Nº 31 - Diciembre de 2016

ArtyHum

Revista Digital de Artes y Humanidades

ANTROPOLOGÍA ARQUEOLOGÍA ARTE CINE CULTURA FILOLOGÍA FILOSOFÍA GEOGRAFÍA HISTORIA HISTORIA DEL ARTE HUMANIDADES DIGITALES INVESTIGACIÓN LITERATURA MUSEOLOGÍA MÚSICA PATRIMONIO

LITERATURA PÉTREA: CUANDO LA ARQUITECTURA Y LAS LETRAS CONFLUYEN

ISSN 2341-4898

Portada: Escritura jeroglífica maya[1]. Diseño y maquetación de Iñaki Revilla Alonso.

[1] http://www.kosmovidenie.ru/index/95002

SUMARIO

ANTROPOLOGÍA

- ELOÍSA HIDALGO PÉREZ
  Incoherente mito de *Pandora*……8

ARQUEOLOGÍA

- VÍCTOR BARRERA ALARCÓN
  Palabras en piedra: una aproximación a la escritura jeroglífica maya……..23

ARTE

- JUAN GIL SEGOVIA
  Underwater (Teatro Calderón, Valladolid) y *Bajo el agua* (Galería La Maleta, Valladolid), últimas exposiciones individuales de *José María Marbán*……...35
- MARTA TEIXIDÓ i CLAVERO
  - Fundación Mapfre (Casa Garriga Nogués – Barcelona). *Renoir entre mujeres: del ideal moderno al ideal clásico. Colecciones de los Museos D'Orsay y de L'Orangerie*……...43
  - Galería Eude (Barcelona). *Riera i Aragó: d'avions i submarins*……54
  - Fundació Palau (Caldes d'Estrac – Barcelona). *FRACASART: de la no mort de l'art*……59

HISTORIA

- AITOR FREÁN CAMPO
  William Harvey (1578-1657): del paradigma a la Revolución Científica. Una reflexión para investigadores del siglo XXI……65
- ÁLVARO COCA TAPIA
  Leopoldo O´Donnell, Capitán General de Cuba *(1843-1848)*……..91
- MARÍA JOSÉ NOAIN MAURA
  Galileo y el descubrimiento de los satélites de Júpiter……...107

HISTORIA DEL ARTE

- ANDREA GARCÍA CASAL
  La Historia del Arte desde una perspectiva de género……121
- JOAQUÍN BARCELÓ ORGILER
  San Hugo rechazando la tiara de *Fray Manuel Bayeu y Subías*……137

INVESTIGACIÓN

- DIANA MARÍA ESPADA TORRES
  Moritzburg, un castillo para un museo……...156

LITERATURA

- ERIC FRANCISCO SALAZAR LISBOA
  La condena de los amantes: Amor trágico en la primera parte de *Cartas de prisionero* de *Floridor Pérez*……176

ARTYHUM

REVISTA DIGITAL DE ARTES Y HUMANIDADES.

Publicación mensual

Editada por ArtyHum, Vigo.

Fundada en mayo de 2014.

ISSN 2341-4898

Número 31

Diciembre de 2016.

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

https://www.artyhum.com

Mail

admin@artyhum.com

Colaboradores.

- **AITOR FREÁN CAMPO**
  Universidad de Santiago de Compostela.
- **ÁLVARO COCA TAPIA**
  Universidad Complutense de Madrid.
- **ANDREA GARCÍA CASAL**
  Universidad de Oviedo.
- **BEATRIZ GARRIDO RAMOS**
  Universidad Nacional de Educación a Distancia / LINHD
- **DIANA MARÍA ESPADA TORRES**
  Universidad de Zaragoza.
- **ELOÍSA HIDALGO PÉREZ**
  Asociación Española de Americanistas.
- **ERIC FRANCISCO SALAZAR LISBOA**
  Universidad de Talca.
- **IÑAKI REVILLA ALONSO**
- **JOAQUÍN BARCELÓ ORGILER**
  Universidad de Valencia.
- **JOSÉ ÁNGEL MÉNDEZ MARTÍNEZ**
  Universidad Católica de Ávila.
- **JUAN GIL SEGOVIA**
  Universidad de Salamanca.
- **MARÍA JOSÉ NOAIN MAURA**
  Museo Romano Oiasso.
- **MARTA TEIXIDÓ i CLAVERO**
  Crítico de arte: *www.cuadrosdeunaexposicion.com*
- **VÍCTOR BARRERA ALARCÓN**
  Universidad Complutense de Madrid & Universidad Autónoma de Madrid.

