre pierden en cualquier relación que mantengan con los humanos, siendo escarmentadas por los mortales a los que suelen molestar con sus bromas pesadas. De cualquier manera, su escasa inteligencia hace que, a

pesar de dichos escarmientos, sean incapaces de prevenirse, volviendo a caer en las mismas trampas de manera constante y avergonzándose por ello.

Entre las historias más destacadas en las que aparecen las *ijanas* se encuentran de nuevo las vinculadas con las *hadas raptoras* ya que, como aquellas, cuando no son capaces de amamantar a sus pequeños los intercambian con los bebés humanos esperando que la mujer mortal no se percate y logrando así que su criatura sobreviva. Como en el caso de las *hadas*, basta con que la madre humana azote al pequeño *ijano* y éste llore para que la *ijana* acuda de inmediato en ayuda de su hijo.

El segundo tipo de cuentos acostumbra a reflejar las travesuras de la *ijanas*, que van desde el robo nocturno de “*la leche de los cacharros que quedaban natando en las ventanas*”¹³ de las casas, hasta el latrocinio de “*los chorizos y todo lo que pillaban*”¹⁴. En este grupo de *ijanas* revoltosas dedicadas a dar quebraderos de cabeza a los humanos, la relación más directa podemos encontrarla en lo que se ha

¹³ GARCÍA PRECIADOS, 1994, p. 50.

¹⁴ *Ibidem*, p. 50.



denominado dentro del *Mundo de las Hadas* como las *travesuras de las hadas*, aunque se habrían limitado a ese tipo de aspectos.

Las moras hoy en día.

La historia tradicional de la *mora* víctima de un encantamiento que permanece vinculada a una cueva o fuente, se sigue conservando en la actualidad, aunque el tradicional papel libertador conferido a un caballero ha ido diversificándose. Hoy en día puede ser ayudada por cualquier hombre independientemente de su trabajo¹⁵, así como por mujeres y niños.

En cuanto a la *mora* relacionada con una tienda que ofrece en el camino productos que el humano o la humana deben escoger de forma inteligente para poder liberarla¹⁶, también sobreviven algunos relatos en determinadas zonas de España. Sin embargo y a pesar de las modificaciones resultantes de la propia evolución de las leyendas, se sigue manteniendo el final que la condena a seguir hechizada, generalmente por la imprudencia de quien ha de liberarla¹⁷.

Conclusiones.

Aunque cada día que pasa es más difícil encontrar en España a personas que tengan constancia de la existencia de esas leyendas que nuestros antepasados han ido forjando a lo largo del tiempo, todavía quedan lugares en los que aún se recuerdan y evocan. Desafortunadamente, en este mundo en el que lo que no sale por televisión parece no existir, casi nadie parece interesado en mantener viva la memoria de lo que una vez fuimos, lo que deja en evidencia lo poco que somos y lo nada que seremos.

Aunque una leyenda más o menos pueda no parecer importante, lo cierto es que los niños siguen siendo educados en los primeros años de vida con cuentos e historias mágicas y fantásticas por lo que, al menos en ese aspecto, algo de relevancia real se les otorga. Dado que esto es así, ¿por qué no seguir transmitiendo parte de nuestro pasado en vez de copiar lo que hacen otros pueblos y culturas, cuya indudable riqueza no es en absoluto ni mayor ni mejor que la propia?

¹⁵ Generalmente campesinos.

¹⁶ HIDALGO PÉREZ, *ArtyHum*, nº 10, Marzo 2015, pp. 13-14. Disponible en: <<http://www.artyhun.com/>>.

¹⁷ Junto con estos relatos también se mantienen aquellos inventados y otros adulterados durante el Romanticismo, aunque en estos casos, la

plasmación escrita de ayuda a su conservación más fidedigna. De cualquier manera, no consideramos que este tipo de narraciones forman parte estrictamente del mundo de las creencias hispano.



BIBLIOGRAFÍA.

BARRIE, J.M.: *Peter Pan*. Madrid, Alianza Editorial, 2010.

CHAPMAN, B.; WELLS, S. & HICKNER, S.: *El príncipe de Egipto*. USA, Dreamworks Animation, 1998.

GARCÍA PRECIADOS, J.: “Las travesuras de las ijanas”, *Cuentos Populares. Relatos copiados del natural*, *El Diario Montañés*. 24 de abril de 1994.

GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Ed. Paidós, 1994.

GRIMM, J. & Wilhem: *Cuentos de Grimm*. Barcelona, Ed. Lumen, 1981.

GRIMM, Hermanos: *Cuentos de los Hermanos Grimm*. Barcelona, Círculo de Lectores, S.A., 1996.

HIDALGO PÉREZ, E.:

- “Los seres sobrenaturales españoles en la Edad Moderna”, *ArtyHum*, nº 8, Enero 2015. Disponible en: <<http://www.artyhumb.com/>>.

- “La increíble supervivencia de la mora en la España Moderna”, *ArtyHum*, nº 10, Marzo 2015. Disponible en: <<http://www.artyhumb.com/>>.

- “Las hadas españolas en los siglos XX y XXI”, *ArtyHum*, nº 13. Junio 2015. Disponible en: <<http://www.artyhumb.com/>>.

LANE, L.: *Mi primera Biblia*. España, Ed. San Pablo, 2007.

NÁCAR FUSTER, E.; COLUNGA, A. (versión directa de las lenguas originales): *Sagrada Biblia*. Madrid, Ed. Católica, 1978.

RAMÍREZ, R.C. & LA DUCA, R.: *Joseph, rey de los sueños*. USA, Dreamworks Animation, 2000.

VV.AA: *La Biblia para niños*. Londres, Usborne Publishing, 2011.

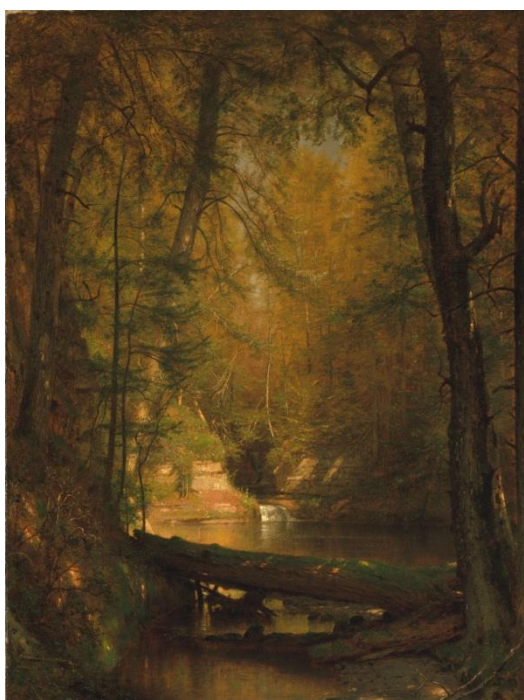
*Portada: *Autumn on Delawere* (1875), Thomas Worthington Whittredge. Colección Privada (Pittsburgh, Pennsylvania, USA).



ANTROPOLOGÍA

EL OCASO DE OTROS SERES MÁGICOS ESPAÑOLES.

Por Eloísa Hidalgo Pérez.



Palabras clave: conocimiento, creencias, desaparición, geográficas, hispano.

Perdiendo la esencia de nuestro pasado.

Junto a los seres sobrenaturales más frecuentes en el mundo de las creencias hispano, han llegado hasta la actualidad noticias referentes a otras manifestaciones que, localizadas hoy en día en áreas geográficas concretas, están inmersas en un proceso que

parece conducirlos inexorablemente a la absoluta desaparición. Sin embargo y a pesar de las escasas fuentes que nos permiten conocerlos, merece la pena aproximarnos a ellos y distinguirlos.

El complicado origen de algunos seres sobrenaturales hispanos.

La mitología española está plagada de seres sobrenaturales enormemente complejos, y a los que resulta difícil acercarse cuando intentamos reconstruir su evolución a lo largo del tiempo. A diferencia de manifestaciones como las *sirenas*, *elfos*, *hadas*, *duendes*, etc., aproximarse a éstos entes que sobreviven de manera débil y parecen indefectiblemente encaminados a desaparecer por el propio devenir del tiempo, es muy complicado. Las razones son, tanto la ausencia casi absoluta de fuentes documentales remotas, como su concretísima localización geográfica que suele limitarse a áreas concretas.

Esta minoritaria ubicación es una de las causas que dan como resultado un hecho paradójico respecto a ellos ya que, por un lado, su pervivencia limitada a zonas específicas ha sido fundamental para que sobrevivan hasta hoy, pero a la vez no ha permitido que



queden reflejados del mismo modo que aquellos entes generales y generalizados para la mayor parte de España. En cualquier caso y a pesar de su tendente localismo, poseen una incuestionable relevancia por formar parte de la mitología hispana y merecen ser considerados como aquellos cuyo conocimiento en más amplio.

En este grupo fascinante, se incluyen variantes de todos los tipos y localizables en todos los espacios y lugares; pero sin duda, algunos de los más interesantes son los relacionados con los fenómenos meteorológicos vinculados al mar, aunque no podemos ni debemos perder de vista a esos seres maléficos relacionados de manera directa con la muerte. Resulta muy interesante comprobar que los seres sobrenaturales más frecuentes en el territorio español poseen personalidades bondadosas y benefactoras respecto a los humanos, además de los que tienen un carácter ambivalente pero esencialmente travieso. Aunque la maldad está presente también en forma de *ogros* diversos y otra serie de manifestaciones, no deja de llamar la atención que esos entes verdaderamente maléficos y capaces de acabar con la vida humana, no estén tan extendidos través de la tradición popular. De ese

modo vuela a evidenciarse nuestra tendencia a priorizar un pensamiento esperanzador, en el que es más deseable la existencia de manifestaciones de otro mundo con las que la interacción no sea de sumisión y miedo.

Las otras hadas locales.

A pesar de tener pasados comunes y muchas veces periodos evolutivos homogéneos, la mayor cantidad de *hadas* que se conservan hoy en día en España tienen similitudes tan obvias que son consideradas homólogas en casi todos los sentidos y a casi todos los niveles. Poseedoras de denominaciones diferentes que sin embargo suelen partir de raíces comunes a nivel etimológico, estas manifestaciones suelen situarse en las áreas septentrionales de Castilla y León, es decir, León, Norte de Palencia y Norte de Burgos. Sin embargo, en otras áreas también se conservan representaciones similares, aunque su mayor localización y diferente evolución a partir de algún momento determinado, hace de ellas entes menos conocidos a todos los niveles.

En el País Vasco todavía perduran las *amilamias* que están conectadas de modo indiscutible con el resto de las *hadas españolas*; aunque su número es limitadísimo, solo pueden localizarse en



alguna zona concreta y las más representativas son las referidas por **Jesús Callejo** en *Cueva de Lezao*¹⁸. Similar es la situación de las zonas navarras donde también se acostumbra a denominarlas de la misma manera, pero en ambos casos la escasez de estos seres y la propia evolución temporal, les hacen proclives a la desaparición.

En cuanto a las *encantadas*, la mayor localización sigue situándose en las zonas pirenaicas; y respecto a las áreas levantinas, las Islas Baleares y el Noreste peninsular, solo cabe destacar el caso catalán donde suele aludirse a la posesión en algunas *daunas d'aygua* de una estrella en la frente. Esta peculiaridad no tiene visos de ser un elemento originario o poseedor de una importancia relevante. De hecho, parece tener mayores vinculaciones con las numerosas y erróneas aportaciones decimonónicas y la obsesión de muchos autores por modificar a los seres hispanos. En cualquier caso, lo cierto es que todas estas manifestaciones, incluidas las *dones d'aigua* baleares, siguen presentando una clara conexión con el agua que sí emana de su pasado grecorromano, aunque tampoco pueden perderse de vista las revitalizaciones

que esas características innatas tuvieron a través de las aportaciones cultas posteriores.

Duendes moribundos, algunos seres importados y otros entes conservados.

Mientras los entes masculinos de pequeño tamaño que residen en el bosque siguen muriendo debido al abandono de este hábitat por parte de los humanos y las importaciones extranjeras, los relacionados con el hogar y las ciudades se han convertido en un tema que se considera propio de niños. Pese a ello, la indiscutible presencia que han tenido a lo largo del tiempo sigue manteniéndose de manera irracional a través de canciones y refranes que entonamos o decimos sin darnos cuenta del sentido mitológico que poseen.

De este modo, mientras nuestras tradiciones siguen muriendo, los conocimientos relativos a los seres sobrenaturales crecen. El problema estriba en la manera en que lo hacen, es decir, imponiéndose en el lugar dejado por los hispanos y siendo adoptados como si realmente hubieran formado parte de nuestra cultura popular durante las centurias anteriores.

¹⁸ CALLEJO, 1995, p. 146.



El ejemplo más claro se puede encontrar en el colectivo de los *gnomos*, inexistentes en la mayor parte de España desde hace siglos y que en la actualidad son considerados como una manifestación tan nuestra como los magníficos *duendes* que siempre han formado parte de las tradiciones hispanas.



Gnomo con periódico y pipa de tabaco (1923)
de Heinrich Schlitt. Pinacoteca Antigua de
Múnich (Múnich, Alemania).

Sin embargo, incluso la adopción de estos entes está realizada de manera errónea, porque dichas asimilaciones llevadas a cabo desde la perspectiva culta que tuvieron lugar sobre todo como consecuencia de algunas aportaciones decimonónicas, siguieron ascendiendo en los siglos

XX y XXI de manera progresiva. Además y para empeorar su situación, asimilaron y asimilan como propia una imagen falsa y conectada con las creencias germanas y celtas que previamente también habían sido adulteradas desde la perspectiva culta, prolongándose así una imagen errónea que sigue vigente hoy en día por ser visualmente más atractiva que la originaria.

Similar a esta situación protagonizada por los *gnomos* es la que viven otros seres como *elfos* y *enanos*, muy frecuentes en las áreas centroeuropeas y casi inexistentes en España. Sin embargo, entre algunos de los *duendes* españoles que todavía se conservan en lugares específicos del territorio español, quedan restos de influencias medievales que vinculan, por ejemplo, a los *negrets* mineros baleares, los *follets* mineros catalanes y los *ananos* gallegos buscadores de oro, con los *elfos* mineros germanos.

En el caso de los *duendes de las granjas*, la mayor concentración de población en las áreas urbanas ha hecho que tiendan a desaparecer, perdiéndose las habituales travesuras como atar las colas de los animales de los establos, y conservándose solo, cada vez con menor intensidad y de forma

anecdótica, las breves historias e incluso referencias a las trastadas nocturnas como el cambio de lugar de diferentes aperos. Por otra parte, los relatos relativos a la realización por la noche de tareas de hilado, costura o carpintería para ayudar a los humanos que lo necesitaban mientras éstos dormían vencidos por el agotamiento, han desaparecido por completo. El motivo hay que buscarlo en el actual tipo de vida que se da en los ámbitos rurales, no favoreciendo en nada el mantenimiento de estos entes y sus funciones.

Además de estas manifestaciones sobrenaturales es preciso matizar el caso canario, dado que es en estas islas donde se concentra el mayor número de *espíritus* incorpóreos se conservan porque las conversiones corpóreas han sido bastante limitadas y, en muchas ocasiones, esporádicas. Así, no es infrecuente que determinados *espíritus* adquieran de forma momentánea la apariencia de diferentes animales, siendo perros y gatos los más comunes; aunque en lo relativo a la personalidad, la situación es muy distinta. En ese sentido, las influencias procedentes de la Península y recibidas desde el siglo XV, han sido tan notables que los *espíritus canarios* presentan unos comportamientos similares a los

poseídos por los entes de pequeño tamaño y comportamiento travieso.

Resurgidos nuberos, magníficos ventolines y curiosos espumeros.

Los *nuberos* santanderinos han sufrido en los últimos años una revitalización bastante interesante, que ha posibilitado su conocimiento fuera de la tradicional área costera del Norte peninsular a la que habían vuelto a quedar restringidos desde hacía siglos. Por otra parte, los *ventolines* han seguido un camino diferente pero igualmente fascinante. De hecho y cuando nos acercamos a ellos, hallamos una tendencia a vincularles a los anteriores, fundamentalmente por el componente meteorológico que ambos comparten. Sin embargo, basta con profundizar en el análisis de *ventolines* para encontrar características y rasgos personales que les convierten en seres especiales.

Localizados en las áreas asturianas y cántabras, son considerados manifestaciones mágicas masculinas con entidad propia por parte de algunos, mientras otros se limitan a calificarles como “...remolinos de aire...”¹⁹ y hay terceros opinan que en realidad un

¹⁹ CABAL, 1972, p. 95. El autor recoge una cita de A. del Llano.

ventolín “...es el alma de un muerto que aparece”²⁰. Dependiendo de las zonas, la definición que podemos hallar en la actualidad es distinta, aunque por lo general es la primera consideración la más extendida, respondiendo a la definición de **Manuel Llano** que localiza su hábitat “en las nubes de la puesta de sol.”; si bien otras versiones como la recogida por **Constantino Cabal** afirma que “...por el día, por lo regular, están en la región del fuego; de noche, flotan en el espacio y a través de los rayos de luna lógrase a veces distinguirlos”²¹.

Definidos y comparados con los ángeles, decían que “tenían unas alas verdes y muy grandes. Los ojos eran blancos [...] y la cara lo mismo que la de los ángeles”²². Tradicionalmente se creía que ayudaban a los pescadores ancianos llamándoles a través de una cancioncilla²³ que rezaba así:

*Ventolines, ventolines
ventolines de la mar;
este viejo está cansado
y ya no puede remar.*

Además de cargar “los peces en la barca”, estos seres les limpiaban el sudor e incluso les abrigaban “con las alas verdes cuando hacía frío”²⁴, devolviéndoles al puerto al provocar el viento necesario para que la barca consiguiera arribar a él sin que el pescador tuviera que realizar un gran esfuerzo²⁵. De hecho, el carácter bondadoso que ha llegado hasta nosotros se ha diversificado de tal manera que también se considera que velan y ayudan a conciliar el sueño de los niños, llevan “los suspiros de los amantes” que están alejados, cantan “en la alborada de San Juan” mientras las *xanas* bailan, y hacen que llueva en determinadas épocas en las que el exceso de calor reseca los suelos y las plantas²⁶.

En realidad, y considerando la exposición que Constantino Cabal realiza en su obra²⁷ sobre el origen y evolución de los *ventolines*, así como las otras referencias respecto a estos entes, resulta más que factible la posibilidad de que su proceso evolutivo partiera de un elemento de carácter meteorológico y no de las aportaciones cultas del siglo XIX, como se mantiene en algunos foros. Esta

²⁰ *Ibidem*, p. 96.

²¹ CABAL, 1972, p. 94. Es una cita de Tomás Cipriano Agüero reproducida por Constantino Cabal.

²² CANO HERRERA, 2007, p. 103.

²³ HERNÚÑEZ, 1994, p. 79.

²⁴ CANO HERRERA, 2007, p. 103.

²⁵ *Ídem*, p. 103.

²⁶ *Ídem*, p. 103.

²⁷ *Ibidem*, pp. 94-99.

circunstancia situaría esa génesis en la prehistoria, siendo tan incomprensible la formación de remolinos de aire como lo eran el resto de los fenómenos relacionados con el tiempo y el clima. De la misma manera que el sol, la lluvia, el viento etc., fueron desde el primer momento justamente consideradas fuerzas sobrenaturales de la naturaleza, imposibles de controlar y dominar por los humanos y a las que hubo de convertirse en deidades a las que adorar y respetar; otros elementos de carácter meteorológico sufrieron el mismo proceso.

La mitificación de un medio tan complicado como el mar permitió la creación de *espíritus* vinculados con la muerte, manifestándose esas almas de difuntos en forma de remolinos de vientos y siendo muy probablemente ese el momento en que tuvo lugar la bifurcación en dos tipos de seres: unos que se mantuvieron en su condición incorpórea y la vinculación con la vida de ultratumba; y otros que han terminado derivando en los *ventolines*.

En este último caso, el carácter corpóreo de los entes que de las mitologías griega y romana resultó determinante en relación con los influjos que ejercieron, resultando

imposible desvincular la obvia relación existente con *Eolo*²⁸. De hecho, el hijo de *Posidón*²⁹, “*identificado con frecuencia con el Señor de los Vientos*”³⁰ y la relación paterno filial con “*el dios que reina sobre el mar*”³¹, coinciden de manera plena con los ámbitos y formas de actuación de los *ventolines* que se centran en el medio marino y, de esa manera, abandonan el contacto con la muerte para pasar a convertirse en manifestaciones que terminan ayudando a algunos humanos en el desarrollo de parte de su cotidianidad. Así, los *ventolines* encajan de forma perfecta en esa necesidad que aparece siempre cubierta en cualquier mitología del mundo, porque son accesibles a los humanos y mantienen su carácter sobrenatural que, a la vez y por paradójico que resulte, es el elemento de conexión fundamental entre ambos mundos.

De todas maneras, es importante matizar que la imagen que tenemos en la actualidad de ellos ha variado a nivel físico como emocional, ya que originariamente poseían unos rasgos definitorios muy alejados de los que presentan hoy en día. Rasgos que son el

²⁸ GRIMAL, 1994, p. 161.

²⁹ *Ibidem*, pp. 447-448.

³⁰ *Ibidem*, p. 161.

³¹ *Ibidem*, p. 447.



resultado de siglos de evolución en los que las influencias de mitologías como la germana y celta, además del propio cristianismo, han sido determinantes.

En realidad, la condición colectiva de los *ventolines* se asemeja más a las variantes centro y nórdico europeas de las que también se nutrieron a la hora de asumir una forma corpórea de pequeño tamaño, emulando especialmente a los elfos. Los *alven* holandeses, *ellefolk* suecos e irlandeses y los *folletti* sicilianos³², de los que se copiaron algunas características como la facilidad para viajar en el viento aunque no sus actitudes maléficas³³, son también algunas de las influencias más notables y antiguas.

En cuanto a la imagen que les presenta como seres pequeños y casi angelicales, regordetes, con el cabello rubio y rizado, ojos blancos y unas alas verdes en la espalda, responde sin duda la influencia del cristianismo y como en otros casos, la aportación realizada tiene la finalidad de conservarles. Considerando esa descripción, las

obvias similitudes que se establecen con algunas representaciones de los ángeles por parte de la Iglesia Católica, hace que resulte más que factible la opción de que la imagen de los *ventolines* que se ha mantenido hasta la actualidad se consolidara en el Barroco español³⁴. De todas maneras, el mantenimiento de las alas de color verde es uno de los rasgos que evidencian su origen pagano.



Inmaculada Concepción de los Venerables o de Soult (1678). Detalle de ángeles.
Bartolomé Esteban Murillo. Museo del Prado
(Madrid, España).

A partir de ese momento, otros rasgos como protectores del sueño de los pequeños o intermediarios del amor, parecen responder más a adulteraciones cultas y probablemente decimonónicas, sobre todo teniendo en

³² Se trata de unos *elfos* que como los *ventolines* se mueven en forma de remolinos de viento, aunque su carácter es abiertamente maligno al causar numerosas catástrofes meteorológicas provocando un viento que lo destruye todo, lluvia y nieve que estropean las cosechas etc.

³³ ARROWSMITH, N. & MOORSE, G., 1997, pp. 17-26.

³⁴ Resultan muy interesantes las descripciones de los *ventolines*, las representaciones pictóricas, por ejemplo, de los ángeles de Murillo y en general de todas las manifestaciones escultóricas y pictóricas de esta clase de seres bíblicos a partir de la Edad Moderna.

cuenta la similitud de su imagen en relación con la visión que seguimos teniendo de los *ángeles*, y por supuesto *Cupido*.

En cuanto a los *espumeros* y frente a lo que algunos consideran, son seres independientes de los *ventolines*; aunque como tantos otros comparten a veces el espacio marino que es su hábitat natural frente al viento y el aire de los *ventolines*. Los *espumeros* son unos entes marinos que suelen aparecer de manera colectiva y están localizados geográficamente en Asturias y Santander. Se les representa como hombrecillos pequeños, traviesos, regordetes y con mofletes rosados, pudiendo ser morenos con los ojos brillantes o rubios. Les encanta jugar con la espuma del mar y son amigos de las *sirenas* a las que hacen collares de flores recibiendo a cambio caracolas. Su carácter bondadoso les lleva a auxiliar a los humanos y muy especialmente a marineros cuando éstos reclaman su ayuda. De hecho, se dedican a guiar los barcos en la oscuridad de la noche, realizar tareas costosas en el navío, etc.

En cualquier caso y por desgracia, aunque los *espumeros* y algunas de las historias por ellos protagonizadas estaban vigentes “en los años 50 del

siglo XX”³⁵, estos seres están desapareciendo a gran velocidad. De hecho, cada vez es más común que se designe con el nombre de *espumeros* a las espumas del mar chocando contra los acantilados, recuperando de esa manera la base natural del mito y perdiendo precisamente su valor mitológico.

Los seres masculinos libidinosos del bosque.

Las manifestaciones masculinas sobrenaturales que poseen claros comportamientos libidinosos siempre han estado presentes en el mundo de las creencias, y aunque en la actualidad se han visto obligadas a modificar sus actitudes para poder mantenerse acomodándose a las nuevas realidades, todavía conservan rasgos de su origen aunque sean a nivel físico. En ese sentido, las conexiones de todos ellos con los *faunos*³⁶ grecorromanos resultan evidentes, siendo el *diablo burlón* la manifestación más generalizada en España desde hace siglos³⁷, aunque en la actualidad ha quedado limitado a un

³⁵ CANO HERRERA, 2007, p. 104.

³⁶ GRIMAL, 1994, pp. 193-194.

³⁷ HIDALGO PÉREZ, *ArtyHum*, nº 14, Julio 2015, pp. 15-18. Disponible en: <<http://www.artyhun.com/>>.



ser que se dedica a fastidiar con bromas pesadas a los humanos, además de proteger el bosque.

Frente a ellos, existen todavía una serie de manifestaciones locales que, sin embargo, sí han conservado su condición libidinosa. Relacionados con los *sátiros*³⁸ se encuentran los *tentirujos* y los *trentis* que aún pueden hallarse en Asturias y Cantabria. Mientras el *tentirujo* manifiesta una personalidad claramente libidinosa y se presenta como un verdadero acosador de muchachas con las que trata de conseguir por todos los medios una relación sexual, el *trenti* es un *duendecillo* travieso vestido con musgo que, en la actualidad, aparece definido de una manera mucho más rebajada respecto a su verdadera condición en épocas pasadas cuando se dedicaba a perseguir a las mozas con malas intenciones.

Poseedor de unos brillantes ojos verdes, dos cuernecillos y un rabo, hoy en día se sigue mostrando fascinado por las mujeres, aunque se contenta con tocarles las piernas, levantar sus faldas, etc. Junto a ellos, también se encuentran los *enanucos* cántabros³⁹ poseedores de un carácter travieso que solía perjudicar a los humanos.

Los seres malignos de la muerte...

La muerte como realidad invencible y común a todos los seres humanos, hace que las manifestaciones vinculadas a ella en todas las culturas sea una constante que adquiere diferentes formas. En cualquier caso, la representación general de la muerte vinculada al destino que hunde sus raíces en la prehistoria pero tiene en la imagen de las *moiras* griegas y *parcas* romanas evolucionadas y sobre todo las ancianas *nornas* germanas su fuente de inspiración más cercana, se mantiene hasta la actualidad con una apariencia en la que la guadaña, incluida de manera más tardía, tiene un papel fundamental.

Sin embargo, los seres comunes vinculados a la muerte son mucho más numerosos y en ocasiones, engañosos. El ejemplo más conocido, claro y representativo es el de la *sirena* maléfica que con su belleza arrastra a los varones a la muerte, pero hay muchos más.

En el caso peninsular destacan las *lamias* grecorromanas⁴⁰ que, a pesar de generalizarse en el territorio sobre todo con el dominio romano, iniciaron un proceso de localización que tendió a

³⁸ GRIMAL, 1994, p. 475.

³⁹ CABRIA GUTIERREZ, 1997, pp. 118-120.

⁴⁰ GRIMAL, 1994, pp. 303-304.



ubicarlas en las áreas septentrionales, evolucionando de tal manera que hoy en día solo en el País Vasco presentan un nivel de maldad que, aunque muy rebajado y modificado, evidencia su origen primigenio. Pero hay otras manifestaciones locales cuya maldad es aún mayor.

La presencia de pueblos de origen celta, germano y nórdico fue determinante a la hora de asentar en las áreas del Norte a unos entes muy interesantes. Se trata de las *lavanderas*, unos seres habituales de la mitología celta representadas como ancianas de cara arrugada y cabello cano, que visten ropas negras y suelen aparecer por la noche lavando ropas manchadas de sangre⁴¹. Hablarlas o no atenderlas si lo requieren puede llegar a suponer la muerte, ya que se sienten molestas y su origen está unido a las mujeres muertas en el parto. De hecho, en zonas como Escocia se considera que son sus *fantasmas* y esa relación con la génesis vital aparece en todas las variantes que existen en diferentes lugares, incluidas las áreas hispanas⁴².

...y otras manifestaciones menos malas.

La *Mari*, un personaje que “[...] tiene su origen en época pre-cristiana”⁴³, en la actualidad ha asimilado multitud de rasgos de otros seres como las *anjanas*, *sirenas*, etc. y como ellas, está relacionada con el oro, siendo habitual que hile madejas realizadas con ese metal. Considerada como “la reina de todos los genios del mundo”, se relaciona con seres tradicionalmente clasificados malignos, como las *brujas*, *lamias*, etc.

Vive en una cueva rodeada de grandes tesoros de oro que “se descomponen” cuando sale de ella y mantenerlas encerradas en ese lugar es una de las maneras más efectivas que tienen los humanos para protegerse. El paganismo de su origen se mantiene en su enemistad hacia el cristianismo, y como dice **Mercedes Cano Herrera**, es “Señora de las sequías y las lluvias” y también genera tempestades, manifestando de ese modo su componente negativo en una de las formas más perjudiciales para los mortales al destrozar las cosechas e impedir “a los pescadores hacerse a la mar”.

⁴¹ FROUD, B. & L.A., 1992.

⁴² CANO HERRERA, 2007, p. 43.

⁴³ *Ibidem*, p. 35.



De todas maneras, y como suele ser habitual en buena parte de los entes que configuran el mundo sobrenatural, la relación con los humanos a lo largo del tiempo ha hecho que ésta manifestación maligna, como tantas otras, se haya acercado a actitudes ambivalentes que, en determinados momentos, les llevan por ejemplo a regalar parte de sus riquezas a quien ella desee o, por el contrario, se las quita a quien “*afirma tener menos [...] de las que realmente posee*”⁴⁴. En esos casos, las modificaciones sufridas evidencian una necesidad humana que no duda en cambiar momentáneamente la absoluta negatividad de un ser al que, aun no transformándolo de manera completa, sí le introduce en un mundo de personalidad variable.

Los seres que anuncian la muerte.

Los *espíritus* forman parte de la vida del ser humano desde la prehistoria, porque la concepción de la muerte y existencia de ultratumba está directamente relacionada con el propio desarrollo mental de las personas. En el caso español y sobre todo a partir del Medievo, comenzaron a tomar especial relevancia las procesiones de muertos

que poseían diferentes denominaciones dependiendo de los lugares. La *Estantigua*, *La Santa Compañía*, etc. son algunas de las manifestaciones más conocidas y la visión general que ha llegado hasta nosotros es la de un grupo de esqueletos ataviados por lo general con largas capas que portan un ataúd por la noche y, o bien llevan a un difunto en él, o bien lo transportan vacío mientras buscan al humano que va a fallecer esa noche. La simbología en forma de campanas, antorchas y/o velas encendidas, además del propio escenario que constituye la noche oscura e indefectiblemente temida y temible, completan la imagen que, con pocos cambios formales, casi todos reconocemos a nivel mundial.

Junto a esas procesiones destaca la existencia, también generalizada en todo el mundo, de otro tipo de seres denominados *damas blancas*. Aunque salvo en el norte peninsular⁴⁵ donde se las suele considerar un tipo de *hadas*, no han sido tradicionalmente muy habituales en España y su importancia es más bien tardía, incrementándose su presencia desde el siglo XIX como consecuencia de la asimilación de seres sobrenaturales foráneos. En cualquier

⁴⁴ *Ídem*, p. 35.

⁴⁵ CANO HERRERA, 2007, pp. 43-46.



caso, hoy en día son conocidas y reconocibles en cualquier punto de nuestra geografía.



*Donna al tramonto del sole (1818),
Caspar David Friedrich. Museum Folkwang
(Essen, Alemania).*

El significado de estas manifestaciones es variado ya que pueden simbolizar una muerte cercana o un presagio de buena suerte, aunque por lo general suelen poseer en unas connotaciones negativas. Sin embargo, en el caso canario la actitud es más ambivalente y además aparecen variantes masculinas cubiertos con una larga túnica blanca.

Conclusiones.

Las cuestiones relativas a los entes sobrenaturales, mitologías, cuentos, leyendas etc., son consideradas en la actualidad fantasías que sirven fundamentalmente para divertir a los niños. En un mundo en el que la

evolución del ser humano sigue siendo impresionante en todos los sentidos y la racionalización es aparentemente necesaria y aplaudida, los miedos ancestrales no han cambiado respecto a lo que nuestros antepasados temían hace milenios, y la proliferación constante de adivinos, quiromantes, tarotistas y demás profesiones, lo evidencian. Partiendo de esta base, no debería resultar extraño comprender la relevancia que durante años tuvieron los entes sobrenaturales para la mayor parte de la población mundial y, como es lógico, la manera en que condicionaba la vida de las personas.

Relegarles a una condición según la cual son meros divertimentos infantiles, es infravalorar su importancia real. Una importancia que hoy en día, parece que no precisamos.

Para sustituirles existen las divinidades de diferentes religiones que, distintas maneras, no han dudado en crear y desarrollar panteones inferiores formados por entes que, sin ser considerados paganos, se convierten en intermediarios entre el mundo terrenal y ese otro desconocido. Un mundo desconocido en el que, a pesar de nuestra racionalidad, mucha gente sigue creyendo; porque nadie puede pensar



que las *hadas* y los *duendes* existen, pero es absolutamente lógico considerar que numerosos y diversos santos y santas intercederán ante Dios para sanarnos, ayudarnos a hallar un objeto perdido o muchas otras cosas.

Más allá de las creencias personales, infravalorar lo que no se conoce es una muestra evidente de ignorancia. Podemos sentir mayor o menor atracción por el mundo de la religiosidad, las mentalidades y lo sobrenatural, pero etiquetar como supercherías lo que no es sino herencia de unos modos y formas de pensar que han presidido la vida de la totalidad de los seres humanos durante milenios, es un acto de prepotencia que dista mucho de la venerada racionalidad que, solo cuando nos conviene, aplicamos en la cotidianeidad de nuestras existencias.



BIBLIOGRAFÍA.

ARROWSMITH, N.; MOORSE, G: *Guía de campo de las hadas y demás elfos*. Ed. José J. de Olañeta, Ed. Barcelona, 1997.

CABAL, C.: *La Mitología Asturiana. (Los dioses de la muerte.- Los dioses de la vida.- El sacerdocio del diablo.)*. Diputación de Oviedo. Instituto de Estudios Asturianos del Patronato José M^a. Quadrado (C.S.I.C). Oviedo, 1972.

CABRIA GUTIERREZ, J.C.: *La mitología cántabra a través de los mitos europeos*. Editor: Javier Vidiella García. Cantabria, 1997.

CALLEJO, J.: *Hadas. Guía de los seres mágicos de España*. Madrid, Ed. Edaf, 1995.

CANALES, C.; CALLEJO, J.: *Duendes. Guía de los seres mágicos de España*. Madrid, Ed. Edaf, 2001.

CANO HERRERA, M.: *Entre anjanas y duendes. Mitología tradicional Ibérica*. Valladolid, Ediciones Castilla, 2007.

FROUD, B. & LEE, A.: *Hadas*. Madrid, Ed. Mondadori España, 1992.

GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Ed. Paidós, 1994.

HERNÚÑEZ, P.: *Monstruos, duendes y seres fantásticos de la mitología cántabra*. Madrid, Grupo Anaya, S.A. 1994.

HIDALGO PÉREZ, E.: "Los duendes españoles en los siglos XX y XXI", *ArtyHum*, nº 14, Julio 2015. Disponible en:
<<http://www.artylum.com/>>.

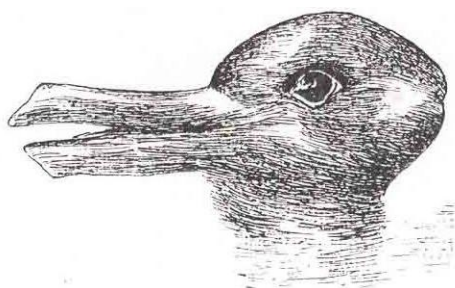
*Portada: *The Trout Pool* (1870),
Thomas Worthington Whittredge. Museo de
Arte Metropolitano (Nueva York, EE. UU).



ANTROPOLOGÍA

CUESTIÓN DE PERSPECTIVAS: EL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID COMO ESTUDIO DE CASO.

Por Víctor Barrera Alarcón.



Palabras clave: Cultura Material,
Discurso Museográfico, Estela de Madrid,
Museología, Otredad.

En el siguiente artículo se muestra un pequeño estudio de caso en el que, analizando el discurso del Museo de América de Madrid, y algunas de las publicaciones relativas a éste, se reflexiona en torno a la “puesta en escena de la otredad”. Defendiendo que, consicente o inconscientemente, aplicamos una serie de categorías propias (*emics*) que no necesariamente tienen que encajar con las categorías del “otro” (*etics*) y que, por lo tanto, nos dan una visión artificial y sesgada de su cultura.

Son muchas y de muy diversa orientación las críticas que a lo largo de los últimos años, y más concretamente desde su renovación, ha sufrido el Museo de América de Madrid; bien en relación a elementos concretos de su colección permanente⁴⁶, bien en relación al tratamiento de la alteridad en su discurso⁴⁷, bien por la orientación temática general y el discurso presentado. Así, de acuerdo con esta línea crítica se ha llegado a decir: “*En el museo se opta, claramente, por una visión historicista como si éste fuera el único itinerario posible para hablar de América hoy o como si la imagen que hoy tenemos de América fuera la suma de imágenes que se fueron sedimentando en el pasado. (...) se repite esta tendencia monovocal, que será una constante en todo el recorrido (...). Los otros (...) no tienen voz, y están representados por objetos como si sus relatos, sus narraciones no hubieran existido (...)*”⁴⁸.

⁴⁶ Para más información respecto a esta polémica recomiendo la lectura de: BATALLA ROSADO, J.J.: “El código falso del Museo de América”, *Anales del Museo de América*, nº 2, Madrid, 1994, pp. 131-147.

⁴⁷ VILLAREAL, M^a.; BETRISEY, D. & SOUTO, L.: “Poblaciones indígenas y diversidad cultural en el Museo de América de Madrid”, *Baukara*, nº 6, Bogotá, 2014, pp. 67-84.

⁴⁸ GONZÁLEZ, M. & MONGE, F.: “El Museo de América: modelo para armar”, *Historia y Política*, nº 18, Madrid, 2007, p. 204.

El visitante no sólo podrá apreciar ese discurso monovocal que denuncian las autoras del párrafo anterior, sino que cualquier estudioso o aficionado a la lectura antropológica podrá percatarse de una peculiar estructuración del discurso museográfico. Son varios los puntos en común que podríamos trazar con la obra de **Philippe Déscola** “*Más allá de la naturaleza y la cultura*”⁴⁹ cuando en ella realiza su descripción del Museo de Historia Natural de La Plata. En el caso que nos ocupa, sin embargo, no podríamos afirmar que se siga un patrón puramente evolucionista (piezas arqueológicas de las comúnmente denominadas “*sociedades complejas*” se mantienen en vitrinas junto con piezas de las “*sociedades más simples*” ya que el discurso del museo se articula en base a otros criterios de clasificación) pero sí que es cierto que encontramos ciertas reminiscencias del mismo (mostrar la escritura en la última sala del museo, como “*culmen civilizatorio*” podríamos decir que quizá sea el punto que más llame la atención sobre el tema).

⁴⁹ DESCOLA, P.: “Más allá de naturaleza y cultura”. Disponible en: http://eva.universidad.edu.uy/pluginfile.php/423423/mod_resource/content/1/Descola%2C%20P%20-%20M%20A%20de%20la%20naturaleza%20y%20la%20cultura.pdf

No entraremos en la crítica al planteamiento museográfico y al discurso en general presentado por el Museo de América de Madrid porque, tal y como hemos podido ver, son muchas y muy diversas las que ya se han realizado al respecto. En cambio, a lo largo de las siguientes páginas se ensayará una crítica sobre otro punto: el de la categorización de los objetos mostrados. Se partirá de una serie de premisas teóricas, cercanas al relativismo y a las tendencias postprocesuales en la arqueología⁵⁰ para, posteriormente, ilustrar estas teorías con un estudio de caso en el que se empleará como objeto particular de estudio la pieza 02608, la mal denominada Estela de Madrid.

Subjetividades.

Tratar de comprender una cultura a través de la interpretación del registro material es una labor complicada, fue **R.G. Collingwood**⁵¹ quien, a principios del siglo XIX, planteó que al tratar de explicar las acciones de los antepasados lo que realmente hace el historiador es traer a colación la cultura y los principios que se suponen a éstos, es

⁵⁰ BARRERA, V.: “El sentido común no basta: la teoría en arqueología”, *ArtyHum*, nº 12, Vigo, 2015, pp. 48-56.

⁵¹ COLLINGWOOD, R.G.: *Idea de la Historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

decir, realmente los historiadores siempre tratan de imaginar lo que los antepasados podrían haber pensado. Siguiendo esta idea, un historiador, un arqueólogo o un antropólogo que busque estudiar tiempos pretéritos de un colectivo, no “*reconstruye*” el pasado, sino que lo “*construye*” en el presente interpretando las evidencias de las que dispone y apoyándose en una o en varias teorías y, por lo tanto, se trata de una labor subjetiva⁵².

Tal y como plantea la arqueóloga **Erika Engelstad**⁵³ la interpretación de la cultura material es muy similar a la lectura de un texto ya que ambos pueden decir cosas diferentes a personas distintas o, lo que es lo mismo, gente distinta puede interpretar los textos de manera diferente. Un texto puede deconstruirse un número ilimitado de veces para mostrar que alberga significados ocultos que, incluso, pueden contradecirse con otros más aparentes a priori⁵⁴. Dado que el objeto

de estudio es entendido de manera diferente por cada individuo es muy difícil (prácticamente imposible podríamos decir) hacer una lectura correcta en su totalidad bien del texto, bien del elemento material a analizar. Tal y como dice con cierta socarronería el arqueólogo **Christopher Tilley**: “*Nunca en las Ciencias Humanas podemos decir que se ha alcanzado un conocimiento completo de un tema. Se suspende la investigación por cansancio o porque ya no nos queda nada que decir*”⁵⁵.

En base a ello podemos afirmar que cualquier categorización de un conjunto de elementos es siempre una labor, cuanto menos, algo polémica; se trata de un trabajo enormemente subjetivo y, por lo tanto, nunca está exento de matización y/o discusión. ¿Hasta qué punto nuestra mal llamada Estela de Madrid la podemos considerar como un elemento adecuado para vincularlo más con el mundo de lo religioso que de lo político o, incluso, de lo social? Hemos de decir también, quizá un poco en defensa del Museo de América de Madrid, que este problema está presente en buena parte de los museos. En el Museo Nacional de

⁵² JOHNSON, M.: *Teoría arqueológica*. Barcelona, Ariel, 2000, pp. 136 y ss.

⁵³ ENGELSTAD, E.: “Imágenes del poder y contradicción: teoría feminista y arqueología postprocesual”, *Arqueología y teoría feminista: estudio sobre mujeres y cultura material en arqueología* (COLOMER, L., PICAZO, M., GONZÁLEZ, P., MONTÓN COMPS, S.), Barcelona, Icaria, 1999, pp. 69–96.

⁵⁴ RUIZ ZAPATERO, G.: “Escribir como arqueología, arqueología como escritura”, *Anales de Historia y Arqueología*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 11–28.

⁵⁵ TILLEY, C.: *Material Culture and Text: The Art of Ambiguity*. Londres, Routledge, 1991, p. 142.

Antropología (Madrid), por poner un ejemplo, encontramos casos similares donde una máscara jaguar de los *chané* está catalogada como “*elemento lúdico*” pese a ser usada durante el *Areté*, una festividad cargada de un fuerte componente religioso realizada en buena parte del área del chaco con motivo de la cosecha del maíz.



Máscara Jaguar de los chané.

Volviendo al argumento de Erika Engelstad de comparar la interpretación registro material con la comprensión de un texto, el establecimiento de categorías cerradas simplifica y limita la lectura que podemos realizar del objeto, tal y como veremos más adelante aplicado al caso concreto que nos ocupa. Es cierto que, al realizar estas categorizaciones, al compartimentar los

objetos en áreas temáticas, estamos dotando de estructura al discurso museográfico, evitando así que la exposición se limite a una muestra caótica de objetos sin hilo argumental alguno o sin correlación entre los mismos.

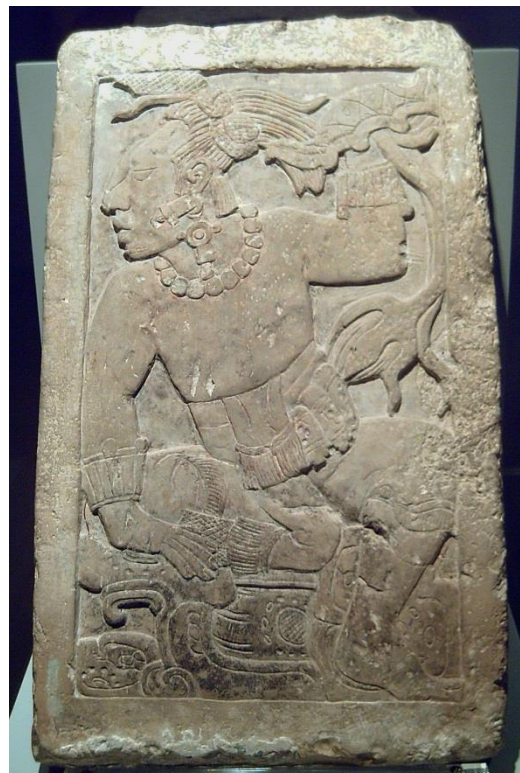
Huyendo de la mera crítica, una propuesta para solventar este problema podría ser el tratar de invertir el proceso: pasar de subordinar los objetos a las temáticas a subordinar las temáticas a los objetos. Es decir, para evitar esa lectura monotemática donde la Estela de Madrid del Museo de América se vincula al mundo de la religión, o donde la máscara de jaguar de los *chané* se vincula al mundo del ocio en el *Museo Nacional de Antropología* (Madrid) para, por medio de paneles, audios y/o fichas explicativas se explique el significado del objeto en cada uno de los diversos ámbitos (social, religioso, político, económico...). Caigo conscientemente en una contradicción con mis propios argumentos al proponer explicar la función/significado del objeto en cada uno de los diferentes ámbitos de la vida de una cultura ya que al fin y al cabo, sociedad, economía, política, religión... no dejan de ser categorías artificiales dibujadas para estructurar mejor nuestro



conocimiento respecto, en este caso teórico, al objeto en cuestión; por lo tanto, inevitablemente estableceremos categorías que nos permitan comprender/explicar una cultura, esto no es algo negativo siempre que asumamos que éstas no son monolíticas, ¿hasta qué punto podemos separar radicalmente la economía de la sociedad, o ésta de la política? ¿Realmente podemos explicar la religión sin tener en cuenta la sociedad o la política? son compartimentos separados por barreras que imaginamos y, por lo tanto, ficticias. Es indiferente el número de categorías que empleemos para facilitar nuestra comprensión de la cultura siempre y cuando tengamos presente su artificialidad fruto de una visión *etic*⁵⁶, todas ellas están conformadas por múltiples elementos (materiales o inmateriales) que acaban conformando la cultura y, por lo tanto, no hemos de perder una posición epistemológica holística en nuestro estudio.

⁵⁶ Los términos *etic* y *emic* (phon-etics / phon-emics) fueron introducidos por el lingüista **Kennet Pike** y, posteriormente, fueron términos adoptados por las ciencias sociales para referirse a los tipos de descripción relacionadas con la interpretación de los agentes involucrados. Así, una descripción *emic* sería aquella en términos significativos para la gente que las realiza (es decir, el punto de vista del nativo), mientras que una descripción *etic* sería aquella que no busca descubrir el significado de los agentes involucrados en ella (es decir, el punto de vista del extranjero).

Ni Pakal, ni estela ni de Madrid.



Estela de Madrid.

Abandonando un poco el ámbito teórico y centrándonos más en la pieza que nos ocupa hemos de señalar que se encuentra ubicada en el área 4 sala 1, es decir, en el área relativa a la “*religión*” y en la sala denominada “*Divinidades, oficientes y espacios sagrados*”.

Tal y como podemos suponer, la Estela de Madrid debe su nombre al emplazamiento en el que se encuentra desde el siglo XVIII, no obstante, esta pieza llegó al *Real Gabinete de Historia Natural* creado por **Carlos III** desde la ciudad maya de *Palenque-Lakamha'*, en el actual estado de Chiapas, México.

Descubierta por un cura local en 1773, la antigua ciudad maya suscitó el interés por las autoridades locales que comenzarían a reclamar informes que acabarían llegando a España donde, en 1787 se organizaría una expedición científica comandada por el capitán del cuerpo de zapadores **Antonio del Río** con el objetivo de obtener “*escudos y emblemas*” de la ciudad⁵⁷. Esta expedición es considerada actualmente como de gran importancia en la historia de la arqueología del mundo ilustrado ya que se trató de la primera excavación con un método sistemático en el área maya: del Río levantará el testimonio escrito de todo el proceso y **Ricardo Armendáriz** (el dibujante de la expedición) realizará el registro gráfico de los objetos y las estructuras encontradas. Al margen de planos, dibujos y esquemas en su informe, del Río acompaña las últimas páginas de una serie de interesantes reflexiones que, pese a afirmar que se basan en “*meras conjeturas*”, nos dan una idea de la imagen que se tenía en el siglo XVIII de los antiguos mayas que habitaron Palenque: “*si atendemos con la debida reflexión a todos los asuntos*

que nos representan sus bajos relieves, es necesario publicar la ceguedad en que vivieron estos antiguos Pobladores, que en sus fabulosas supersticiones parece vemos retratada la idolatría de los Fenicios, Griegos, Romanos y otros; y por lo tanto es de recelar que alguna de estas Naciones adelantaron sus conquistas hasta este País, en el cual se conoce no permanecieron más tiempo que el que bastó a estas gentes Indias para retratar sus ideas, y tomar un rudo y tosco estilo de las artes, que les querrían enseñar”⁵⁸.

Hacer referencia a una estela maya significa hablar de una pieza monumental, una losa de piedra caliza de grandes dimensiones y peso. Son estas características las que imposibilitaban a Antonio del Río y su equipo el poder cumplir con el objetivo impuesto desde España de “*obtener escudos y emblemas*” ya que una penosa travesía a través de la selva chiapaneca⁵⁹ les hará comprender que cargar con semejantes piezas era labor imposible. Es por ello que, realizando sus investigaciones en el Palacio de Palenque observarán el trono de la Casa E (también conocido como el Trono del Río) y decidirán llevar a

⁵⁷ CASANOVA, R.: “Imaginando el pasado: el mito de las ruinas de Palenque”, *Imaginar la Nación* (GUERRA, F.X. & QUIJADA, M. coords.), Münster, AHILA, 1994, pp. 78–79.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 81.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 79.

España una de sus fabulosas patas, decorada con magníficos relieves.

La descripción iconográfica de la Estela de Madrid dada por el museo es la del *ajaw Pakal II* como uno de los cuatro *batabes* que, en la cosmología maya, sostenían el firmamento⁶⁰. No obstante, el desarrollo de la arqueología en Mesoamérica, y los avances en la epigrafía maya han posibilitado actualizar nuestra información sobre esta pieza (cosa que el Museo de América no ha hecho) y, gracias a ello, hoy sabemos que no se trata de *Pakal II* el *ajaw* al que hace referencia el texto jeroglífico del trono ni quien está representado en los dibujos en relieve, si no su hijo: *K'inich K'an Joy Chitam* (644–721 d.C.)⁶¹.

Al margen de que la información que ofrece el Museo de América relativa a la pieza está desfasada, nos encontramos ante un objeto que ha sido catalogado como “*religioso*” por esta vinculación del *ajaw* con los *batabes* que de una manera muy hábil por un lado diviniza al *ajaw* y, por otro, metafóricamente lo define como “*sostenedor del mundo*”. Sin embargo,

esta pieza nos permite articular con el mismo éxito un discurso relativo al ámbito de lo político e, incluso, de lo social. Es por ello por lo que considero desafortunada la catalogación de la mal llamada *Estela de Madrid* en la sala relativa a la religión: tal y como hemos visto, dependiendo de la óptica con la que decidamos contemplar el objeto puede ser interpretado de múltiples maneras, de la misma forma que un texto.

Conclusiones.

Dado que, tal y como se ha venido defendiendo a lo largo de todo el artículo, la interpretación de un texto difiere según el lector, cada uno sacará sus propias conclusiones con la lectura de estas páginas, sin embargo, las conclusiones a las que he llegado tras su redacción son varias: en primer lugar que el establecer categorías cerradas en las que clasificar diferentes elementos de una cultura para posibilitar su comprensión y su estudio es algo inevitable. Asimismo, y dado el carácter ficticio de estas divisiones, hemos de considerar éstas como una herramienta de ayuda para nuestro estudio, y no como el objeto de estudio en sí.

⁶⁰ DE LA GARZA, M. & NÁJERA M.: *Religión Maya*. Madrid, Trotta, 2002.

⁶¹ DE LA GARZA, M.; BERNAL, G. & CUEVAS M.: *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012.



En último lugar, y centrándonos más en la pieza seleccionada, se ha demostrado que la información relativa a la misma ofrecida por parte del Museo de América se encuentra completamente desfasada y que, tratando de ilustrar las premisas teóricas con las que hemos iniciado nuestro ensayo, de la misma forma que un texto, puede ser leída/interpretada de múltiples maneras por cada individuo.



BIBLIOGRAFÍA.

BATALLA ROSADO, J.J.: “El código falso del Museo de América”, *Anales del Museo de América*, nº 2, Madrid, 1994, pp. 131–147.

CASANOVA, R.: “Imaginando el pasado: el mito de las ruinas de Palenque”, *Imaginar la Nación* (GUERRA, F.X.; QUIJADA, M. COORDS.), Münster, AHILA, 1994, pp. 53–91.

COLLINGWOOD, R.G.: *Idea de la Historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

DE LA GARZA CAMINO, M. & BERNAL ROMERO, G. & CUEVAS GARCÍA, M., *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012.

DE LA GARZA CAMINO, M. & NÁJERA CORONADO, M.: *Religión Maya*. Madrid, Trotta, 2002.

DESCOLA, P.: “Más allá de naturaleza y cultura”. Disponible en:

http://eva.universidad.edu.uy/pluginfile.php/423423/mod_resource/content/1/Descola%2C%20P%20-%20M%C3%A1s%20all%C3%A1%20de%20la%20naturaleza%20y%20la%20cultura.pdf

ENGELSTAD, E.: “Imágenes del poder y contradicción: teoría feminista y arqueología postprocesual”, *Arqueología y teoría feminista: estudios sobre mujeres y cultura material en arqueología* (COLOMER, L.; PICAZO, M.; GONZÁLEZ, P.; MONTÓN COMPS, S.). Barcelona, Icaria, 1999, pp. 69–96.

GEERTZ, C.: *El antropólogo como autor*. Barcelona, Paidós, 1989.

GONZÁLEZ DE OLEAGA, M. & MONGE, F.: “El Museo de América: modelo para armar”, *Historia y Política*, nº 18, Madrid, 2007, pp. 273–293.

JOHNSON, M.: *Teoría Arqueológica*. Barcelona, Ariel, 2010.

RUIZ ZAPATERO, G.: “Escribir como arqueología, arqueología como escritura”, *Anales de Historia y Arqueología*, Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 11–28.

TILLEY, C.: *Material Culture and Text: The Art of Ambiguity*. Londres, Routledge, 1991.

VILLAREAL VILLAMAR, Mª & BETRISEY NADALI, D. & SOUTO FERNÁNDEZ L.: “Poblaciones indígenas y diversidad cultural en el Museo de América de Madrid”, *Baukara*, nº 6, Bogotá, 2014 pp. 67–84.

Lámina 2.

http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=41&Museo=MNA&AMuseo=MNA&Ninv=CE1995/1/57&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&cabecera=N&viewName=visorZoom

*Portada: Conocido juego de ilusión óptica “Rabbit-Duck illusion” (Joseph Jastrow) que muestra cómo un mismo objeto puede ser apreciado desde varias perspectivas, mostrando una imagen diferente.



ARTE

FUNDACIÓ SUÑOL (Barcelona): *THE PRESENCE OF BLACK* (1950-1966).

Por Marta Teixidó, Crítico de Arte.



*Palabras clave: Fundació Suñol, José Guerrero
The presence of black.*

Esencial retrospectiva José Guerrero.

Descubrir a José Guerrero (1914-1991) en los albores del siglo XXI, puede resultar una experiencia visual reconfortante, entendiendo por tal calificativo el hecho de re-encontrar o conocer por primera vez, la obra de un artista, de personalidad pictórica compleja, que supo captar la esencia y la revolución que supo en la pintura norteamericana, especialmente con el expresionismo abstracto, destacando principalmente por el uso que realizó de las masas de color.

Con motivo del centenario del nacimiento de José Guerrero, la Fundació Suñol presenta hasta principios de este mes de septiembre la exposición: The Presence of black (1950-1966), una muestra itinerante que empezó en Granada, localidad natal del artista en 2014, tanto en las salas de la fundación que lleva su nombre, como en el Palacio Carlos V de la misma ciudad, para continuar en la Casa de las Alhajas de Madrid, y finalizar en Barcelona.

Pintor, grabador español, pero nacionalizado estadounidense, Guerrero se trasladó en la ciudad de los rascacielos en 1949, instalándose definitivamente en 1950. Gracias al impacto que le produjo la primera exposición que vio de Jackson Pollock, empezó a liberarse de sus convicciones artísticas, para introducir en su trabajo formas flotantes monocromáticas, que reflejan el influjo de uno de los pintores con quien conectó desde un principio: Stanley Hayter, sin olvidar también las claras influencias de Joan Miró, e incluso de Matisse.





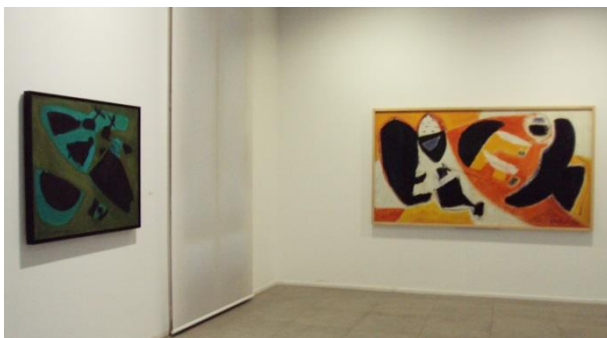
*La aparición (1946), José Guerrero.
Óleo sobre lienzo.*

Dividida en cuatro secciones: *La abstracción biomórfica*, *De las bioformas al gesto*, *La memoria revisada* y *Pintura y arquitectura*, el recorrido de la muestra, que toma el título de la exposición que Guerrero realizó en la *Betty Parsons Gallery* de Nueva York en 1958, empieza con un óleo de 1946, y algunos dibujos a tinta, realizados en 1949, con reminiscencias figurativas, para pasar directamente en 1950 al grabado y a la pintura, y a una representación plástica, en la que experimenta con la abstracción biomorfica, de cierto contenido simbólico y metafísico.

Una obra donde forma y color se entremezclan para dar paso a un universo pictórico experimental, vibrante, casi exultante, a pesar de la constante presencia del color negro, bien como extraño nexo de unión, bien como protagonista indiscutible, mientras el resto de gama cromática, invade la tela de símbolos, gestos y vehementes trazos, siguiendo el ritmo frenético de una época llena de cambios y experimentación, gracias en parte a la amistad y referencia estilística de Guerrero con **Mark Rothko**, **Franz Klein** y **Robert Motherwell**, y vinculado comercialmente con la galería Betty Parsons, en aquel momento abanderada de rompedores movimientos artísticos.



*Sin título (1951-1952), José Guerrero.
Técnica mixta.*



*Black Flowers y Black cries (1954),
José Guerrero. Óleos sobre lienzo.*

Éxito artístico y económico que, sin embargo, no impidió que en 1958, Guerrero entrara en una crisis personal, de la que estuvo psicoanalizándose durante cuatro años. *Una etapa de búsqueda de una identidad, de profundizar y de aceptarse a sí en su complejidad personal y artística. El negro sigue estando presente, pero perdiendo protagonismo, y actuando como soporte al resto de la paleta, sin abandonar ni un ápice su vehemencia expresiva.*



*Blues and Black (1958), José Guerrero.
Óleo sobre lienzo.*



*A la izquierda, Sacromonte (1963-64),
José Guerrero.*

*A la derecha, Antojos negros con amarillos
(1966), José Guerrero.
Ambos, óleo sobre lienzo.*



*Sin Título (1958), José Guerrero.
Óleo sobre lienzo.*

Superados los cuatro años de psicoanálisis, que le influenciaron lo suficiente como para regresar a España en 1965. Con motivo del aniversario del fusilamiento de **Federico García Lorca**, la revista *Life* a **Roxanne Guerrero**, un



artículo sobre tal acontecimiento, lo que motivó un viaje del artista y su esposa, junto con el fotógrafo **David Lees**, por tierras granadinas. Un retorno artístico a una plasmación más figurativa, de trazo ágil y marcado, tal como puede apreciarse en la muestra, en los 40 dibujos que se exhiben en la misma.

Un aparente vuelta a los “orígenes” artísticos, en total contraste con su obra pictórica norteamericana, y en la que se observa un paisaje duro, desolado, agreste y aislado.



Dibujos, Viaje por Granada, José Guerrero.

La muestra se complementa con un conjunto de piezas pertenecientes al interés de Guerrero por la pintura mural y sus posibilidades de integración en la arquitectura. Esta fase experimental de su trabajo se tradujo formalmente en la depuración del lenguaje figurativo que había marcado su etapa europea.

Una exposición, imprescindible para comprender a los artistas de la vanguardia española, y por tanto muy de agradecer a la Fundació Suñol, siendo de esperar que se repita con otros nombres importantes, para que las nuevas generaciones de artistas, estudien y comprendan la importancia de este movimiento, y sus distintas etapas, en una época de encierro cultural, y a la vez de necesidad de salir del mismo.

**Portada: Exposición José Guerrero.
Vista general.*



ARTE

GALERÍA EUDE

(Barcelona).

EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA: MANEL ESCLUSA.

Por Marta Teixidó, Crítico de Arte.



Palabras clave: Galería Eude, Manel Esclusa.

Revisión de estilos fotográficos.

La historia del arte mundial, en cualquiera de sus vertientes, merece una revisión constante, con la finalidad de dar a conocer a las actuales generaciones, quien y qué se hacía en centurias o décadas pasadas, tanto para su contemplación como revisión. La novedad artística es absolutamente imprescindible para seguir palpando la evolución del arte, dentro de su propio contexto, así como en el ámbito social, pero profundizar en lo ya exhibido, obviamente, permite comparaciones (tal vez odiosas) y, sin lugar a dudas, un análisis muy distinto al de primeras exhibiciones.

La galería EUDE, dentro de los actos de homenaje a **Fina Furriol**, fundadora de la misma, ofreció desde finales de mayo y hasta finales del pasado mes de julio, una completa retrospectiva de **Manel Esclusa**, a través de una selección de fotografías que abarca desde 1977 hasta 2014.

La muestra se estructura principalmente en cinco ámbitos: **Sil·lepsi**, **Venezia**, **Brazil**, **Ulls aturats**, **Naus** y **Gaudí**. Temáticas muy diferenciadas, donde el paso de los años en algunas de ellas ha hecho mella, mientras que en otras, tal vez, las de más reciente factura, muestran una imaginación portentosa, un dominio técnico indiscutible y una axiomática pasión por su oficio.



Ambrosia (1978), Serie Els Ulls Aturats,
Manel Esclusa.

BN viraje sépia por sulfuración 18x24 cm.
Vintage.

Nacido en 1952, y con estudios de maestría industrial, a la edad de catorce años, Esclusa se inició en la imagen, concretamente en el laboratorio de su padre, trabajando en la fotografía aplicada. Su primera exposición de fotografías murales por esa época fue en la *Sala Aixelà* de Barcelona, gracias a una beca de la *Dotació d'art Castellblanch*.

Su itinerario como fotógrafo, también se combina con su labor docente en la “*escuela Nikon*” y en el Centro Nacional de Fotografía de Barcelona. Una trayectoria profesional incuestionable, que queda perfecta y precisamente reflejada en la muestra que Eude presenta en su sala.

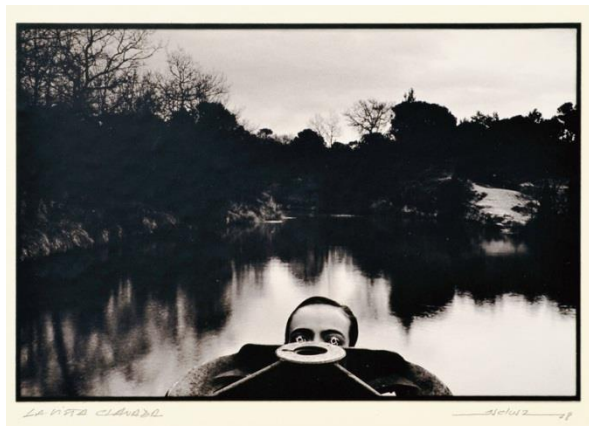


“*Lot*” (1979), *Série “Sil.lepsis”*

Manel Esclusa.

BN viraje sépia al selenio Formato 35 x 50 cm.

Edición de 5 firmada por el artista.



La vista clavada (1978), *Serie Els Ulls Aturats*.

Manel Esclusa.

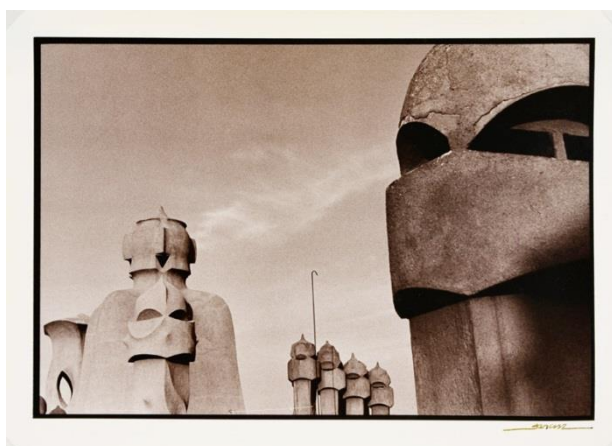
BN viraje sépia por sulfuración 18x24 cm.

Vintage.

Dentro de los ámbitos citados, ***Sil·lepsis*** -cuyo significado más cercano a la exposición sería tropo (sustitución de una expresión), que consiste en usar a la vez la misma palabra en un sentido recto y figurado-, es quizás el conjunto de imágenes más absolutamente osadas, enigmáticas y fascinantes. Las siluetas de primer plano, aparentemente no concuerdan con el contenido. Sin embargo, ¿cuántas veces en nuestros sueños e imaginación, historias y personajes se entremezclan en espacios imposibles? ¿Cuántas veces en nuestra cotidianidad, no intuimos imperceptibles presencias a través de los recuerdos o de las sensaciones?.

Esclusa muestra una serie de imágenes de una extraña y extravagante potencia visual, que cautivan, y a la vez crean una sensación de rara angustia, acentuadas por el implacable blanco y negro.

Con idéntica motivación, pero hacia una vertiente tal vez más tétrica, *Els ulls aturats (los ojos paralizados)*, se nos exhibe como la impotencia del ser humano hacia lo que su mente no puede controlar. El sometimiento despiadado al Destino, que obliga a la aceptación de un proceso, ante la incertidumbre del mismo, se hace evidente en unas imágenes dramáticas y subyugantes, en las que el poeta **Joan Brossa** colaboró poniéndoles título.



La Pedrera (1979), Sèrie "Gaudí",

Manel Esclusa.

Vintage 1985. Formato 24 x 30 cm.

BN Viraje sépia por sulfuración.

Firmado por el artista.

Con respecto a la serie **Gaudí**, las edificaciones o esculturas del genial arquitecto, a través de la mirada de Esclusa, se convierten en escenarios surrealistas, dignos de la más pura esencia *Daliniania*. Elegantes y a la vez sobrecogedoras escenografías, captadas desde ángulos casi inverosímiles, reflejan composiciones etéreas, ecuánimes en cuanto a encuadres y objetivos, y febriles con referencia a su temática.



"Quest" (2003), Sèrie "Naus", Manel Esclusa.

BN viraje sepia al selenio. Formato 42 x 42 cm.

Edición de 7. Firmada por el artista.

Referente a *Naus (naves)*, éstas son un juego de iconografías distorsionadas, en las que se intuye la figura de la nave, pero que en realidad son el símbolo incuestionable de la búsqueda del ser humano hacia su mundo interior, hacia la felicidad, hacia



la comprensión de su entorno. Viajes iniciáticos, de perfeccionamiento, exploración de meditación, a través de las naves de la imaginación, donde cine y literatura se dan de la mano.



“Venezia” (1979), Manel Esclusa.

BN virada sépia por sulfuración.

Edición 510 16 x 24 cm.

Las dos series tal vez menos interesantes de la muestra son *Venezia* y *Brazil*. Sin desmerecer en absoluto su calidad técnica, y su exquisitez gráfica, en la segunda década del siglo XXI, pueden considerarse un tanto desfasadas en su planteamiento estético. Un “*déjà vu*” a través de distintos medios gráficos o expositivos. A pesar de sus contrastes en blanco y negro, no dejan de ser imágenes que no sorprenden, y que pueden considerarse muy identificativas de una época de experimentación, que ya ha pasado a la historia.



“Brazil” (2003), Manel Esclusa.

BN impresión Giclée. Formato 30 x 30 cm.

Edició de 30 firmada por el artista.

En resumen, una muestra interesantísima, en cuanto a concepción fotográfica, con representaciones gráficas de alta calidad, y que temáticamente merecen un análisis a conciencia, situándolas en el tiempo, y sin evitar compararlas en una época como la actual, de vertiginosos cambios tecnológicos.

**Portada: Galería Eude. Vista general.*



ARTE

GALERÍA JOAN GASPAR (Barcelona): EXPOSICIÓN COLECTIVA DE ESCULTURA.

Por Marta Teixidó, Crítico de Arte.



Palabras clave: Andreu Alfaro, Etienne Krähenbühl, Igor Mitoraj, Joan Gaspar, Moisés Villàlia.

Al oír la palabra escultura, nuestra mente de forma inmediata, la asocia con las grandes piezas clásicas que se encuentran en los principales museos del mundo. Figuras de hermosas proporciones y bellas facciones. Cuerpos magníficamente modelados, figuras sublimemente cinceladas en mármol, bronce, hierro, etc.

Pero el siglo XX y sus vanguardias, transformaron el concepto tradicional antes mencionado, para dar lugar a unas creaciones singulares y simbolistas, a veces peregrinas, otras vehementes, algunas delirantes, mientras que muchas constituyen todo un prodigio de imaginación y creatividad.

La galería Joan Gaspar presentó durante los meses de junio y julio, una peculiar colectiva de esculturas, con total abandono del concepto clásico mencionado al principio, para adentrarse en formas inconexas, estilizadas, volátiles o abruptas, gracias a la búsqueda constante de la innovación, por parte de artistas como **Moisés Villèlia**, **Andreu Alfaro**, **Etienne Krähenbüh** e **Igor Mitoraj**.

Indudablemente, el atractivo de la muestra residió en las obras de Villèlia (1928-1994), tanto por los materiales usados, concretamente bambú, como por las originales formas que surgieron de su mente creativa. *Con un material tan frágil como el citado, la galería presenta una obra plástica imperecedera, apegada a la Naturaleza, de difícil clasificación y con un marcado espíritu de libertad. Unas piezas donde el espectador no deja de admirar el sentido lúdico de las mismas.*





S.T. - 323-291 (1978-79), Moisès Villèlia.
Móvil de bambú pintado.

de móvil, y en las que se aprovechan todos los recovecos del bambú. *El artista supo establecer en las piezas una tensionalidad única, de gran esbeltez y belleza, sin que la pieza sufra o sea forzada.*



Galería Joan Gaspar. Exposición de Escultura.
Vista general.

Evidentemente, el hecho de utilizar el bambú como material escultórico puede resultar un tanto chocante. Haciendo un poco de historia, se hace necesario mencionar que Villèlia lo descubrió en 1956, y tal material puso en su mente y en sus manos un gran abanico de posibilidades, permitiéndole “inventar” un lenguaje propio, liberándose a su vez de la tradición escultórica más tradicional.

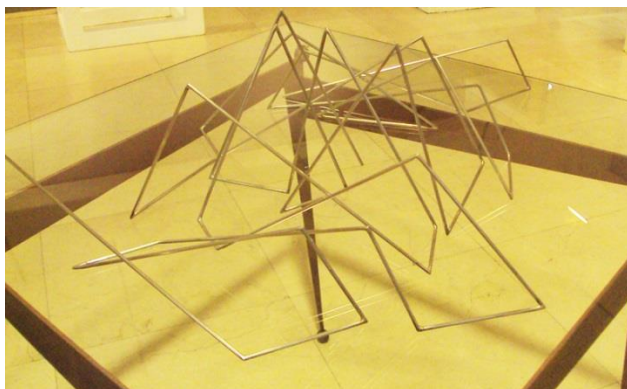
Un material dúctil que le facilitó la creación de formas sorprendentes y a la vez inverosímiles, algunas en forma

Unas esculturas con un gran contenido espiritual y filosófico, de las que la galería Joan Gaspar ofrece una selección muy cuidada, dando oportunidad en muchos años a poder contemplar las obras de este genial artista en Barcelona.

De **Andreu Alfaro** (1929-2012), se exhiben piezas con gran dominio geométrico, en las que se observa la experimentación formal con la herencia constructivista. *Sils Maria IV*, realizada en acero inoxidable en 1995.



Una pieza de lenguaje sintético, que sintoniza con la forma minimalista, y en la que el espacio forma parte consustancial de la obra.



*Sils Maria IV (1995), Andreu Alfaro.
Acero inoxidable.*

De **Etienne Krähenbühl** escultor de origen suizo, pueden contemplarse diversas piezas, algunas ya exhibidas en 2012, en una individual dedicada a su obra, en las que *juega con conceptos antagónicos en equilibrio: monumentalidad y ligereza, fragilidad y solidez, movimiento y quietud, sonido y silencio...* Obras todas ellas que siguen las leyes de la física más avanzada, a través de la creación de esculturas estéticamente bellas, musicalmente armoniosas y ópticamente desafiantes.

Finalmente, de **Igor Mitoraj** se exhibe una voluminosa *Bocca di Eros*, realizada en bronce de patina negra, en el año 1999.

Partiendo de la forma clásica de escultura griega, Mitoraj crea una imagen de una deidad pagana que le permite recuperar el espíritu del arte clásico, reinterpretándolo desde una perspectiva contemporánea.

Una obra bella y sensual, que cumple uno de los máximos propósitos del escultor, los grandes temas que preocupan al hombre: la belleza, la razón, la espiritualidad, etc.



*Fleurs du mal (2012), Etienne Krähenbühl.
Hierro pintado y metralla Ni-Ti.*



*Boca di Eros (1999), Igor Mitoraj.
Bronce y patina negra.*

Una muestra plagada de contrastes entre obras y materiales, dentro de una estética expositiva equilibrada y acertada.

**Portada: Galería Joan Gaspar.
Exposición de Escultura. Vista general.*



CINE

LOS INICIOS DE LA CENSURA EN EL CINE.

Por Teresa Montiel Álvarez.



Palabras clave: censura, cine mudo,
Código Lord-Quigley, nickelodeon, Will Hays.

En 1898 la escena de 18 segundos “El beso” de Edison, escandalizó a la sociedad puritana. Vista hoy en día, se puede considerar además de simple, completamente anti erótica, pero la visión en su momento ya puso las bases en ciertos sectores, de la amenaza a los valores tradicionales que representaba el cine en la sociedad de principios de siglo XX.

Antes de que estallase la *Primera Guerra Mundial*, las películas como espectáculo de entretenimiento, trataban temas cotidianos e historias extraídas de la literatura popular. La producción masiva y barata de *nickelodeones*⁶², estaba dirigida habitualmente a un público de extracción obrera, inmigrantes, amas de casa, niños y familias enteras los domingos, que encontraban en las salas de proyección un lugar donde pasar las horas libres de las que disponían y que funcionaba durante todo el día. La duración de las películas era corta, lo que daba lugar a un trasiego constante de público y un gran beneficio para los lugares de exhibición⁶³.

Que el público que acudía a ver estas películas, no fuese un público cultivado, no significa que la temática de las películas fuese vacua a simple vista. Los asuntos que se trataba en ellas tenían mucho que ver con lo cotidiano, con la corrupción política, la prostitución, las condiciones de vida de los inmigrantes y los obreros o la defensa de los pobres frente al poder.

⁶² Combinación de la palabra griega “*odeón*” (teatro) y *nickel* que es como se llamaba a la moneda de cinco centavos.

⁶³ En 1910 la cantidad de salas a nivel nacional llegó a ser de 10.000

Todos estos temas se trataban a menudo de manera jocosa, ridiculizando a los poderosos o poniendo en tela de juicio costumbres obsoletas⁶⁴.

El auge de los nickelodeones coincidió en el tiempo con surgimiento del reformismo progresista. Los grupos progresistas dirigieron su mirada y pusieron en tela de juicio la corrupción de la administración, la protección de los menores, las condiciones laborales de los obreros, la industria de la alimentación⁶⁵, el problema de la prostitución y el alcoholismo, como lacras que minaban la convivencia en las ciudades y el progreso social ideal. Todas estas intervenciones en la legislación y el cambio de leyes que tenían que ver nivel social, económico y moral, incluyeron en su intención renovadora, las películas y los lugares de exhibición de las mismas.

Legislar el tiempo libre de los ciudadanos, no era posible. De hecho, los reformistas estaban obteniendo más horas de asueto para los trabajadores, en

sus logros laborales, y el uso que éstos hacían en teatros, prostíbulos, salas de baile y lugares insalubres a juicio de estos grupos, no eran lo más adecuado ni lo más edificante para disfrutar de las horas fuera del trabajo. Como tampoco lo eran las temáticas de las películas de los nickelodeones. La creencia de que si los niños veían películas de crímenes se volverían criminales, o si eran influenciados por vicios y comportamientos poco edificantes, acabarían delinquiendo, comenzó a ser un asunto extendido entre los reformadores progresistas⁶⁶. Parques y zonas verdes al aire libre, fuera del viciado ambiente de las salas de proyección, era uno de los caballos de batalla de los grupos de renovación moral, que vigilaban por el desarrollo ético y moral de la infancia en los inicios de siglo.

En base a esta teoría, si el contenido de las películas en ese momento era poco recomendable, a la vez que pernicioso para la formación de los ciudadanos, -puesto que glorifica conductas poco edificantes, como la delincuencia, el adulterio, la explotación laboral, e influía para que los valores

⁶⁴ **Charles Chaplin** será quien con aparente simpleza y a la vez elaborada inteligencia visual, consiga tratar estos temas, traspasando la mera comedia de consumo.

⁶⁵ En 1906, **Upton Sinclair** publicó *"The Jungle"*, donde denunciaba las condiciones laborales de las fábricas empaquetadoras de carne. La legislación de productos de consumo humano, como los medicamentos y la alimentación, eran parte importante de la lucha progresista, fuera de los temas morales con que atacaron al cine.

⁶⁶ **Jane Addams** (1860-1935), premio nobel de la paz en 1931, fue una reformadora social, feminista y pacifista, que ya aventuraba en 1909 que la influencia de lo que veían en pantalla niños y jóvenes influía directamente en lo que serían en un futuro.



tradicionales se perdiesen- la solución partiría por hacer películas con temática apropiada. Puesto que las películas se habían introducido ya en la vida cotidiana y eran un transmisor de ideas con un potencial difícil de parar, incidir en tratar de manera contraria los contenidos de las películas, para concienciar al público y llevarlo por el recto camino mientras se entretenían, sería un trampolín formativo de lo que el progresismo social buscaba para los ciudadanos.

Así, en una amalgama de grupos sociales de presión, reformistas, ligas de mujeres, grupos religiosos o funcionarios de la moral, comienza a gestarse la censura cinematográfica que planeará sobre la industria durante décadas.

Las bases de los grupos de presión en la primera década.

Como es habitual a la hora de condenar lo que puede ser peligroso para la moral social, los diferentes grupos religiosos que dominaban las confesiones religiosas norteamericanas, pusieron en tela de juicio las películas. Las cabezas visibles de los distintos credos lanzaron campañas en contra de todo lo que se exhibía en las salas, buscaban legislar en las ciudades los permisos para proyectar cualquier

película, censurar las proyecciones, y cualquier lugar donde el vicio pudiese hacer estragos, ya fuese una sala de baile o una heladería. En Chicago, la *Comisión del Vicio*, consiguió en 1907 que se aprobase una ordenanza por la cual para poder exhibir una película, contasen con el visto bueno del comisario de policía. De esta forma, quedaba a juicio del Departamento de Policía censurar cualquier película, resultando que éste *nihil obstant* administrativo, se realizaba desde la apreciación personal: si no gustaba una película se censuraba, las que se consideraba que no eran aptas para mujeres, niños o mentes poco resueltas, también, no había una normativa reguladora, quedaba a juicio del censor de la policía con resultados ilógicos a la vez que cuestionables.

Todas estas cortapisas, hicieron que la industria cinematográfica cuestionase la legalidad y validez de la censura. La censura sólo se limitaba a las películas, no a las representaciones teatrales, de manera que la injerencia de la legislación, censurar antes de la exhibición, discriminaba a la industria cinematográfica por encima de la de otros espectáculos. Y por otro lado, esta legislación se inmiscuía en la actividad de una empresa privada, no pública,



algo que ofendía los intereses de la industria, respecto a lo cual se consideraban desprotegidos.

Este asunto llevado a los tribunales en 1909, en el caso de *Block contra Chicago*, fue desestimado por el tribunal que no veía inconstitucional intervenir desde la administración pública, para evitar que la inmoralidad y la obscenidad atacasen a la infancia y la juventud de las ciudades y menos a costa de un beneficio económico de una empresa⁶⁷.

Un año antes de éste proceso en Chicago, en Nueva York, la situación llegó a un punto extremo, cuando una serie de ministros religiosos comenzaron una feroz campaña contra el vicio y la corrupción infantil. Ahora el ataque se extendía desde las películas, a cualquier juego de azar, y el pelo a lo *garçon*, todo debía ser regulado y restringido. La intervención de los grupos religiosos, junto con la de reformistas sociales y representantes de los estudio de cine, en una sesión pública en el ayuntamiento de la ciudad, lograron dar un eco popular importante a la problemática de la censura. Las posturas enfrentadas expusieron sus

cuestiones, siendo la defendida por los pastores de las iglesias la que en ese momento se alzó con la victoria. Las salas de cines fueron cerradas, se revocaron todas las licencias en plenas navidades de 1908, y obligaron a la industria con esta decisión a negociar una salida previa apelación en los tribunales, por la arbitraria forma en que se estaba tratando el negocio de las películas.

Charles Sprague Smith, fundador del *People's Institute*, institución progresista que no encontraba perniciosas las películas en sí, sino los lugares de exhibición de las mismas, tras el cierre de las salas en las navidades de 1908, propuso la creación del *New York Board of Motion Picture Censorship* (NYBMP), que en 1916, cambiará su nombre por el *National Board of Review of Motion Picture*, eliminando la palabra censura del mismo.