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.

ArtyHum, 31, 2016, pp. 8-22.

ANTROPOLOGÍA

INCOHERENTE MITO DE PANDORA.

La justificación ¿moral? del sometimiento a las mujeres.

Por Eloísa Hidalgo Pérez.
Asociación Española de Americanistas.

Fecha de recepción: 12/11/2016
Fecha de aceptación: 20/11/2016

Resumen.

Mencionar a Pandora implica establecer de inmediato una relación directa con los males que pueblan el mundo, pero resulta curioso comprobar cómo esa apreciación responde a una interpretación interesada y con una finalidad antropológica evidente.

Por ello merece la pena analizar el mito y profundizar en las verdaderas implicaciones que tiene y supone.

Palabras clave*: analizar, males, mito, Pandora.*

Abstract.

When we talk about Pandora, we establish a direct mental connection with the bad things who we can found on the world; but that assessment responds to an interested interpretation and with an obvious anthropological purpose.

For that, is necesary to analyse the mith and understand it real meaning.

Keywords*: analyse, bad things, mith, Pandora.*

¿Quién era Pandora?

Pandora fue la primera mujer creada por un dios, ***Hefesto***[2]; que la hizo idéntica a esos seres inmortales femeninos. En realidad, la idea de crearla fue de ***Zeus***, que le ordenó realizar ese trabajo para castigar a los humanos por el robo del fuego que había llevado a cabo ***Prometeo***[3], quien se lo había dado a los hombres[4]. Así, la deidad decidió regalársela a ***Epimeteo*** que, a pesar de las advertencias de su hermano Prometeo teniendo en cuenta de quien procedía, aceptó el presente casándose con ella[5].

Creada a partir de arcilla en una clara concomitancia con el judaísmo[6]; desde el primer momento el origen de Pandora tiene la finalidad fundamental de convertirla en verdugo de los hombres, siendo esta la causa esgrimida para justificar su sometimiento y el de todas las mujeres. La decisión de Zeus contiene, como no puede ser de otro modo, un significado implícito que nos conduce directamente y en primer lugar a su relación con ***Hera***; y en segundo, a las que mantiene con otras féminas sobrenaturales.

En el caso de la diosa, la legendaria enemistad de los esposos divinos le altera y condiciona a partes iguales; aunque a la hora de dejar constancia escrita de ello, Hera es, ¿sorprendentemente?, la más perjudicada. Las infidelidades, prepotencia, abusos y falta de consideración misericordia y/o empatía del dios, son asuntos baladís y carentes de importancia frente a la actitud *"celosa"* y *"vengativa"* con que se presenta a Hera.

Así, los desmanes de Zeus que eufemísticamente rapta a todo tipo de féminas humanas que terminan siendo violadas, deben ser absolutamente comprensibles y exonerables por su condición no solo de deidad, sino también de varón.

[2] GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana.* Barcelona, Ed. Paidós, 1994, pp. 228-229.
[3] GRANDÍO MONTES, M.: "Prometeo, fundador de la civilización humana. ¿Mito de fundación?", *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Coord. por Montserrat Cots Vicente, Antonio Monegal), Vol. 1, 2010, Alicante, pp. 177-190. Recomendamos la lectura de este artículo donde se analiza la relevancia de Prometeo dentro del mito de la creación.
[4] GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 455.
[5] FALCÓN MARTÍNEZ, C.; FERNÁNDEZ-GALIANO, E.; LÓPEZ MELERO, R.: *Diccionario de la Mitología Clásica.* Madrid, T. II, Alianza Editorial, 1992, pp. 490-491.
[6] NÁCAR FUSTER, E.; COLUNGA, A.: *Sagrada Biblia*. Madrid, Ed. Católica, 1978, Génesis, 2, 7, p. 30. Dice: *"Modeló Yavé Dios al hombre de la arcilla y le inspiró en el rostro aliento de vida, y fue así el hombre ser animado.".*