Entre estas dos fechas, el Consejo no llegó a censurar realmente. Compuesto por diferentes asociaciones, sólo recomendaba, lo que era considerado poco efectivo por órganos legislativos y guardianes de la moral social. La industria cinematográfica por su parte, aceptó de buen grado las “recomendaciones” de la institución

⁶⁷ BLACK, G.D.: *Hollywood censurado*. Madrid, Cambridge University Press, 1998, p. 22.



con tal de poder seguir produciendo películas, y de esta forma, con la creación de la *Motion Pictures Patent Company*⁶⁸, se comprometieron ambas organizaciones a trabajar en buena sintonía, sobre todo cuando **Frederick Clemson Howe** fue nombrado presidente del Consejo de Censura.

Howe, estaba de acuerdo en que las películas debían mostrar la realidad que rodeaba a los ciudadanos, no ocultar, restringir o dulcificar las condiciones o circunstancias en que la sociedad moderna se desarrollaba. Para Howe, censurar violaba la *Primera Enmienda*, pero sí estaba de acuerdo en que se debían evitar visiones escabrosas, blasfemas o indecentes. A pesar de esto, no tenía intención de ser, ni de que el Consejo fuese, un guardián de la moral de niños y mujeres.

Dos años después de comenzar la labor de recomendaciones del (NYBMP), en ciudades como Ohio, Pennsylvania o Kansas, los grupos extremistas de la moral no vieron suficientemente entregada a la censura a

la organización. Cada ciudad tenía su propio Consejo de Censura municipal que arbitrariamente y sin una normativa fija iba instando lo que debía eliminarse. Ohio decidió que las películas poco moralizantes y que no fuesen divertidas o entretenidas no pasarían el veto, esto provocó la vuelta a los tribunales de la industria, en concreto de la *Mutual Film Corporation*⁶⁹. La Mutual, se remitía al pago de licencia que las compañías debían hacer a las ciudades como cuota de exhibición y apelaba a la libertad de expresión que se les estaba denegando con las poco claras y arbitrarias disposiciones del Consejo de Censura.

El error cometido por la Mutual, además de llevar al Tribunal Supremo ésta cuestión, fue la de equiparar las películas con otros soportes de comunicación y canal de ideas o pensamiento, como la prensa, libros, fotografías o cualquier tipo de formato escrito. Basado este alegato casi exclusivamente en que estaba siendo vulnerada la libertad de expresión de la industria, en un momento de crispación en que se cuestionaba la moralidad de

⁶⁸ La *Motion Pictures Patent Company*, se funda en diciembre de 1908 y reunía a las principales compañías cinematográficas del momento: *Vitagraph*, *Biograph*, *Edison*, *Pahté*, *Essanay*, *Selig Polyscope*, *Lubin Manufacturing*, *Kalem Company* y *Star Film París*, así como los proveedores de material de película *Kodak* y la distribuidora *Kleine*.

⁶⁹ Fue una de las primeras compañías cinematográficas, formada por otras subsidiarias como la *Keystone*, famosa por producir parte de las comedias de Charles Chaplin.



los mensajes en soporte filmado, el Tribunal terminó por fallar a favor de la comunidad censora de Ohio. Se reconocía por parte del Tribunal Supremo que el cine transmitía ideas, pero a la vez lo consideraba como un elemento social demasiado poderoso e instigador, sujeto al descontrol, como para darle la categoría suficiente e incluirlo dentro de la libertad de expresión.

La industria cinematográfica tenía una posición débil frente a las instituciones, la legislación y las leyes. Las películas tenían un corto recorrido de vida, eran un entretenimiento demasiado nuevo como para haberse asentado dentro de la sociedad que estaba en un proceso de cambio y no había tenido tiempo de ser madurado desde un punto de vista jurídico. La perspectiva desde la que se juzgaba a las películas era de índole social, salpicada de fanatismos morales y religiosos.

Howe -que años después sería tildado de rojo- temía, como así ocurrió en los siguientes cuarenta años, que la intervención de Estado en un medio de expresión como era el cine, sería catastrófico, ya que provocaría que la autocensura de las propias compañías daría lugar a películas vacías, simples sin

salirse de lo convencional, y en caso de no ser así, la creación de diferentes leyes municipales cada una con sus criterios dispares, que es lo que por su parte, más temía la industria, ya que sería imposible realizar películas para satisfacer los distintos principios morales.

Los años veinte y el descontrol.

Aunque la producción cinematográfica seguía estando en Nueva York, California desde 1910 comenzó a ser el lugar al que se trasladaron las compañías cinematográficas buscando un cambio en todos los sentidos: el clima, las condiciones laborales, y bajos impuestos. Una tierra por explotar, donde comenzar con una industria nueva. Del mismo modo, cambiaron los lugares de exhibición de las películas. Los mal ventilados locales de nickelodeones, la oscuridad, el reducido tamaño, incluso el sector social que acudía a ver las películas, cambiaron totalmente. Los cines se transformaron en lugares lujosos, iluminados, decorados temáticamente o mezclando estilos de manera desbordante y excesiva. Los teatros remodelados y los de nueva construcción, proporcionaban todo tipo de diversiones, teatro, música



y cine, en un mismo espacio. El público asistía a un espectáculo rodeado de un ambiente fantasioso, teatral y lujoso, que nada tenía que ver con los antiguos nickelodeones ni su viciado ambiente.



Teatro Chino de Hollywood construido en 1929.

Las compañías cinematográficas a lo largo de la década de los veinte, fueron aumentando, fortaleciéndose como industria poderosa y aglutinando compañías menores, eran propietarias cadenas de cines, rodando, distribuyendo y exhibiendo las películas.

Los años veinte fueron la década de los contrastes respecto a la década anterior, fruto de los acontecimientos y cambios sociales y del paso de la Primera Guerra Mundial.

La década previa había sido la del progresismo, los temas tratados tenían un componente social: los marginados de las ciudades o las condiciones de trabajo y de vida de las clases bajas, pero a medida que la amenaza de la Primera Guerra Mundial se acercaba y durante el transcurso de ésta, las relaciones de Hollywood con el Gobierno de la nación se hizo más estrecha. El potencial propagandístico de las películas se descubrió lo suficientemente importante como para no dejarlo pasar. El presidente **Woodrow Wilson**, de talante neutral al principio de la Guerra, apadrinó de buen grado la película bélica *Civilización*⁷⁰ del director y productor **Thomas Ince**⁷¹ -de hecho el presidente apareció fotografiado amigablemente con Ince en 1916-, y al contrario, la monumental

⁷⁰ La película trata de una guerra absurda en un país imaginario y de sus consecuencias posteriores, muy en sintonía con el pensamiento político pre bélico del presidente Wilson

⁷¹ **Thomas Harper Ince** (1882-1924), destacó en las dos primeras décadas del siglo XX, además de como director, como productor cinematográfico de películas de calidad. Sus películas estaban supervisadas rigurosamente sin dejar lugar a la improvisación. Convirtió a **William S. Hart** en la estrella de las películas del oeste y fundó la *Triangle Motion Picture Company* junto con **Mack Sennett** y **D.W. Griffith**. Ince es recordado por su muerte en misteriosas circunstancias en 1924 en el yate de **William Randolph Hearst**, incidente en el que estuvieron envueltos Charles Chaplin, la actriz **Marion Davies**, Hearst y la periodista **Louella Parsons**. Esta muerte fue uno más de los varios hechos escandalosos que se dieron en los años 20 relacionados con el mundo del cine, envuelta en rumores y declaraciones dispares.

*Intolerance*⁷² de **D.W. Griffith** no fue acogida en la misma fecha, con el mismo entusiasmo. Esto fue un toque de atención para la industria que a partir de entonces se dedicó a promover el reclutamiento y combatir la amenaza roja. El sentimiento anti bolchevique tras la guerra, se centró en los movimientos obreros para no favorecer ni mostrar con buenos ojos la sindicación en los mismos.

El final de la Guerra va a marcar las películas que se producirán y el mensaje que las mismas van a trasladar al público que acude a verlas. Serán éstos los años de las contraposiciones culturales y de clase, además de nacer unos nuevos arquetipos cinematográficos contra los que la censura volverá a dirigir su mirada.

Los héroes masculinos antes de la guerra, eran hombres rudos y trabajadores, vaqueros como **William S. Hart** o **Tom Mix**, los post bélicos eran adonis románticos y elegantes tales como **Rodolfo Valentino** o **Ramón Novarro**, atléticos como **Douglas Fairbanks** o cómicos como **Harold Lloyd**. Por su parte la figura de la mujer maternal y abnegada fue sustituida por

la vampiresa representada por **Theda Bara** o **Clara Bow** o por mujeres independientes en todos los sentidos como **Gloria Swanson** o **Joan Crawford**. Del mismo modo la representación de las clases sociales pasaron de mostrar a las clases bajas para pasar a dar mayor relevancia a las clases medias y altas y a los diversos excesos y vicios de éstas últimas. El paternalismo laboral fue otro ingrediente que potenció la figura del patrono magnánimo frente al obrero perezoso, habitualmente rozando el peligro de asociación de izquierdas.

La *Ley Seca*⁷³ hace surgir otro tipo “héroe” americano: el gangster y todo el universo que rodea al mundo de la delincuencia fruto de la prohibición. El final de la Guerra, aportó al cine estadounidense el talento de los directores europeos como **Ernst Lubitsch** o **Erich von Stroheim**, hábil el primero para sortear la censura con el famoso “toque Lubitsch”⁷⁴ y problemático para los estudios el segundo por sus excesos temáticos. No

⁷² A través de varios episodios históricos, muestra el daño que la intolerancia religiosa y social puede llegar a provocar.

⁷³ *Ley Volstead* es el nombre con el que también se conoce a la Ley Seca de 1919 de Estados Unidos, por la que se prohibía la venta, importación y fabricación de bebidas alcohólicas en todo el territorio y que estuvo en vigor hasta 1933.

⁷⁴ El *toque Lubitsch*, era la hábil manera irónica y sutil, en que el director berlinés utilizaba para saltarse la censura y que se convirtió en su reconocido sello creativo.

solo el estilo de los directores europeos introdujo nuevas formas e ideas a censurar, directores norteamericanos como **Cecil B. de Mille** fueron objeto de la mira de la censura por la forma en que presentaba sus películas⁷⁵.

La *National Board of Review* que para entonces ya había eliminado la palabra “*censored*” de su nombre, comenzó a ser acusada de demasiado laxa a la hora de revisar las películas que se estaban produciendo por parte de la industria. El tratamiento de los nuevos temas empezó a levantar de nuevo las iras de los grupos de presión censora, y se une a esto, la serie de escándalos y muertes que se dieron dentro del mundo del cine en los primeros años 20, fruto de los excesos y vicios de las estrellas. Las drogas y el alcohol eran habituales entre los actores durante, y sobre todo al término de los rodajes, y el elevado nivel económico de que disponían los nuevos astros del cine, influyó en el derroche y abusos de todo tipo⁷⁶.

⁷⁵ Aunque de Mille realizó al principio de su carrera todo tipo de películas, se especializó en historias bíblicas donde el bien triunfa sobre el mal, pero el lenguaje visual que daba a sus escenas para llegar a la moraleja final cuasi victoriana, era demasiado obscena a ojos de los censores.

⁷⁶ Los años veinte trajeron una serie de escándalos y muertes fruto de la vida llena de excesos que actores y directores tenían en su vida privada, y que no tenía nada que ver con la imagen que daban en pantalla. Se inaugura la

La *Federación de Mujeres de Chicago* denunció para entonces, el alto porcentaje de películas que debían haber sido censuradas en 1918 - alrededor de las $\frac{3}{4}$ partes de la producción cinematográfica-, y que no lo habían sido, rompiendo su asociación con la *National Board of Review of Motion Picture*. A esto se unieron los grupos religiosos episcopalianos, baptistas, metodistas y presbiterianos⁷⁷ y para 1921 la prensa animó a este boicot contra la *National Board of Review of Motion Picture*, acusando a la industria del cine del apoyo económico a dicha organización, y a cambio ésta,

década con el suicidio de la actriz **Olive Thomas**, casada con el actor **Jack Pickford** actor heroínmano y hermano de **Mary Pickford** la llamada “*novia de américa*”, cuyo divorcio en ese mismo año para casarse con el actor **Douglas Fairbanks** fue un absoluto escándalo. En 1921 **Fatty Arbuckle**, popular cómico orondo fue acusado de la muerte de la actriz Virginia Rappe en el transcurso de una fiesta que se le fue de las manos, aunque fue exculpado, su carrera quedó tocada y nunca más remontó. 1922 trajo el asesinato de **William Desmond Taylor**, dueño de la *Famous Players-Lasky*, compañía subsidiaria de la Paramount. En 1923 el actor **Wallace Reid** murió a causa de su adicción a la morfina. La cantidad de sucesos delictivos fruto del consumo de drogas, las fiestas y el derroche de todo tipo que entre la colonia cinematográfica se daba, tras las maratónicas jornadas de rodaje, se procuraba ocultar a la opinión pública para no dañar la imagen de sus actores y evitar aún más la persecución desde los sectores críticos con el mundo del cine. Para mantener de alguna manera controlados a los elementos más “*peligrosos*” Hays investigó la vida y costumbres privadas de los actores recopilando en el “*libro negro*” 117 nombres a considerar como nocivos y a vigilar, de cara a que sus excesos saliesen a la luz.

⁷⁷ BLACK, G.D., *op. cit.* p. 41. Anotar que aún entonces la iglesia católica no se había pronunciado públicamente como el resto de confesiones religiosas en contra de la industria del cine.

desviaba las películas más polémicas hacia sectores más benévolos a la hora de emitir su veredicto.

La industria cinematográfica para entonces mucho más potente económicamente que una década antes se arriesgaba ahora a perder mucho más que los años precedentes. Se había unificado en la *National Association of the Motion Picture Industry*, y apeló de nuevo a la libertad de expresión, solicitó un año de tregua durante el cual se comprometían a cumplir los “Trece Puntos”⁷⁸ que hasta entonces se había saltado y renovarse definitivamente. En 1921 tras desoír las nuevas buenas intenciones de la industria un nuevo proyecto de ley de censura fue aprobado.

La industria toma cartas en el asunto. William Hays.

En 1922, tras haber perdido ante el proyecto de ley, la industria cinematográfica disolvió la *National Association of the Motion Picture Industry*, fundó la *Motion Picture Producers and Distributors of América* (MPPDA), y comenzó la búsqueda de

una figura que les diese prestigio y respetabilidad y a la vez ser un elemento eficaz a la hora de tratar con políticos y legisladores.



Will Hays.

William Hays, era entonces el presidente del Comité Nacional Republicano y director general de Correos. Hays parecía reunir las condiciones adecuadas para dar sensación de orden en la industria: abstemio, presbiteriano y masón, fue bautizado como el “zar” del cine por los medios de prensa cinematográficos. Actuaba como un relaciones públicas y se tomó en serio su tarea: introdujo las cláusulas de moralidad en los contratos de la estrellas y fundó la compañía de contratación de extras para las películas⁷⁹.

⁷⁸ Los Trece Puntos eran una serie de temas que se debía evitar o por lo menos pasar de soslayo en las películas, entre ellos: el sexo, crimen, trata de blancas, desnudos, amores ilícitos, el juego, alcohol, y la crítica y escarnio de la iglesia y los políticos.

⁷⁹ Desde su llegada a la industria del cine, Hays fue objeto de burla y caricatura por parte de la

La industria quería un portavoz adecuado que limpiase su imagen, y no se inmiscuyese en la producción de películas. Por ello, enviaron a Hays a realizar su labor desde Nueva York, pero desde allí Hays no podía controlar nada de lo que se filmaba. Otra preocupación de Hays era la de evitar que surgiesen más comités de censura cinematográfica que para entonces ya ascendía a 37 estados censores.

En 1922, Massachusetts iba votar la ley de censura, y Hays encontró la oportunidad para defender su labor, organizando una auténtica campaña, respaldada con los suficientes fondos como para intervenir en los medios, e introducir la idea patriótica del negocio americano de las películas, alejado de la idea errónea que se estaba dando a entender de películas perniciosas para el público general. La jugada de Hays salió bien y la ley de censura en Massachusetts no fructificó, ni ninguna otra ley censora en ningún otro estado.

prensa partidaria de la industria cinematográfica, tanto por su aspecto mojigato, como por sus inútiles esfuerzos por censurar y frenar un nido de vicio como estaba considerada la colonia cinematográfica. Pero lo que más interesó a la prensa contraria a Hays, fue descubrir en 1928, que aceptó sobornos de un magnate del petróleo siendo el director de campaña del republicano presidente **Harding** ocho años antes. Las acusaciones de hipocresía no se hicieron esperar desde los medios, cuestión que Hays supo evitar gracias al peso que su figura estaba consiguiendo en su actual labor como “zar” de la industria.

Este triunfo le proporcionó un estatus tal, que por la oficina de Hays debían pasar las sinopsis de las películas a rodar para eliminar lo no apropiado. La cantidad de historias rechazada por la comisión a partir de entonces era tan elevada, que por ello mismo no podía salir a la luz, puesto que esto daría de nuevo munición a los comités censores. Al no funcionar tampoco ésta medida de cara a los estudios, se crea el *Departamento de Relaciones con los Estudios*, que elabora una serie de medidas recogidas en los llamados los “*No y los Tenga Cuidado*”, que reunía un resumen de las peticiones de los grupos de presión y que debían tener en cuenta los estudios. El resultado fue una interpretación libre de los “*No y los Tenga Cuidado*” por parte de los estudios, lo cual tampoco era una solución de cara a la oficina de Hays, que debía mantener un equilibrio constante entre los estudios, las leyes, los grupos de presión y su propia oficina de relaciones. Las asociaciones que exigían continuamente censurar los temas y su tratamiento por parte de las películas, continuaron sin descanso en su empeño. El fanatismo con el que interpretaban todo lo que a sus ojos era pernicioso alcanzó su culmen con la llegada del cine sonoro. El sonido, lo



que antes era mímica y lectura de rótulos, ahora se transformaba en palabras, por lo que lo indecente y la violencia, eran mucho más explícito. La censura se incrementó en cortes de miles de películas y las tensas relaciones con la industria cinematográfica se incrementaron cuando el sonido llegó a las pantallas.

La iglesia católica. El código Lord-Quigley.

Hasta la llegada del sonoro⁸⁰, el sector católico no había entrado de lleno de manera pública en el debate de la censura. Es destacable, que no es del seno de la propia iglesia de donde parten en 1929 las protestas hacia el contenido de las película, es desde un grupo de laicos católicos extremistas, desde donde se comienzan a influir directamente en el estamento católico, para que se pronuncien respecto a este tema, a la vez que se ponen en contacto con Hays y la propuesta de la idea de un código definitivo que regule los contenidos.

⁸⁰ El 6 de octubre de 1927 se estrenó *"El cantor de jazz"* primera película sonora, producida con el sistema *Vitaphone*, pero hasta 1928 con *Lights of New York* no se realizó una película completamente hablada en su total duración. En ese mismo año, se rodó la primera película de dibujos animados, *"Dinner Time"*, con el sonido sincronizado. A pesar del enorme éxito del cine sonoro, muchos cines en 1930, aún no estaban adaptados para la emisión de películas habladas, e incluso en esta fecha, cierto sector de la industria, dudaba de la viabilidad económica del cine sonoro.

El director de la revista *Exhibitors Herald-World* de Chicago, **Martin Quigley**, católico laico, era consciente de la ineficacia del Consejo Censor de la ciudad, incluso denunció que los políticos locales eran animados por la industria a mirar a otro lado a la hora de dar el visto bueno a ciertas películas. Para Quigley, la solución no estaba en la censura a posteriori, si no en una autorregulación durante la producción de las películas por parte de los estudios. No compartía la insistencia del sector protestante de dar preeminencia a los Consejos de Censura, ni eliminar las compras en bloque de películas a lo que estaban obligados los exhibidores⁸¹. La oficina de Hays mientras, seguía buscando la forma de eliminar la censura a nivel local en las ciudades que allanase por lo dispar de cada ciudad la problemática de la exhibición. Una de las personalidades católicas más

⁸¹ La compra en bloque de películas fue una práctica de marketing que la Paramount explotó gracias a que tenía en su nómina a los actores más taquilleros y que mayor atracción tenían sobre el público: Rodolfo Valentino, Mary Pickford o Douglas Fairbanks, entre otros. Esta venta en bloque obligaba al exhibidor a comprar todo lo que rodase la Paramount, -incluso la compra *"a ciegas"* bajo la promesa de futuros rodajes de las estrellas-, ya que en la venta incluiría películas de los ídolos cinematográficos pero también películas sin mayor interés que el exhibidor había pagado y debía proyectar para recuperar la inversión, películas éstas que los grupos de presión consideraban indecentes. Esta práctica considerada desleal y abusiva fue denunciada en 1927 pero hasta veinte años después el Gobierno Federal no consiguió terminar con este negocio de las productoras.



Los altos poderes debían ser justos y ecuanímenes y por tanto objeto de respeto, puesto que si juzgaban era por el bien del juzgado. Hay que apuntar que todas estas ideas recogidas en el código se escudaba en la protección de los cerebros infantiles, de las mentes adultas impresionables o bisoñas y del público juvenil que acudía al cine, que para el radical Breen eran en un alto porcentaje, “*bobos, papanatas e imbéciles*”⁸².

Cuando Hays tuvo en sus manos el código, supo que sería su arma definitiva para ser una figura más influyente de lo que estaba siendo en la industria, y sabedor del efecto que el crack de la bolsa estaba haciendo en el ánimo de los productores, hacerles ver que la aceptación del mismo, podía calmar al sector protestante que quería eliminar la compra en bloque de películas, así como el constante empeño que no había cesado, de endurecer la ley de censura.

Los productores no encontraron sentido al código: se resistían a que las películas se tuviesen que autorregular mucho más que otro tipo de creaciones artísticas, para la industria, era el propio público el que se autocensuraba cuando

acudía o no a ver una película. La taquilla era lo que indicaba realmente lo que el espectador elegía o no ver, sin necesidad de un código que le presuponga incapaz de discernir.

Pero finalmente en 1930, la industria aceptó el código, si lo cumplían, se evitaban toda una serie de problemas que hasta entonces se habían ido encontrando: debilitaría la influencia de los grupos protestantes y la posibilidad de una unión con los católicos en sus exigencias, evitarían la intervención federal en la censura de las películas, se dejaría de tratar el tema de las compras en bloque, y la financiación de las películas que se hacía por medio de préstamos de bancos, -de hecho el banco del cardenal Mundelein, el *Halsey Stuart and Company* era uno de los inversores principales del mundo el cine-, no se vería afectada si la presión de los grupos religiosos en sus propios bancos comenzase. La única cláusula que los productores incluyeron, fue que en el caso de que la oficina de Hays, la encargada de dar el visto bueno basándose en el código, no estuviese en sintonía con la MPPDA, un grupo de productores no pertenecientes a ella serían los que decidiría si la película se rodaría o no.

⁸² Conversación entre Breen al padre Wilfrid Parsons el 9 de septiembre de 1929, BLACK, G.D., *op. cit.* p. 53.



A partir de la aceptación del código, voces a favor y en contra se alzaron sobre esta cuestión.

La prensa y revistas especializadas contrarias a la censura, como la revista *Variety*, se dedicaron con sorna a socavar la validez y utilidad del código que cuidaba de un público, que en el fondo lo que quería era entretenerse a costa de lo sórdido y lo vulgar si era necesario. El potencial del cine era tan directo e impactante, que los espectadores querían recibir cualquier mensaje enviado en forma de película. Era un soporte visual de evasión, que les alejaba de su día a día por un rato, y les hacía asumir y ver el mundo real o ficticio como ningún otro tradicional instrumento de entretenimiento hasta entonces.



BIBLIOGRAFÍA.

ANGER, K.: *Hollywood Babilonia*. Barcelona, Tusquets, 1994.

ALSINA THEVENET, H.: *El libro de la censura cinematográfica*. Barcelona, Lumen, 1977.

BLACK, G.D.: *Hollywood censurado*. Madrid, Cambridge University Press, 1998.

“Civilization”, *Historia universal del cine*, vol. III. Barcelona, Planeta, 1982, pp. 288-289.

VERMILYE, J.: *The films of the twenties*. Ontario, Citadel press, 1995.

VV.AA.: “Cine y moral”, *Historia universal del cine*, vol. VI. Barcelona, Planeta, 1982, pp. 694-695.

WEBGRAFÍA.

El Código Hays. Código de censura cinematográfico de 1930.

http://www.ieslaasuncion.org/castellano/codigo_hays.htm (consulta 15/08/2015).

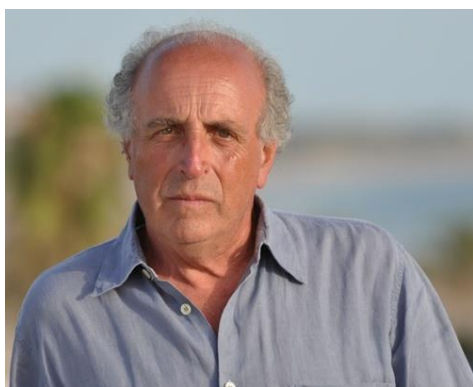
*Portada: Nickelodeón de 1910.



CULTURA

ENTREVISTA AL DR. ANTONIO RODRÍGUEZ DE LAS HERAS.

Por Beatriz Fernández Bonet.



Palabras clave: Humanidades, Nuevas Tecnologías, sociedad, Sociedad del Conocimiento.

El cambio de paradigma de las Humanidades Digitales.

En los últimos años las herramientas que empleamos en el día a día han cambiado notablemente, facilitándonos la vida y el contacto con el medio que nos rodea. La comunicación y las relaciones personales se han visto mejoradas por este aspecto, pero también ha supuesto un momento de reflexión sobre en qué lugar nos encontramos en la actualidad y si es necesario crear estrategias que marquen el inicio de una nueva sociedad tecnológica.

Iniciamos un pequeño viaje a través del conocimiento con el **Prof. Dr. Antonio Rodríguez de las Heras**, especialista en Humanidades y su relación de nuevas tecnologías, así como *Director del Instituto de Cultura y Tecnología (ICyT) de la Universidad Carlos III de Madrid.*

B.F.B.: Gracias por darme la oportunidad de entrevistarte. Sus investigaciones abarcan todo tipo de fuentes y modos de entender la historia. Ahora está dirigiendo un curso MOOC en el que se plantea la inquietante y sugerente idea del cambio en la sociedad actual, permitiendo reflexionar sobre la tecnología, la educación, la ciencia y la forma de interactuar entre nosotros: ¿cuál crees que es la importancia del momento en que vivimos?

A.R.H.: Actualmente vivimos en lo que podríamos llamar “*crisis de la cultura*”. Para salir de ella necesitamos la participación por parte de la mirada humanística, esto es cambiar nuestra mirada para entender el mundo. Se ha producido un desajuste en el mundo en que vivimos y necesitamos adaptarnos al cambio, mediante la autocrítica necesaria de las humanidades.



B.F.B.: En la línea de las ideas que intenta transmitir en sus sesiones ¿cree que la Universidad, y la educación en general, necesitan adaptarse a esta nueva corriente que está emergiendo?

A.R.H.: La educación necesita adaptarse a un cambio que lleva dándose desde mediados del pasado siglo XX, adaptando la forma de entender el mundo y la sociedad, cambiando la mirada que se tiene, siendo importante para que esta adaptación se produzca, tal y como se ha venido produciendo.

B.F.B.: ¿Le preocupa la forma en que se entiende el concepto “*digital*” en la sociedad actual?

A.R.H.: Sí. Es un concepto cerrado que se asocia a un campo determinado del saber, pero lo “*digital*” es la pieza clave de nuestra sociedad.

B.F.B.: Desde hace varios siglos las ciencias puras y las ciencias humanas han estado de un modo u otro enfrentadas, ¿es posible decir que se ha establecido una alianza digital?

A.R.H.: Las tecnologías ayudan a esta reconciliación, porque son cercanas a todos nosotros y forman parte de un conjunto social.

B.F.B.: ¿Cómo se plantea el cambio del estudio humanístico?

A.R.H.: Es un proceso de cambio. Es adaptar el conocimiento a un nuevo modo de entender la sociedad y la importancia que comienzan a adquirir las Humanidades en una sociedad tecnológica y cambiante.

B.F.B.: La obsolescencia programada es una característica definitoria del siglo en que vivimos. ¿Ésta afecta también a las Humanidades?

A.R.H.: Sí. Entender las Humanidades como hasta ahora, es obsoleta.

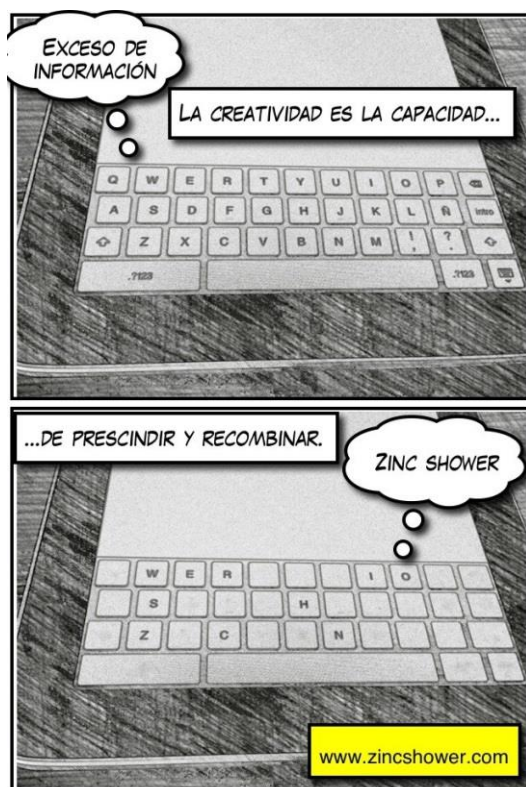
B.F.B.: ¿Cómo definiría el concepto de “*Humanidades Digitales*”? ¿Cuál es la importancia que tienen en la sociedad actual?

A.R.H.: En la línea de lo anterior, en un mundo en el que las nuevas tecnologías están al alcance de un gran número de personas, las Humanidades Digitales son un factor importante, y característica de este nuevo siglo, entrando en la nueva sociedad que podemos llamar *Sociedad del Conocimiento*.



B.F.B.: Entonces, la Sociedad del Conocimiento sería una nueva realidad social en la que las Humanidades se insertan en relación con el futuro próximo.

A.R.H.: En esta nueva sociedad las Humanidades cobran un papel importante para poder entender los cambios que se están llevando a cabo. La cantidad de información que recibimos, se pliega para que se dé un paso dentro de los procesos educativos diferenciando la formación del conocimiento.



*Collage ilustrativo del exceso de información.
Cortesía de Antonio Rodríguez de las Heras.*

B.F.B.: Para tener ése conocimiento, ¿el humanista necesita desplegar la información?

A.R.H.: Es un proceso necesario para adquirir el conocimiento que necesitamos. Podemos crear una fórmula que nos permita ver cómo el conocimiento se derrama en la sociedad para cumplir la función. Encontramos tres canales que permiten que se derrame, por un lado a través de la creación tecnológica, y de otros lados, el conocimiento que se derrama a través de la Cultura y la Educación.

B.F.B.: En este caso la Educación tecnológica tiene un papel importante en esta nueva sociedad que están creando las Humanidades Digitales.

A.R.H.: No tiene un protagonismo principal como tenía antes, sino que es una de las vías por las que el conocimiento plegado se derrama ante nosotros.

B.F.B.: ¿El Humanista tiene un papel clave dentro de esta nueva sociedad?

A.R.H.: El Humanista tiene la capacidad de desplegar y analizar ésa información que llega a través de esos tres canales.

B.F.B.: ¿Se podría decir entonces que, el Humanista que todos asociamos al Renacimiento vuelve a resurgir en esta era digital?

A.R.H.: Sí. Entendido como aquella persona con la capacidad de analizar los procesos de cambio que se están dando en la sociedad en la que vivimos, recordando efectivamente, a los Humanistas que todos hemos estudiado.

B.F.B.: ¿Es importante en esta Sociedad del Conocimiento?

A.R.H.: Es una parte fundamental del aparato que se está creando.

Muchas gracias Antonio por dedicarme un hueco en su tiempo. Espero que el curso MOOC, tenga el éxito que se espera.

Muchas gracias a ti, Beatriz.

Conclusiones.

Poder entender que las Humanidades forman parte de un proceso natural y necesario para el avance de nuestra sociedad, además de comprender que el motor para el cambio histórico debe producirse con la combinación de Nuevas Tecnologías (NTIC) y Humanidades, es necesario para entender que nuestra mirada y forma de comprender el mundo y las realidades sociales tiene que cambiar. La actividad académica del Prof. Dr. Antonio Rodríguez de las Heras es extensa, pero además, tiene una intensa actividad en las redes sociales, así como a través de su blog⁸³, siendo el medio digital el que utiliza para la difusión de toda esa red de pensamiento en torno a las Humanidades Digitales que durante años está llevando a cabo.

Sin ir más lejos, si esta realidad no estuviera cambiando, esta revista que está frente a ustedes a través de una pantalla, no podría existir.

**Portada: Fotografía del Prof. Dr. Antonio Rodríguez de las Heras. Cortesía de Antonio Rodríguez de las Heras.*

⁸³ <http://www.arde lash.es/textos/cv.html>



FILOLOGÍA CLÁSICA Y MEDIEVAL

ASCLEPIO O ESCULAPIO EN LOS TEXTOS GRECOLATINOS.

Por Manuel Ortuño Arregui.



Palabras clave: mitología, griega, romana,
medicina.

*Estudio y análisis de las
referencias de los textos clásicos al dios
Asclepio/Esculapio.*

Introducción.

En la mitología griega, **Asclepio** o **Asclepios** (Ἀσκληπιός), era el dios de la medicina. Existen varias versiones sobre el lugar y las circunstancias de su nacimiento. La más conocida es la que nos ha llegado a través de las narraciones del poeta griego **Píndaro** (siglo VI a.C.), donde nos explica que era hijo del dios **Apolo** y de **Corónide**, y que ésta se dejó seducir por **Isquis** cuando estaba en cinta del dios, quien la mató para castigar su infidelidad. En el momento en que su cuerpo iba a consumirse en la pira funeraria, Apolo arrancó el feto del cadáver de su madre. Era un varón al que se le puso el nombre de Asclepio, para los romanos **Esculapio**. Disgustado porque Corónide le era infiel, Apolo la mató y entregó a su pequeño hijo al centauro **Quirón** para que lo criara.

Asclepio aprendió todo lo que Quirón sabía sobre el arte de la medicina y pronto se convirtió en un gran físico. Como cometió el imperdonable pecado de dar vida a los muertos, el dios **Zeus** lo castigó con un rayo. Durante cientos de años después de su muerte, los enfermos visitaron los numerosos templos contruidos en su honor.



Allí ofrecían sacrificios y elevaban plegarias a Asclepio quien, según creían, se les aparecía en sueños y les prescribía remedios para su enfermedad.

Alcanzó tal habilidad que podía devolver la vida a los muertos. Zeus, temeroso de que el más allá quedase despoblado, lo mató como ya hemos indicado con un rayo, y entonces fue llevado a los cielos convertido en deidad.

Antes de adoptar al dios griego Asclepio (al que llamaron *Esculapio*) los romanos veneraban desde el 435 a. C. a Apolo como protector de la salud. Su templo estaba situado al sur del Campo de Marte, fuera del *pomerium*⁸⁴.

En el año 431 a.C. hubo también una epidemia de peste por lo que se consultaron los libros de la *Sibila* que el rey *Lucio Tarquinio*, el Soberbio había dejado en el Capitolio. Las profecías aconsejaron edificar un templo a Apolo *Medicus* Purificador en el Campo de Marte, terreno situado entre la ciudad y el río. El templo tenía que ser elevado fuera de las murallas de la ciudad porque el dios Apolo era extranjero y así lo dictaban las leyes.

Este santuario de Apolo *Medicus* fue muy famoso y se hacen de él continuas menciones en la historia de Roma. Se guardaban en el templo numerosas obras de arte traídas de Grecia. En la actualidad, sólo queda el basamento de 4 metros de altura, debajo de la iglesia moderna de *Santa María in Campitelli*.

Los templos edificados por los romanos para venerar a Esculapio tenían unas dependencias muy importantes que eran los gimnasios y los baños. Según la mitología, Asclepio caminaba apoyándose en un bastón en torno al cual se enroscaba una serpiente. Este símbolo del bastón y la serpiente sigue usándose en la Medicina moderna.

Se describe a Asclepio como campechano con ribetes de cazurro, a veces da muestras de cierto sentido del humor, democrático siempre y considerado con los pobres, en ocasiones se muestra codicioso con los ricos o castiga ejemplarmente a quien pretende eludir el pago de sus servicios.

Hay que destacar dentro de toda esta explicación estrictamente mitológica que realmente Esculapio existió en Tesalia, donde fue un médico de una gran fama. Por su destacada actividad profesional, después de la

⁸⁴ Trazado del límite sagrado de la ciudad de Roma.



muerte, fue deificado y entonces comenzaron las leyendas en torno a su figura.

Asclepio/Esculapio en los textos grecolatinos.

Uno de los textos más antiguos donde se nos habla de Asclepio es el XVI himno homérico dedicado a su figura, en el que indica su origen como hijo de Apolo de la siguiente manera:

Ομηρικοί Ὕμνοι
Εἰς Ἀσκληπιόν
ἱητῆρα νόσων Ἀσκληπιὸν ἄρχομ' αἰδεῖν,
υἷὸν Ἀπόλλωνος, τὸν ἐγείνατο δῖα
Κορωνίς
Δωτίῳ ἐν πεδίῳ, κούρη Φλεγύου
βασιλῆος,
χάρμα μέγ' ἀνθρώποισι, κακῶν θελκτῆρ'
ὀδυνάων.
καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, ἄναξ· λίτομαι δέ σ'
ἄοιδῃ

El himno órfico dedicado a él nos dice:

Sanador de todo, Asclepio, señor Peán, que alivias los muy penosos sufrimientos de las enfermedades de los hu-manos. Ven, te lo ruego, otorgador de dulces presentes, poderoso, trayéndonos salud y eliminando las enfermeda- des y los duros genios maléficos de la muerte. Favorecedor de

la vegetación, auxiliador, que alejas la desgracia, de feliz sino; robusto retoño, receptor de espléndidos honores, de Febo Apolo. Enemigo de las enfermedades, tú, que ti-nes por irreprochable consorte a la Salud, ven, afortunado, salvador, aportando un buen fin a nuestra vida.

Nos viene a explicar la grandiosidad del poder de este dios, que no es otra, que la de sanar a la humanidad, porque es el único que puede aliviar enfermedades terribles, y mitigar el dolor y la furia. También indica su origen como descendiente de Apolo, dios de la luz y su función como esposo de intachable salud. Este himno órfico es una alabanza al hijo de Apolo, dentro de las creencias procedentes a su culto, y con las relacionadas con la reencarnación de los hombres.

Por otro lado, las referencias del autor griego **Eratóstenes** en su obra *Catasterismos*⁸⁵ (*Καταστερισμοί*), donde hace referencia a *Ὁφιοῦχος* (el portador de la serpiente o serpentario) o también conocido como “el cazador de

⁸⁵ La palabra «catasterismo» es un cultismo tomado del griego *καταστερισμοί* (κατά (encima, abajo) + ἀστήρ (estrella, astro)), cuyo significado es colocado entre las estrellas. El término procede del título de un libro de Eratóstenes de Cirene, matemático griego afincado en Alejandría, en el que describía algunas de dichas transformaciones.

*serpientes” es una de las 88 constelaciones modernas⁸⁶, que se corresponde con Ofiuco, que narra su historia el autor romano **Higino** de la siguiente manera⁸⁷:*

Muchos astrónomos han imaginado que él es Esculapio, a quien Júpiter, por el bien de Apolo, puso entre las estrellas. Porque cuando Esculapio fue uno de los hombres, así que la tarifa se destacó del resto en el arte de la medicina que no era suficiente para él haber sanado enfermedades de los hombres a menos que él también podría traer de vuelta a los muertos a la vida. Se dice, más recientemente, de acuerdo con Eratóstenes haber restaurado a la vida Hipólito que había sido asesinado por la injusticia de su madrastra y la ignorancia de su padre. Algunos han dicho que por su habilidad Glauco, hijo de Minos, vivió de nuevo. Debido a esto, ya que por un pecado, Jove golpeó y quemó su casa con un rayo, pero debido a su habilidad, y desde Apolo era su padre, lo puso entre las constelaciones sosteniendo una serpiente.

Algunas personas han dicho que él sostiene la serpiente por la siguiente razón. Cuando se le ordenó restaurar Glauco, y fue confinado en una prisión secreta, mientras meditaba lo que debía hacer, bastón en la mano, se dice que una serpiente que se han deslizado a su personal. Distráido en mente, Esculapio mató, golpeando una y otra vez con su personal, ya que trató de huir. Más tarde, se dice, otra serpiente llegó allí, trayendo una hierba en la boca, y la puso sobre su cabeza. Cuando se había hecho esto, ambos huyeron del lugar. Donde a Esculapio, utilizando la misma hierba, traída Glauco, también, de vuelta a la vida.

Y así, la serpiente se pone en la tutela de Esculapio y entre las estrellas también. Siguiendo su ejemplo, sus descendientes pasaron el conocimiento a otros, por lo que los médicos hacen uso de las serpientes.

En otra obra de Eratóstenes *Τόζόν*, habla de la flecha que disparó Apolo a los Cíclopes en venganza, porque su hijo Asclepio hubiera sido fulminado por Zeus con uno de los rayos fabricados por ellos.

⁸⁶ Una de las 48 constelaciones identificadas por Ptolomeo.

⁸⁷ Traducción del inglés al castellano de la obra de Higino *Astronomica poética* Parte I, la parte dedicada a la explicación del *Serpentario*. <http://www.theoi.com/Text/HyginusAstronomica.html> Consultado el 18/07/2015.