Además y no contentos con esta aberrante justificación, se considera que lo verdaderamente reprobable son los deseos de revancha de una Hera permanentemente humillada que, sin embargo y por una simple cuestión de inferioridad debida a su sexo; hace pagar a las víctimas en vez a su intocable y todopoderoso marido, evidenciando de ese modo que ella sí es mala.

Sin embargo y a pesar de todo, Hera es una diosa; y aunque en la mayor parte de las ocasiones Zeus suele imponerse, la falta de sumisión de su esposa le incomoda. Y es precisamente este aspecto el que intenta erradicar en el caso de las mujeres humanas a través de la creación de Pandora.

La actuación de Pandora condena de por vida a los hombres y a su descendencia; por lo que no solo debe pagar con su sumisión personal el resto de su existencia, sino que también castiga a todo el linaje femenino a padecer esa situación de inferioridad y sometimiento, al igual que le sucede a *Eva*. Sin embargo y en esta tendencia a culpabilizarla de forma exclusiva, se pierden de vista elementos muy importantes que merecen ser analizados.

Pandora: la condena de los hombres osados.

Zeus manda crear a Pandora para castigar a los hombres. Por tanto, la falta que indigna al dios es la cometida por los varones humanos que osaron aceptar el fuego que Prometeo había robado en el Olimpo.

Esta y no otra es la cuestión fundamental, ya que es esa y no otra acción que desata la ira de Zeus. Es el hombre quien comete la falta de aceptar algo que no es suyo y que, además, le está vetado. Y es el hombre quien, a pesar de todo, se arriesga a hacerlo; por lo que debería ser a él a quien se culpara de todo lo que acontece después.

Sin embargo, paradójica y convenientemente para los intereses de los varones, la culpa termina recayendo en el instrumento utilizado para hacerles pagar; es decir, la mujer llamada Pandora.

En ese sentido, el planteamiento para desmontar esta configuración de sumisión de sexos no puede ser más sencillo. ¿Quién era el culpable de la destrucción de determinados elementos terrenales, Zeus que lanzaba su rayo[7] o

[7] GALLARDO LÓPEZ, Mª D.: *Manual de mitología clásica.* Madrid, Ed. Clásicas, 1995,

el rayo caía donde él lo dirigía?.¿Quién tenía la capacidad para decidir sobre qué lanzarlo, el rayo o su dueño?. Y en el caso de ***Posidón*** ¿quién hacía lo propio con el tridente?.

Nadie cuestiona este tipo de asuntos en un ejercicio de obvio cinismo; pero no se duda en mantener la falacia respecto a Pandora que, como el propio mito indica, no fue más que el instrumento ideado y dirigido por Zeus para castigar a los humanos. ¿Se mantendría el mismo modo esta historia en la actualidad, si en vez de una mujer el dios hubiera lanzado su rayo? ¿se culparía al rayo de todos los males?.

Evidentemente no, pero la condición femenina de Pandora era la más idónea para ratificar de nuevo la necesaria imposición masculina, lo que no deja de ser otra muestra de una necesidad apremiante y ancestral por parte de los varones de afianzar una suerte de falacias en torno a las féminas, con el objetivo de intentar justificar *"moralmente"* su imposición sobre ellas en todos los órdenes de la vida.

p. 59. *"Los atributos de Zeus son el rayo y la égida".*

Virtudes y defectos de Pandora.

Pandora es creada hermosa, con habilidad para realizar trabajos manuales, gracia y capacidad de persuasión. En cuanto al toque final, la apariencia externa es una tarea encomendada a las diosas; de manera que *"Atenea la de los ojos claros la vistió y la adornó; las diosas Cárites y la venerable Pito colgaron a su cuello collares de oro; las Horas de hermosos cabellos la coronaron de flores primaverales; Palas Atenea le adornó todo el cuerpo*[8]*"*.