Por otro lado, las menciones dedicadas a Esculapio en la fábula XLIX de Higino son:

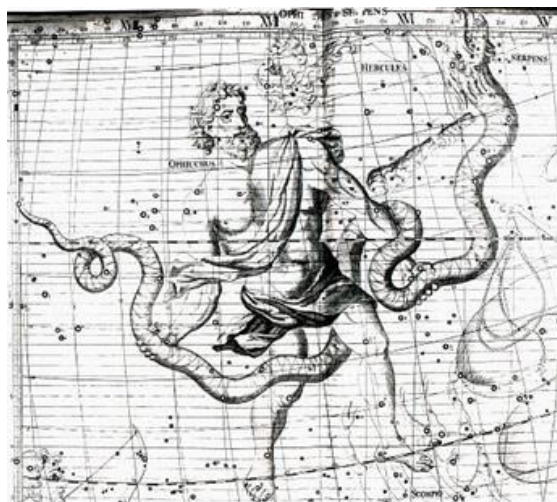
*Aesculapius Apollinis filius
Glauco Minois filio uitam reddidisse
siue Hippolyto dicitur, quem Iuppiter ob
id fulmine percussit.*

*Apollo quod Ioui nocere non
potuit, eos qui fulmina fecerunt, id est
Cyclopes, interfecit; quod ob factum
Apollo datus est in seruitutem Admeto
regi Thessaliae.*

En esta fábula se explica que el poder de Asclepio de resucitar a los muertos fue la causa que llevó a Zeus a querer matarle. De hecho, no estaba muy conforme con la resurrección de los mortales pues temía que se complicase el orden del mundo. Cuando Asclepio resucitó a **Hipólito**⁸⁸ en Trecén (Grecia), Zeus se enfadó muchísimo y mató a Asclepio con un rayo. Pero Asclepio lo resucitó y **Artemisa** se lo llevó (a Hipólito) al *santuario de Aricia* en Italia. Apolo por su parte se irritó por la muerte de su hijo y en venganza mató a los cíclopes que habían fabricado el rayo asesino.

⁸⁸ Hipólito era hijo de Teseo y de una amazona. Teseo se casó después con Fedra, que odiaba a Hipólito y que incitó a su marido a que le diese muerte, dejando así el campo libre a sus futuros hijos que podrían heredar el reino.

Asclepio ascendió a los cielos y se convirtió en la *constelación de Serpentario u Ofiuco*, como ya hemos mencionado anteriormente.



Atlas Coelestis. Mapa de las estrellas del siglo XVIII que ilustra cómo los pies de Ofiuco cruzar la eclíptica.

Los miembros de la familia de Asclepio también ejercían funciones médicas, así, su mujer, **Epíone**, calmaba el dolor, tuvo varios hijos: dos médicos que son mencionados en *La Ilíada* de Homero, y las hijas: **Hygeia**, (deriva el término “higiene”, la preservadora de la salud), **Panaqueia** (*Panacea*, ‘la que todo lo cura’, farmacéutica), **Egle** (oculista y partera) y **Laso** (enfermera).



Tableta votiva de mármol en agradecimiento a Asclepio y higiene (siglo II dC), hallada en 1828 en el santuario de Melos al mar Egeo. Museo Británico, Londres.

De hecho, **Hipócrates**, al anunciar su famoso juramento médico, coloca a Esculapio y lo pone por testigo junto a Apolo, Higeia y Panacea para que se cumpla la palabra empeñada *“hasta donde tenga poder y capacidad”*. Aunque ninguna de las estatuas de Esculapio son originales, existen reproducciones de las realizadas por **Fidias** y **Mirón**. Se le representa como un hombre maduro, con barba y mirada serena. Aparece con un manto y lleva la copa con la bebida salútfiera, el báculo

con la serpiente enroscada y un perro en recuerdo del que llevaba consigo el pastor que, según la leyenda, recogió a Esculapio de niño. El bastón de Esculapio quedó para la posteridad como símbolo de la medicina. La vara de Esculapio es una vara de ciprés con una serpiente enroscada. Este emblema apareció unos 800 años a.C., en tiempos de **Homero**.

El legado y simbolismo en nuestros días.

La serpiente y el bastón son dos de sus emblemas: El primero representa al animal astuto y ágil que siempre se mantiene en estado permanente de alerta y establece un paralelo con la conducta que deben seguir los médicos para la adecuada atención de los enfermos, además es un animal sagrado en la mitología griega y símbolo de las virtudes medicinales de la tierra. Simboliza la fuerza subterránea sanadora, la vara (heredada de Apolo) representa la sabiduría y cada una de las ramas, ramas del saber. La serpiente se consideraba en muchas culturas capaz de resucitar a los muertos y Esculapio en su afán de sanación iba resucitando a la gente difunta que veía (por ejemplo a Hipólito, hijo de **Teseo**, Esculapio/Asclepio le revivió con una hierba milagrosa que le llevó la

serpiente). *Hades*, Rey de los *Infiernos*, molesto por la reducción de los enviados a su reino fue a quejarse del uso que Esculapio hacía de la serpiente, así pues como medida salomónica, Zeus optó por anular la capacidad de la resurrección y dotándola solamente de la sanación. De ahí su estrecha relación con el mundo médico. La serpiente representada en los símbolos de Esculapio corresponde al género *Columber longissimus*, de color amarillo y negro y entre uno y dos metros de largo. Es una serpiente arborícola no venenosa, que al enroscarse en el bastón del dios sanador parece importar un tipo de medicación entre el cielo y la tierra. De hecho, los poderes del dios se transmitían a través de la tierra.

El segundo, se representa como una ayuda o soporte para caminar por los polvorientos senderos de la época. El símbolo de la medicina consta de una vara larga o caduceo de la que salen pequeñas ramas y una serpiente enrollada alrededor.



Vara de Asclepio (o Esculapio).

Relieve en Éfeso, actual Turquía.

Por otro lado, la influencia de Asclepio se refleja en algunas ciencias médicas como ya hemos indicado, pero también en otras como la botánica, donde la planta de Asclepio (*Asclepias tuberosa*). Es el nombre común de una planta que crece en las Montañas Rocosas, en Estados Unidos. Los indios norteamericanos, la utilizaron para tratar afecciones de pulmón y garganta, y en algunos lugares se conoce como raíz de la pleuresía.

En definitiva, las diversas alusiones a la medicina hicieron de esta deidad tan conocida que en 1899 los médicos de la armada belga la pusieron

en sus uniformes; el 31 de agosto de 1902 fue adoptada oficialmente por el Cuerpo Médico de los Estados Unidos, en sustitución de la “*Cruz de San Juan*” (blanca sobre rojo, similar a la Cruz de Malta).

Actualmente, se usa como emblema médico en la mayor parte de los países. Así la *Organización mundial de la Salud* (OMS) la usa como emblema desde su fundación en 1947.



BIBLIOGRAFÍA.

FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, F.: “De Asclepio a Hipócrates. De la medicina mitológica a la observación pura del enfermo”, *Facultad de Medicina, UNAM (eds). Antología de escritos histórico-médicos*. Tomo I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

GIL, L.: “La medicina en el periodo pretécnico de la cultura griega”, LAÍN ENTRALGO, P.: *Historia Universal de la Medicina*. Barcelona, Salvat, 1976, pp. 269-295.

GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 2008.

LYONS, A.; PETRUCELLI, R.J.: “Mitología médica griega y los templos de la salud de Asclepio”, *Historia de la Medicina*, Barcelona, Ediciones Doyma S.A., 1984, pp. 164-183.

SCOTT LITTLETON, C.: *Mitología. Antología ilustrada de mitos y leyendas del mundo*. Barcelona, Editorial Blume, 2004.

WATTEL, O.: *Atlas histórico de la Roma clásica*. Madrid, Acento Editorial, 2002.

WEBGRAFÍA.

Consultada el 28/06/2015.

Consulta de textos grecolatinos:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

<http://omarpal.blogspot.com.es/2011/08/himnos-orficos-01-08-2011.html>

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html>

<http://www.theoi.com/Text/HyginusAstronomic.html#14>

Referencias a la historia del dios:

http://bvs.sld.cu/revistas/his/cua_87/cua0487.htm

<http://librodenotas.com/quierounasegundaopinion/15351/los-consejos-de-esculapio-xxi>

https://es.wikipedia.org/wiki/Asclepio_21-29

<http://www.juntadeandalucia.es/averroes/~29701428/salud/asclep.htm>

<http://apuntes.hgucl.es/2011/10/25/asclepio-el-dios-griego-de-la-medicina/>

*Portada: Estatua romana de Asclepios del tipo Giustini. Reelaboración de la era imperial después de un original griego del período clásico. Museo Arqueológico de Nápoles (Italia). Siglo II siglo d.C. Mármol blanco. Colección Farnese.

HISTORIA

LA BATALLA DE WATERLOO.

Por Gonzalo Vázquez Rodríguez.



Palabras clave: Blücher, Duque de Wellington, Napoleón, Revolución.

Primavera de 1815. En la actual Bélgica (pueblos de Ligny, Quatre-Bras, Wavre y el Mont-Saint), se produjo durante tres días una batalla que puso fin a veintidós años de guerras, y al proceso de Revolución⁸⁹ de 1792. Napoleón Bonaparte⁹⁰ había logrado reunir a 120.000 soldados que derrotaron a

Blücher en Ligny⁹¹, pero éste había logrado unir sus tropas con las de Wellington⁹². Waterloo fue la última oportunidad de Napoleón y fue derrotado. A partir de entonces Europa tuvo un siglo de relativa paz, rota por la Primera Guerra Mundial. En este artículo analizaré el protagonismo en la batalla del duque de Wellington, junto con el del mariscal de campo prusiano Blücher⁹³.

Contexto político y militar.

Entre 1813 y 1815, Europa se rebeló contra Napoleón. Tras la batalla de Leipzig⁹⁴, se vino abajo el sistema militar creado por el emperador francés, disolviéndose la Conferencia del Rin. A continuación, fue convocado el Congreso de Viena el 1 de octubre de 1814, pero la “debilidad política del gobierno de Luis XVII y los errores de los realistas, provocaron el descontento del pueblo francés, que ya suspiraba por su emperador” (Ángeles Lario).

⁹¹ Combate librado el 16 de junio de 1815 entre las tropas francesas y las prusianas antes de la batalla de Waterloo, que se saldó con la victoria de las fuerzas francesas de Napoleón sobre el ejército prusiano de Blücher.

⁹² 1769-1852. **Arthur Wellesley**. Militar, político y estadista inglés. Fue una de las personalidades más notables de la Historia Europea del siglo XIX, y uno de los más prominentes generales ingleses durante las Guerras Napoleónicas.

⁹³ 1742-1819. Militar prusiano, Teniente General en 1806, y Mariscal de Campo en 1813. Comandó ejércitos en las Guerras Napoleónicas.

⁹⁴ Del 16 al 19 de octubre de 1813 se produjo el mayor enfrenamiento armado de todas las Guerras Napoleónicas y la batalla más importante perdida por Napoleón Bonaparte.

⁸⁹ El 10 de agosto de 1792 se produjo una insurrección durante la Revolución Francesa, que puso fin a la monarquía de Luis XVI. Éste buscó la protección de la Asamblea Legislativa, pero fue suspendido de sus funciones constitucionales y detenido junto a su familia. Se convocaron elecciones por sufragio universal y a continuación se proclamó la República francesa.

⁹⁰ 1769-1821. Fue un militar y gobernante francés, general republicano durante la Revolución y el Directorio. Artífice del golpe de Estado de Brumario, que lo convirtió en primer cónsul de la República el 11 de noviembre de 1799.

Mientras se celebraba el Congreso de Viena, Napoleón pudo escapar a la isla de Elba, donde reunió a sus partidarios, y desembarcó en Cannes (costa sureste de Francia), logrando restablecer el Imperio. Fue una conmoción para los gobiernos europeos. Era el 25 de febrero de 1815.

Napoleón avanzó desde Niza, uniéndosele cada vez más tropas. Finalmente entró triunfante en París, aclamado por el pueblo. Se coronó a sí mismo emperador por segunda vez inaugurando el denominado “Imperio de los Cien Días⁹⁵” y preparando de nuevo sus tropas para la ofensiva hacia los Países Bajos, Alemania e Italia. Según el experto militar, **Bill McQuade**, “creía que todavía podía ser emperador y trataría de hacer su voluntad sobre el resto de Europa. Las potencias europeas no podían consentirlo”.

El 25 de marzo las potencias europeas enemigas de Napoleón decidieron acabar con él creando cinco ejércitos que englobaban unos ochocientos mil soldados. Napoleón, por su parte, consiguió movilizar a unos doscientos ochenta mil hombres entre

los que se encontraba su invencible *Guardia Imperial*⁹⁶.

Prolegómenos de la Batalla de Waterloo.

El 15 de junio de 1815 Wellington tuvo conocimiento de que Napoleón había cruzado la frontera sur de los Países Bajos con la intención de dividir a los aliados y derrotarlos uno a uno. Según el historiador **Duncan Anderson**, “Napoleón siempre concentraba el grueso de sus fuerzas contra el más débil de sus enemigos. Una vez derrotados los más débiles, se volvía a desplegar rápidamente hacia el más fuerte”.

Al día siguiente, Napoleón atacó, mientras Wellington aún se encontraba separado de las tropas del general Blücher. El emperador francés había optado por llevar a cabo dos batallas: una de contención en Quatre-Bras (ejército anglo-holandés) y la otra en Ligny (ejército prusiano). La coordinación entre todas las divisiones francesas era fundamental para enviar refuerzos donde fuesen necesarios. Napoleón consiguió interponerse entre

⁹⁵ Periodo comprendido entre el 20 de marzo de 1815, fecha del regreso de Napoleón a París, hasta el 28 de junio de 1815 (restauración de **Luis XVII**).

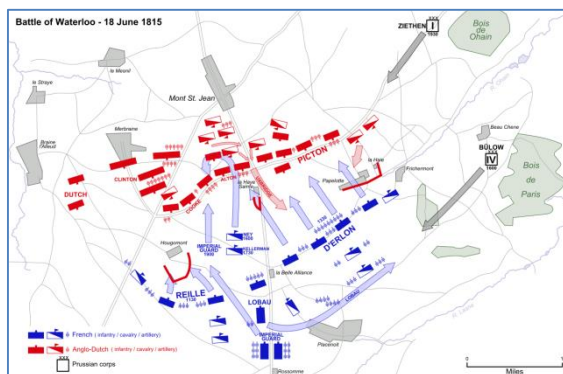
⁹⁶ La Guardia Imperial Francesa era un cuerpo de soldados veteranos curtidos en la batalla. Tuvo intervenciones de gran importancia como en Austerlitz y Waterloo, donde tuvieron su último día de gloria.



los ejércitos británico y aliado, y el prusiano, que estaba en Ligny. Una vez dividida las fuerzas aliadas, su superioridad numérica quedó anulada.

Wellington, buen conocedor de la geografía de la zona, optó por atrincherarse en Mont-Saint-jean, una zona de municipio de Waterloo⁹⁷ y a unos veinte kilómetros del municipio de Bruselas. Era una zona favorable para defenderse, con crestas, laderas maizales y pequeñas elevaciones.

Batalla de Waterloo.



*Mapa de la batalla
(ampliado al final del artículo).*

El ejército francés y el ejército aliado se encontraban en posición de ataque en la mañana del 18 de junio. Durante la noche anterior había llovido, lo que hizo que las tropas de ambos bandos tuviesen que dormir a la

intemperie bajo una incesante lluvia que afectó tanto al terreno como a las fuerzas y ánimo de los soldados.

El ejército angloholandés estaba formado por unos sesenta y ocho mil soldados de infantería, caballería y artillería. Además las fuerzas de Blücher, con unos noventa mil prusianos, pretendían unirse a Wellington. Napoleón sólo disponía de unos setenta y dos mil hombres de infantería, caballería y artillería.

La estrategia de Napoleón era cortar la ruta de retirada hacia Bruselas de la fuerza angloholandesa para destruir el ejército de Wellington, basándose en una perfecta composición de artillería, centrada en un punto para dismantelar, arrasar y diezmar. Intentó distraer a Wellington atacando el extremo de la línea aliada con la esperanza de que Wellington sacara tropas del centro para mandarlas de apoyo.

Sin embargo, Wellington adivinó las intenciones de Napoleón y mantuvo el orden de sus posiciones. Creyó oportuno no mover sus tropas centrales y esperar a que los prusianos pudieran llegar en su ayuda.

⁹⁷ Municipio belga ubicado en la provincia de Brabante Valon.

Mientras tanto, Napoleón ordenó el bombardeo de la izquierda de la línea aliada para preparar el ataque de la infantería del Cuerpo de Ejército D'Erlon, una de las armas más temidas de Napoleón. Según Duncan Anderson, “*tuvo un enorme poder mortífero*”, si bien otros historiadores creen que este bombardeo fue de poca efectividad.

Eran balas muy pesadas que cuando pasaban entre las filas de los hombres destrozaban y amputaban sus cuerpos. Napoleón era consciente de la superioridad de sus artilleros, que podían hacer uno o dos disparos por minuto.

Napoleón sabía que los prusianos no se habían retirado, sino que avanzaban para ayudar a Wellington y ya les tenía a la vista. Debía impedir que las dos fuerzas se unieran contra él.

Para protegerse de la artillería francesa, Wellington ordenó a sus hombres echarse cuerpo a tierra y ocultarse tras las lomas del terreno, lo que fue interpretado por los franceses como un repliegue. Tras el bombardeo, Napoleón ordenó avanzar al Cuerpo del Ejército D'Erlon. Cuando se encontraban a unos cien metros de las tropas de Wellington, éste ordenó disparar.

Los infantes de Wellington se pusieron en pie y dispararon descargar de fusilería y cañonazos con metralla metida en botes denominados “*canister*”, que estaban llenos de cientos de pequeñas bolas de hierro capaces de cubrir un área grande de un solo tiro. Los franceses fueron cayendo, pero consiguieron romper la primera línea de infantería angloholandesa.

La caballería aliada, al mando de **lord Uxbridge**, ordenó a la 2ª brigada pesada británica realizar una carga y el asalto francés fue rechazado. La caballería francesa se retiró con desorden.

La lucha continuó en la granja de La-Haye-Sainte, un punto estratégico situado en el centro del campo de batalla. Los franceses atacaron la granja obligando a los alemanes a los que Wellington la había protegido a levantar barricadas con los cuerpos de soldados franceses muertos. Sin embargo pagaron cara su resistencia y el final sólo cuarenta y seis legionarios alemanes sobrevivieron.

Napoleón observó que sus tropas habían tomado La-Haye-Sainte y consideró que había ganado la batalla porque había roto el centro del dispositivo defensivo de Wellington. Pero se equivocó.



A media tarde, el mariscal francés **Ney** observó un movimiento de tropas aliadas en retirada y *“ordenó una de las mayores cargas de caballería de la historia hacia la meseta de Mont-Saint-Jean”* según el historiador Duncan Anderson.

La caballería francesa ascendía la pendiente y Wellington ordenó a la infantería inglesa formar en cuadros, con tres filas de fusileros: una de rodillas, otra a media altura y la tercera, por encima. Era un cuadrilátero compacto erizado de bayonetas por los cuatro lados. Se trataba de una formación vulnerable a la artillería pero muy efectiva para defenderse de la caballería.



Simulacro de cuadrilátero británico.

La caballería francesa ya estaba a unos sesenta metros y los oficiales británicos dieron orden de fuego a discreción. Los jinetes franceses caían acribillados, sus caballos enloquecían, pero algunos seguían avanzando.

Los ataques fueron repelidos hasta doce veces por el sólido cuadrilátero inglés. Las doce cargas de caballería francesa no sirvieron de nada y el campo de batalla se llenó de caballos y soldados franceses muertos. Además, Ney no disponía de reservas frescas de infantería ni de apoyo artillero.

La artillería británica obligó a la caballería francesa a retroceder, y finalmente, los contraataques de caballería británica y holandesa hicieron fracasar la ofensiva de la caballería napoleónica.

Al caer la tarde, se acercaban treinta mil soldados prusianos en apoyo de Wellington, que comenzaron un ataque al ejército francés que ocupaba la aldea de Plancenoit. Según indica Duncan Anderson, *“era el momento decisivo de la batalla. La atención de Napoleón tuvo que desviarse de repente a la batalla en Plancenoit, una posición clave sobre su flanco derecho”*.

Napoleón esperaba sus refuerzos, pero no llegarían a tiempo. Los prusianos le presionaban el flanco derecho y Wellington el centro. Sin embargo, el emperador francés siguió adelante. *“era un jugador por excelencia. Seguía creyendo que tenía que jugárselo todo”*, afirma Anderson.



Simulacro de combate entre infantes británicos y franceses.

A las siete y media Napoleón dio orden a la Guardia Imperial de lanzar un ataque al grueso de las fuerzas enemigas. Sólo tres batallones franceses quedaron protegiendo la vía de retirada, la carretera de Charleroi para protegerse de los prusianos.

Wellington se sentía fuerte en el centro porque los prusianos se acercaban a protegerle el flanco izquierdo. Casi 50.000 aliados esperaban una ataque de 16.000 franceses. Wellington optó por un ataque frontal a la infantería.

Según explica Bill Mcquade, *“cuando llegaron a unos veinte metros de su línea, Wellington, que había mandado ocultarse a sus mejores hombres, los guardias británicos, les ordenó ponerse en pie y abrir un fuego que derribó a los primeros elementos de la Guardia Imperial, que comenzó a*

retroceder, y sucediendo lo impensable: toda la Guardia Imperial de Napoleón se replegó”.

Entretanto, los prusianos pudieron reunirse con Wellington en la posada de La Belle Alliance, lugar en el que Napoleón había instalado su puesto de mando. El mariscal británico ordenó avance general y los franceses tuvieron que retroceder. La batalla había terminado con la victoria de las fuerzas aliadas. Si no hubiesen llegado los prusianos de Blücher, es posible que Napoleón hubiese vencido con grandes pérdidas.

Napoleón huyó con una pequeña escolta a París. Desanimado, abdicó por segunda vez.

Conclusión.

Según los expertos, los franceses cometieron errores de comunicación y de órdenes equivocadas. También hay que tener en cuenta el clima. La noche anterior había llovido y Napoleón tuvo que retrasar el ataque hasta que el suelo se hizo más seco, pero aun así, hombres, caballos y artillería se hundieron en el lodo avanzando más lentamente. La llegada de refuerzos prusianos se produjo primero que la de los refuerzos franceses y Napoleón se vio obligado a dividir sus fuerzas.

Consecuencias de la Batalla de Waterloo.

Murieron más de cincuenta mil hombres. La noticia de la derrota de Napoleón se difundió rápidamente y Francia se rindió incondicionalmente a los aliados. Napoleón fue confinado nuevamente, esta vez a la isla de Santa Elena, situada en medio del Atlántico Sur, de donde ya no podría volver a escapar debido a la vigilancia constante a la que se le sometió desde el mar.

Se produjo el predominio inmediato de las potencias aliadas reunidas en el Congreso de Viena⁹⁸ que deseaban restaurar el Antiguo Régimen⁹⁹ del absolutismo monárquico. **Luis XVIII** volvió al trono francés, y Gran Bretaña se convirtió en superpotencia mundial durante más de un siglo.

Había finalizado el intento de unificación de Europa bajo el imperio de Francia. **Ángeles Lario** afirma que *“Bonaparte había confundido el destino de Europa con el suyo propio y no pudo comprender las ventajas de la Revolución que él mismo propagó, ni*

supo valorar las ventajas del legitimismo monárquico”.

Sin embargo, Francia consiguió consolidar la abolición del feudalismo, supresión del diezmo, venta de bienes eclesiásticos y elaboración de códigos civiles. La Revolución influyó en la transformación de muchos Estados europeos en el terreno político y social. Se habían abolido los privilegios del Antiguo Régimen y se produjo el despertar del nacionalismo durante el siglo XIX.

Para Anderson, *“si Napoleón hubiera ganado en Waterloo, Europa occidental sería completamente diferente. A principios del siglo XIX podría haberse unificado de forma más nítida a como lo está haciendo hoy”*.

⁹⁸ Encuentro internacional celebrado en la ciudad austriaca de Viena, convocado para restablecer las fronteras de Europa tras la derrota de Napoleón.

⁹⁹ Término con el que los revolucionarios franceses designaban a la forma de estado anterior (monarquía absolutista), y que se aplicó también al resto de las monarquías europeas, cuyo régimen era similar.



BIBLIOGRAFÍA.

KINDER, H.; HILGEMAN, W.: *Atlas Histórico Mundial (II). De la Revolución Francesa a nuestros días*. Madrid, Akal, 2006.

LARIO, A.: *Historia Contemporánea Universal. Del surgimiento del Estado contemporáneo a la Primera Guerra Mundial*. Madrid, Alianza Editorial, 2011.

VV.AA.: *Las Grandes Batallas de la Historia*. Barcelona, Plaza Janés, 2011.

**Portada: Napoleón observando el desarrollo de la batalla.*

WEBGRAFÍA.

Portada.

<http://www.versalles.org.es/fotografias-versalles//Palacio-de-versalles-cuadro-la-batalla-de-waterloo-napoleon.jpg>

Lámina 2

http://4.bp.blogspot.com/-mBmBXDrPzTg/VRvjwV1myhI/AAAAAAAAAAmM/M03PV91CFbw/s1600/1200px-Battle_of_Waterloo.svg.png

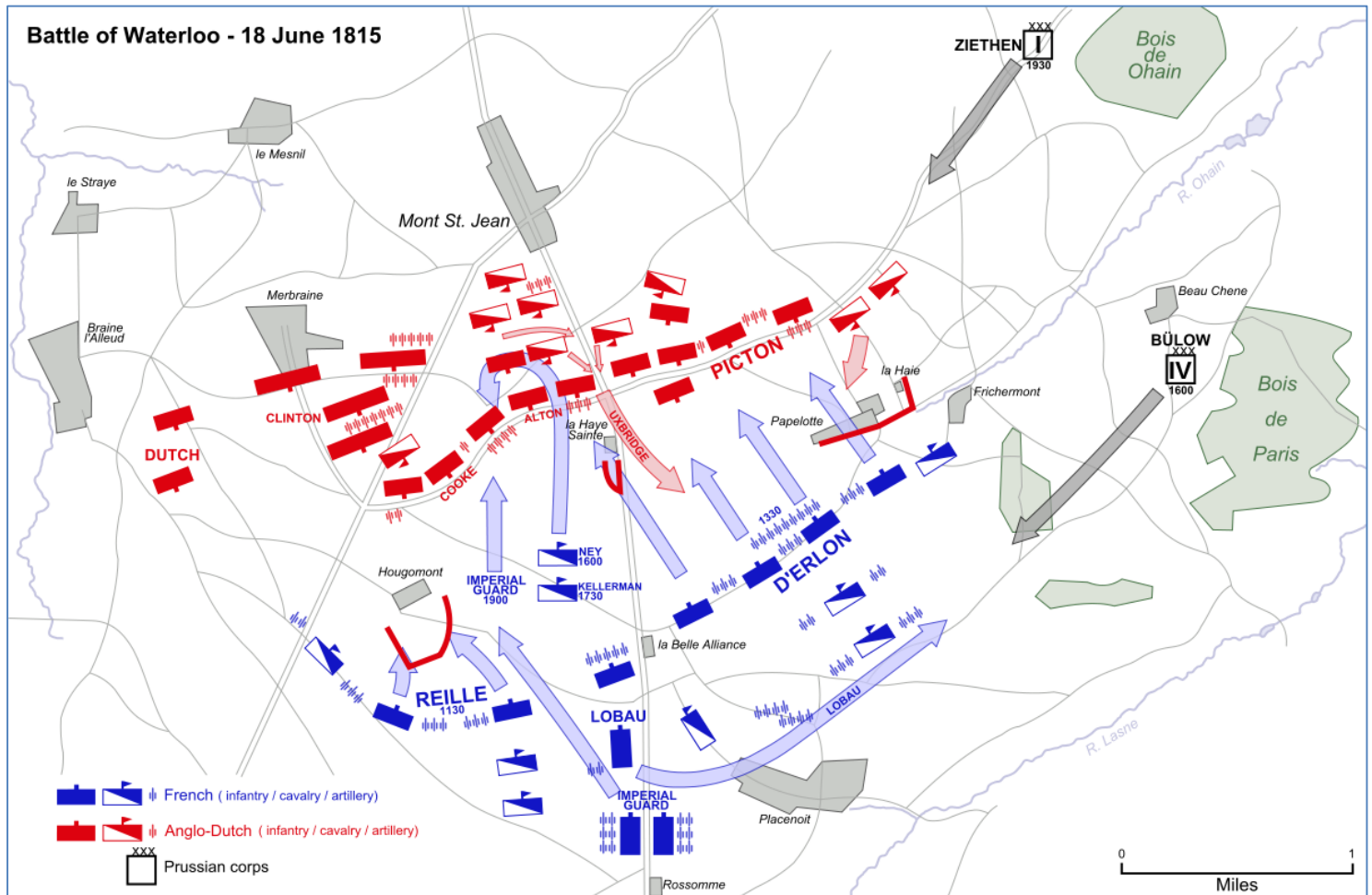
Lámina 3

http://static.standard.co.uk/s3fs-public/thumbnails/image/2015/06/22/12/waterloo_1.jpg

Lámina 4

http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2013/06/23/article-0-1A75B6E1000005DC-246_964x686.jpg





Mapa de la batalla.

HISTORIA

COSMOGONÍA Y TEOGONÍA GRIEGA.

Por Judit Garzón Rodríguez.



Palabras clave: Cosmogonía, Hesíodo, Mitología, Partenogenia, Teogonía.

Ya sea por películas como *Troya*, o clásicos de Walt Disney como *“Hércules”*, en mayor o menor medida, nos es bien conocida la mitología referente a los dioses griegos, aquellos conocidos como *“Olímpicos”* y que conformaban el panteón clásico. ¿Pero que hubo antes de ellos? Esa etapa dominada por el *“caos”* sería en la que la ideología ginocéntrica giraría con mayor fuerza en torno a la reproducción divina en solitario.

La *partenogénesis*, del griego *παρθνος*, virgen¹⁰⁰, y *γένος*, descendencia, hace referencia al tipo de reproducción por el cual se forma un nuevo ser sin que las células sexuales femeninas hayan sido fecundadas por las masculinas.

De esta manera, y como ha ocurrido a lo largo de la Historia, también en la mitología griega existieron un conjunto de deidades¹⁰¹ identificadas con la crianza de hijos en solitario, actividad vinculada a su carácter divino¹⁰² y relacionada, en mayor medida, con el principio-creación de Todo. Es decir, en un primer momento, en el que existía un escaso número de deidades, éstas se vieron en la necesidad de recurrir a nacimientos uniparentales (***Caos, Gea, Noche, Eris*** o ***Urano emasculado***)¹⁰³. Con esta idea, aunque no únicamente vinculada al carácter femenino¹⁰⁴, se

¹⁰⁰ Interpretación cristiana y que no está exenta, como es de esperar, de gran polémica.

¹⁰¹ No únicamente femeninas.

¹⁰² FERNÁNDEZ GARCÍA, V.: “Nacer de Hombre Nacer de mujer, los nacimientos partenogénicos de las generaciones anteriores a los dioses olímpicos”, *Foro de Educación*, nº 11, 2009, p. 210.

¹⁰³ En el caso de las divinidades Olímpicas, la crianza de hijos en solitario se trató más de una rivalidad o “competición entre deidades de distinto género que de una necesidad, véase el caso de Zeus y Hera.

¹⁰⁴ La ideología ginocéntrica tendría más fuerza en los comienzos de la Cosmogonía griega, y a medida que se amplió el elenco divino, la autogestación dejó de ser una actividad únicamente femenina.

desarrollaron a lo largo de la historia de la Grecia antigua una serie de mitos y cultos asentados en este principio de la “autogestación” divina.

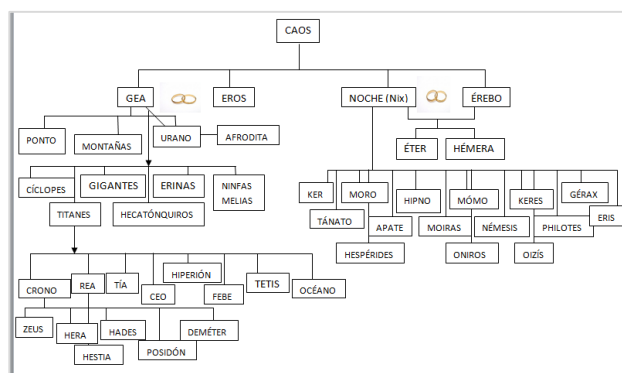
¡Salud hijas de Zeus! Otorgadme el hechizo de vuestro canto. Celebrad la estirpe sagrada de los sempiternos Inmortales, los que nacieron de Gea y del estrellado Urano, los que nacieron de la tenebrosa Noche y los que crió el salobre Ponto. Decid también cómo nacieron al comienzo los dioses, la tierra, los ríos, el ilimitado mar de agitadas olas y, allí arriba, los relucientes astros y el ancho cielo. Y los descendientes de aquéllos, los dioses dadores de bienes, cómo se repartieron la riqueza, cómo se dividieron los honores y cómo además, por primera vez, habitaron el muy abrupto Olimpo. Inspiradme esto, Musas que desde un principio habitáis las mansiones olímpicas, y decidme lo que de ello fue primero.

HESÍODO, *Teogonía*, 104-115.

Árbol genealógico.

Dentro de la diversidad de mitologías referente a la creación del Universo y del nacimiento de los diversos dioses, vamos a centrarnos,

para el desarrollo del árbol genealógico divino, en la que coloca como creador primero al Caos, la *Teogonía*¹⁰⁵ de **Hesíodo**. Hesíodo fue uno de los primeros autores en elaborar un escrito abordando el tema de la creación del Universo y el panteón divino. Su obra, fechada hacia el siglo VIII-VII a.C., recoge información ya utilizada en la tradición oral griega y se coloca como uno de los tratados más importantes de la épica grecolatina.



Árbol genealógico elaborado según la *Teogonía* de Hesíodo (Imagen ampliada al final del artículo).

Desarrollo de la teogonía de Hesíodo.

El Caos¹⁰⁶ vivía en oscuridad total, es considerado como el estado primigenio del cosmos infinito¹⁰⁷, aquello que existe antes que el resto de

¹⁰⁵ La palabra *Teogonía* proviene del griego Θεογονία, es decir, “el origen de los dioses”.

¹⁰⁶ Del griego antiguo Χάος, “espacio que se abre”, o “hendidura”, se considera que Caos es la hendidura o resquicio situado entre el cielo y la tierra.

¹⁰⁷ Hesíodo habla de él/ella como lo primero que existió y que sin este ente no habría surgido nada más.

los dioses y fuerzas elementales ya que es el primer principio creador y a partir de quien se desarrolla el elenco divino. Se trata de un ser de género neutro¹⁰⁸, creador de la primera generación de dioses¹⁰⁹ y del que no se puede precisar su sexo, por lo que se puede considerar tanto “padre” como “madre”. A partir de él, aparecen **Gea**, **Eros**, **Érebo** y **Noche**.

Tras el nacimiento de los cuatro dioses siguientes, sólo Gea y Noche practicarían la partenogenia¹¹⁰, como se muestra en el árbol genealógico superior. Este hecho ha llevado a pensar, a algunos autores, en la importancia de la figura femenina vinculada entre el origen y Caos, de manera que las dos parejas siguientes, formadas por Gea y Eros y Noche y Érebo, respectivamente, estarían dotadas a su vez, la primera de un carácter masculino (el bien) y la segunda un carácter femenino (maligno)¹¹¹, creándose ya desde el principio una sociedad dual.

¹⁰⁸ Por lo que se considera tanto madre como padre.

¹⁰⁹ Cómo se puede apreciar en el árbol genealógico.

¹¹⁰ Además de formar pareja con Eros y Érebo, respectivamente. Ambos de carácter masculino.

¹¹¹ Ya desde la Antigüedad se ha vinculado el carácter femenino con lo maligno, dañino o negativo.

Gea.

Diosa que representa a la *Madre Tierra* o *Gran Madre*¹¹², la de amplio pecho¹¹³ y sede de los *Inmortales*¹¹⁴. A pesar de su unión con Eros, Gea practicaría la partenogenia para engendrar a **Urano**¹¹⁵, el primero de sus hijos¹¹⁶, las Montañas y el Ponto. Más tarde, y ya en unión con Urano, daría a luz a un amplio número de dioses. Al contrario que ocurre con *Nix* o *Eris*, Gea no está vinculada a un aspecto negativo, sino todo lo contrario, ella permite la evolución y procreación, y por lo tanto, su descendencia se sitúa en ese lado positivo de la sociedad dual anteriormente mencionada. Gea, a su vez, es una de las mayores representaciones de lo femenino y por este motivo muchos autores han vinculado a las mujeres con la tierra¹¹⁷.

¹¹² Diosa de gran importancia para los antiguos griegos.

¹¹³ HESÍODO; “Cosmogonía”, *Luz, moléculas y vida*, Universidad de Salamanca, 2007-2008, p. 2.

¹¹⁴ Los dioses que habitaban el Olimpo.

¹¹⁵ El primer dios más directamente vinculado con el carácter masculino. FERNÁNDEZ GARCÍA, V., 2009, p. 214.

¹¹⁶ Según cuenta Hesíodo. HESÍODO; “Cosmogonía”, *Luz, moléculas y vida*, Universidad de Salamanca, 2007-2008, p. 2.

¹¹⁷ Podríamos citar a Platón, en su obra *El Banquete* cuando cuenta el “*Mito del Andrógino*” menciona: “El sol produce el sexo masculino, la tierra el femenino, y la luna el compuesto de ambos [...]”. PLATÓN; *El Banquete*, p.19 <http://goo.gl/dPYcDx>

Nix (la noche).

Nix o la oscura *Noche*¹¹⁸, hermana de Gea, engendró en un primer momento a *Éter* y *Héméra* junto con su hermano Érebo. Sin embargo, también practicó la partenogenia, acto del que nacieron un extenso abanico de deidades dotadas con un carácter negativo, dejando patente que en el pensamiento griego, la mujer por sí sola solo puede engendrar el mal.¹¹⁹ Entre los hijos surgidos de la autogestación de Nix podemos destacar a Eris como principal representante de la idea antes mencionada, lo maligno vinculado a lo femenino.

Eris¹²⁰.

Diosa de la discordia que, al igual que las anteriormente mencionadas, practicó la autogestación. En este caso es el propio Hesíodo quien hace hincapié en el carácter negativo de la descendencia creada por esta diosa y que ha sido considerada, en muchas ocasiones, como *“la más desastrosa de todo el panteón griego”*¹²¹.

*“Por su parte la maldita Eris parió a la dolorosa Fatiga, al Olvido, al Hambre y los Dolores que causan llanto, a los Combates, Guerras, Matanzas, Masacres, Odios, Mentiras, Discursos, Ambigüedades, al Desorden y la Destrucción, compañeros inseparables, y al Juramento, el que más dolores propicia a los hombres de la tierra siempre que alguno perjura voluntariamente”*¹²².

Urano¹²³.

A pesar de no ser un dios de carácter femenino, y por lo tanto no sería correcto hablar de partenogenia, mencionamos a Urano como el primer dios de carácter puramente masculino que engendra por sí mismo a otras deidades. Siguiendo el mito, Urano llegaría a procrear sin ayuda femenina después de que sus genitales entraran en contacto con la espuma del mar tras haber sido arrojados por Gea al Ponto. De esta autogestación nacería la diosa **Afrodita**.

¹¹⁸ Del griego *Núξ*

¹¹⁹ FERNÁNDEZ GARCÍA, V., 2009, p. 216.

¹²⁰ En griego antiguo *Ἔρις*

¹²¹ *Ibidem*, p. 2017.

¹²² HESÍODO, 2007-2008, p. 3.

¹²³ En griego antiguo *Οὐρανός*, es el dios del cielo o firmamento.



En la Venus de Botticelli se representa el nacimiento de la diosa (1482-1485).

Nueva era: dioses olímpicos. Conclusión.

Tras el destronamiento de **Cronos** y la implantación de la nueva Era divina, conocida como los *dioses Olímpicos*, la cosmogonía de deidades griegas llegaría a su punto culmen, con el dios Zeus como ente principal del panteón. Será ahora cuando el papel de la mujer deje de tener tanta importancia y pasen a ser más un simple complemento masculino incluido dentro de una sociedad puramente patriarcal y con una ideología androcéntrica, que personajes dotados con un poder e importancia semejante al masculino e incluso superior¹²⁴. Por otro lado, ya no serán capaces de engendrar por sí solas,

¹²⁴ Dentro de este nuevo concepto de sociedad siguieron dándose algunas excepciones de diosas que todavía fueron capaces de engendrar por sí mismas y siguieron gozando de un poder en igualdad de condiciones al de las figuras masculinas, como es el caso de **Artemisa**.

sino que necesitaran de lo masculino para poder procrear y ellas servirán como *“lugar dónde ese fruto madurará”*.

A pesar de esta disminución de importancia y poder, aún se dieron reflejos de lo que fue la figura femenina para las primeras sociedades de nuestra Era. En la obra del autor romano **Lucio Apuleyo**, *“El asno de Oro”*, **Isis** dice:

*[...] “yo soy madre y natura de todas las cosas, señora de todos los elementos, principio y generación de los siglos, la mayor de los dioses y reina de todos los difuntos, primera y única gola de todos los dioses y diosas del cielo, que dispenso con mi poder y mando las alturas resplandecientes del cielo, y las aguas saludables de la mar, y los secretos llores del infierno. A mí sola y una diosa honra y sacrifica todo el mundo, en muchas maneras de nombres”*¹²⁵.

Por otro lado, también podemos tomar a los *cultos eleusinos* como reflejo de la importancia y poder de la figura femenina. Se trató de ritos anuales de iniciación que vinculaban de forma directa a los practicantes de los mismos con las diosas **Deméter** y

¹²⁵ LUCIO APULEYO: La Metamorfosis o el Asno de Oro. Madrid, Colección Universal, 1920, p. 187.

Perséfone. Los *Misterios eleusinos* fueron los de mayor importancia en la Grecia antigua y posteriormente se extendieron por el Imperio Romano.