Como podemos observar, las cualidades y dones que se le otorgan, muestran la tendencia a conferir una personalidad inferior a la masculina, pudiendo apreciarlo en la concesión de habilidades manuales pero no intelectuales, puesto que ese aspecto debe limitarse al varón.

Respecto al componente de la persuasión, tiende a vincularse con la malicia más que con la inteligencia cuando se trata de una mujer, pero aún hay más.

[8] HESÍODO: *Los trabajos y los días*. Lib. I, p. 3. Disponible en línea: http://www.ladeliteratura.com.uy/biblioteca/hesiodotrabajos.pdf

Esa malicia se torna en maldad cuando *"el Mensajero matador de Argos, por orden de Zeus retumbante, le inspiró las mentiras, los halagos y las perfidias*[9]*"* como rasgos de su personalidad y que son, a juicio de los varones, características mucho más lesivas que aceptar el fuego robado; aun sabiendo la ira que ese hecho provocaría en los dioses. En realidad nos encontramos ante un episodio de clara desobediencia por parte de los hombres y, sin duda, ¿una muestra de inteligencia típicamente masculina?.

En este sentido, resulta sintomático el conveniente proceso de *"olvido"* al que se somete la causa que provoca la creación de Pandora, sin acentuar, cómo debería hacerse; que todo acto implica el desarrollo de una consecuencia que, en términos morales, debiera ser equivalente al carácter del motivo que la origina. La razón por la que se intensifica la condición del instrumento, llegando incluso a demonizarlo, no deja de ser prototípica e indudablemente injusta; ya que se termina obviando la verdadera razón de los males que padece la humanidad.

Quedarse con la versión simplista de que el origen de la condena de los mortales es la curiosidad que lleva a Pandora a abrir al abrir una jarra o vasija en la que se encontraban encerrados *"todos los males*[10]*"*, es quedarse con la gota de agua que hace derramar el vaso lleno. No calibrar los hechos que anteriormente han conducido a esa situación es tan humano como incorrecto y falaz; pero en el caso que nos ocupa, responde al propósito real de historia, es decir, la justificación de la sumisión femenina.

En realidad, la curiosidad que se plantea como un defecto típico de las mujeres, lo hace desde el punto de vista de un deseo insano consustancial a este sexo y absolutamente alejado de la personalidad masculina; ya que en su caso, es considerada desde el punto de vista positivo de quien desea mejorar las cosas. Frente a esta apreciación indispensable para avalar el propio desarrollo y evolución del ser humano, la curiosidad de la mujer se generaliza y vincula de manera directa con el afán de cotilleo y, por tanto, elimina la condición que sí posee en el caso de los varones.

[9] *Ídem*, p. 3.

[10] GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 405.

Las féminas, y Pandora es una muestra palpable de ello, sienten curiosidad por cuestiones que evidencian su inferioridad intelectual; y es esa inferioridad que las incapacita para controlar sus afanes y deseos, lo que termina por provocar la mayor parte de los problemas que después debe intentar solucionar el hombre. Además, esa perniciosa costumbre suele ir acompañada de una obvia imprudencia, resultante precisamente del afán de saber lo que no le corresponde. Ambas circunstancias unidas, suelen desembocar en todo tipo de desastres donde, como es lógico, salen perjudicadas otras personas.

La culpa de Pandora. Ilustración de la autora.

Con un planteamiento de estas características, la única opción de las mujeres para expiar una culpa eterna e infinita que condenaba a toda la humanidad era admitir su evidente inferioridad en todos los aspectos, asumir su condición desigual respecto a los hombres, y limitarse a acatar lo que ellos decidieran. Más allá de la ratificación antropo-etnográfica de este planteamiento, que se enmarca en el amplísimo espectro pergeñado desde los tiempos más remotos y que posee multitud de ejemplos; es importante matizar la importancia extrema que se da al componente moral y ético de la cuestión.