BIBLIOGRAFÍA

BERMEJO BARRERA, J.C.; GONZÁLEZ GARCÍA, F.J.; REBOREDA MORILLO, S.: *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid, Ed. Akal, 1996.

CANTARELLA, E.: *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.

CUBERO POSTIGO, I.:

- *Poder sexual o control de la reproducción: entre el mito y el «logos» en la Grecia arcaica, análisis sobre los relatos de Hesiodo*, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense de Madrid, 1990.

- “El problema del origen del cosmos en Hesiodo (de la operatividad de lo sexuado a la neutralización de la naturaleza)”, PÉREZ SEDEÑO, E.: *Conceptualización de lo femenino en la filosofía antigua*. Madrid, Siglo XXI, 1994.

DUBY, G.; PERROT, M. (dir.): *Historia de las Mujeres. La Antigüedad*. Madrid, Santillana, 1993.

DURÁN LÓPEZ, M.A.: “Mujer y modalidades del saber en la Grecia Antigua”, CALERO SECALL, M.I.; FRANCIA SOMALO, R. (Coords.): *Saber y Vivir: Mujer, Antigüedad y Medievo*. Málaga, ED. Atenea, 1996.

FERNÁNDEZ GARCÍA, V.: “Nacer de Hombre Nacer de mujer, los nacimientos partenogénicos de las generaciones anteriores a los dioses olímpicos”, *Foro de Educación*, nº 11, 2009, pp. 209-226.



GUERRA LÓPEZ, S.: “El cuerpo femenino en los poemas homéricos”, MOLAS FONT, M.D.: *Vivir en femenino. Estudios de mujeres en la antigüedad*. Barcelona, Ed. Universitat de Barcelona, 2002.

HESÍODO: “Teogonía”. *Luz, moléculas y vida*, Universidad de Salamanca, 2007-2008.

IRIARTE GOÑI, A.:

- “Ser madre en la cuna de la democracia o el valor de la paternidad”, en Tubert, Silvia (ed.), *Figuras de la madre*, Madrid, Cátedra, 1996.

- *De amazonas a ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*, Madrid, Akal, 2002.

LORAUX, N.:

- “La Madre, la Tierra”, TUBERT, S. (ed.), *Figuras de la madre*. Madrid, Cátedra, 1996.

- *Las experiencias de Tiresias (Lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*. Barcelona, Ed. El Acantilado, 2004.

VERNANT, J.P: *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los Mitos griegos*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2000.

WULFF ALONSO, F.: *La fortaleza asediada: diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

WEBGRAFÍA.

PLATÓN: *El Banquete*.

(Consultado a fecha de 22/08/2015).

<http://goo.gl/dPYcDx>

Láminas.

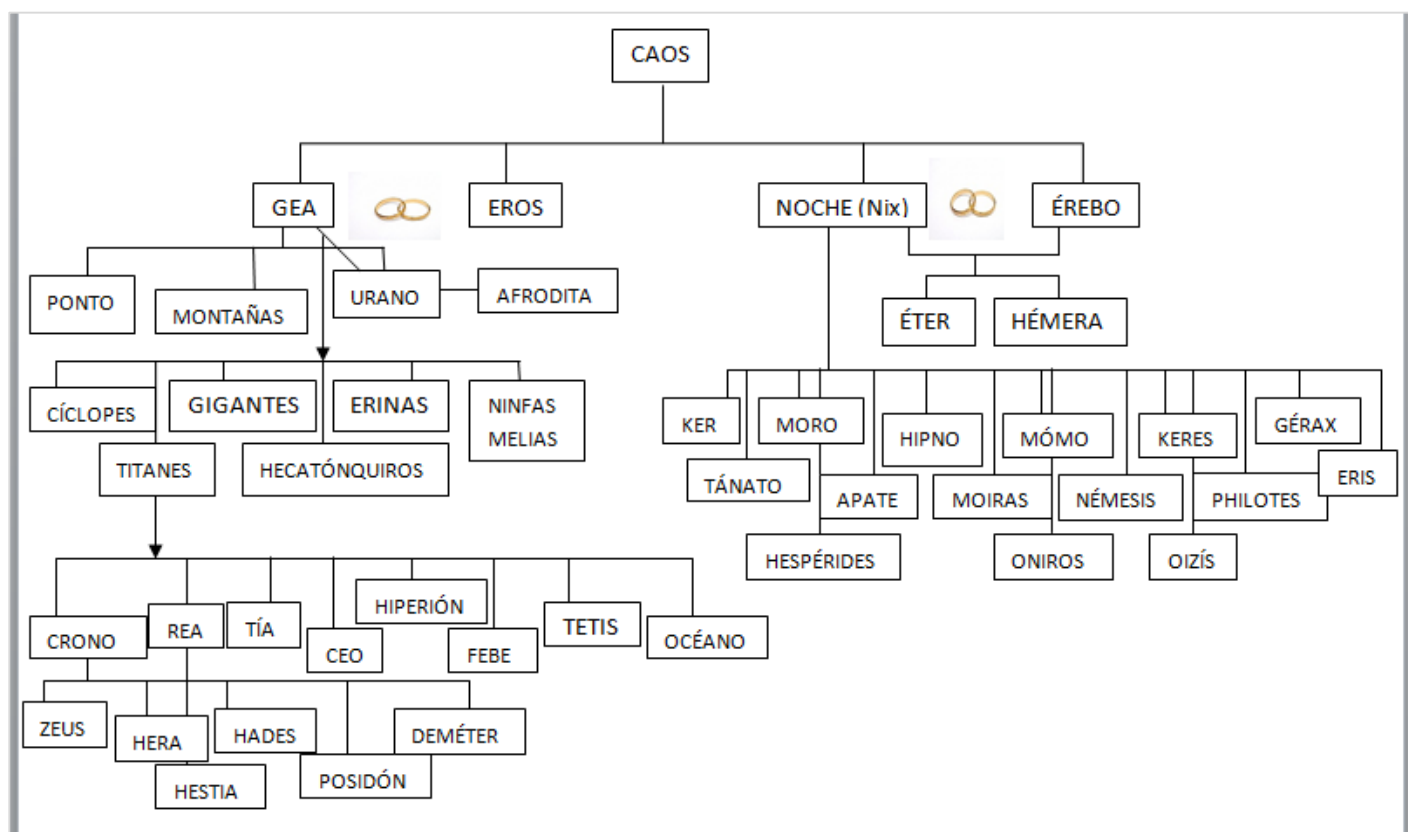
Portada.

<http://goo.gl/7l5zze1>

Lámina 2.

<http://goo.gl/sSn4KC>

*Portada: fragmento del Ara Pacis en el que se muestra a la diosa Gea amamantando a dos niños, símbolo de fertilidad, y flanqueada a la izquierda por Leda, y a la derecha por un monstruo marino.

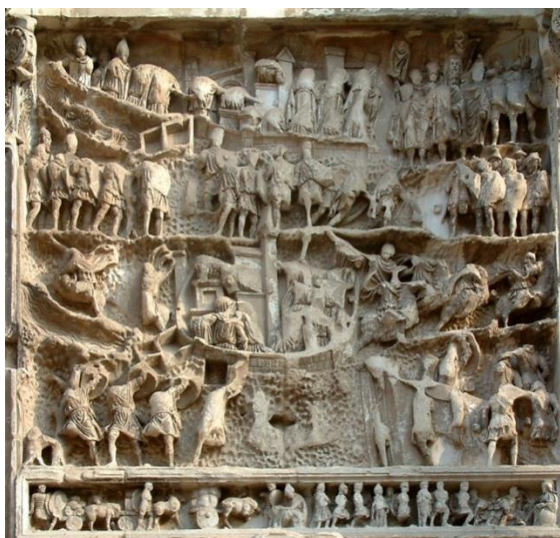


Árbol genealógico elaborado según la Teogonía de Hesíodo.

HISTORIA

LAS REFORMAS MILITARES DURANTE LA DINASTÍA DE LOS SEVEROS.

Por María Isabel Menchero Hernández.



Palabras clave: Alejandro Severo, Caracalla, Constitutio Antoniana, Septimio Severo.

El objetivo de este artículo es hacer un breve resumen sobre las diferentes reformas militares durante la dinastía de los Severos, en el siglo III d.C., en una época convulsa para el Imperio Romano.

Reformas militares.

Las reformas militares comenzaron con el principado de **Septimio Severo**, quien favoreció a los ecuestres por encima de todo. Lo primero que hizo fue aumentar los salarios de los soldados, el *stipendium*, algo que no se había hecho desde **Domiciano**¹²⁶: lo aumentó de 300 a 450 denarios, tras acabar con **Albino**, como una muestra de victoria y de recompensa, para favorecer a sus legiones. Sin embargo, **Caracalla** la volvió a incrementar hasta 900 denarios, lo que produjo una mayor inflación. Es por ello, que tuvo que crear una nueva moneda, el *antoniniano*¹²⁷. Una parte de esta paga correspondía a la *annonamilitaris*, es decir, el pago en especie¹²⁸. Esto es consecuencia de la gran inflación que se había ido gestando desde **Marco Aurelio**.

Por otra parte, concedió el *iusconnubii*, es decir, que los soldados tuvieran un matrimonio legal, lo que

¹²⁶ HERODIANO: *Historia del Imperio Romano después de Marco Aurelio*. Madrid, Gredos, 1985, p. 193.

¹²⁷ MENÉNDEZ ARGÜÍN, A.R.: *El ejército romano en campaña: de Septimio Severo a Diocleciano (193-305 d.C.)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011, p. 99.

¹²⁸ LE BOHEC, Y.: *Historia del ejército romano Instrumento para la conquista de un Imperio*. Barcelona, Ariel, 2004, p.268.

benefició el reclutamiento local¹²⁹. **Le Bohec**, por su parte, interpreta esto como un permiso que implicaba “*poder vivir con mujeres fuera del campamento*”¹³⁰, por lo que el hecho de que se casaran sería falso. Además, estaban los *collegiomilitaria*, asociaciones formadas por soldados, que continuaron todavía en época de **Alejandro Severo**. Por otro lado, Septimio concedió a los soldados el derecho de desfilar de blanco mientras que a los *principales* dejó que llevaran el anillo de oro, que los identificaba como soldados de rango ecuestre¹³¹. Todo ello para mejorar el servicio militar¹³².

Continuando con las *auxilia*, vemos que en el siglo III d.C. su importancia aumentó, debido a que la situación del Imperio, ya que las campañas militares crecieron y por lo tanto, eran necesarias. Tal fue su papel, que en este siglo, llegaron a ir casi con el mismo equipamiento que los legionarios: escudo, coraza, *lancea*, *spatha*, y yelmo¹³³. Sin embargo, aunque sus funciones seguían

siendo las mismas, no se las puede comparar con las de los legionarios.

En cuanto a la *Guardia Pretoriana*¹³⁴, creada por Augusto, durante el principado de Septimio Severo, se reformó por completo, ya que debido a las diversas sublevaciones que se habían producido, licenció a los pretorianos que formaban la guardia hasta el 193 d.C., utilizando como excusa el hecho de que hubieran asesinado a **Pértinax**¹³⁵, y nombrando a soldados ilirios como parte ella¹³⁶. Por lo tanto, vemos una total desconfianza del emperador en los anteriores pretorianos, siendo sustituidos por legionarios leales a él¹³⁷. Las cohortes pretorianas adoptaron el papel de acompañantes del emperador durante las campañas, porque anteriormente se utilizaban como fuerza de apoyo cuando se las necesitaba. Por lo tanto, vemos que formaron parte del *comitatus* del emperador en las guerras¹³⁸.

¹²⁹ MENÉNDEZ ARGÜÍN, A.R., *El ejército romano en campaña...*, p. 34.

¹³⁰ LE BOHEC, Y., *Historia del ejército romano...*, p.269.

¹³¹ *Ibidem*, p. 269.

¹³² *Ibidem*, p. 269.

¹³³ MENÉNDEZ ARGÜÍN, A.R., *El ejército romano en campaña...*, p. 60.

¹³⁴ Su función en campaña era la de acompañar al emperador en las expediciones, siendo reserva de élite. *Ibidem*, p.77.

¹³⁵ ARCINIEGA LIZ, P.: “Nuevas unidades militares del ejército imperial romano durante la dinastía de los Severos”, *Iberia*, nº 10, 2007, p. 57.

¹³⁶ SANCHEZ GÓMEZ, M.P.: “Los soldados ilirios en el ejército de los severos (193-235)”, *Panta Rei I*, 2006, pp. 31-44.

¹³⁷ ARCINIEGA LIZ, P., *Nuevas unidades militares del ejército...*, p. 70.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 58.

En cuanto al número de pretorianos que estaban integrados en las cohortes hay diferentes teorías, ya que no se tiene el dato exacto: **Durry** dice que Septimio Severo fue el creador de las cohortes pretorianas *milliariae*, mientras que otros autores como **Keppie**, dicen que esto ya se había visto antes de la llegada de Septimio al principado. Sin embargo, Le Bohec, a través de la arqueología y de los restos que encontramos de los campamentos pretorianos, afirma lo mismo que Durry. Como dice Menéndez, los pretorianos siguieron en el mismo sitio después de que se aumentara a mil soldados por cohorte¹³⁹. Otros, como **Speidel**¹⁴⁰, exponen la teoría de que se aumentó el número de pretoriano, ya no a mil, sino a mil quinientos por cohorte. Todo esto hizo que también se incrementara el número de pretorianos en armas a más de diez mil. En lo referente al *Prefecto del Pretorio*¹⁴¹, quien dirigía a la Guardia Pretoriana en nombre del emperador, durante esta época, fue un cargo que perteneció uno de los emperadores, **Macrino**. Esto nos induce

a pensar que tenía mucha más importancia que antes. Al igual que los anteriores, tenían el cargo aquellos de rango ecuestre.

Continuando con los pretorianos, la caballería pretoriana (*équites praetoriani*), a la que sólo se podía acceder después de llevar cinco años de servicio, aumentó de tres a diez *turmae*¹⁴² por cohorte, después de la reforma con Septimio Severo. Tras ella, también vemos cómo el servicio de la Guardia Pretoriana estaba reservado para aquellos soldados que habían sido mejores, de cualquier legión del Imperio, siempre y cuando hubieran prestado servicio a Roma durante 16 o 17 años. Por lo tanto, era un premio a su lealtad y a su buen servicio. Con Septimio la mayoría de los pretorianos, procedían de las legiones ubicadas en la zona del *limes* danubiano, por lo que vemos una vinculación entre el emperador y aquellos que habían facilitado su nombramiento como emperador, manteniéndolos siempre contentos, porque para Septimio el ejército lo era todo. Así pues, ser un miembro de la Guardia Pretoriana era el mejor ascenso posible; un *beneficium*, a

¹³⁹ MENÉNDEZ ARGÜÍN, A.R., *El ejército romano en campaña...*, p. 72.

¹⁴⁰ SPEIDEL, M.P.: *Riding for Caesar. The Roman Emperors' Horse Guard*. Londres, Universidad de Cambridge, 1994, p.60.

¹⁴¹ SANCHO GÓMEZ, M.P.: "El prefecto del pretorio: una figura dominante de la política romana en el siglo III (192-284)", *Potestas*, nº 4, 2011, pp. 69-86.

¹⁴² Estaban formadas por 30 soldados que eran dirigidos por un *optioequitum*. MENÉNDEZ ARGÜÍN, A.R., *El ejército romano en campaña...*, p. 76.

través del cual el soldado estaba en deuda con el emperador¹⁴³. Cuando los pretorianos se retiraban se les daba un *diploma*, en el cual se les reconocía el derecho de casarse legalmente con mujeres que no fueran ciudadanas romanas, tal y como había estipulado Septimio en la reforma. Esto hacía que se incrementara ese carácter de élite que tenían los pretorianos, ya que a partir de Septimio Severo sólo ellos recibían estos diplomas.

En lo referente a las cohortes urbanas, *urbaniciani*, con los cambios que introdujo Septimio, eran necesarios veinte años de servicio para acceder a ellas. Esto se puede relacionar con que estas cohortes no salían en campaña, por lo que esa diferencia de años con los pretorianos podría tener su base en ello. Otro de los cambios que llevó a cabo en ellas, fue la sustitución de la XIII cohorte urbana de Lyon por *vexillationes*¹⁴⁴, debido a que habían apoyado a **Clodio Albino** durante la guerra civil. Estas *vexillationes* también se vieron aumentadas debido a que era un modo de mejorar la movilización del ejército, cuyos *praepositi* estaba

designado por el emperador.¹⁴⁵ En cuando a los *vigiles*, las tropas de menor rango¹⁴⁶, Septimio aumentó por dos su número, lo que produjo que fueran cohortes de mil soldados. Tan importantes fueron para este emperador, que las convirtió en una de las principales tropas, vinculándose con la dinastía¹⁴⁷.

También hay que hablar de la procedencia de los soldados. Antes del principado de Septimio Severo, casi un 90% de las unidades estaban formadas por soldados de origen italiano. Sin embargo, con la llegada de este emperador, se ve una afluencia de legionarios de origen oriental, sobre todo ilíricos, que eran los que él había comandado y los que formarían parte de sus nuevas legiones, como veremos más adelante¹⁴⁸.

Continuando con las reformas de los emperadores, debido a que su principado junto a su hermano duró poco, **Geta** no pudo hacer nada respecto al tema que estamos tratando. Sin embargo, Caracalla, una vez que estuvo

¹⁴³ MENÉNDEZ ARGÜÍN, A.R., *El ejército romano en campaña...*, p. 78.

¹⁴⁴ Destacamentos de legiones.

¹⁴⁵ LE BOHEC, Y., *Historia del ejército romano...*, p. 270.

¹⁴⁶ Podían pertenecer a estas tropas hasta los libertos. MENÉNDEZ ARGÜÍN, A.R., *El ejército romano en campaña...*, p. 82.

¹⁴⁷ Esto se constata a través de las numerosas inscripciones conservadas dedicadas a estas tropas. ARCINIEGA LIZ, P., *Nuevas unidades militares del ejército imperial...*, p. 60.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 58.



él solo gobernando como emperador, comenzó a hacer diferentes reformas. Una de las más importantes es la *Constitutio Antoniniana* del año 212 d.C:

*“El emperador César Marco Aurelio Severo Antonino Augusto declara: [...] puedo manifestar mi agradecimiento a los dioses inmortales que me protegen [...] considero, pues, que puedo [...] servir a su grandeza [...] haciendo participar conmigo en el culto de los dioses a todos los que pertenecen a mi pueblo. Por ello concedo a todos los peregrinos (?) que están sobre la tierra la ciudadanía romana [salvaguardando los derechos de las ciudades] con la excepción de los dediticios. Pues es legítimo que el mayor número no sólo esté sometido a todas las cargas, sino que también esté asociado a mi victoria. Este edicto será [...] la soberanía del pueblo romano”*¹⁴⁹.

La principal consecuencia de esta *constitutio* fue que no hubo distinción entre los ciudadanos y los no ciudadanos, ya que éstos pasaron a ser

ciudadanos¹⁵⁰, lo que afectó al ejército. Esto es porque al no haber distinción en la sociedad, como anteriormente, el acceso a unas legiones ya no era por diferenciación social sino por mérito¹⁵¹. Una de las incorporaciones de Caracalla fue la creación de un cuerpo de *equites*, los *equitesextraordinarii*, lo que hacía que fueran unas tropas especiales, dando más importancia todavía a los ecuestres. Desde el punto de vista militar, de Caracalla no se puede decir mucho más. De Macrino y de Heliogábalo no hay mucho que comentar, sólo que con Macrino siguió el mismo método que con los anteriores emperadores, y que durante el principado de Heliogábalo, los soldados estaban muy descontentos. Por último, con Alejandro Severo el ejército se vio transformado con la incorporación de catafractos (*cataphractii*), con unas unidades mayores de arqueros, aumentando el número de auxiliares procedentes de Mauretania y Oriente¹⁵².

¹⁴⁹ “Edicto de Caracalla”, *Papiro Giesen*, 40, col. 1, traducción de ALVAR, J., en GARCÍA MORENO, L., et alii.: *Historia del mundo clásico a través de sus textos: Roma*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 242.

¹⁵⁰ Sólo se les concedía la ciudadanía a aquellos que eran ciudadanos libres. MENÉNDEZ ARGÜÍN, A.R., *El ejército romano en campaña...*, p. 88.

¹⁵¹ GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, R.; FERNÁNDEZ ARDANAZ, S.: “Algunas cuestiones en torno a la promulgación de la *Constitutio Antoniniana*”, *Gerión*, nº 28, 2010, pp. 157-191.

¹⁵² LE BOHEC, Y., *Historia del ejército romano...*, p. 272.



SISTEMA DE MANDO.

Como se ha visto, a partir de Septimio Severo comenzó a favorecerse a los ecuestres, por lo que se produce un cambio en la figura del *princeps* y en la configuración que se había construido con Augusto –aunque éste ya los había favorecido durante su principado, ocupando funciones de las que habían sido relegados en época republicana–.

En cuanto al Senado, también se ve un cambio, ya que dejó de ser un órgano ejecutivo siendo un órgano casi honorífico. Los momentos de “*crisis*”, de confusión política, fueron resueltos por el ejército y no por el Senado. Esto provocó que los senadores perdieran influencia política. Nos encontramos con un Senado que está siendo relegado o por lo menos, subordinado, en sus funciones políticas, hasta el punto en el que Septimio Severo intentó sustituir los cargos militares, como el *legatus* por prefectos ecuestres con las mismas funciones. Esto significaba que ningún senador sin servicio militar no podía tener responsabilidad como gobernador provincial. Esto llevó a un descrédito de los senadores para poder acceder a puestos que tuvieran atribuciones

militares, sirviendo estos solo para asuntos civiles¹⁵³.

También vemos cómo se le va quitando poder a los gobernadores provinciales, siendo un acto continuado por los emperadores de esta dinastía. Lo que querían conseguir con esto era evitar que se dieran casos en donde estos gobernadores tuvieran más poder que el del propio emperador y así, derrocarlo, a través del apoyo militar que tenía a su alcance.

En cuanto a los legados senatoriales, se vieron relegados a un segundo plano, debido a que Septimio Severo introdujo la figura del *praefectus legionis*, cargo que ostentaba un ecuestre. Por lo tanto, vemos que ese favoritismo por los ecuestres también se da a la hora de nombrar a aquel que iba a comandar una legión. Sin embargo, esto no quiere decir que no encontremos senatoriales al mando de una legión; los senatoriales continuaban teniendo cargos importantes dentro del ejército, aunque cada vez con menos frecuencia. También, parece ser que Septimio fue el que suprimió el cargo de *praefectus fabrum*—prefecto del

¹⁵³ LE GALL, J.; LE GLAY, M.: *El imperio Romano: el Alto Imperio desde la batalla de Actium hasta la muerte de Alejandro Severo (31 a.C.-235 d.C.)*. Madrid, Akal, 1995, p. 514.



artesano¹⁵⁴—. En lo referente a los centuriones, en el 213 d.C., ya durante el principado de Caracalla, se hicieron cargo a la administración del pago de un impuesto para el abastecimiento del ejército, el llamado *primipilipastus*.

NUEVAS LEGIONES.

Las legiones creadas fueron la *Legio I Parthica*, *Legio II Parthica* y *Legio III Parthica*, por Septimio Severo en el año 196, con motivo de la conquista de Partia. Fueron muy importantes, ya que destacan por su actividad en las diversas campañas acontecidas durante este siglo, como por ejemplo en la campaña parta de Caracalla y probablemente, durante el principado de Alejandro Severo, contra los persas¹⁵⁵. Sin embargo, la que predomina por encima de las otras dos, es la *Legio II Parthica*, acantonada en Castra Albana¹⁵⁶, en las inmediaciones de Roma después de que Septimio regresara de la campaña contra los partos, mientras que la I y la II se quedaron en Mesopotamia. El motivo de que se mantuviera en Roma fue porque era una posición estratégica,

como refuerzo por si hubiera algún problema en el Imperio, teniendo mejor movilidad y un mayor apoyo para los pretorianos¹⁵⁷. Esto era una novedad en la estructura que se había seguido desde **Augusto**, ya que nunca se había mantenido una legión en los alrededores de Roma; la Guardia Pretoriana, hasta este momento, era la que se encargaba de la protección. Estas legiones, sobre todo la *Legio II Parthica*, se convirtieron en el grueso del ejército romano en época de los Severos; estaban formadas por soldados tracios e ilíricos, aunque también itálicos; sin embargo, hay investigadores como **Kennedy**¹⁵⁸, que opinan que son los reclutas de las tropas de Emiliano, procónsul de Asia. Otras corrientes dicen que la *Legio II Parthica* estaba formada simplemente de soldados ilirios, mientras que la I y la III *Parthica* fueron legiones cuyos soldados procedían de Oriente¹⁵⁹. No se tiene constancia de ninguna otra nueva legión creada en esta época, aunque se cree que Alejandro Severo, en el año 231, reclutó una nueva tropa para la lucha

¹⁵⁴ MENÉNDEZ ARGÜÍN, A.R., *El ejército romano en campaña...*, p. 93.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 105.

¹⁵⁶ MENÉNDEZ ARGÜÍN, A.R., "II Parthica: *Legio apud romam*", *Habis*, nº 34, 2003, pp.317-321.

¹⁵⁷ MENÉNDEZ ARGÜÍN, A.R., *El ejército romano en campaña...*, p. 134.

¹⁵⁸ KENNEDY, D.L.: "The Garrisoning of Mesopotamia in the Late Antonine and Early Severan Period", *Antichthon*, nº 21, 1987, pp. 57-66.

¹⁵⁹ LE BOHEC, Y., *Historia del ejército romano...*, pp. 29-39.

contra los persas¹⁶⁰. Sin embargo, esta afirmación no es sólida debido a que las referencias que nos hablan de ello son tenues¹⁶¹. En la *Historia Augusta* se nos habla de la creación de una nueva tropa, aunque no nos dice el nombre que tomó dicha legión¹⁶². Los investigadores la han denominado como *Legio IV Itálica*¹⁶³. Sin embargo, lo único que se sabe de esta nueva legión es que Maximino –que sería el siguiente emperador– estaba al mando de la misma y que el numeral que le pusieron fue IV¹⁶⁴. También hay que decir que resulta extraño que la nombrara *Italicasi* la mayoría de los soldados eran orientales¹⁶⁵. Por otro lado, las tropas auxiliares tomaron gran importancia a lo largo de esta dinastía, pero sobre todo con Septimio Severo. Así pues, se formaron la *I SeptimiaBelgarum*, el *ala I SeptimioSyrorum*, la *cohors XX Palmyrenorum miliaria*, la *cohors XII Palaestinorum*, y la *cohors IX*

Maurorum, siendo utilizadas como un importante refuerzo¹⁶⁶.

ARMAMENTO.

En cuanto a las transformaciones que hubo en el sistema de defensa y armamento en el ejército, hay que hacer varias puntualizaciones. Ya desde finales del siglo II d.C., se dieron cambios en cuanto al equipo defensivo, ya que la armadura y las cotas de malla aumentaron de tamaño, protegiendo una mayor zona del cuerpo. Esto era un sistema más eficaz que la denominada como *lorica segmentata*, utilizada anteriormente. Se comenzaron a fabricar los cascos, que los especialistas han nombrado como casco en forma de “T”, que protegía de una manera más eficaz la cabeza y el cuello. En lo referente a los escudos, ahora tenían una forma más ovalada, dejando atrás la forma cuadrangular. El equipo ofensivo se especializó: la lanza y la jabalina comenzaron a destacar por encima de otros elementos, aunque se siguió utilizando el *pilum* y el *pugio* (daga). Por otro lado, el *sagum*, el manto militar, se comenzó a utilizar por la gran mayoría; el cinturón con tahalí era lo que distinguía al soldado. Éste se vio

¹⁶⁰ ARCINIEGA LIZ, P., *Nuevas unidades militares del ejército imperial...*, p. 64.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 54.

¹⁶² PICÓN, V.; CASCÓN, A. (eds.): *Historia Augusta*. Madrid, Akal, 1989, p. 421.

¹⁶³ Aunque hay otras corrientes que dicen que pudo denominarse también como *IV Parthica*, continuando así con el hombre de las legiones reclutadas por Septimio Severo.

¹⁶⁴ CELIÀ SASTRE, B.: “¿Qué legión IV reclutó Alejandro Severo?”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Historia Antigua, T.11, 1998, p. 265.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 266.

¹⁶⁶ ARCINIEGA LIZ, P., *Nuevas unidades militares del ejército imperial...*, p. 61.

modificado al integrar una hebilla anillar que se mantuvo hasta la *Tetrarquía*¹⁶⁷.

Conclusiones.

Los diferentes cambios que se produjeron en lo referente al ejército estaban basados en los problemas que había en el Imperio. El ejército es un elemento fundamental del sistema imperial porque es el producto de una evolución política en la que progresivamente se ha visto aumentado de funciones y de importancia; tanto poder consiguieron que nombraban incluso al emperador, antes de que lo hiciera el Senado. En este periodo vemos cómo se va transformando de manera que se pueda adaptar a las necesidades del momento. Además, la importancia del ejército y sus reformas se vieron influenciadas por la situación que había en las fronteras del Imperio, tanto en la zona oriental como occidental, ya que los diferentes pueblos que estaban situados más allá del *limes* y poblaciones dentro del mismo, estaban llevando a cabo diversos desafíos contra Roma. Estos enfrentamientos eran cada vez más

continuos, por lo que el ejército era la principal fuerza del Imperio y del emperador para acabar con estos problemas fronterizos. Esto también produjo que las legiones estuvieran dispersas por todo el Imperio, manteniéndose en lugares estratégicos. Esto producía que fuera más fácil la movilización de tropas para poder enfrentar esas “invasiones” y luchas que provocaban los diferentes pueblos “bárbaros”. Esto es una de las causas por las que la *Legio II Parthica* mantuvo en Roma, para apoyar al emperador en un momento de crisis, o sino para poder ser un refuerzo cuando las diferentes tropas lo necesiten. Aunque es verdad, que el movimiento de tropas fue un gran problema, debido a las grandes distancias que tenían que recorrer. Además, también se produjo un gran aumento económico en la zona donde estaba acantonada, ya que se pudo desarrollar más debido a las necesidades de la tropa.

El hecho de que aumentara el sueldo a los soldados se ha interpretado como una manera de comprar la fidelidad de éstos, pero más bien debería asimilarse como un modo de asegurarse de que las tropas estuvieran contentas y defendieran las fronteras del Imperio, con todos los problemas que se

¹⁶⁷ BISHOP, M.C.; COULSTON, J.C.N.: *Roman Military Equipment*. Londres, Batsford, 1993, pp. 122-160. / MENÉNDEZ ARGÜIN, A.R., *El ejército romano...* pp. 159-238.

estaban gestando en ellas, debido a que la situación de la economía con la inflación que se venía desarrollando desde la época de Marco Aurelio había provocado un aumento de los precios. Así pues, se adaptaron a las necesidades de primer orden.

En cuanto a la legión creada por Alejandro Severo, en mi opinión, debió de nombrarla *Parthica*, siguiendo con el apelativo que otorgó Septimio Severo a las unidades reclutadas para la campaña parta y también, como un modo de relacionarse con este emperador, continuando con la dinastía, dando una razón más para crear una conexión con los severos, tal y como hemos visto al tomar el nombre de Severo.

Por otro lado, al introducir los cambios que hemos visto en el sistema de mando del ejército, vemos cómo los emperadores de esta dinastía sabían que el poder militar era el que primaba. Es por ello que querían tener a su alrededor el grueso del ejército, beneficiándolos. Sin embargo, hemos visto que es un periodo convulso, en el que serían los legionarios los que decían quién iba a ser el emperador, por encima del Senado. También hay que decir que el aumento de legiones, las transformaciones que se dieron en la

distribución de las unidades, dando una mayor importancia a unas y a otras, no era ya por tener el beneficio de esas tropas, sino por la necesidad del momento. Eran las respuestas, las soluciones a los problemas a los que tenía que enfrentarse el Imperio.

Por otro lado, también me parece importante destacar que las funciones que antes se tenían como lo más importante del Imperio, van perdiendo esa fuerza. Esto lo vemos cuando Heliogábalo nombra como prefecto de la *annona* un peluquero, lo que nos aporta la información necesaria para ver cómo van decayendo esos cargos a los que antes era muy difícil acceder. También puede haber otra conclusión acerca de esto y es que, la situación en torno al emperador fuera tan peligrosa, que no se fiara de casi nadie y quisiera tener cerca de su círculo privado a aquellos que él creyera más leales a su persona.

También hay que decir que las fuentes primarias son muy importantes para el estudio de este tema, pero no se pueden tomar al cien por cien como seguras, ya que como hemos visto, la *Historia Augusta* se basa mucho en la historiografía anterior, dándonos unos perfiles de “malos” emperadores y



“*buenos*” emperadores. Por lo tanto, hay que mantener una línea entre lo subjetivo y lo objetivo, siempre pensando en que todos los emperadores tuvieron un papel muy importante, distanciándose de lo que es un “*buen*” gobierno o un “*mal*” gobierno. Por otro lado, las fuentes escritas nos dan una mala visión de lo que es la reforma llevada a cabo por Septimio Severo, ya que ven al ejército como un ejército de bárbaros, debido a que estaba formado por soldados que no eran itálicos en su mayoría. Esto nos da una muestra de la subjetividad que se da a la hora de tratar el tema.

Por lo tanto, vemos cómo las reformas que se dieron durante esta dinastía responden a varios factores a los que tuvieron que hacer frente con estos cambios. Se podría decir que fue el ejército el que comandaba el destino del Imperio. Fueron reformas que se pueden tomar como una auténtica revolución, y que todavía hoy en la actualidad, son objeto de discusión entre los investigadores debido a diferentes controversias.



BIBLIOGRAFÍA.

ARCINIEGA LIZ, P.: “Nuevas unidades militares del ejército imperial romano durante la dinastía de los Severos”, *Iberia*, nº 10, 2007, p. 57.

BISHOP, M.C.; COULSTON, J.C.N.: *Roman Military Equipment*. Londres, Batsford, 1993, pp. 122-160.

CELIÀ SASTRE, B.: “¿Qué legión IV reclutó Alejandro Severo?”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Historia Antigua, T. 11, 1998.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, R.; FERNÁNDEZ ARDANAZ, S.: “Algunas cuestiones en torno a la promulgación de la *Constitutio Antoniniana*”, *Gerión*, nº 28, 2010, pp. 157-191.

HERODIANO: *Historia del Imperio Romano después de Marco Aurelio*. Madrid, Gredos, 1985.

KENNEDY, D.L.: “The Garrisoning of Mesopotamia in the Late Antonine and Early Severan Period”, *Antichthon*, nº 21, 1987.

LE BOHEC, Y.: *Historia del ejército romano Instrumento para la conquista de un Imperio*. Barcelona, Ariel, 2004.

LE GALL, J.; LE GLAY, M.: *El imperio Romano: el Alto Imperio desde la batalla de Actium hasta la muerte de Alejandro Severo (31 a.C.-235 d.C.)*. Madrid, Akal, 1995.

MENÉNDEZ ARGÜÍN, A.R.:

- *El ejército romano en campaña: de Septimio Severo a Diocleciano (193-305 d.C.)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011.

- “II Parthica: *Legioapudromam*”, *Habis*, nº 34, 2003, pp. 317-321.

PICÓN, V.; CASCÓN, A. (eds.): *Historia Augusta*. Madrid, Akal, 1989.

SANCHO GÓMEZ, M.P.:

- “Los soldados ilirios en el ejército de los severos (193-235)”, *Panta Rei I*, 2006, pp. 31-44.

- “El prefecto del pretorio: una figura dominante de la política romana en el siglo III (192-284)”, *Potestas*, nº 4, 2011, pp. 69-86.

SPEIDEL, M.P.: *Riding for Caesar. The Roman Emperors’ Horse Guard*. Londres, Universidad de Cambridge, 1994, p.60.

*Portada: *Relieve del Arco de Septimio Severo donde se muestra la marcha del ejército.*



HISTORIA

LOS BORGIA.

Por Rubén Almarza González.



Palabras clave: Alejandro VI, César Borgia, leyenda negra, Lucrecia, nepotismo, papado.

Estudio de la leyenda negra.

Uno de los grandes enigmas de la Historia es el que envuelve a esta familia. Los hechos y los personajes que forman parte de la rama italiana de la familia Borja, son poco claros, y están rodeados de un halo de misticismo y romanticismo difícil de discernir. Sin embargo, hay historiadores que se atreven a realizar monografías serias que traten de averiguar qué hay de verdad o no en torno a Rodrigo Borgia y sus hijos.

Mucho se ha hablado y escrito acerca de esta familia de origen español, y de importancia capital en la Italia de finales del siglo XV y comienzos del XVI. Desde Buckhard, hasta **Víctor Hugo** con su visión romántica, o **Schüller-Pirolí** en su vertiente más demoníaca, han aumentado la leyenda hasta los límites que conocemos en la actualidad: incesto, asesinatos con veneno, venganzas, aquelarres...

La pregunta es obvia: ¿Qué hay de cierto en todas estas elucubraciones?

Para atender a esta cuestión, se ha recurrido a una bibliografía que cuenta con nombres de historiadores reconocidos, caso de **Marion Hermann-Röttgen**, **Guy Le Thiec**, el cual dedica su estudio a la política del papa Alejandro VI y a los entresijos de su pontificado; **Óscar Villarroel** y **Miquel Batllori** desde España; y por último **Roberto Gervaso** dando el punto de vista italiano, y centrado en **César** y **Lucrecia Borgia**. Todos ellos partieron en sus estudios de un punto de vista común: tratar de destapar la verdad y las mentiras que se ciernen en torno a la llamada *Leyenda Negra*. Recurrir a **Schüller-Pirolí** fue considerado apropiado, a pesar del tiempo que ha transcurrido desde su obra, más de

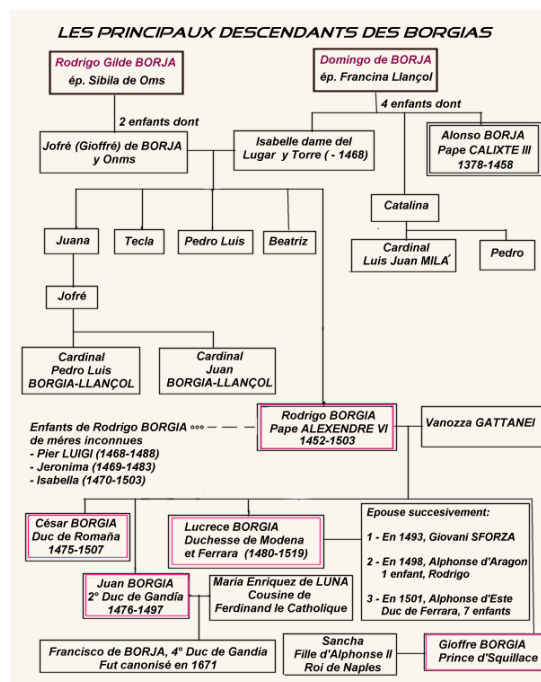
cuarenta años, por la ya mencionada demonología de la que habla en sus escritos, especialmente en el papado de **Alejandro VI**. En este artículo veremos los puntos más destacados de la famosa leyenda, caso del asesinato de **Juan Borgia**, las intrigas matrimoniales o el supuesto pacto con el demonio de **Rodrigo Borgia**, que pasaría a la Historia con el nombre de Alejandro VI.

Procedencia de la familia Borja.

La familia Borja tiene su origen en la localidad de Borja, en Aragón, aunque se asentaron en Játiva y Gandía. La primera persona importante de la dinastía fue **Alfonso de Borja i Cavanilles** (1378-1458), primer papa Borja con el nombre de **Calixto III**, a la postre tío de Rodrigo Borgia. La polémica en Calixto III reside desde pronto: como profesor en Lérida, llamó la atención del antipapa **Benedicto XIII**, que le hizo interesarse por su causa en pleno *Cisma de Occidente*. Esto le valió para ir subiendo peldaños en la carrera eclesiástica y civil, siendo además jurista y diplomático de **Alfonso V de Aragón**. Como papa, intentó crear una cruzada para tomar de nuevo Constantinopla, caída en 1453, obteniendo apoyos mínimos (sólo húngaros, portugueses y genoveses se

interesaron en esta contienda) y venciendo en el sitio de Belgrado a los otomanos, lo que no impidió que la campaña fuese un fracaso.

Rodrigo Borgia (apellido italianizado al poco de llegar a Roma) estuvo muy apegado a su tío, el cual le ayudó a ascender rápidamente en la curia. Fue gracias a ese nepotismo por lo que consiguió hacerse con el trono papal en agosto de 1492, venciendo en la elección a **Giulliano della Rovere**, futuro **Julio II**.



Árbol genealógico de la familia Borja
y de su rama italiana Borgia.

(Imagen ampliada al final del artículo).

Comienzo de la leyenda.

Jorge Villarroel sostiene que el mito que se ha creado alrededor de esta familia apenas tiene que ver con la realidad de su historia. Muchos profesionales de la Historia se han encargado de contribuir a la leyenda con elementos fantásticos que podrían haber sido admitidos si hubiesen sido incluidos en una leyenda, pero Villarroel sostiene que no fue así, y observa que se han dado por buenos dichos elementos en el ideario popular sobre esta familia. La leyenda, pues, se basaría en tres puntos: asesinato, vicio y corrupción. En primer lugar aparecieron historias sobre la corrupción del papa en el seno de la Iglesia. Tras ello, aparecieron actos viciosos, en su mayoría relacionados con el sexo. Acto seguido, circuló el rumor cada vez más extendido de que empleaban el veneno para acabar con sus rivales políticos¹⁶⁸.

Para las historias sexuales¹⁶⁹, miembros de otras cortes como las **Sforza**, **Gonzaga**, de Milán y Mantua respectivamente; y **Marin Sanuto del Consejo de los Sabios de la Serenísima República de Florencia**, fueron los

encargados de difundir todos estos rumores. También contribuyó el historiador **Guicciardini**. Éste italiano acusaba al papa Alejandro VI de que el equilibrio político en la península se hubiese roto. Pero antes de que la Inquisición prohibiese los libros sobre los Borgia, estas historias ya habían saltado a la lírica y al teatro, y han deformado el relato hasta el que tenemos en nuestros días, mucho más atractivo para el público. Hasta **Leibniz** escribió sobre Alejandro VI¹⁷⁰. **Guy Le Thiec** aporta el dato de que el personaje de Rodrigo (futuro Alejandro VI) fue muy reclamado en los círculos de Ginebra durante la Reforma¹⁷¹.

Sussane Schuller-Pirolli sostiene que muchos de esos rumores provenían de la propia curia romana, como se ha visto y se verá en el caso de Buckhard. En el caso de la demonología, se sabe que este miembro de la curia estuvo en contacto con inquisidores de Estrasburgo, su ciudad natal, y que atribuyó a los Borgia varios relatos sacados del *Malleus Maleficarum*¹⁷².

¹⁶⁸ VILLARROEL GONZÁLEZ, O.: *Los Borgia: Iglesia y poder entre los siglos XV y XVI*. Madrid, Sílex, 2005, p. 15.

¹⁶⁹ SCHÜLLER PIROLI, S.: *Los Borgia: Leyenda e Historia de una familia*. Barcelona, Luis de Caralt, 1967, p. 16.

¹⁷⁰ En su *Historia Arcana sive de vita Alexandri VI Papae*. Dicho libro no se encuentra traducido ni editado en castellano. Es una revisión de los diarios de Buckhard.

¹⁷¹ LE THIEC, G.: *Los Borgia: luces y sombras*. Barcelona, Paidós Orígenes, 2012, p. 20.

¹⁷² KRAMMER, H.; SPRENGER, J.: *Malleus Maleficarum*. Madrid, Reditar, 2006.

Marion Hermann-Röttgen

defiende que es muy complicado ser objetivo, debido a la cantidad de libros que han tratado sobre la leyenda. Mientras que en España e Italia se busca hacer historiografía seria, en Alemania y los países nórdicos lo habitual es recurrir a la leyenda para escribir novelas. Y es que este mito familiar ha sido durante siglos un tema candente. La forma de ver a los distintos personajes varía a su vez: **César Borgia** pasa de ser un ninfómano y un sanguinario a un héroe dependiendo del autor. Mismo caso se da en su hermana Lucrecia, que pasa de ser una muchacha inocente ante la maldad de los hombres a ser una mujer malévola amante del veneno¹⁷³.

El papa le vende su alma al diablo.

Se sabe que el papa conocía estas historias, y que las permitía y se reía con ellas. Pero pronto se radicalizaría, especialmente en el círculo cercano a **Savonarola**¹⁷⁴, que propagó la historia que le narró un mendigo romano¹⁷⁵.

Éste habría visto como Rodrigo llegó a un acuerdo con dos enviados del diablo en la *basílica de Santa María la mayor*. Habría vendido su alma a cambio de la elección papal, y el círculo del predicador se nutrió, en consecuencia, de estos rumores. Es destacable el hecho “*fantástico*” sucedido el 29 de junio de 1500, cuando un rayo cayó sobre el *palacio vaticano* y derribó la techumbre de la sala donde se celebraba una audiencia. Era la *Sala del Trono*. Muchos murieron, pero Rodrigo fue encontrado casi ileso en el trono¹⁷⁶.

Las historias más llenas de magia están en torno a la muerte del papa. Guy Le Thiec sostiene que la idea de una alianza del papa con el diablo no se difunde hasta la muerte del pontífice en 1503, cumpliéndose sus doce años de gobierno aproximadamente, tal y como habría negociado con el diablo. Las diferentes fuentes no se muestran de acuerdo con el lugar donde sucedió, pero sí están de acuerdo con que el veneno tuvo algo que ver. Se sabe que sucedió en una reunión en la que César y su padre pretendían acabar con el **cardenal di Cornetto** y con **Girolamo Priuli**, envenenando sus copas, pero ingiriéndolas tanto César como Rodrigo

¹⁷³ HERMANN-RÖTTGEN, M.: *La familia Borja: Historia de una leyenda*. Valencia, Edicions Alfons el Magnanim, 1994, p. 15.

¹⁷⁴ Fue un predicador italiano, confesor de **Lorenzo de Medici el Magnífico**. Profetizó la entrada de **Carlos VIII** de Francia en la península, y sus constantes críticas al papa Borgia le valieron la excomunión. Murió en la hoguera en 1498.

¹⁷⁵ VILLARROEL, 2005, p. 327.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 139.

por error, aunque el Valentiniano sobreviviría.¹⁷⁷ Los partidarios de la leyenda sostienen que Rodrigo llevaba siempre una hostia sagrada como amuleto, y que ese día debió olvidarse de ella, enviando a **Giovanni Carafa**, posterior **Pablo IV**, a buscarla, aunque no llegaría a tiempo. Para Villarroel, es curioso que un hombre que había hecho un pacto con el diablo llevase una hostia sagrada como amuleto, por lo que dice que los que prepararon la leyenda no se pararon a ver si el relato era coherente o no¹⁷⁸.

La noche después a su muerte, unos perros enormes, claramente diabólicos según la leyenda, entraron en *San Pedro del Vaticano* y aterrorizaron a las monjas, que huyeron, rompiendo así su voto de clausura. Se cuenta, además, que un cardenal capturó a un babuino (imagen con la que se identifica a los demonios), y que el papa exigió que se le soltase porque era un conocido suyo.

Schüller-Piroli atribuye estas historias demoniacas a Buckhard, en una posición cómoda como la que es maestro de ceremonias. La historiadora advierte que Rodrigo Borgia no fue el primero en sufrir las habladurías demoniacas. Se remonta a **Arnulfo de**

Carintia, el último coronado carolingio, en el momento en el que el papa **Esteban VII** hace abrir la tumba de su predecesor **Formosus**. Se sacó el cadáver y se vistió con las ropas papales, y se declaró inválida su elección como pontífice, amputándose a su vez los tres dedos de la bendición. Esto es una conjura diabólica¹⁷⁹.

Corrupción en el papado.

En cuanto a las historias de corrupción, aunque ahora sean las menos conocidas, hablan de cómo el pontífice daba cargos y beneficios dentro de la Iglesia a sus familiares por el simple hecho de serlo. Eso no fue así. De hecho, **Alejandro VI** intentó huir de esa política de sus antecesores. No obstante, siempre hubo en su entorno algún cardenal que se sintiese con mayores derechos que los que le daba Alejandro VI, por lo que era lógico que surgiesen esas historias. De hecho, estos rumores ya habían circulado con papas anteriores que querían controlar con firmeza sus territorios, tal como quiso Rodrigo Borgia.

Al tratar el ascenso de Rodrigo Borgia dentro del escalafón eclesiástico, Villarroel no engaña: era un hombre dado a las fiestas y al placer de la

¹⁷⁷ LE THIEC, 2012, p. 18.

¹⁷⁸ VILLARROEL, 2005, p. 325.

¹⁷⁹ SCHULLER-PIROLI, 1967, p. 24.



compañía femenina, que se aprovechaba de la influencia de su tío Calixto III para ascender más, y que no dudaba en aprovechar los favores que su tío dio a otros cardenales, como a **Pío II** (*Enneas Silvio Piccolomini*. Su papado va de 1458 a 1464). Le presenta como un integrador de la moral eclesiástica a pesar de todo, parando por completo durante el papado de **Pablo II** (su papado va de 1464 a 1471) el intento de reforma de la cancillería que había intentado Pío II, buscando evitar así la compra de cargos.

Nada más ascender Rodrigo al trono papal, comenzaron a correr las primeras historias que intentaban dañar su imagen, hablando de las malas artes que empleó para hacerse con el poder de la curia. Se hablan de caravanas cargadas de dinero por las calles de Roma, desde el palacio del cardenal vice-canciller hasta los lugares donde se encontraban aquellos que le habían otorgado su voto. Esto indicaba que su elección había sido comprada, lo cual era ilegal. Villarroel otorga el comienzo de la difusión de estos rumores a aquellos que más se vieron perjudicados en su ascenso, y da un nombre principalmente: **Giulano della Rovere**, el futuro Julio II, que habría empleado este rumor para que el rey de Francia

Carlos VIII depusiese al papa. Éste fue el único rumor en torno a la leyenda que circuló durante años.¹⁸⁰ El único caso que se le conoce es el de la venta de ducados como el de Sermonetta a Alfonso de Aragón y Lucrecia Borgia. Ese dinero lo empleó para aumentar el número de cardenales de origen francés y español del entorno Borgia.

El papa sufrió rumores de confabulación con los turcos durante las campañas de César. Los turcos aprovecharon para atacar las posesiones venecianas en el Adriático, y no faltaron quienes vieron en ello una alianza turco-papal. Sin embargo, Villarroel sostiene que fueron **Giovanni Sforza** y **Federico de Altamura**, enemigos del papa, los que contactaron con los turcos y fomentaron sus acciones. No sirvió de nada que el pontífice llamase a la cruzada de nuevo, tal como hiciera su tío Calixto III, aliándose con húngaros y venecianos.

Crímenes morales.

En cuanto a la vida depravada, se recurrió a la exageración debido a que estas historias podían estar más mal vistas que las anteriores. Se dijo que las relaciones sexuales eran constantes e incestuosas, todo para escandalizar a la

¹⁸⁰ VILLARROEL, 2005, p. 219.



sociedad del momento. Guy Le Thiec define a Rodrigo como un hombre muy sensual que conseguía todo lo que se proponía, incluidas las conquistas femeninas. No sería de extrañar que ocultase sus escarceos lo mejor posible. Pero esto no era raro dentro de la aristocracia cardenalicia. Lo que llama la atención fue la importancia que tuvo para esta familia en concreto. Ya le llamó al orden en su momento su maestro Pío II, debido a sus constantes escándalos en fiestas en Siena. Ni siquiera el nacimiento de sus tres primeros hijos (**Pedro Luis**, **Girolama** e **Isabella**), ni los que tuvo con **Vanozza Catanei**, una mujer de la aristocracia romana once años menor que él, hicieron que abandonase esas costumbres. Vanozza era una mujer casada, lo que podría dar a sus hijos con Rodrigo el carácter de ilegítimos. Sin embargo, Rodrigo se encargaba de encontrar un marido a Vanozza cada vez que enviudaba.

No fue la única mujer en la vida de Alejandro VI. Cuando conoció a **Giulia Farnesio**, ésta sólo tenía quince años. Al contrario que con Vanozza, la relación con Giulia está muy bien documentada, y se conservan cartas que se enviaban el uno a la otra y viceversa, observándose a un Rodrigo fruto de los celos cuando su amante decidió

someterse a la voluntad de su marido, un condottiero llamado **Orsino Migliotari**.

El recurso de la vida desahogada del pontífice comenzó a surgir en la corte de Nápoles, usándolo como calumnia política. El rey **Ferrante I** temía una posible alianza papal con el Ducado de Milán, que apoyaba al bando francés en el conflicto napolitano entre España y Francia. Ferrante escribió a sus familiares españoles destacando los defectos del papa, alegando que estaba formando un ejército en Roma. Alegaba que la unión entre el papado y Milán se efectuaría mediante el matrimonio de Lucrecia con Giovanni Sforza, y que eso implicaba que usaba todos los medios posibles para ayudar a sus familiares a enriquecerse.

En dicha boda Buckhard atendió al despilfarro de dinero que supuso la celebración, y es sorprendente para varios historiadores que prestase más atención a eso que a la relación de Alejandro VI con Giulia Farnesio, que era conocida por todos. Ferrante abandonó las acusaciones cuando consiguió casar a una nieta suya (**Sancho**) con un hijo del pontífice (**Jofré, duque de Esquilache**), lo que indicaría el uso de los rumores como arma política.

Dentro de los escándalos sexuales, el que mayor trascendencia tiene es el del incesto. Parte del primer marido de Lucrecia, Giovanni Sforza, que alegaba que su esposa estaba muy apegada a su padre y a sus dos hermanos mayores.¹⁸¹ Buckhard sostenía que sus hermanos eran muy posesivos con ella, lo que explicaría las órdenes de asesinato que César emitía sistemáticamente contra los amantes de Lucrecia, llegando incluso a intervenir él mismo en dichos actos. Ya en 1497 comenzaban a circular los primeros rumores de la relación incestuosa entre Lucrecia y César. Giovanni Sforza comenzó las acusaciones gracias a informaciones que le daba el embajador **Beltrando Costabili**, representante de Ferrara. Nadie hizo caso al hecho de que Giovanni y Lucrecia ya se habían separado. Sforza iba más allá, y acusaba al papa de ser también amante de Lucrecia.

En 1502 se volvió a retomar el desenfreno sexual como tema de la leyenda, debido al cuarto matrimonio de Lucrecia con el heredero de Ferrara. Este desenfreno giraba en torno a los años anteriores en Roma, dado que en ese momento el matrimonio disipaba toda duda en torno a ella. Buckhard

sacó a la luz una cantidad de fiestas y orgías, como por ejemplo la fiesta de las cincuenta cortesanas, en la que el papa habría llevado a cincuenta prostitutas para una fiesta privada con sus hijos César y Lucrecia. Buckhard pone la fecha de esta fiesta en la noche de difuntos, una fiesta con mucha carga en Alemania, no así en Italia. Además, el odio de Buckhard hacia Lucrecia se acrecentó cuando el pontífice dejó a su hija al cargo de los territorios papales al irse de Roma. **Roberto Gervaso** rescataba este extracto de los diarios de Buckhard en uno de sus libros¹⁸²:

Después de la comida [dada por César en sus aposentos del Vaticano a su padre y a su hermana], las damas bailaron con los servidores y otros que allí habían. Primero llevaron sus vestidos. Luego se quedaron desnudas. [...] Finalmente tuvo lugar una exposición de sedas, de zapatos, de birretes y de otros objetos que se prometieron a quienes dieran a las cortesanas mayores y más numerosas muestras de virilidad. Los apareamientos tuvieron lugar públicamente en la sala.

¹⁸¹ BATLLORI, M.: *La familia Borja*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1999, p. 130.

¹⁸² GERVASO, R.: *Los Borgia: Alejandro VI, el valentino, Lucrecia*. Barcelona, Península, 1996. P 88. La inclusión de este texto por el autor no es más que para mostrar la exageración a la que se llevaron los hechos, simplemente para dañar la imagen del pontífice.



César, al ganar tantas campañas, obtuvo enemigos con ellas, por lo que la leyenda también le afectó. Se multiplicaron las historias que decían que raptaba a mujeres durante los asedios, y no se salvaban ni las mujeres de los condotieros. El caso más sonado es el de **Caterina Riario-Sforza**, que se resistió constantemente a la influencia Borgia, pero habría acabado sometida. El ideario que compone la leyenda, sin embargo, no se ciñe a las relaciones heterosexuales: según los rumores, César habría conseguido rendir Faenza a cambio de favores sexuales al regente, **Astorre Manfredi**, y a su hermano, que en teoría mantenía relaciones con el papa. La muerte de ambos hermanos se explicaría por el cansancio de padre e hijo frente a ellos.



Retrato de César Borgia por Altobello Melone.

Crímenes de sangre y de veneno.

En cuanto a las historias sobre el asesinato y el veneno, esas son las que más atraen actualmente a la gente. Un ejemplo es Lucrecia Borgia. Villarroel nos presenta a este personaje histórico como una mujer nada afortunada, pero muy decidida, mientras que la novelística nos la presenta como una mujer sin escrúpulos y metida constantemente en intrigas. Se asocia a “*Borgia*” con asesinatos constantes de enemigos, envenenamientos, todo ello como arma política y como venganza, aunque ello represente una “*mentira*” con matices. Buckhard difundió por primera vez el rumor del uso del veneno por parte de los Borgia en el momento del asesinato de **Gianbattista Orsini** en el *castillo de Saint’ Angelo* el 23 de febrero de 1503. Buckhard oyó que en las calles se dijo que Orsini “*había apurado la copa que le ofreció el papa*”, con lo que supuso que el papa ordenó su asesinato. Los que continuaron la leyenda tomaron esta afirmación de Buckhard al pie de la letra obviando el hecho de que no era una afirmación, sino algo que se decía en las calles como mero rumor. Schuller-Piroli da completa veracidad a la narración de que el cardenal fue envenenado (teniendo su mayor

difusión en el siglo XVIII)¹⁸³. Esto se ha repetido a lo largo de los siglos, el hecho de tomar por ciertos los testimonios de la calle, y el de no purgar bien las fuentes empleadas.

Los Borgia no rechazaron ningún medio para conseguir sus objetivos. Y el crimen era una de las formas de acelerar el proceso. La leyenda atribuye a Juan y César los crímenes de sangre, mientras que a Rodrigo se le atribuyen los crímenes de veneno.

Y, a pesar de que aún no se difundían los rumores sobre las asiduas muertes que llevaban el sello Borgia, es más que destacable que antes de esas muertes surja la de **Juan Borgia**, hijo del papa, probablemente asesinado por la alta nobleza romana, atado de pies y manos y con una bolsa de dinero, pero lleno de puñaladas y con la cabeza casi separada del cuerpo debido al brutal degollamiento al que fue sometido. Con la bolsa de dinero evitaban los agresores la teoría del robo. Roberto Gervaso define a Juan Borgia como un *“hombre mujeriego empedernido y holgazán incorregible”*. El papa sostuvo en muchas ocasiones que conocía a los asesinos de su hijo, pero que dejaría correr el tema por el bien de Italia, algo

que contrastaría con la difusión de ansias de venganza del papa. Aquí Gervaso discrepa. Opina que ni siquiera el propio papa pudo aclarar el móvil del asesinato. Sí coincide con los demás historiadores en que el papa debió apenarse mucho tras la pérdida de su hijo y a la vez legado y duque de Gandía.¹⁸⁴ Para los legendistas, el asesinato lo cometió César Borgia, que buscaba dar a conocer todo lo que le pasaría a aquellos que fueran en contra del papado. En esto se apoya el hecho de que poco después César abandonase los hábitos para llevar el cargo de portaestandarte de la Iglesia y defender los intereses terrenales de la familia, ganando así una cantidad sustancial de notoriedad en la vida pública. Guy Le Thiec no es legendista, pero sostiene esta teoría¹⁸⁵. Sin embargo, César no recibió ningún territorio de su hermano, sino que estos pasaron a los hijos de Juan, motivo por el cual se descarta la idea del fratricidio. Hermann-Röttgen sostiene esta teoría¹⁸⁶. A ella se suman tres autores que descartan la teoría: Villarroel, Gervaso y **Batllori**, sosteniendo otras teorías como la posibilidad de un crimen pasional.

¹⁸⁴ GERVASO, 1996, p. 134.

¹⁸⁵ LE THIEC, 2012, p. 29.

¹⁸⁶ HERMANN-ROTTGEN, 1994, p. 48.

¹⁸³ SCHULLER-PIROLI, 1997, p. 67.



Conclusión.

El estudio de la rama italiana de la familia Borja se puede enfocar desde una cantidad de perspectivas inabarcables. Muchos historiadores han estudiado de forma subjetiva o errónea los hechos aquí expuestos, y su visión se ha desvirtuado por completo, de una manera que poco o nada tiene que ver con el relato que defienden los historiadores a los que he hecho referencia. Parece cuanto menos curioso que a pesar de documentos como la *carta Savelli*, o autores como Buckhard, Guicciardini y hasta Leibniz hayan escrito sin tratar de contrastar la información que llegaba a sus manos. Unos por diferencias políticas, otros por diferencias religiosas, lo cierto es que se ha creado un mito tan grande en torno al papado de Alejandro VI que parece realmente imposible, como en muchos otros casos, que lleguemos a saber a ciencia cierta si los hechos analizados a lo largo del artículo son ciertos o no. A pesar de que hay autores fundamentalmente europeos que buscan esclarecer todo lo acontecido en torno a este apellido, es mucho mayor la producción que trata de aumentar su leyenda mediante la novelística, la televisión, los videojuegos o los ensayos.

Las conclusiones obtenidas a lo largo del estudio de estos acontecimientos son varias. En primer lugar, que en muchos de los hechos comentados anteriormente, caso del asesinato de Juan Borgia, no sólo no se sabe qué ocurrió realmente, sino que existen multitud de hipótesis que dificultan la labor del historiador. En segundo lugar, al igual que en la mayoría de situaciones históricas a estudiar, no basta con recurrir a autores actuales. Ni siquiera recurriendo a fuentes primarias se conseguirá, en este caso, esclarecer ni un sólo punto, debido a que el torrente de información es contradictorio. Al igual que se da esta situación, existe la idea de que no interesa que se descubra la “*verdad*” de los hechos, debido a que el morbo y el misticismo que corre en torno a los Borgia, es mucho mayor que el interés por estudiar seriamente los hechos. Dicho sea de paso, esta actitud de enaltecimiento de la leyenda es más rentable.



BIBLIOGRAFÍA.

BATLLORI, M.: *La familia Borja*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1999.

GERVASO, R.: *Los Borgia: Alejandro VI, el valentino, Lucrecia*. Barcelona, Península, 1996.

HERMANN-RÖTTGEN, M.: *La familia Borja: Historia de una leyenda*. Valencia, Edicions Alfons el Magnanim, 1994.

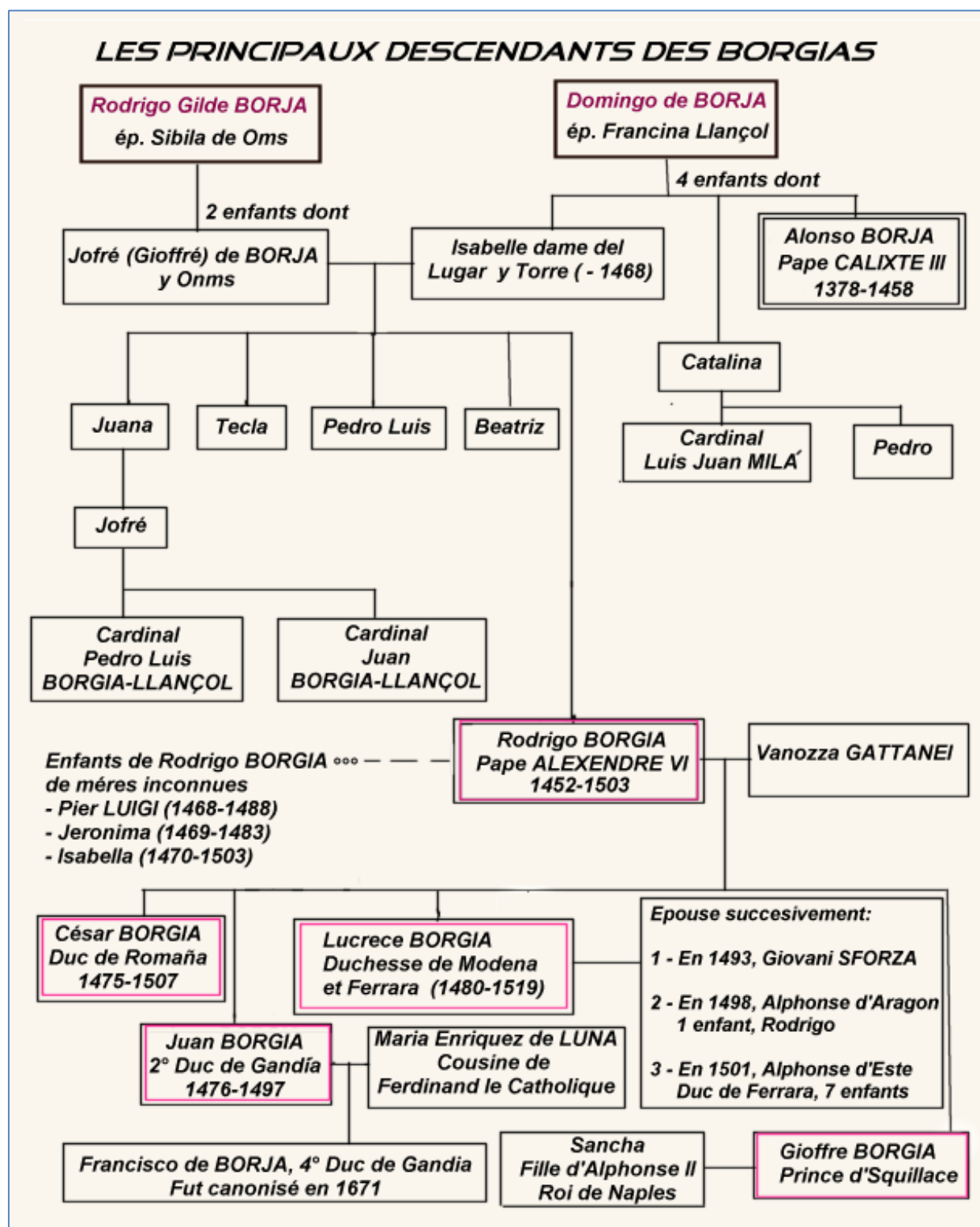
LE THIEC, G.: *Los Borgia: luces y sombras*. Barcelona, Paidós Orígenes, 2012.

SCHÜLLER PIROLI, S.: *Los Borgia: Leyenda e Historia de una familia*. Barcelona, Luis de Caralt, 1967.

VILLARROEL GONZÁLEZ, O.: *Los Borgia: Iglesia y poder entre los siglos XV y XVI*. Madrid, Sílex, 2005.

**Portada: Retrato de Rodrigo Borgia por Cristofano dell'Altissimo.*





Árbol genealógico de la familia Borja
y de su rama italiana Borgia.

INVESTIGACIÓN

FAMILIAS MALDONADO Y FONSECA EN LA NOBLE CIUDAD DE SALAMANCA.

Por Beatriz Garrido Ramos.



Palabras clave: construcciones, Edad Moderna, familias, Fonseca, investigación, linaje, Maldonado, nobleza.

Breve estudio: influencia, linaje, nobleza, religión.

En la Salamanca del XVI, dos son las élites que destacan: la del linaje y la de los hombres de letras. Ambas quedan reflejadas a lo largo de la investigación, tanto en lo referente a las

respectivas familias tratadas, como en lo relativo a su formación, como personas cultas y distinguidas, rasgo diferenciador donde los haya, del resto de la población plebeya.

*Además de la vivienda y de la formación intelectual, otro signo de nobleza muy presente en la Edad Moderna fue el coleccionismo de obras de arte¹⁸⁷. Hubo algunas familias nobles como los Mendoza o los Fonseca, que abiertos a los nuevos ideales humanísticos -por moda-, se convirtieron en grandes mecenas hispánicos, importando unas veces obras de Italia, y otras, patrocinando a artistas españoles, que se convirtieron a la nueva estética. Para dichas familias, también era importante hacer gala de su notoria situación de privilegio, de lo que pueden encontrarse numerosos ejemplos en las diversas ciudades de la época. La ciudad salmantina es buen ejemplo de ello, por lo que a través del estudio de distintos ejemplos, se podrá extraer una idea generalizada de lo que supusieron las familias nobles de la época, concretamente, los **Maldonado** y los **Fonseca**.*

¹⁸⁷ Un elevado % de los nobles demostraba que sabía firmar, algo que se atestigua en sus testamentos. La mayoría encargaba obras de arte para decorar sus casas, capillas, etc. Son frecuentes las menciones a los libros que poseen.



La figura del arzobispo: Alonso de Fonseca o Alonso II¹⁸⁸ de Fonseca.

La figura del arzobispo (independientemente del que se tratara, puesto que no podemos referirnos a un único personaje) no estuvo exenta de escándalos, redes de clientelismos, favores y desavenencias de todo tipo. Para aludir a todo ello, a continuación exponemos algunos ejemplos que dejan patente el estado de tal cuestión.

El período histórico ocupado por el pontificado de *Don Alonso de Fonseca* o *Alonso II de Fonseca*, ha suscitado siempre un gran interés en los historiadores. Ello se debe, entre otras cuestiones, a los difíciles acontecimientos que le tocó vivir y, sobre todo, a su decisiva intervención en ellos. Desde 1490, su posición en la corte parece definitivamente consolidada.

Por estos años, los Fonseca y Castilla, constituyen un grupo que ocupa relevantes puestos en los negocios regios: *Sancho de Castilla*, *Juan de Castilla*, *Juan Rodríguez de Fonseca*, *Alonso de Fonseca*, obispo de

Osma, *Antonio de Fonseca* y *Alonso de Fonseca*, señor de Coca y Alaejos.

Tras la llamada real para acudir ante los reyes en 1493, Don Alonso, posiblemente reside a caballo entre la corte y Salamanca, aunque son escasas las noticias de las que disponemos a este respecto.

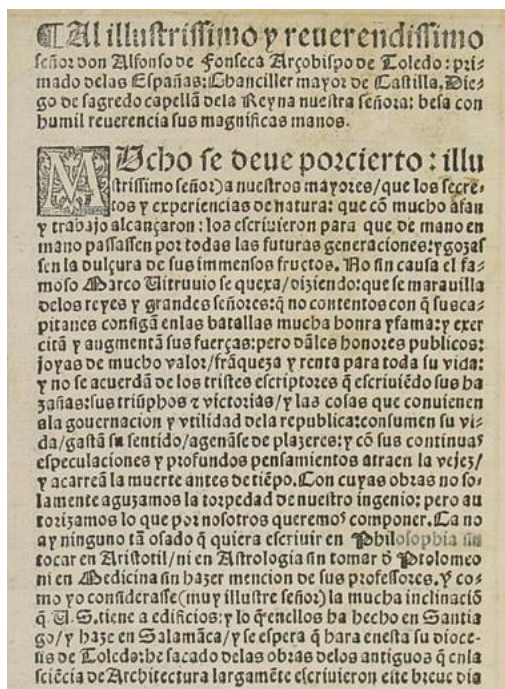
La documentación salmantina registra la presencia activa de su hijo Diego en la ciudad, hasta su fallecimiento en 1496, y la participación de éste y de otros personajes del ámbito arzobispal en los conflictos de la ciudad durante esta década¹⁸⁹. Apenas hay noticias sobre su actividad en la corte, donde habrá que suponerle como miembro del consejo real¹⁹⁰.

¹⁸⁸ *Alonso de Fonseca y Acevedo* o *Alonso II de Fonseca* (?-1512), arzobispo de Santiago de Compostela. *Alonso de Fonseca* (III), fue hijo del arzobispo Fonseca II.

¹⁸⁹ LÓPEZ BENITO, C.I.: *Bandos nobiliarios en Salamanca al iniciarse la Edad Moderna*. Universidad Pontificia de Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1983. pp. 72-93 y pp. 189-190.

¹⁹⁰ La declaración de Juan de Melgarejo - personaje muy cercano al prelado- en el pleito entre los *arzobispos Tabera y Fonseca* sobre las fortalezas de la Mitra compostelana, informa de la presencia del prelado en Sevilla en 1490 con la corte; y posteriormente en Granada y en Barcelona (RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.: *Las fortalezas*, f. 1064-1065).

“Medidas del Romano”, Diego de Sagredo.



“Medidas del Romano”, Diego de Sagredo.

h. 2r-v: Dedicatoria de Diego de Sagredo a Don Alonso de Fonseca, arzobispo de Toledo;
h. 3r-56r: texto. Biblioteca Nacional R/22150

(2). Encuadernación en pergamino.

Encuadernado con la *Geometrie pratique* composée par le noble [...] Charles de Bouelles.— Paris: Chez Gilles Gourbin, à l’enseigne de l’Esperance, pres le College de Cambray, 1555.

Su autor dedicó la obra al Arzobispo de Toledo, *Alfonso de Fonseca*, protector de artistas y literatos, bajo cuyos auspicios se construyó el *claustro de San Jerónimo* en Santiago, el *Colegio de los Irlandeses* en Salamanca, o la *capilla de la Descensión* y de los Reyes Nuevos de

Toledo. Con ella pretendió poner «la sciencia de architectura» de los antiguos al alcance «de los oficiales que quieren imitar y contrahacer los edificios romanos» y transmitir el canon clásico, pero sin menoscabar las aportaciones de los modernos, en aspectos como el de las proporciones o la visión renacentista del hombre como centro del universo, fábrica perfecta y modelo de creación¹⁹¹.

Respecto a los colegios menores, aunque durante el siglo XVI mantuvieron en mayor o menor medida el principio original de pobreza de sus estudiantes, durante el XVII este principio se desvirtuó al convertirse en reductos de familias letradas y nobles, que aspiraban a los puestos altos de la administración eclesiástica y estatal¹⁹².

Linaje y privilegios.

Para algunos tratadistas, una familia noble nunca debería dejar que se arruinasen, perdieran o incluso vendieran sus casas principales, puesto que la casa, era al tiempo un espacio generador de identidad para los

¹⁹¹ MARAVALL, J.A.: *Antiguos y modernos*. Madrid, Alianza Ed., 1998, p. 476.

¹⁹² CLARKE, A.: “Los colegios menores en la Edad Moderna”, en RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L.E. (coord.): *Historia de la Universidad de Salamanca*, Vol. I. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, T. II, p. 369.

miembros del linaje, y un soporte escenográfico para la exhibición de poder hacia los extraños. Con diferencias según países, la *masserizia* italiana (de orientación burguesa), el mayorazgo español (fundamental en la expansión moderna de la nobleza hispana) o el *partage noble* francés (centrado en la herencia) pretendían conformar un capital económico que fuera al tiempo capital moral y fuente de identidad familiar¹⁹³.

En el siglo XVI, el clero y la nobleza eran los principales estamentos privilegiados. La familia Fonseca, tuvo a muchos de sus miembros relacionados con el estamento religioso, como es el caso del Arzobispo Fonseca, algo que como es lógico, se hará notar. La base del poder se encuentra principalmente en las redes locales, las lealtades personales, los patronazgos y clientelismos.

La segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII, fue un período cumbre para la inversión en casas, algo que llevaría a cabo la nobleza gallega y salmantina, como fue el caso de la familia Maldonado. En el caso de los

nobles del apellido Maldonado, probaron en repetidas ocasiones su *Nobleza* e *Hidalguía* ante las *Reales Chancillerías de Valladolid y Granada*, así como para su ingreso en las distintas órdenes militares.

En cuanto a los privilegios se refiere, podemos destacar, como caso extremo existente en una Capítular de la diócesis de Salamanca, el del arcediano **D. Alonso de Fonseca**¹⁹⁴ (1484-1508). Futuro arzobispo **Alonso de Fonseca III**, llegó a disfrutar a lo largo de su carrera capítular de al menos 3 beneficios con cura, y 55 beneficios sinecura y prestimoniales, naturalmente, gracias al favor de su padre, el arzobispo *Fonseca II*.

En el ámbito religioso, también podemos mencionar la importancia de la familia Maldonado. La *capilla de San Bartolomé* en la *Catedral Vieja de Salamanca* es ejemplo de ello. Conocida como *capilla de los Anaya*, porque en 1422, el cabildo se la entregó como capilla funeraria a **D. Diego de Anaya y Maldonado**, obispo de Salamanca y arzobispo de Sevilla. Otro papel interesante y destacable es el de **Rodrigo Arias Maldonado**.

¹⁹³ GARRIDO RAMOS, B.: *Contribución de los Tavares a la ciudad de Vigo en los ss. XVI y XVII. Nobleza gallega, el Marquesado de Valladares*. Alemania, Editorial Académica Española, 2014, p. 15.

¹⁹⁴ "Historia y Genealogía", *Revista de estudios históricos y genealógicos*, Universidad de Córdoba, nº 2, 2012, pp. 149.



El comitente de la célebre Casa de las Conchas, catedrático y rector de la Universidad, nacido en Talavera, cambió la denominación de la capilla de la catedral, adquiriéndosela al cabildo para el uso funerario suyo y de su esposa, con su enterramiento en el centro. De esta forma, restaura la liturgia del rito hispano-mozárabe, un privilegio del que solo gozaban esta capilla y la capilla Mozárabe de la catedral de Toledo. Instituyó en ella doce capellanías para celebrar allí los oficios según el rito mozárabe, a ejemplo de las que acababa de crear el gran Cisneros en su catedral Toledana.

En el centro de la *Capilla de San Salvador*, también llamada de *Talavera*, hay un túmulo que contiene los restos del fundador Rodrigo Arias, junto con los de su esposa, a cuyo nieto **Francisco Maldonado**, comunero de Castilla, pertenecía el pendón que aquí se conserva.

En el interior de la capilla destaca el sepulcro de don Diego, de alabastro. Aparece yacente sobre féretro, con relieves, y rodeado de una reja gótica del siglo XVI con toques platerescos y con una inscripción que reza:

“Aquí yace el señor don Diego de Anaya¹⁹⁵, arzobispo de Sevilla, fundador del insigne Colegio de San Bartolomé...”.

Ambos episodios muestran la influencia y el poder de la familia en la época, desde principios del XV hasta el XVI, hasta el punto de poseer un lugar destacado dentro de la catedral, edificio culmen de la religiosidad en la ciudad salmantina.



Capilla de Talavera. Sepulcro de D. Diego Anaya y Maldonado.

¹⁹⁵ **D. Diego de Anaya y Maldonado** nacido Salamanca en 1357 y fallecido en Sevilla 1437, clérigo y mecenas salmantino que antes de dedicarse al sacerdocio se casó con **Dña. María de Orozco** y tuvo dos hijos Juan y Diego Anaya de Orozco, y al fallecer su esposa muy joven, se hizo religioso siendo nombrado Obispo de Salamanca y Arzobispo de Sevilla, además de ser embajador de **Juan II** en el *Concilio de Constanza*, donde se resolvió el *Cisma de Occidente*. Fue pensador y amante de las letras con gran visión de la importancia del saber y como percusor del estudio, impartió clases y fundó en el año 1401 en Salamanca, el *Colegio Mayor San Bartolomé*, conocido como *Colegio Mayor de Anaya* o *Colegio Viejo*.

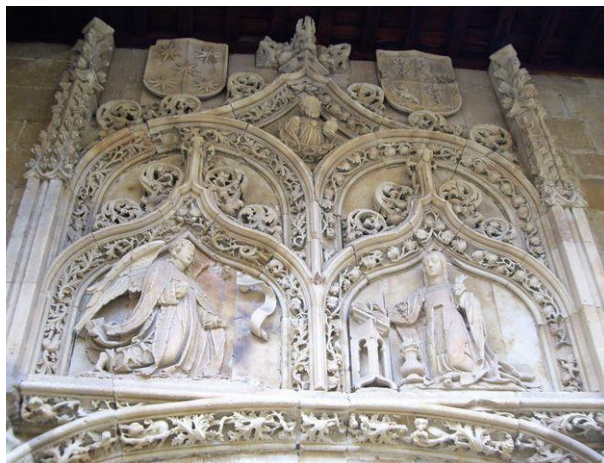
Las iglesias salmantinas.

Iglesia de San Benito.

La *parroquia de San Benito* se estableció hacia 1104 en la antigua iglesia románica, bajo territorio de los repobladores gallegos. Se trata de una iglesia vinculada a la nobleza salmantina, y por ello, fue cabecera de uno de los bandos más importantes de la ciudad: los “*benitinos*”. Durante la Edad Media, la nobleza se ve enfrentada en dos sectores contrarios que rivalizaban por el control del gobierno de la ciudad, y por el territorio que la circundaba: *San Benito* y *Santo Tomé*. Se trató de un periodo de crueldades y venganzas en el que se ve envuelta toda la ciudad, y que finalizó gracias a la mediación de **San Juan de Sahagún**, patrón de la ciudad.

La iglesia fue reformada en 1506 por **Maldonado y Acevedo**. En la fachada y en los contrafuertes del exterior se presentan los blasones de sus apellidos: destacan los potentes contrafuertes decorados con los escudos del *Arzobispo Fonseca* con la cruz patriarcal, *Ulloa*, *Maldonado* y *Acevedo* que soportan el empuje de la bóveda de la única nave interior. Todo el conjunto está flanqueado por las armas de los Fonseca y los Acevedo, apellidos del

arzobispo Alonso de Fonseca. En su interior encontramos el *sepulcro de los Maldonado*, en concreto, de **Arias Pérez Maldonado**.



Detalle de la portada de la iglesia de San Benito.

Parte inferior, escenas de la Anunciación.

Parte superior izquierda, el escudo de los Fonseca. A la derecha, el de los Acevedo.

La casa-palacio señorial.

La primera de las transformaciones tiene lugar es el cambio de la «*casa fortaleza*» por la «*casa palacio*», y está protagonizada por la élite de los nobles y caballeros, aspecto éste que ha sido muy bien estudiado por **Clara Isabel López Benito**.

En relación a la casa, al “*solar*”, es necesario comentar que no existió ningún elemento con mayor significación que ese. La notoriedad de un linaje se medía en función del ámbito geográfico en que u “*solar*”

fuese conocido¹⁹⁶. Incluso manteniendo sus solares de origen, las casas principales se trasladarán a la ciudad y por su naturaleza representativa se convertirán en “*espejo de virtudes y espacio social*”¹⁹⁷.

Las mansiones que habitaban estas familias, plasmaron con nitidez la evolución que la nobleza urbana de una ciudad como Salamanca experimentó en la Edad Moderna. La influencia de la nobleza urbana salmantina se basó también en sus propios vínculos familiares. Resulta evidente que dicha nobleza de la temprana Edad Moderna, asumía plenamente su posición y la demostraba continuamente. Para ello era vital la posesión de una casa solariega con las armas de la familia en la fachada, casa que estaba situada convenientemente, y era reparada y legada en testamento como esencia misma del patrimonio familiar. Esto se aprecia en la construcción de muchos edificios como es el caso de la *Casa de las Conchas*¹⁹⁸.



Detalle del Blasón de los Maldonado enmarcado por molduras de líneas curvas y rectas. Escudo de Rodrigo Maldonado (foto de la autora). En la imagen se observa sobre el dintel de la puerta el escudo de los Maldonado coronado por un cetro. Según narra la leyenda, las lises fueron conseguidas por Aldana, un antepasado de los Maldonado, tras vencer en duelo al Duque de Normandía.

Se trata de un palacio urbano con abundantes motivos renacentistas, que reflejan que su impulsor, el **Dr. Rodrigo Maldonado de Talavera**¹⁹⁹ (1468-1542), sustentaba las ideas renovadoras. Las obras fueron continuadas por su hijo **Rodrigo Arias Maldonado**²⁰⁰, catedrático y más tarde rector de la Universidad de Salamanca.