En realidad, la necesidad de incentivarlo es primordial para el asentamiento firme de esas bases de desigualdad entre sexos, porque solo el afianzamiento del sentimiento intrínseco de culpa en la mentalidad femenina, podía asegurar que la distribución de roles decidida por los varones permaneciera inmutable. En cuestiones como la fortaleza física, que se ejemplifica de manera excepcional en el mito de las *doncellas guerreras*[11],

[11] HIDALGO PÉREZ, E.: "El mito de la doncella guerrera", *ArtyHum Revista Digital de Artes y*

existía un margen de actuación que, no sin dificultad, permitía a algunas mujeres intentar escapar de esa prisión vital definida por los hombres. Algo parecido sucedía en el aspecto tocante a la inteligencia, que siempre debía ser ocultada por no considerarse una cuestión propia de las féminas; pero en la que a través de diferentes caminos, se podía desmontar la falacia impuesta respecto a su ausencia cuando se hablaba de mujeres.

Sin embargo, la intangibilidad del concepto ético y moral y la potenciación del sentimiento de culpa, era el arma más fuerte si lo que se pretendía era conseguir la sumisión permanente del sexo femenino; no siendo extraño que todas las mitologías y religiones recojan diferentes historias y leyendas donde la pérdida de la inmortalidad, la noción de pecado y la condena de la humanidad, responde en exclusiva a una actuación protagonizada por una mujer.

De ese modo, su conversión en verdugo de la humanidad se consolida como argumento irrefutable y que requiere una condena eterna e imposible de saldar, porque no hay absolutamente nada que pueda hacerse para revertir el irreparable daño causado. Ante este planteamiento que la mujer interioriza desde su nacimiento de múltiples formas posibles, siendo sin duda el caso de la religión el más utilizado desde el origen del hombre; sólo se puede acatar una realidad y asumir la conveniente inferioridad postulada por los varones que, por otra parte, no han dudado en propiciar la creación de todo tipo de mitos, leyendas, cuentos, romances y testimonios variados para dejar constancia de los desaciertos femeninos que justifican la superioridad masculina.

La vasija de Pandora.

El deseo de convencer al prójimo de una falacia hace que, a pesar de esmerarnos en crear una historia perfecta que avale nuestra exposición, nunca lo consigamos del todo. De hecho y si analizamos esas situaciones, siempre terminan apareciendo datos que desmontan por completo y racionalmente lo que tanto se ha tardado en elaborar. El caso de la culpabilización de las mujeres como clave para consolidar la distribución social de roles basándose en la inferioridad femenina a todos los niveles, es uno de ellos.

Humanidades, Nº 21, Vigo, Febrero 2016, pp. 8-25. Disponible en línea: https://www.artyhum.com

Al igual que sucede a la hora de desarticular la clave del Antiguo Testamento en el que se achaca a Eva el Pecado Original[12], sin siquiera plantear la posibilidad de que *Adán*, como hombre y supuestamente superior intelectual y moralmente, fuera lo suficientemente fuerte y responsable para negarse a comer el fruto prohibido; el mito de Pandora esconde una serie de cuestiones que dejan en evidencia la propia esencia de esa historia. Pero además, contiene un fallo que desmonta el propio eje argumental de la leyenda.

El problema de la historia de Pandora es, por extraño que parezca, delimitar qué guardaba verdaderamente la vasija que abrió; ya que aunque en la actualidad se ha generalizado la versión de ***Hesíodo*** según la cual *"aquella mujer, levantando la tapa de un gran vaso que tenía en sus manos esparció sobre los hombres las miserias horribles.[13]"*, según ***Pierre Grimal***, otras versiones *"pretenden que la jarra contenía no los males, sino los bienes[14]"*. Y precisamente en ese contenido está la clave.

Si tomamos por cierta la versión de *Hesíodo*, considerando que gran parte de los mitos griegos generalizadamente aceptados son aquellos de los que él dejó constancia, al abrir la vasija, *"todos los males se esparcieron por el género humano[15]"*, quedando solo la esperanza *"en el vaso, detenida en los bordes, y no echó a volar porque Pandora había vuelto a cerrar la tapa por orden de Zeus tempestuoso que amontona las nubes[16]"*.