¹⁹⁶ GERBET, M^a.C.: *La noblesse dans le Royaume de Castille. Etude sur ses structures sociales en Estrémadure de 1454 á 1516*. París, 1979, p. 204.

¹⁹⁷ URQUÍZAR HERRERA, A.: *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2007, pp. 31 y ss.

¹⁹⁸ SANTOS BURGALETA, M.: “Conchas adentro política, familia y patrimonio en casa del doctor Rodrigo Maldonado de Talavera (1468-1542)”, *Salamanca: revista de estudios*, nº 50, 2003, pp. 13-50.

¹⁹⁹ Caballero de la Orden de Santiago, catedrático de Derecho en la Universidad, de la que fue rector, y miembro del *Consejo Real de Castilla*. Bajo su patronazgo, se construyó también la *capilla de Talavera* en el claustro de la Catedral Vieja.

²⁰⁰ Casado con una sobrina del Duque de Benavente, **Juana de Pimentel**, fue padre de **Pedro Maldonado Pimentel** (Regidor de Salamanca y caudillo comunero, heredero de la Casa de las Conchas).

La vivienda noble.

Casa²⁰¹ de Don Diego de Maldonado.

Situada en uno de los recodos que guarda mayor valor histórico y artístico de la ciudad, frente al ábside de la *Iglesia de San Benito*²⁰², esta casa-palacio se atribuye al arquitecto **Juan de Álava**. En ella se pueden observar los escudos de la familia Maldonado²⁰³.

Su edificación en 1531²⁰⁴, se debe al propio **Diego Maldonado de Rivas**²⁰⁵, tal y como lo demuestran los escudos encima del balcón. En la parte superior, también se puede ver el escudo de la familia Fonseca. **Manuel Sendin** recoge en relación a Diego Maldonado el siguiente fragmento²⁰⁶:

“lo que ha de hazer el camarero con los mil ducados.. Primeramente dezimos que por quanto Diego Maldonado, nuestro camarero, ovo prestado de los dineros de nuestra cámara e por nuestro mandado al comendador de las Helches, fray Alonso del Águila, vecino de Cibdad Rodrigo, mill ducados de oro de los quales él tiene fecha obliçación al dicho Diego Maldonado, mandamos que de la dicha quantía de los dichos mill ducados no se le pidan ni demanden los quatrocientos de ellos porque nos se los damos e donamos al dicho comendador e mandamos que le sean rescibidos por pagados en remuneración e paga de los caballos que nos dio estando en Pamplona con sus magestades el año de quinientos e veynte e tres, e de los otros seiscientos ducados restantes hazemos merced al dicho Diego Maldonado, nuestro camarero, e mandamos que los aya e lleve para ayuda a dotte de cierta persona a quien él sabe que se los mandamos dar”.

En él se demuestran dos puntos de gran interés:

- que Diego trabajó como camarero al servicio de la familia Fonseca.

²⁰¹ Actualmente alberga la sede de la Fundación Cultural Hispano-Brasileña y el Centro de Estudios Brasileños, también de la Universidad.

²⁰² Que alberga en su interior el *Sepulcro de los Maldonado*. La iglesia está rodeada por la monumental calle de la Compañía y por las casas-palacio de **Pedro Maldonado**, integrado en el *Convento de la Madre de Dios*, **Diego Maldonado** y **Francisco de Solís**. La iglesia actual sustituye a una anterior de fábrica románica, construida en 1104, en la que fue bautizado **Alonso II de Fonseca**.

²⁰³ En la calle central aparece la ventana en cuyo dintel, dos angelotes sostienen un escudo con las armas de los Maldonado. Para ampliar, consultar BENET, N. (et al.); ÁLVAREZ VILLAR, J. (coord.) (2001). *Salamanca: ciudad europea de la cultura 2002*. Salamanca, Caja Duero.

²⁰⁴ Para ampliar, consultar ÁLVAREZ VILLAR, J. (2001): *El Mecenazgo de Monterrey*. Salamanca, GRUPOSA, S.A. La Gaceta Regional.

²⁰⁵ Camarero del arzobispo Alonso de Fonseca y Ulloa, de ahí que el escudo de los Fonseca esté en la fachada.

²⁰⁶ CALABUIG SENDIN, M.: *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, p. 18.

- queda patente la buena posición de dicha familia en cuanto a la situación económica y estatus social se refiere.



Detalle de la fachada con los escudos. Parte superior central, el de la familia Fonseca; inmediatamente debajo, el de los Maldonado.



Blasón de Diego Maldonado.

La Casa de las Muertes²⁰⁷.

Diseñada por el arquitecto **Juan de Álava** en pleno casco histórico de la ciudad salmantina, la denominación de la casa, responde a una mezcla entre leyenda popular e historia: posee cuatro calaveras talladas en piedra, a modo de ménsula; en el siglo XIX, se dará en ella un cuádruple asesinato, siendo calificada desde entonces con ese nombre.

Fue mandada construir en 1500 por **Alfonso de Fonseca y Ulloa**²⁰⁸, junto con el *Palacio de La Salina*²⁰⁹. Algunos datos que revelan la importancia del personaje en la época son: en 1532-V-3, una *Bula por la que se conceden al Colegio del Arzobispo, de Salamanca, ciertos derechos y privilegios*²¹⁰. Un documento de 1534-V-25, en el que se habla de la *Concordia entre los testamentos del arzobispo y el cabildo de Salamanca sobre la procesión que ha de hacerse todos los años a la capilla del*

²⁰⁷ Las puertas y ventanas están ornamentadas con finas labores, siendo autoría de los mismos artistas que realizaron la fachada de la Universidad.

²⁰⁸ Santiago de Compostela, 1475-Alcalá de Henares, 4 de febrero de 1534. Hijo del arzobispo de Santiago, **Alonso de Fonseca y Acevedo**, y de **María de Ulloa**. Estudió leyes y teología en Salamanca.

²⁰⁹ CASTRO SANTAMARÍA, A.: *Juan de Álava arquitecto del Renacimiento*. Salamanca, Caja Duero, 2002, 614 pp.

²¹⁰ EUBEL, BELTRÁN DE HEREDIA.

*Colegio de Santiago el Cebedeo de dicha ciudad en memoria de su fundador*²¹¹.

También se hacen descripciones sobre él. Ejemplo de ello son las de **Higuera** o las que dejó escritas **Francesillo de Zúñiga**²¹², de carácter caricaturesco. Su *Crónica*²¹³ (*Coronica istoria*) comenzada en 1525, adquiere un tono burlesco, y se trata en su mayor parte, de una crítica contra la sociedad cortesana del emperador Carlos.

En un medallón central, puede verse un busto con la leyenda dedicada al propio **Alfonso de Fonseca y Ulloa**, pudiéndose leer la siguiente inscripción: “*Severísimo Fonseca Patriarcha Alexandrino*”²¹⁴.

Alfonso llamó y favoreció a intelectuales, artistas y humanistas. Fundó en Salamanca, en 1519, el *Colegio Mayor de Santiago o Zebedeo*, más conocido como *Colegio Mayor de Fonseca* o *Colegio del Arzobispo*, para los clérigos gallegos que estudiaban allí. Según **Jerónimo de la Higuera**,

Alfonso no utilizó a lo largo de su vida otro blasón que el de los Fonseca, “*que tiene por armas çinco estrellas coloradas en campo de oro, armas de su linaje y apellido*”.

Sobre su balcón, hay un busto que parece representar a *Alonso II de Fonseca*, ya que en él, como decíamos anteriormente, puede leerse la inscripción: “*Severísimo Fonseca Patriarcha Alexandrino*”, título concedido por el rey **Fernando V**.



Detalle de la fachada, cuya espléndida decoración de la fachada es atribuida a Diego de Siloé.

El Palacio de la Salina o de Fonseca.

Su disposición, abierta a la calle, demuestra que es un edificio construido desde sus inicios para ser público y no destinado a residencia. Los promotores fueron **Doña Mayora de Fonseca y**

²¹¹ ACSa.: cap. 27, leg. 1.

²¹² Béjar, provincia de Salamanca, hacia 1480-1532. Escritor e historiador español, bufón de **Carlos V**. Fue llamado *Francesillo* por **Adolfo de Castro**.

²¹³ GAYANGOS, P.: “Crónica de don Francesillo de Zúñiga”, *Curiosidades bibliográficas*, BAE, XXXVI, 1855, pp. 9-54.

²¹⁴ Referido al *Papa Alejandro VI*, a quien el padre de Alfonso acudió a visitar a Roma y Nápoles ante la prohibición de sucesión eclesiástica de su hijo.

Toledo y Don Rodrigo Messía Carrillo, Señor de la Guardia y Santa Eufemia, quienes lo mandaron construir en 1538 al arquitecto **Rodrigo Gil de Hontañón**. Actualmente, es la sede de la Diputación Provincial de Salamanca.

Doña Mayora de Fonseca y Toledo, se lo dejó en herencia a su segundo hijo, que tomó el apellido de la madre, **Juan Alonso de Fonseca**, por lo que se conoce también como palacio de Fonseca. Debe su nombre por haber sido sede del *Estanco de la Sal* (hasta 1880), por lo que se puede afirmar que Juan Alonso de Fonseca era el concesionario del monopolio de la sal en la ciudad.



Fachada principal.

Alonso II de Fonseca, era un personaje relevante, con detractores por doquier, de vida licenciosa e inmoral, que tenía numerosas amantes. Tradicionalmente, se le ha considerado

nacido en Salamanca, donde se asientan las familias Fonseca y Acevedo, que ocupan en la ciudad una posición señalada²¹⁵.

En relación al edificio que nos ocupa, destacan tres hermosas ventanas que ocupan el espacio intermedio del mismo. Mientras las galerías de la parte superior de la fachada, presentan los escudos de los apellidos **Messía-Fonseca, Ponce de León, Fonseca y Toledo**. En cuanto a la ornamentación, en el interior de la galería, posee una llamativa decoración que alude a seres monstruosos.

²¹⁵ Sobre los principales linajes salmantinos de la segunda mitad del siglo XV –entre los que destaca el grupo formado por los **Fonseca, Acevedo y Maldonado**–, vd. LÓPEZ BENITO, C.L.: *La nobleza salmantina ante la vida y la muerte (1476-1535)*. Salamanca, 1991; y de la misma autora *Bandos nobiliarios en Salamanca*. Salamanca, 1983. La genealogía de la familia Fonseca ha merecido también la atención de varios investigadores: ALCOCER Y MARTÍNEZ, M.: *D. Juan Rodríguez de Fonseca. Estudio críticobiográfico*. Valladolid, 1926; pp. 9-15; SAGARRA GAMAZO, A.: “El protagonismo de la familia Fonseca, oriunda de Portugal y asentada en Toro en la política castellana hasta el descubrimiento de América”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 1993, pp. 421-457.



Detalle del interior



Detalle visto desde abajo

Nobles y testamento.

En el caso de los Fonseca, las fuentes muestran también los pasos tomados para encaminar el futuro de sus hijos. A partir de 1490, el arzobispo Fonseca o sus agentes, realizan importantes compras de tierras en los alrededores de la ciudad de Salamanca, con objeto de reunir un fondo patrimonial para *Don Diego*²¹⁶.

Igualmente, se inician tratos para realizar un matrimonio ventajoso, que cristaliza en 1487 al contraer nupcias con **Teresa de Zúñiga**, hija de **Sancho de Ulloa**, conde de Monterrey²¹⁷. Esta unión, realizada por mandato real, y no sin recelos del Conde de Monterrey, lleva consigo la cancelación del contrato matrimonial entre Teresa de Zúñiga y **Alonso Pimentel**, hijos de Sancho de Ulloa y Rodrigo Alonso Pimentel, respectivamente. Los esfuerzos de Fonseca se centrarán en el futuro en encaminar a su nieto, **Alonso de Acevedo y Zúñiga**, futuro conde de Monterrey, para el que fundará un mayorazgo en 1504 con los bienes que habían sido de su padre y nuevas adquisiciones²¹⁸.

En alusión a lo mencionado anteriormente, sirvan de referencia los casos de **Da Aldonza Rodríguez de Ledesma**, viuda del **Dr. Arias Maldonado** (11 abril 1474) y el de *Diego*

concede también a su hijo, antes de 1483, una de las notarías del número de la ciudad de Santiago, que ejerce a través de un sustituto (ACS, Leg. 424-1); es ésta la única presencia del joven en la documentación administrativa compostelana. La cesión de dos notarías de la ciudad en favor de sus hijos, provoca un cierto malestar en la ciudad, hasta tal punto que los reyes acaban conminándole a entregarlas a personajes que no sean sus familiares, tal y como establecía la legislación que a tal efecto había promulgado **Alfonso X** (ACS, Leg. 709, f. 220r).

²¹⁷ Archivo Ducal de Alba, C-174-14, C-246-34.

²¹⁸ RAH, Col. SALAZAR Y CASTRO, n° 52.855-52.856.

²¹⁶ RAH, Col. SALAZAR Y CASTRO, n° 46.721, 46.772, 53.006-53.010. Don Alonso

López de Tejeda (que otorgó testamento a 18 abril 1489). Ambos pueden leerse en la *Historia de Salamanca* de **M. Villar y Macías**, V, p. 48.

Sin embargo, otro caso muy distinto es el **Pedro Maldonado**. Aquí si hay testimonio de la desconfianza que sentía este caballero salmantino hacia su mujer, **Da Helena de Paz**. Es por ello que en 1526 la excluye de su herencia y de la gestión de su testamento, temiendo quizá la dispersión de sus bienes, pues Da Helena no había dado todavía un heredero al citado caballero²¹⁹.

Otro ejemplo interesante es el testamento de **Alonso Rodríguez de Monroy** y **Ana Maldonado**, su mujer, en Salamanca, a 22 de octubre de 1576, ante **Bartolomé Velázquez**, según el cual el juro²²⁰ pasó a sus nietas doña **Ana** y doña **María** (documentos que acreditan la pertenencia del juro AGS CME, 6, 42 y cita de testamento en AGS, CME, 654,1 y partición de sus bienes. CME, 730, 19). En él queda patente el interés por la familia.

Siguiendo con el ámbito testamentario, también es interesante mencionar el lugar ocupado en ellos por los hijos, herederos de las propiedades y bienes de sus padres. A colación del caballero **Rodrigo Maldonado** mencionado en el texto de *Recondo*, se puede decir que, a diferencia de otros caballeros, él si otorgó testamento en 1501²²¹. Lo mismo hizo su hijo y heredero en 1543²²².

Se puede comentar también el caso de **Antonio de Fonseca**, cuyo heredero será **Juan de Fonseca**²²³. En relación a esta familia, **Manuel Sendin Calabuig** recoge en su obra *“El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca”*²²⁴ los siguientes fragmentos:

“Yten por quanto por un legato del dicho testamento tenemos mandado a doña Catalina de Fonseca, hija segunda de don Alonso de Azevedo, nuestro primo, un quento e medio de maravedís para ayuda / a su casamiento e después acá se platycó en casarse con dos Luis, hijo mayor del mariscal de Fromesta...”

²¹⁹ AHPSa, Leg. 2920, f. 777.

²²⁰ Los *juros* suponen la primera versión de la deuda pública castellana del Antiguo Régimen. Se denominaba juro a la pensión anual que el rey concedía, con cargo a las rentas de la Corona, a determinadas personas o instituciones que obtenían el derecho a percibir cierta cantidad en metálico o en especie. Así los juros se situaban sobre una renta concreta de la Corona.

²²¹ Portal Monge, «Sepulcro de los Maldonado en la Iglesia de San Benito de Salamanca», en *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, (oct., 1986-marzo, 1987), n° 22-23, pp. 34 ss.

²²² *Ibidem*, *Sepulcro...*, pp. 34. ss.

²²³ AGS. *Quit. Corte*, 8. 139-163. Miembro del Consejo Real en 1499.

²²⁴ CALABUIG SENDIN, M., *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca...*, p. 247.

También se refiere a **Diego Maldonado** en el siguiente extracto:

“Yten mandamos que nuestros testamentarios y los patronos de la iglesia y capilla que para nuestra sepultura se ha de hazer en la cibdad de Salamanca señalen dentro de la dicha iglesia el lugar que les pareçiere para sepultura del dicho Diego Maldonado, nuestro camarero, por quanto él nos lo pidió e por el amor que le tenemos por su antigua criança avemos por bien que tenga la dicha sepultura en la dicha nuestra iglesia y capilla”.

En esta ocasión, se gratifica, por decirlo de alguna forma, al sirviente, recompensándolo por los servicios prestados a la familia durante toda su vida.

Conclusiones.

En cuanto al grado de influencia en que ambas familias nobles influyeron y/o condicionaron la evolución del urbanismo, la sociedad y el arte en la ciudad: partiendo de su patrimonio histórico artístico, podemos decir que el peso de los Fonseca y Maldonado, fue lo suficientemente notable como para establecer un signo de identidad, y marcar el ritmo evolutivo del urbanismo, con la impronta de su sello

personal, así como en lo referente a los aspectos artísticos y sociales del momento que nos ocupa. En cuanto al devenir de la historia y los acontecimientos que en ella tuvieron lugar, en el caso de los Maldonado en concreto, el hecho de que alguno de sus miembros participara en el conflicto comunero en contra del monarca **Carlos I**, dice mucho de la importancia que tuvo para la ciudad, independientemente del resultado desfavorable de la contienda.

En cuanto a los Fonseca, gran estirpe de religiosos donde los haya, también influyeron en la vida urbana, solo que de otra manera totalmente distinta, ya que, “*aparentemente*”, su condición religiosa, así se lo exigía. El estatus de ambas familias era bueno, acorde a la situación económica del periodo, aunque no cabe duda que los Fonseca tuvieron una ramificación familiar, geográficamente hablando, mucho más extensa, llegando a ocupar puestos de elevada responsabilidad (como en el caso de la política en la que tomaron decisiones importantes), de lo que probablemente se beneficiarían en muchas ocasiones, al igual que sus seguidores y familiares, gracias al trato de favor. Los Maldonado, sin embargo, ocuparon una extensión mucho menor,

restringiéndose al ámbito local de la provincia de Salamanca y alrededores, aunque no por ello fueron menos importantes.

Del análisis de la posible aportación de dichas familias respecto al patrimonio urbano, se concluye que, lo impulsaron y promovieron, y con ello, contribuyeron a cambios notables y beneficiosos para la ciudad. Ambos linajes aportaron mucho al patrimonio de la Salamanca de la Edad Moderna, tal y como se ha argumentado, aunque, por cuestión de espacio, únicamente se hayan tratado algunos ejemplos significativos. No cabe duda de que fueron promotores en gran medida, llevando a cabo todo tipo de construcciones, desde colegios a residencias señoriales, casas-palacios, iglesias, conventos, etc. resultando todo ello, como es lógico, sumamente beneficioso para la ciudad.



BIBLIOGRAFÍA.

CALABUIG SENDIN, M.: *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, p. 18.

CASTRO SANTAMARÍA, A.: *Juan de Álava arquitecto del Renacimiento*. Salamanca, Caja Duero, 2002, 614 pp.

CLARKE, A.: “Los colegios menores en la Edad Moderna”, en RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L.E. (coord.): *Historia de la Universidad de Salamanca*, Vol. I. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, T. II, p. 369.

GARRIDO RAMOS, B.: *Contribución de los Tavares a la ciudad de Vigo en los ss. XVI y XVII. Nobleza gallega, el Marquesado de Valladares*. Alemania, Editorial Académica Española, 2014, p. 15.

GAYANGOS, P.: “Crónica de don Francesillo de Zúñiga”, *Curiosidades bibliográficas*, BAE, XXXVI, 1855, pp. 9-54.

GERBET, M^a.C.: *La noblesse dans le Royaume de Castilla. Etude sur ses structures sociales en Estrémadure de 1454 á 1516*. París, 1979, p. 204.

LÓPEZ BENITO, C.I.:

- *Bandos nobiliarios en Salamanca al iniciarse la Edad Moderna*. Universidad Pontificia de Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1983. pp. 72-93 y pp. 189-190.

- *La nobleza salmantina ante la vida y la muerte (1476-1535)*. Salamanca, 1991.

-“Aportación al estudio de la Nobleza salmantina en la Edad Moderna a través de sus casas”, *Studia historica. Historia moderna*, nº 10-11, 1992-93, pp. 149-168.

MARAVALL, J.A.: *Antiguos y modernos*. Madrid, Alianza Ed., 1998, p. 476.

SAGREDO, Diego de: “*Medidas del Romano*”. h. 2r-v: *Dedicatoria de Diego de Sagredo a Don Alonso de Fonseca, arzobispo de Toledo*; h. 3r-56r: texto.

“Historia y Genealogía”, *Revista de estudios históricos y genealógicos*, Universidad de Córdoba, nº 2, 2012, pp. 149.

SANTOS BURGALETA, M.: “Conchas adentro política, familia y patrimonio en casa del doctor Rodrigo Maldonado de Talavera (1468-1542)”, *Salamanca: revista de estudios*, nº 50, 2003, pp. 13-50.

«Sepulcro de los Maldonado en la Iglesia de San Benito de Salamanca», *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, (oct., 1986-marzo, 1987), nº 22-23 pp. 34 ss.

URQUÍZAR HERRERA, A.:

- *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2007, pp. 31 y ss.

- “La dureza y la constancia del papel. Los usos artísticos en la memoria escrita de la nobleza española de la Edad Moderna”, *Trocadero, Revista de Historia Moderna y Contemporánea*, nº 19, 2007, pp. 69-94.

- “Políticas artísticas y distinción social en los tratados españoles de nobleza”, *Congreso internacional “Las élites en la Edad Moderna*.

La monarquía hispánica”, Universidad de Córdoba, 2009 (en prensa).

- “Nobleza y políticas artísticas”, *Arte y poder en la Edad Moderna*. Madrid, Ramón Areces, 2010.

*Portada: Arriba: Escudo de los Maldonado. Debajo: Blasón familiar de los Fonseca en la fachada del Palacio de La Salina o Fonseca. Fuente: archivo personal de la autora.



Mapa de Salamanca en la actualidad.
Elaborado por la autora.

MÚSICA

CLARA WIECK SCHUMANN (1819-1896).

Por Sara del Hoyo Maza.



Palabras clave: Alemania, composición musical, piano, Robert Schumann, Romanticismo, siglo XIX.

Una mujer en un mundo de hombres.

Brillante compositora y pianista de concierto, considerada la primera que interpretó de memoria y sin artistas acompañantes. Muy admirada debido, sobre todo, a una técnica impecable, Clara Schumann fue aún más estimada por su calidad expresiva e interpretativa, dentro de un repertorio

que incluía las mejores obras del momento. Su nivel y la composición de sus programas interpretativos contribuyeron a cambiar el carácter del recital de solos de piano.

La irrupción del piano en la música.

La invención del piano moderno se atribuye al italiano **Bartolomeo Cristofori** (1655-1731), hacia 1700²²⁵, siendo utilizado por primera vez en un concierto público en Dublín (Irlanda) por **Henry Walsh**, el 19 de mayo de 1762. Este instrumento nació en un momento de vital efervescencia musical, ofreciendo un sonido más prolongado y de gran diversidad de matices y timbres. Poco tiempo después de su aparición, entró dentro de las salas de concierto, hecho que se encuentra directamente relacionado con el surgimiento de compositores y compositoras pianistas, que presentaron sus propios trabajos como solistas, y a la introducción, en los programas, de piezas que no habían sido concebidas en origen para su interpretación en público²²⁶.

²²⁵ LÓPEZ, M^a de los Á.: *Historia del piano y de la interpretación pianística*. Santander, María de los Ángeles López Alonso, 1998.

²²⁶ Es el caso, por ejemplo, de algunas de las sonatas de **Ludwig van Beethoven** (1770-1827). En este sentido, se debe mencionar que **Clara Schumann** fue la encargada de

De forma paralela, el canto de cámara y el *lied* hicieron su entrada en las salas de concierto, estancias públicas que se configuraron como el centro de la vida musical y urbana desde los primeros años del siglo XIX.

No puede obviarse un fenómeno de gran trascendencia dentro del panorama musical del momento: el surgimiento, desarrollo y potenciación de los medios de comunicación y transporte como, por ejemplo, el telégrafo o el ferrocarril, que aceleraron la expansión e implementación de la vida musical y del número de intérpretes. Así, fue más que frecuente que cantantes, compositores y compositoras, entre otras personalidades, se trasladaran con sus familias por toda Europa, algunos incluso a América, presentando sus propias obras en conciertos y demás eventos musicales, calando en ellos/as las orientaciones y experiencias de sus compañeros/as de profesión. Estos son algunos de los síntomas que revelan la efervescencia cultural del siglo XIX que, como podrá entreverse en los apartados que siguen, alcanzó unas cuotas de dinamismo nada desdeñables.

Dentro de los avatares que rodean la actividad musical y la utilización del piano, se encuentra el hecho de que el piano vertical pasó a formar parte del mobiliario de las casas burguesas. Es decir, a partir de ese momento, casi todos los pianistas de profesión tuvieron como actividad complementaria la enseñanza privada, sobre todo a señoritas cuyas familias consideraban que tocar el piano, junto al canto, el dibujo, la lectura y el bordado, eran cualidades con las que debía contar una mujer instruida para el matrimonio.

Desde el siglo XVI en Europa y desde finales del siglo XVIII y del XIX en América, la presencia de mujeres instrumentistas aficionadas fue haciéndose cada vez más habitual, aunque su número continuó siendo muy inferior al de las cantantes. Estas féminas seguían tocando instrumentos de teclado y de cuerda de punteo, sobre todo para enseñar, entretener y acompañar el canto en el hogar. Poco a poco, estas funciones musicales de aficionadas y de carácter doméstico fueron trasladándose al ámbito profesional y público en un número reducido de casos, aunque mayor de lo

presentarlas, por primera vez en público, mucho antes de que **Franz Liszt** (1811-1886) comenzase a hacer lo mismo.



que tradicionalmente se ha considerado²²⁷.

Clara Josephine Wieck Tromlitz.

Considerada la compositora alemana más famosa nacida en la primera mitad del siglo XIX, nació el 13 de septiembre de 1819, en Leipzig (Alemania), en el seno de una familia dedicada a la música. **Clara** fue hija de un famoso pedagogo, pianista y vendedor de pianos, **Friedrich Wieck**, y de **Marianne Tromlitz** (1797-1872) que, a su vez, era hija del cantante **Georg Christian Gotthold Tromlitz** (1765-1825) y nieta del flautista **Johann Georg Tromlitz** (1725-1805). Separado el matrimonio Wieck-Tromlitz en 1824, tras ocho años de unión y cinco hijos, **Clara** y sus hermanos fueron considerados, legalmente, como propiedad del padre,

por lo que continuaron bajo su custodia²²⁸.

La educación general de **Clara** fue limitada, sólo acudió a una escuela de la zona durante un año y seis meses, no siendo así la referente a la música, a todas luces extraordinaria. Comenzó a estudiar piano a la edad de cinco años con su padre, lo que revela un férreo deseo de éste por conducirla a realizar una brillante carrera como pianista internacional²²⁹; también religión y lenguaje, violín, teoría, armonía, orquestación, contrapunto, fuga y composición con los mejores profesores de Leipzig, Dresde y Berlín. De mente inquieta, y ya desde bien joven, asistió a cada concierto, ópera o drama que se representaba cerca de la ciudad en que se encontraba, algo que marcó decididamente su carrera.

Después de una serie de conciertos privados, **Clara** hizo su primera aparición como virtuosa del piano el 20 de octubre de 1828, a los

²²⁷ Coetáneas de **Clara Schumann**, fueron **Fanny Mendelssohn** (1805-1847) y la venezolana **María Teresa Carreño** (1853-1917). La primera, hermana mayor de **Felix Mendelssohn** (1809-1847), demostró muy pronto un talento musical comparable al de su hermano, ya que como éste, recibió una educación musical basada esencialmente en el estudio del piano y la teoría musical de la mano de **Ludwig Berger** (1777-1839) y **Carl Friedrich Zelter** (1758-1832). La segunda, gran virtuosa del teclado, desarrolló una actividad muy variada: cantaba, tocaba, daba clases, componía, condujo una compañía de ópera lírica y, en los últimos años de su vida, también dirigió varias representaciones de ópera.

²²⁸ **Marianne**, la madre, volvió a casarse con el músico **Adolph Bargiel** (1783-1841), y juntos se trasladaron a Berlín, donde se dedicaron a enseñar piano. El contacto entre madre e hija se mantuvo en el tiempo a través de numerosa correspondencia y eventuales citas, siendo siempre un apoyo importante para **Clara**.

²²⁹ No se debe menospreciar su papel como mentor y agente de **Clara** hasta los 19 años, momento en que abandona la dirección de la educación y la carrera de su hija. Las palabras de la propia **Clara** revelan una figura paterna de carácter duro, déspota e, incluso, cruel, en algunos momentos.

nueve años, tocando variaciones de **Friedrich Wilhelm Kalkbrenner** (1784-1849) sobre un tema de **Giaochino Rossini** (1792-1868), en el Gewandhaus de Leipzig, lugar donde también presentó su primer recital el 8 de noviembre de 1830. A partir de este momento, fue considerada una niña prodigio²³⁰, llevando a cabo una larga gira junto a su padre por muchas ciudades europeas, incluso París, y cosechando en todas ellas un enorme éxito. En un corto periodo de tiempo, cosechó tal fama que fue merecedora de grandes palabras de elogio por parte de personalidades y músicos tales que **Johann Wolfgang von Goethe** (1749-1832)²³¹, **Felix Mendelssohn**, **Frédéric Chopin** (1810-1849) y **Niccolò Paganini** (1782-1840), entre otros.

²³⁰ Se trata de un fenómeno habitual en la época. La mayoría de estas jóvenes, cuando llegaban a cierta edad, abandonaban los conciertos para dedicarse al hogar y dar clases, todo lo contrario a lo que sucede en la vida de **Clara Schumann**. Entre otros nombres, cabría mencionar el de **Anna Caroline Belleville** (1808-1880), gran competidora de **Clara**, sobre todo durante sus primeros años.

²³¹ "Ayer asistí a un fenómeno asombroso: un padre me presentó a su hija pianista, en camino a París, que ejecutó para mí algunas obras parisinas recientes. Descubrí ese estilo nuevo, que exige una gran maestría en la interpretación, al tiempo que debe ser siempre perfectamente claro. Es sencillo de escuchar y de apreciar", en SAMUEL, C.: *Clara Schumann. Secretos de una pasión*. Buenos Aires, El Ateneo, 2007, p. 57. Estas son las palabras que, en 1831, le dedica **Goethe** a una **Clara** de nueve años de edad.

Ya desde estos primeros años, **Clara** dedicó largas tardes a componer. Entre las obras de este periodo que llega hasta el año 1840, sobresalientes todas ellas por su elegancia y delicadeza, destacan la titulada *Cuatro polonesas para piano* de 1830, un concierto para piano terminado en 1835 y su *Op. 6*, escrita entre 1834 y 1836; esta última fue titulada por ella misma como *Soirées musicales*, refiriéndose a las reuniones o tertulias a las que acudía frecuentemente, de la mano de su padre.

Clara Schumann.

Entre la gran cantidad de personas y compañeros/as de profesión que **Clara** conocería durante sus primeros años de vida, se encuentra un muchacho que, pasados los años, habría de convertirse en su marido. **Robert Alexander Schumann** nació el 8 de junio de 1810, en Zwickau (Alemania). Su padre, librero y editor, le apoyó atentamente dispensándole un profesor de piano y le legó, asimismo, su especial amor por la literatura, lo que llevó a **Robert** a cultivar, a lo largo de su vida, junto a la música, el ensayo y la poesía²³².

²³² Se suele describir a **Robert Schumann** como el más literato de los compositores. A este respecto, véase STEINBERG, M. P.: *Escuchar a la razón: cultura, subjetividad y la música del*



Retrato de Robert Schumann por Joseph Kriehuber (1800-1876), litografía de 1839.

Poco después de cumplir los 16 años, y ya fallecido el progenitor, emprendió la carrera de derecho, matriculándose en Leipzig y, más tarde, en Heidelberg, ciudad en la que el famoso filósofo y jurista **Anton Friedrich Justus Thibaut** (1772-1840), gran amante de la música y organizador de numerosos conciertos con obras de **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) y **Georg Friedrich Händel** (1685-1759), sería para él un resolutivo protector. El trato con el pianista **Ignaz Moscheles** (1794-1870) y la profunda admiración que sentía hacia la obra de **Paganini** hicieron que el joven **Robert** tomase la

decisión de escoger la música como profesión. En cuanto a su personalidad, fidedignamente plasmada en sus obras, ya que fueron expresiones musicales sobre temas literarios y estados de ánimo, cabría situar a Schumann como el prototipo de artista del Romanticismo: un ser atormentado, de gran inestabilidad nerviosa y propenso a manifestar síntomas depresivos.

Clara y Robert se conocieron en el año 1830, cuando éste se trasladó a vivir a la casa de los Wieck para recibir formación musical de **Friedrich Wieck**, el padre de **Clara**. Pese a la diferencia de edad, entre ambos se forjó una sólida amistad, manteniendo una estrecha relación en el tiempo, incluso cuando ella se encontraba largas temporadas alejada del hogar, fruto de sus continuas giras europeas. Con el tiempo, ese compañerismo se transformó en amor y, en 1837, solicitaron permiso al padre de **Clara** para contraer matrimonio, dado que ella aún seguía siendo menor de edad. Sin embargo, el patriarca de los Wieck se opuso tajantemente, argumentando que **Robert** tenía problemas con la bebida, que era propenso a padecer un sinfín de enfermedades y que, por lo tanto, no podría mantener a su muy amada

siglo XIX. México, Fondo de Cultura Económico, 2008, p. 219.



Clara²³³. Entonces, dio comienzo una prolongada batalla legal que, tras tres años de tiras y aflojas, ganaron los novios, consiguiendo casarse un día antes del 21 cumpleaños de **Clara**, el 12 de septiembre de 1840.

El matrimonio supuso un antes y un después en la vida de **Clara**; a partir de ese momento, su vida se dividió en dos esferas interconectadas entre sí, en atención a lo que se esperaba de ella dada su condición de mujer: la de atenta madre y esposa y aquella otra vinculada directamente con la música, es decir, la de educadora, intérprete y compositora. **Robert** y **Clara** tuvieron ocho hijos, entre 1841 y 1857, que fueron siempre fuente de inspiración en sus trabajos, no en vano a ellos están dedicadas numerosas composiciones de las escritas en este periodo de gran actividad tanto para el uno como para el otro.

En cierto sentido, se puede mencionar que, por amor a su marido, **Clara** sacrificó su genio como compositora con el fin de no agravar la enfermedad mental de éste. Por lo tanto,

en lo que incumbe a la composición, durante los años de matrimonio **Clara** se limitó a inspirar y a enriquecer los trabajos que llevaba a cabo **Robert** en los momentos en los que las crisis nerviosas no lo atormentaban. Además, **Robert** tenía paralizada una de sus manos, lo que le llevó a concentrarse en la escritura y la crítica musical²³⁴; aunque lo habitual en la época era que los compositores interpretaran sus propias obras, **Clara** hubo de asumir esa labor por su marido.



Descendencia del matrimonio Schumann, en una fotografía de 1853: Ludwig, Marie, Felix, Elise, Ferdinand y Eugenie (Julie y Emil ya habían fallecido).

²³³ Entre los motivos que podrían argumentar esta enconada posición, se encuentra el hecho de que había convertido a **Clara** en una pianista más que destacada y, ahora, precisamente cuando se preparaba para recoger los frutos, ella decidía casarse con un compositor pobre, un músico del que se decía formulaba teorías absurdas y un individuo poco práctico y desorganizado; en ese momento, nadie tenía buena opinión de la música de **Robert**.

²³⁴ Desde 1834, **Robert** dirigió la conocida Nueva Revista de Música (*Neue Zeitschrift für Musik*), publicación fundada por él mismo en esa fecha.

La familia Schumann estuvo rodeada de lo más granado de la época, musicalmente hablando; era habitual que en, su hogar, se celebrasen reuniones y tertulias a las que acudían grandes personalidades del momento. Las amistades que cosecharon estaban repartidas por toda la geografía europea: desde **Joachim Raff** (1822-1882), compositor, pedagogo y ferviente militante de la nueva música alemana; pasando por **Richard Wagner** (1813-1883), al que **Clara** detestaba tanto por su personalidad como por su música, y **Ferdinand Hiller** (1811-1885), compositor y director de orquesta alemán y violento antiwagneriano; hasta llegar al gran compositor y pianista húngaro **Franz Liszt**, admirado por **Clara** como virtuoso pero detestado como compositor. Entre todos los compañeros de profesión, destaca poderosamente la relación con **Johannes Brahms** (1833-1897), quien siempre se sintió fascinado por **Clara** y convencido de su genialidad²³⁵.

Dentro del núcleo familiar, la artista tuvo que hacer frente a dolorosas situaciones, entre ellas la desencadenada tras el intento de suicidio y posterior muerte de su marido, a consecuencia de la siempre débil y quebradiza salud de éste. En 1854, **Robert**, inmerso en una profunda depresión, se arrojó desesperado al Rhin, de donde fue rescatado por unos pescadores, a raíz de lo cual fue internado en el manicomio de Endenich, donde moriría dos años después asistido por su esposa.



Robert y Clara Schumann por Eduard Kaiser
(1820-1895), litografía de 1847.

²³⁵ "He enseñado a Clara mi sinfonía: me ha sugerido algunos cambios que pienso respetar. Mi estima por ella es infinita", ADKINS, P.: *Las mujeres en la música*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 283.

Pero eso no fue todo: **Clara** también sufrió la muerte de muchas de sus amistades, el deceso prematuro de varios de sus hijos y el internamiento de uno de ellos en un sanatorio mental a la edad de 22 años²³⁶.

Así las cosas, y tras la muerte del esposo, tuvo que hacerse cargo de la familia al completo, dedicándose con ahínco y firmeza a realizar varias giras por Europa²³⁷. Se trasladó a Londres, París y Berlín, pero tuvo que abandonar sus viajes y conciertos por el mismo motivo que le había forzado a ello: el cuidado de sus hijos pues su madre, ya anciana, no podía hacerse cargo de ellos. A partir de ese momento, se aplicó con ahínco en la publicación de las composiciones pianísticas de su marido²³⁸, a la vez que ejercía como

profesora en el Conservatorio de Frankfurt, donde impartió clases hasta el año 1892.

En su papel de educadora, la figura de **Clara** atrajo a gran cantidad de estudiantes de todo el mundo, sobre todo originarios de Inglaterra, donde era una intérprete y compositora inmensamente popular. Como profesora, fue delicada, exigente e, incluso, demasiado minuciosa, pero, a la vez, generosa y afable. Entre sus alumnos favoritos y más aventajados, destacaron **Leonard Borwick** (1868-1925), quien hizo un excelente debut en Viena, en 1891; la inglesa **Fanny Davies** (1861-1934); la polaca **Natalia Janotha** (1856-1932) y la húngara **Ilona Eibenschütz** (1872-1967); todos/as ellos/as fueron los encargados de transmitir el legado schumanniano.

Clara fue una mujer de grandes inseguridades, la mayor de las cuales fue la concerniente a su calidad como pianista; además, en su labor de compositora, dudaba de su talento. Su condición de mujer lastraba su propio desarrollo personal y profesional y, aunque admitía que si bien tocaba mejor que las féminas pianistas de la época, una vez viuda, se aplicó a la carrera pianística desde la interpretación de las

²³⁶ "El corazón de una pobre madre nunca tiene paz... Ahora sólo nos queda un hijo, a quien tenemos que considerar un muerto en vida. Es un destino duro, pero me digo a mí misma que debo agradecerle al Cielo por mis queridas hijas, que son como mis sombras protectoras", en SAMUEL, C.: *Clara Schumann. Secretos de...*, op. cit., p. 344.

²³⁷ En un principio, por problemas financieros que rápidamente solucionó y, también, porque, tal que una forma de consolarse tras la muerte de **Robert**, sentía la necesidad de realizar esas giras como una especie de obligación: debía transmitir la belleza del arte de su difunto esposo.

²³⁸ A la muerte de **Robert, Johannes Brahms** fue un gran apoyo para ella, llegando incluso a acompañarla en alguno de sus viajes. Bien es cierto que, a lo largo de su dilatada amistad de más de cuarenta años, tuvieron diversos enfrentamientos, siendo tal vez uno de los más fuertes fue el que se produjo a la hora de decidir qué obras debían publicarse del ya difunto **Robert Schumann**.



obras de su marido²³⁹. En su faceta de compositora, su diario recoge sentencias tremendamente reveladoras como la que dice que las mujeres no deberían desear componer y, puesto que ninguna ha sido capaz de hacerlo, según **Clara**, por qué podría esperarlo ella.

A través de su diario, dejó constancia de la cantidad de dolores físicos extremos que padecer a lo largo de toda su vida, hasta el punto de que, en numerosas ocasiones, tuvo que cancelar parte de sus compromisos. Estos dolores se agravaron en la década de los años setenta, sumándose las paralizaciones parciales y la pérdida de audición. Finalmente, falleció el 20 de mayo de 1896, tras sufrir varios ataques.

Reflexiones finales.

La biografía de **Clara Schumann** aviva emociones y cualidades diversas: desolación y tristeza pero, al mismo tiempo, espíritu de superación y fortaleza. Llama la atención el sentimiento de renuncia que la acompañó toda su vida: sometida a los

mandatos del padre primero para, posteriormente, hacerlo a los del marido, cuando, en realidad, era el pilar de apoyo de todos cuanto la rodearon. Sin embargo, también debe considerarse el matrimonio entre **Robert** y **Clara** desde la óptica de la unión de dos mentes extraordinarias, colaboradoras en unión para dar lo mejor de sí mismos. Ella simbolizó para **Robert** la estabilidad y la templanza mientras que, para **Clara**, su marido fue quien guió sus pasos, incluso una vez fallecido; sobre la complementariedad de estas figuras, no obstante, hay autores que ponen de relieve la negativa influencia que ejerció la mujer en la obra de Schumann, en el sentido de que le apremió en numerosas ocasiones para que compusiera sinfonías y óperas con el fin de que alcanzase una posición respetable, y viceversa.

Simplemente por el hecho de ser mujer, las féminas del siglo XIX debieron enfrentar, en sus carreras artísticas, una cantidad de dificultades desmedida²⁴⁰. Dotadas de un talento y

²³⁹ En este sentido, se debe mencionar que **Clara Schumann** no sólo desempeñó un papel importante en cuanto a la transmisión de la obra de su marido sino que, también, y gracias a la incorporación, en sus conciertos, de obras de **Frédéric Chopin** y **Felix Mendelssohn**, es recordada por su papel de difusora de la música de compositores desconocidos en aquel momento, tildados de “modernos”.

²⁴⁰ En palabras de **Claudio Arrau**: “En la actualidad, la mujer artista no sólo debe enfrentarse a los problemas de su propio desarrollo psicológico femenino, sino que además se ve obligada a abrirse camino en un mundo de hombres (...). La posibilidad de una mujer artista de triunfar en su profesión es consecuentemente más difícil que la del hombre. En mi opinión, su batalla es dos veces



una energía arrolladora, y decididas a dedicar su vida a la música, ¿cuál era la causa que motivaba los impedimentos para desarrollar sus carreras musicales? ¿Por qué se sentía como una amenaza la “*intromisión*” de la mujer en la esfera de la música cuando, en realidad, debería haberse entendido desde el punto de vista de la adición, es decir, las mujeres como aportantes de sus propios puntos de vista para lograr alcanzar una música más acorde a la expresión colectiva?

más ardua”, cita recogida en CASTILLO DIDIER, M.: “Clara Schumann, Teresa Carreño, Rosita Renard: la condición de mujer en sus carreras musicales”, *Revista musical chilena*, nº 213, 2010, p. 46. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118224/1714-6281-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [10-VIII-2015].



BIBLIOGRAFÍA.

ADKINS, P.; OZAITA, M^a L.: *Las mujeres en la música*. Madrid, Alianza Editorial, 1995 [1^a ed. en castellano].

CASTILLO, M.: “Clara Schumann, Teresa Carreño, Rosita Renard: la condición de mujer en sus carreras musicales”, *Revista musical chilena*, núm. 213, 2010, pp. 44-52.

Disponible en:

[http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118224/1714-6281-1-](http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118224/1714-6281-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

[PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118224/1714-6281-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [10-VIII-2015].

DUBY, G.; PERROT, M. (dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. IV. Madrid, Taurus, 1993 [1^a ed. en castellano].

GREEN, L.: *Música, género y educación*. Madrid, Morata, 2001 [1^a ed. en castellano].

GRIFFITHS, P.: *Breve historia de la música occidental*. Madrid, Akal, 2009 [1^a ed. en castellano].

GROUT, D.J.; PALISCA, C. V.: *Historia de la música occidental*, vol. II. Madrid, Alianza Editorial, 2006 [2^a ed. en castellano].

GYOMAÏ, I.: *Schumann y Clara*. Barcelona, Iberia-Joaquín Gil, 1944 [1^a ed. en castellano].

HIERRO, J.: *Agenda*. Madrid, Imp. Omnia, 1991.

HONOLKA, K. et. al.: *Historia de la música*. Madrid, Edaf, 1983 [5^a ed. en castellano].

LÓPEZ, M^a de los Á.: *Historia del piano y de la interpretación pianística*. Santander, María de los Ángeles López Alonso, 1998.

PLANTINGA, L.: *La música romántica: una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid, Akal, 1992 [1^a ed. en castellano].

QUINTANA, A.: “Un acercamiento femenino al lenguaje musical romántico”, *Universitas humanística*, núm. 58, 2004, pp. 114-135. Disponible en:

<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9524/7736> [10-VIII-2015].

REICH, N. B.: *Clara Schumann: the artista and the woman*. Ithaca, Cornell University Press, 1985.

REICH, S.: *Clara Schumann: piano virtuoso*. New York, Houghton Mifflin Company, 1999.

SAMUEL, C.: *Clara Schumann. Secretos de una pasión*. Buenos Aires, El Ateneo, 2007.

SAMUEL, R.; SADIE, J.A.: *The New Grove Dictionary of women composers*. London, MacMillan, 1994.

SCHUMANN, E.: *Mi padre Roberto Schumann*. Barcelona, Juventud, 1954 [1^a ed. en castellano].

STEINBERG, M. P.: *Escuchar a la razón: cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económico, 2008.

SUBERCASEAUX, E.: *La música para Clara*. Barcelona, Lumen, 2015.



Brahms, Clara, Schumann.

*Eres mi amor, Paula, mi amor, Paula,
Clara quise decir.*

*Y cuánto tiempo, Paula, digo Clara,
sin ti y sin mí.*

Las diligencias parten sin mí y sin ti.

*O a ti te llevan hacia el norte,
hacia el pobre Roberto.*

*A mí, hacia el sur, contigo hacia el sur,
donde ya no estabas,
donde nunca estarías.*

*Ahora he tomado el tren
para decirte adiós. Y sueño, sueño mío.*

*Cerré los ojos, deslumbrado por la
memoria.*

*Apreté la cintura del paisaje, recorrí
sus caderas,
miré sus ojos verdes,
ceniza con sentido.*

*Tendía el cielo su metal hermético.
Y se superpusieron mediterráneos y
cantábricos,*

*cipreses respirados desde un sótano,
casi a vista de muerto, y jazmineros.*

*Después, las cosas y sus nombres
perdieron sus contornos,
su significación
y fueron nada más que ritmo,
armonía viajera*

*liberada de los instrumentos que le
dieron su carne.*

*No queda nadie ya que pueda
perdonarte,*

que pueda perdonarme, perdonarnos.

*Nadie que pueda rescatar los besos que
se pudren*

sobre Roberto y su locura piadosa.

*Ahora que voy a ti, a encontrarte en la
aduana de la muerte*

*pienso, Clara, amor mío, que cuando
nos besábamos*

*era a Roberto a quien besábamos,
al engañado*

*hijo de nuestro amor. Él murió un día.
Su esposa, tú, amor mío, Clara, también
has muerto ahora.*

*Yo tomé el tren para encontrarme en la
frontera,
para decirte adiós desde el lado acá de
la muerte, amor de mi vida.*

Pero nunca llegaré a ti.

El viejo Brahms es viejo, y está gordo.

*Me he quedado dormido y me he
pasado de estación.*

*¿Comprendes, amor mío, que nunca
llegaré a tu lado*

por culpa de este sueño,

que es mi bálsamo y mi enemigo?

Ya nunca llegaré a tu lado.

Puede ser, amor mío, que no te amara

ya,
que no te hubiese amado nunca,
que sólo hubiese amado a mi propio
amor,
el amor que te tuve, Clara, amor mío.

José Hierro (1922-2002), 1978²⁴¹.

*Portada: Retrato de Clara Schumann,
Alfred Slocombe (1847-1920), aguatinta de
1888.

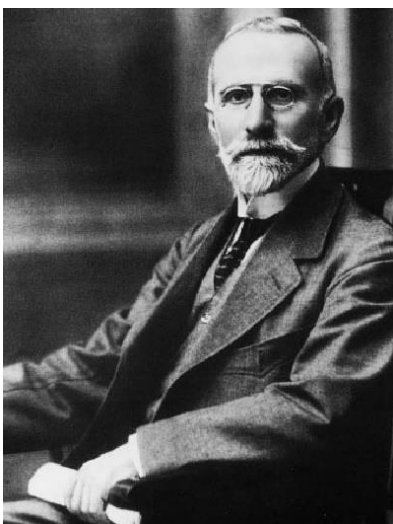
²⁴¹ HIERRO, J.: *Agenda*. Madrid, Imp. Omnia, 1991, sp.



PATRIMONIO

EL TRABAJO DE CAMPO Y LA LABOR DE CATALOGACIÓN EN LA ARQUITECTURA ZARAGOZANA.

Por Diana María Espada Torres.



Palabras clave: Arquitectura, Arte, España,
Historia, Julio Bravo Folch, Zaragoza.

Caso práctico: Edificio de viviendas en Calle San Jorge, 3.

El tema de investigación del presente estudio se centra en el análisis histórico-artístico y contextualizado, realizado gracias al trabajo de campo y la labor de catalogación atendiendo a la necesidad de documentar la evolución de los elementos de una construcción arquitectónica de la ciudad en donde resido, siempre teniendo una visión orientada hacia una comprensión del objeto artístico en su dimensión más práctica y que sin duda pone en valor nuestro pasado histórico.

*En este texto, queremos mostrar el uso de herramientas especializadas (archivos fotográficos...) para el conocimiento de un hito de la arquitectura modernista zaragozana a través del conocimiento de las fuentes gráficas y bibliográficas. En este caso hablamos de una producción de **Julio Bravo Folch**, un gran arquitecto urbano de principio de siglo XX, cuyos edificios producen una explícita sensación de solvencia, adaptada con el paso del tiempo a las formas necesarias para ser interpretada sin error; su arquitectura, entre historicista y ecléctica, es comedida y eficaz, con esa profesionalidad característica de los arquitectos que dignifican su ciudad.*



Introducción.

Contexto histórico - artístico.

Antes de hablar del edificio de viviendas de la *Calle San Jorge*, número 3, tenemos que precisar el contexto histórico y cultural que vivía Zaragoza en los comienzos del siglo XX, y que hemos podido reproducir gracias a las diversas fuentes escritas y gráficas conservadas en la actualidad en los distintos archivos de la ciudad. Y es que en la arquitectura zaragozana de dicha época, nos encontramos con dos estilos arquitectónicos bien diferenciados: en los edificios públicos domina un estilo ecléctico-historicista, mientras que el modernismo se encuentra en las viviendas privadas²⁴².

Este *estilo modernista*, se basa en la intencionalidad naturalista en todas sus manifestaciones, destacando un claro predominio de las formas bajo el aspecto fluido y ondulante del “*Art Nouveau*” francés, belga o italiano, hasta los geometrizarantes trazos de la *Escuela de Glasgow* o la *Sezession vienesa* entre 1890 y 1915.

Sin embargo, la capital del Ebro tendrá que esperar a los primeros años del siglo XX para ver nacer este arte entre sus construcciones. La irrupción modernista en la ciudad viene ligada a la profunda transformación urbana y económica que sufre Zaragoza a comienzos del siglo XX, ocupando un papel fundamental: con la urbanización de la *huerta de Santa Engracia*, que se convierte en zona residencial; el *paseo de Sagasta*, que nace imitando a los bulevares franceses de la época; el *paseo Pamplona* y la remodelación de la *plaza de Lanuza* con la construcción del *Mercado Central*, la expansión urbanística de la ciudad es una realidad. Una realidad que deparará unas necesidades constructivas que la burguesía, comerciantes y banqueros harán realidad construyendo sus nuevas residencias siguiendo las modas del nuevo estilo (*Láminas 1 y 2*)²⁴³.

Hablar de Zaragoza en el siglo XX, es iniciar la mirada sobre una ciudad de apenas 100.000 habitantes, con sus huertas, sus calles embarradas y llenas de baches, para llevarla a través

²⁴² BORRAS GUALIS, G.: “Historia del arte II: De la Edad Moderna a nuestros días”, *Enciclopedia Temática de Aragón*, T. 4, Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1987.

²⁴³ POBLADOR MUGA, M.P.: “Ensueños de París. El Art Nouveau como modelo para la arquitectura modernista zaragozana”, *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, colección Actas Arte, 2010, pp. 289-305.



de los distintos cambios socio-culturales a la gran urbe que es hoy día.



Lámina 1. Mapa urbanístico de la ciudad de Zaragoza en 1908.

Archivo Municipal de Zaragoza (AMZ).



Lámina 2. Vista de la calle del Coso, principios siglo XX. Col. privada.

Por todo ello, debemos subrayar que en el Aragón de finales del siglo XIX, tenían un gran peso los movimientos historicistas y eclécticos decimonónicos ya que se basaban en la utilización del ladrillo y la cerámica como materiales tradicionales y en la

exaltación del renacimiento como estilo artístico del pasado más adecuado a «lo aragonés», constituyéndose de esta manera una arquitectura «regionalista» de corte *neorrenacentista*, en la que se integran diversos elementos como: la disposición del palacio aragonés renacentista, la característica galería superior de arcos de medio punto, los medallones decorativos, los raves o aleros muy volados, el ladrillo a cara vista con alguna decoración mudéjar... Dicha condición hace que los dos principales materiales constructivos de la ribera del Ebro, sean renegados en su reinterpretación por considerarse por parte de arquitectos y encargantes como elementos conservadores y no propicios para la nueva arquitectura modernista²⁴⁴.

Asimismo, y como características generales el modernismo zaragozano adopta la incorporación de nuevos materiales, como son el hierro y el cristal, los ritmos ondulantes del conocido golpe de látigo o “*coup de fouet*”, de marcado diseño asimétrico; el papel estructural de la ornamentación;

²⁴⁴ POBLADOR MUGA, M.P.: “La arquitectura modernista en Aragón”, *Arquitectura y modernismo. Del historicismo a la modernidad* [actas del I Congreso Nacional de Arquitectura Modernista, Melilla, 1997], Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad, 2000, pp. 263-282.

la revitalización de las técnicas artesanas y principalmente el predominio del floralismo naturalista (*Láminas 3 y 4*)²⁴⁵.

Dos generaciones de arquitectos agrupan las producciones modernistas, por un lado los arquitectos consolidados que han desarrollado previamente una arquitectura historicista, **Ricardo Magdalena, Félix Navarro Pérez, Julio Bravo Folch, José de Yarza**; y por ende los nuevos arquitectos para los que el “Art Nouveau” significa un punto de partida en su carrera²⁴⁶.



Lámina 3. Detalle de balcón, C/ Lagasca, 6, Zaragoza. Col. privada.



Lámina 4. Detalle de elementos decorativos en la construcción ubicada en la C/ Manifestación, 16, Zaragoza. Col. Privada.

No obstante, es cierto que el Modernismo se manifestó en Zaragoza primeramente en las Artes Gráficas entorno al año 1901. Y en el transcurso de la década de 1910, irán modificándose los colores y letreros modernistas, pues hasta entonces apenas se habían renovado las tipografías y adornos industriales para dichas artes, que sustituirán las curvas y trazos tipográficos del Modernismo por la letra futura más estilizada (*Lámina 5*).

De entre todos los artistas gráficos de la época, cabe destacar la figura de **José Galiay Sarañana**, médico radiólogo, fotógrafo, dibujante y estudioso del arte y la arqueología (*Láminas 6 y 7*).

²⁴⁵ POBLADOR MUGA, M.P.: *La arquitectura modernista en Zaragoza: revisión crítica*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992.

²⁴⁶ POBLADOR MUGA, M.P.; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: “La Exposición Hispano-Francesa de 1908: balance de una experiencia arquitectónica singular a la luz de un siglo”, *Artigrama*, nº 21, Zaragoza, 2006, pp. 147-168.



En todas estas facetas de su vida destacó y consiguió importantes avances en el Aragón de la primera mitad del siglo XX²⁴⁷.

Como arqueólogo e historiador fue uno de los animadores de los estudios sobre historia del arte aragonés de las primeras décadas del siglo. Fundó y editó la *Revista de Arte Aragonés*, en 1914 (Lámina 8). Centró sus estudios en el estilo mudéjar. Su obra más conocida en este campo es *El mudéjar aragonés* en 1950, donde resume toda su trayectoria en este campo, integrando aspectos arquitectónicos con otras manifestaciones culturales como la cerámica, la decoración²⁴⁸...

Como arqueólogo, dirigió las excavaciones de los yacimientos del *Palomar de Oliete* y *Los Bañales* de Uncastillo. Fue también director del Museo Provincial de Zaragoza y comisario de *Excavaciones Arqueológicas* y de *Zona del Patrimonio Artístico*.

Como fotógrafo, realizó un trabajo sistemático de recoger en sus placas el arte aragonés, con lo que viajó por toda la Comunidad para dejar constancia de los monumentos más destacados, por este mismo motivo pudo formar parte de la exposición fotográfica que se realizó en Zaragoza, con motivo del *VIII Congreso Nacional de Arquitectos* de 1919²⁴⁹. Su archivo, catalogado y organizado por él mismo, está compuesto por casi dos mil placas con monumentos de las tres provincias aragonesas²⁵⁰.



Lámina 5. Cartel Fiestas del Pilar, 1904.

Imprenta Portabella. Díaz Domínguez y Galiay.

Col. privada.

²⁴⁷ CENTELLAS, R.: "Españoles arabizados, mudéjares del siglo XX. José Galiay Sarañana, entre el regeneracionismo y la erudición académica", GALIAY, J.: *Arte Mudéjar aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico de la Diputación provincial de Zaragoza, 2002, (edición facsimilar de la de 1950), p. 9.

²⁴⁸ SERRANO PARDO, L.: "José Galiay Sarañana, entre el arte y la medicina", *Aragón turístico y monumental*, nº 339, 1996.

²⁴⁹ LABORDA YNEVA, J.: *VIII Congreso Nacional de Arquitectos. Zaragoza MCMXIX*. Volúmenes 1-2 (ÉNTASIS: Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra "Ricardo Magdalena", 32 y 33), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, p. 47.

²⁵⁰ BORRÁS GUALIS, G.: "El arte mudéjar aragonés de José Galiay", prólogo a *Arte mudéjar aragonés*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002. pp. 53-62.



Lámina 6. Retrato de José Galiay. Archivo
Archivo Histórico Provincial de Zaragoza
(A.H.P.Z).



Lámina 8. Félix Lafuente y Galiay: Portada de
la Revista de Aragón, 1904. Col. privada.

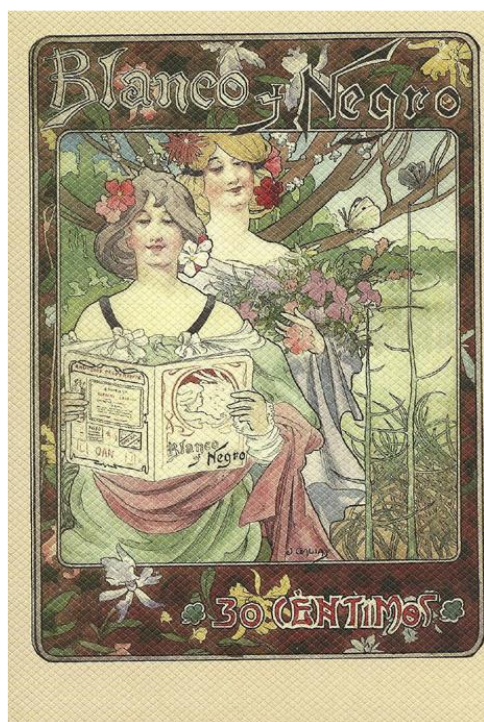
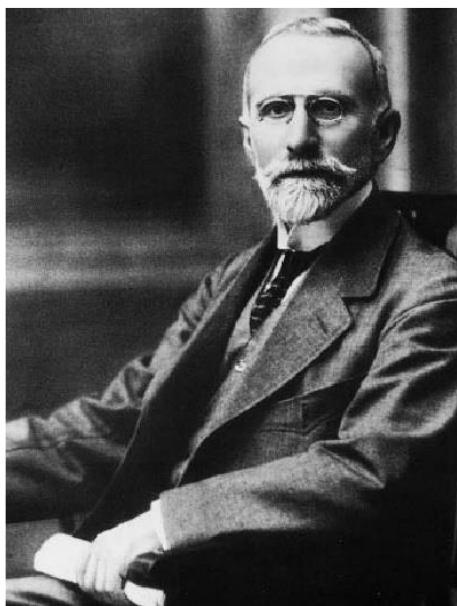


Lámina 7. José Galiay: Portada de la Revista
Blanco y Negro. Abril, 1902. Col. privada.

Edificio de viviendas privadas, C/ San Jorge, 3.

Perfil del arquitecto: Julio Bravo Folch.

En este ambiente cultural, nos encontramos la figura del arquitecto que queremos destacar ya que personifica el olvido por parte de los profesionales de la ciudad de Zaragoza entre las últimas décadas del siglo XIX y el inicio del siglo XX, y que está considerado uno de los impulsores de la arquitectura modernista de Zaragoza, Julio Bravo Folch.



Retrato de Julio Bravo Folch.

Fuente: *Arquitectos en Aragón: Diccionario histórico.* /

Jesús Martínez Verón; prólogo de José Laborda Yneva, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2000.

Sin embargo, sabemos que contó con gran prestigio social y laboral, ya que ocupó cargos y puestos de responsabilidad y otros de tipo honorífico, además de realizar notables ejemplos eclécticos y modernistas en ese momento en la capital del Ebro, contribuyendo de manera decisiva a la construcción junto con sus compañeros de profesión, de la imagen de la Zaragoza contemporánea. Aunque debemos tener en cuenta que, tras su fallecimiento prácticamente desaparecieron las referencias a su trayectoria²⁵¹.

²⁵¹ NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura española: 1808-1914*. Summa Artis: Historia

Julio Bravo (Zaragoza, 1862-Zaragoza, 7-6-1920), siendo hijo del constructor **Pascual Bravo Catalán** y **Tecla Folch**, contrajo matrimonio con **María Sanfeliú**, natural de Montblanch al igual que su madre, con la que tuvo cinco hijos: **Pascual** (heredó la pasión por la arquitectura como su padre), **Julio, María, Manuel y Carmen**²⁵².

Se tituló por la *Escuela de Arquitectura de Madrid* en 1886. Fue nombrado arquitecto provincial de Zaragoza entre abril de 1892 y noviembre de 1918 gracias a su exquisito trabajo, y reemplazando a **Félix Navarro** y precediendo a **Teodoro Ríos**.

Academia de Bellas Artes de San Fernando junto con **Ricardo Magdalena**²⁵³. Asimismo poseyó la medalla número 5 de la *Real Academia de Bellas Artes de San Luis* en 1895 y también fue profesor de Dibujo de adorno y figura en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. No obstante

general del arte. Vol. 35-2. Madrid, Espasa Calpe S.A, 1997.

²⁵² MARTÍNEZ VERÓN, J.: *Arquitectura Aragonesa: 1885-1920. Ante el Umbral de la Modernidad*. Zaragoza, Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1993.

²⁵³ A.D.Z., *Registro de personal empleado de la Diputación Provincial de Zaragoza entre 1835-1892*, Personal, 430. *Actas de las sesiones de la Comisión de Personal y plantillas entre 1913-1919*, Personal, 1712. B.O.P.Z. 8-III-1892 y 14-VI-1918.

presidió y participó en la organización del *VII Congreso Nacional de Arquitectos* que tuvo lugar en Zaragoza en 1919, aunque se sabe que no asistió a todas las sesiones porque su salud era débil, por lo que tuvo que delegar sus funciones ejecutivas al arquitecto **Luis de La Figuera**²⁵⁴.

Comenzó su carrera profesional con clientes de escasos recursos económicos, que motivaron la sencillez de unos planteamientos sin decoración. Pero durante la década de 1890, captó clientes con mayores recursos y adoptó cierto eclecticismo con rasgos de la arquitectura francesa e inicio del ladrillo con motivos vegetales y frontones abiertos. De esta época podemos destacar los proyectos del paseo de la Independencia, 30 (*Lámina 9*), plaza del Pilar, 7 y calle Manifestación, 38, así como el templo para el asilo de Nuestra Señora del Pilar en la calle Predicadores, 115, en el que mezcla el ladrillo y las alusiones goticistas, y la fábrica de hierro esmaltado propiedad de **Manuel Viñadó**, en el paseo de Sagasta y angular al camino de la Cadena, con el empleo por primera vez del hierro.

²⁵⁴ LABORDA YNEVA, J.: *VIII Congreso Nacional de Arquitectos. Zaragoza MCMXIX*. Volúmenes 1-2 (ÉNTASIS: Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra "Ricardo Magdalena", 32 y 33), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006.

En la primera década del siglo XX, predominan en él las construcciones de nueva planta de edificios de viviendas para las clases más acomodadas de la ciudad: el edificio de viviendas en la *calle Manifestación*, con fachadas a la *calle Santa Isabel* y la *plaza del Justicia*, que evidenciaron su interés por un eclecticismo lleno de maestría mediante el uso de diversos materiales (*Lámina 10*).



Lámina 9. Edificio del Paseo Independencia, 30. Col. privada.



Lámina 10. Edificio calle Manifestación, 16. Col. privada.

Asimismo, en la misma línea, tiene el edificio de viviendas en el número 3 de la calle de San Jorge, el edificio de viviendas del *Coso*, 5, con mayor sobriedad formal, el templo de las Siervas de María en el paseo de Sagasta, 33, y la iglesia de Santa Ana en la *calle Madre Ráfols*, 13. Sin embargo, no nos podemos dejar de citar que participó en la reforma del *Museo Provincial* en colaboración con Ricardo Magdalena, como edificio de Museos de la *Exposición Hispano Francesa* de 1908, y prestó su asesoramiento en la edificación del *pabellón Mariano*²⁵⁵.

A partir de 1910 hasta el final de su carrera profesional, realiza diversas construcciones con la excepción de la fábrica de **Joaquín Orús** (hoy en día un hotel), que data de 1913 y mantiene el ladrillo junto con el uso de los volúmenes, cuya estética se ajusta de manera muy acertada a la sencillez y belleza que quería transmitir. Este sobresaliente ejemplo de arquitectura industrial, junto con la *fábrica de Galletas Patria de Félix Navarro*, suponen para Zaragoza unos magníficos ejemplos conservados de lo

que supuso la lograda propuesta industrial del ladrillo.

Además, debemos citar el número 16 del paseo de la Independencia, que se distingue por su clasicismo, con escasa ornamentación, y el juego de los volúmenes (*Lámina 11*)²⁵⁶.



Lámina 11. Fábrica de Joaquín Orús.

Col. privada.

Análisis formal y descriptivo del edificio de viviendas.

Para poder realizar el análisis pertinente de esta construcción y ver su evolución a lo largo del tiempo, nos hemos servido de las distintas planimetrías, las fotografías de la época conservadas, las diversas herramientas informáticas en alta resolución que hemos podido utilizar para restaurarlas.

²⁵⁵ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: *Ricardo Magdalena. Arquitecto municipal de Zaragoza (1876-1910)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012.

²⁵⁶ MARTÍNEZ VERÓN, J.: *Arquitectos en Aragón. Volumen 1*, (ÉNTASIS: Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra "Ricardo Magdalena", 14), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, pp. 87-88.



Por último las tomas gráficas en alta definición ejecutadas por diversos técnicos, nos han permitido poder llegar a las siguientes afirmaciones.

Como ya hemos comentado con anterioridad, entre 1900 y 1910, Julio Bravo siente la influencia del naturalismo de origen modernista. Mientras el estilo vive un efímero periodo de éxito en la ciudad, sobre todo debido al trabajo de las generaciones más jóvenes de arquitectos. Es por ello que el arquitecto debe adaptarse a las nuevas preferencias de la clientela. De este periodo, la historiografía siempre ha destacado la obra de la *calle Manifestación 44-46* (actual número 16), con fachadas a la calle de Santa Isabel y plaza del Justicia. En este proyecto de 1902, Bravo deja constancia de la madurez alcanzada en este preciso momento, donde la pervivencia de elementos historicistas y el aire general del edificio, permiten hablar más de un eclecticismo de influencia naturalista que de modernismo en cualquiera de sus variantes.

Si bien es cierto que, en el caso de la calle de San Jorge, la construcción no ha tenido mucha fortuna al estar gravemente dañada por los reclamos publicitarios de los locales de negocios

de las plantas bajas, que impide disfrutar de sus fachadas angulares (*Láminas 12 y 13*). Complacido de su trabajo, Julio Bravo, repite este mismo patrón en el edificio de *viviendas urbano o casa de Francisco Vidal* ubicada en la calle de San Jorge número 3-5 (actual número 3) esquina a la calle del Refugio, de una forma mucho más simplificada tanto desde el punto de vista constructivo como desde el decorativo, desapareciendo la carnosidad de los elementos vegetales que si se aprecian en la construcción de la *calle Manifestación, 16*²⁵⁷. Es en esta época cuando la vivienda urbana lleva el nombre del propietario, el cual se reserva la planta principal (pública o privada), que es la más relevante.

Con el tiempo la planta más relevante será la superior, más ventilada y luminosa, en detrimento de las habitaciones de servicio, que serán interiores y mal ventiladas.

²⁵⁷ LABORDA YNEVA, J.: *Zaragoza: guía de arquitectura / an architectural guide*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995.



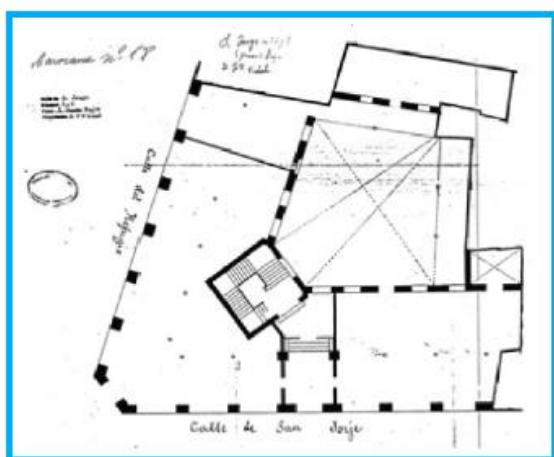


Lámina 12. Plano parcelario, realizado por
Dionisio Casañal, calle San Jorge, número 3.
A.M.Z.



Lámina 13. Plano de ubicación del solar
de las viviendas.

Como se observa en el plano parcelario, la construcción se levanta sobre amplia parcela, formada por dos cuerpos o alas de edificio unidos por el chaflán, consta de cinco plantas (B+4) y se remata en cornisa (Lámina 14). Tanto

las fachadas principales como las recayentes al patio de luces están edificadas en ladrillo visto dispuesto a tizón y se ordenan a partir de ejes de vanos.

En las fachadas a los patios de luces los vanos son adintelados con sardineles, excepto el paño central, de unión con ambas a las correspondientes a la caja de la escalera en la que se abren amplios vanos en arco carpanel rebajado; bandas de ladrillos en saledizo marcan las líneas de forjados, ofreciendo en conjunto un tratamiento muy cuidado esta fachada secundaria. Estos patios de luces tienen voluntad de integración con el conjunto del edificio. Asimismo en las fachadas exteriores se alterna el uso del ladrillo con otros materiales, piedra y hierro (Láminas 15 y 16).

El ladrillo se usa como elemento pasivo, de cierre, mientras que la piedra tiene un carácter expresivo y parlante en guarniciones de los vanos y otros elementos ornamentales, además del zócalo de la fachada. El hierro se utiliza para antepechos de balcones y para los miradores acristalados del chaflán, destacando el valor de éste como eje de simetría compositiva²⁵⁸.

²⁵⁸ LABORDA YNEVA, J., *Zaragoza: guía de arquitectura...*, Op. cit., p. 8.

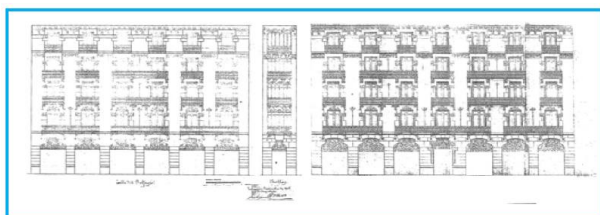


Lámina 14. Dibujo del Alzado de la edificación, firmado por Julio Bravo Folch. A.M.Z.

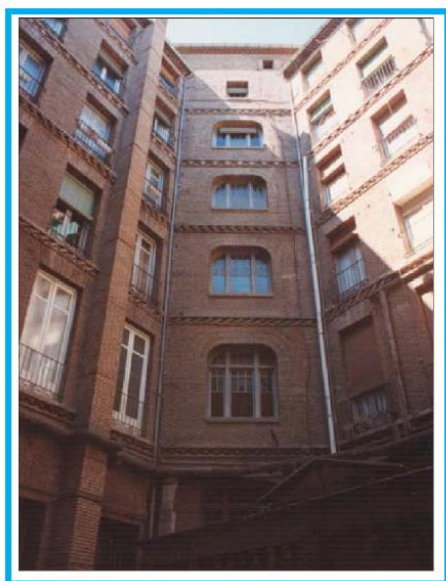


Lámina 15. Vista del patio interior del inmueble. A.M.Z.



Lámina 16. Vista de la fachada exterior. Col. Privada.

Los vanos son todos adintelados y abalconados, con enmarques o guarniciones de piedra en las que se sitúan la carnosa decoración floral en relieve en clave e impostas. Esta decoración naturalista se desarrolla en una banda en la planta tercera y el mismo recurso se usa para el alero o cornisa que remata el conjunto, y de forma amplia y espectacular el vano de ingreso a la finca, en arco carpanel mixtilíneo, tipología que se repite en todos los vanos de la planta baja. Muy interesante es la puerta de dos hojas realizada en madera y rejería con elementos vegetales (Lámina 17)²⁵⁹.

En el interior destacan las columnas de fundición de la planta baja visibles en uno de los locales comerciales y las vidrieras de caja de escalera, etc., así como el zaguán con magnífica puerta de acceso a escalera y otra de acceso a locales (Láminas 18 y 19).

La casa en conjunto responde estéticamente a lo que podríamos llamar un eclecticismo floral, más que modernismo mitigado, aunque corresponden de manera más clara a la estética modernista los elementos de carácter complementario como rejas del

²⁵⁹ BORRÁS GUALIS, G.; GARCÍA GUATAS, M.; GARCÍA LASAOSA, J.: *Zaragoza a principios del siglo XX: el modernismo*. Zaragoza, Librería General, 1977.

chaflán, vidrieras interiores, algunas carpinterías... Si bien es cierto que en la articulación de este bloque de viviendas hay que subrayar el acierto en la valoración de la esquina con la disposición de una liviana galería de hierro.



Lámina 17. Detalle de la puerta de dos hojas, del edificio de la calle San Jorge, número 3. Col. privada.



Lámina 18. Detalle de las vidrieras interiores ubicadas en la caja de escaleras. A.M.Z



Lámina 19. Detalle de las columnas de fundición interiores. A.M.Z.

Conclusiones.

El periodo del cambio de siglo conjuntamente con los primeros años del siglo XX, conforma uno de los periodos más interesantes de la historia de las artes en edad contemporánea. Es en este momento cuando el mundo asiste al desarrollo de la industrialización, que permite el avance de las comunicaciones, desarrollo de nuevas técnicas de investigación, construcción...gracias a la preponderancia social y política que comenzaba a adquirir la burguesía.

En consecuencia, se inicia un camino, no exento de vacilaciones, marcado por la necesidad de conciliar el uso de los nuevos materiales industriales y sistemas constructivos,

creados tras la revolución industrial, con una estética que se identifique con la naciente era del progreso.

Una etapa compleja y rica en la variedad de matices para la arquitectura, puesto que además adquiere un papel protagonista al constituirse en el marco donde se integran las artes decorativas, por influencia de **William Morris**, estandarte del movimiento “*Arts & Crafts*”. Es por ello que la figura del arquitecto no solamente se encarga de la mera construcción, sino que participa en cada uno de los detalles, desde el más sencillo tirador de cerrajería artística hasta la forma de las columnas de fundición, pasando por la carpintería, las vidrieras o las escayolas, con el propósito de crear una obra completa. Asimismo todo esto constituye el origen del diseño industrial.

Con respecto al edificio de viviendas de la calle San Jorge número 3, realizado por el arquitecto Julio Bravo en 1905, concluimos que sirvió para consolidar su personal interpretación de la estética modernista en sintonía con la escuela catalana. Para ello manejó fundamentalmente tres recursos: la ornamentación floral en el enmarque de los huecos, la extraordinaria belleza de las rejerías de

los balcones, miradores, y cancela de la planta baja, y el efecto textural de la combinación de la piedra con el ladrillo. Es por ello que con su producción arquitectónica desempeñó un papel notable tanto en la arquitectura ecléctica como modernista de la Zaragoza de principios de siglo XX.

Como hemos visto, los nuevos materiales se utilizaron en el cambio de siglo para dar una nueva estética a la arquitectura contemporánea. Esa misma innovación es la que hoy estamos viviendo en el campo de la catalogación en donde no sólo la necesidad de documentar un Patrimonio cada vez más numeroso, sino el requerimiento de una documentación más fiable y detallada, que pueda ser obtenida en un tiempo reducido viene demandando una respuesta adecuada en la que tanto los métodos tradicionales como los digitales en HD, ambos en combinación pueden hoy dar soluciones plenamente eficaces tal y como hemos utilizado en este trabajo de investigación.





Ficha catalográfica

- Edificio: C/ San Jorge, 3.
- Ubicación original:
C/ San Jorge, 3-5.
- Promotor de la construcción:
Propietario de la finca Francisco Vidal.
- Arquitectos del proyecto de construcción:
Julio Bravo Folch.
- Fecha del proyecto de construcción: 1905.
- Grado de protección: Interés Arquitectónico.
 - Intervenciones permitidas: Rehabilitación integral.
 - Elementos a conservar: Fachada exterior e interior, zaguán, caja de escaleras, carpinterías, cerrajerías, yeserías, vidrieras, columnas de fundición.

- Valoración Ambiental: en la articulación de este bloque de viviendas hay que subrayar el acierto en la valoración de la esquina con la disposición de una liviana galería de hierro, con la que queda integrado con el entorno y la disposición urbanística del solar que ocupa.
- Valoración Histórica: en el edificio de la calle San Jorge, 3, Julio Bravo consolida su personal interpretación modernista en sintonía con la escuela catalana, repitiendo el modelo realizado en la calle manifestación, 16, aunque en este proyecto la obra queda simplificada tanto en el aspecto constructivo como en el decorativo.
- Corriente estilística en la que se inscribe: Se sitúa en lo que podríamos llamar un eclecticismo floral.

BIBLIOGRAFÍA.

BORRÁS GUALIS, G.; GARCÍA GUATAS, M.; GARCÍA LASAOSA, J.: *Zaragoza a principios del siglo XX: el modernismo*. Zaragoza, Librería General, 1977.

BORRÁS GUALIS, G.:

- "Historia del arte II: De la Edad Moderna a nuestros días", *Enciclopedia Temática de Aragón*, T. 4, Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1987.

- "El arte mudéjar aragonés de José Galiay", prólogo a *Arte mudéjar aragonés*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002. pp. 53-62.

CENTELLAS, R.: "Españoles arabizados, mudéjares del siglo XX. José Galiay Sarañana, entre el regeneracionismo y la erudición académica", GALIAY, J., *Arte Mudéjar aragonés*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico de la Diputación provincial de Zaragoza, 2002, (edición facsimilar de la de 1950), p. 9.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: *Ricardo Magdalena. Arquitecto municipal de Zaragoza (1876-1910)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012.

LABORDA YNEVA, J.:

- *Zaragoza: guía de arquitectura / an architectural guide*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995.

- *VIII Congreso Nacional de Arquitectos. Zaragoza MCMXIX*. Vol. 1-2 (ÉNTASIS: Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra "Ricardo Magdalena", 32 y 33), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, p.47.

MARTÍNEZ VERÓN, J.:

- *Arquitectura Aragonesa: 1885-1920. Ante el Umbral de la Modernidad*, Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1993.

- *Arquitectos en Aragón*. Volumen 1, (ÉNTASIS: Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra "Ricardo Magdalena", 14), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, pp. 87-88.

NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura española: 1808-1914*. Summa Artis: Historia general del arte. Vol. 35-2. Madrid, Espasa Calpe S.A, 1997.

POBLADOR MUGA, M.P.:

- *La arquitectura modernista en Zaragoza: revisión crítica*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992.

- "La arquitectura modernista en Aragón", *Arquitectura y modernismo. Del historicismo a la modernidad* [actas del I Congreso Nacional de Arquitectura Modernista, Melilla, 1997], Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad, 2000, pp. 263-282.

- "Ensueños de París. El Art Nouveau como modelo para la arquitectura modernista zaragozana", *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, colección Actas Arte, 2010, pp. 289-305.

POBLADOR MUGA, M.P.; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: "La Exposición Hispano-Francesa de 1908: balance de una experiencia arquitectónica singular a la luz de un siglo", *Artigrama*, nº 21, Zaragoza, 2006, pp. 147-168.

SERRANO PARDO, L.: “José Galiay Sarañana, entre el arte y la medicina”, *Aragón turístico y monumental*, nº 339, 1996.

Láminas.

Portada.

Detalle de la puerta de dos hojas, del edificio de la calle San Jorge, número 3.

Fuente: Colección privada.

Fotógrafo: Diana M Espada.

Retrato de Julio Bravo Folch. Fuente:

Arquitectos en Aragón: Diccionario histórico. / Jesús Martínez Verón; prólogo de José Laborda Yneva, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2000.

Lámina 2.

Fuente: Colección privada.

Postal histórica de principios de siglo.

Lámina 14.

Dibujo del Alzado de la edificación, firmado por Julio Bravo Folch.

Fuente: Archivo Municipal de Zaragoza (AMZ).

Lámina 16.

Vista de la fachada exterior.

Fuente: Colección Privada.

Fotógrafo: Diana M Espada.

**Portada: Detalle de la puerta de dos hojas, del edificio de la calle San Jorge, número 3. Retrato de Julio Bravo Folch.*





Agradecimientos

Dr. Antonio Rodríguez de las Heras

Colaboradores

- BEATRIZ FERNÁNDEZ BONET
- BEATRIZ GARRIDO RAMOS
- DIANA M^a ESPADA TORRES
- ELOÍSA HIDALGO PÉREZ
- GONZALO VÁZQUEZ RODRÍGUEZ
- IÑAKI REVILLA ALONSO
- JOSÉ ÁNGEL MÉNDEZ MARTÍNEZ
- JUDIT GARZÓN RODRÍGUEZ
- MANUEL ORTUÑO ARREGUI
- MARÍA MENCHERO HERNÁNDEZ
- MARTA TEIXIDÓ i CLAVERO
- RUBÉN ALMARZA GONZÁLEZ
- SARA DEL HOYO MAZA
- TERESA MONTIEL ÁLVAREZ
- VÍCTOR BARRERA ALARCÓN





Art y Hum

Revista Digital de Artes y Humanidades