Considerando este planteamiento se presentan varias preguntas, comenzando por determinar qué hacía la esperanza junto a los males del mundo y cómo es posible que compartiera espacio y consideración con *"los innumerables males entre los hombres, y llenan la tierra y cubren el mar; noche y día abruman las enfermedades a los hombres, trayéndoles en silencio todos los dolores[17]"*.

[12] NÁCAR FUSTER, E.; COLUNGA, A., *Op. cit.*, Génesis, 3, 17-20, p. 32. Después de comer del fruto prohibido Dios le dijo a Adán: *"Por haber escuchado a tu mujer, comiendo del árbol del que te prohibí comer, diciéndote no comas de él:*
Por ti será maldita la tierra;
Con trabajo comerás de ella todo el tiempo de tu vida;
Te dará espinas y abrojos
Y comerás de las hierbas del campo.
Con el sudor de tu rostro comerás el pan
Hasta que vuelvas a la tierra,
Pues de ella has sido tomado;
Ya que polvo eres, y al polvo volverás".

[13] HESÍODO, *Op. cit.*, Lib. I, p. 3.
[14] *Ídem*, p. 405.
[15] *Ídem*, p. 405.
[16] HESÍODO, *Op. cit.*, Lib. I, p. 3.
[17] *Ídem*, p. 3.

Resulta evidente que la esperanza no es tenida, ni antes ni ahora, por un elemento perjudicial para el ser humano, tal y como acertadamente apunta ***Manuel Sánchez Ortíz de Landaluce***[18]; aunque como todas las cosas, encierre en sí a su antagónica y lesiva desesperanza, e incluso la existencia de dos esperanzas[19]. Pero más allá de eso, la propia configuración de la leyenda carece de sentido, incluso en el aspecto ético y filosófico que se le presupone. Al fin y al cabo, si algo poseemos los humanos es esperanza en algo mejor, por lo que el hecho de que permanezca encerrada no cuadra con uno de los mensajes que pretende aportar la historia; por más que una de las explicaciones dadas al respecto es que la vasija tenía una doble función, *"aprisiona los males pero conserva los bienes*[20]*"*.

Así, la culpa de que todos los mortales estemos al arbitrio de gran cantidad de males que pululan por el mundo es responsabilidad única de Pandora, eximiendo a Epimeteo que, a pesar de las advertencias de su hermano Prometeo; no dudó en aceptar el regalo de Zeus y no cuidar como debía la importantísima vasija. Más allá del hecho de que la responsabilidad era suya y no de Pandora, y sin obviar nunca que ella transgredió la orden dada por el esposo a la hora de abrir el recipiente a pesar de que le había dicho de manera expresa que no debía hacerlo; lo cierto es que Epimeteo no supo estar a la altura de la tarea que le había sido conferida a la hora de resguardar esos males del mundo.

En cuanto a la esperanza que fue la única que consiguió permanecer dentro de la vasija cuando Pandora la cerró, afirman ***Constantino Falcón Martínez***, ***Emiliano Fernández-Galiano*** y ***Raquel López Melero***, que

[18] SÁNCHEZ ORTÍZ DE LANDALUCE, M.: "El mito de Pandora en Hesíodo: un nuevo análisis interpretativo de un relato esperanzador", *Minerva: Revista de filología clásica*, Nº 12, 1998, Valladolid, p. 45. Tal y como dice: *"Si admitimos, pues, que la Esperanza en la tinaja lo es de bienes, y no de males, debemos tratar de precisar si ella misma es un bien o un mal. En nuestra opinión [...], entendida como confianza o ilusión, por lo general en una situación miserable, de que las cosas irán mejor, no es de por sí ni un bien ni un mal, sino que solo en su realización concreta se presentará en unas ocasiones como algo bueno y en otras, por el contrario, como malo, dependiendo de la actitud que lleve a adoptar al hombre ante la adversidad".*

[19] *Ibídem*, p. 46. En este sentido discrepamos respecto al planteamiento de Manuel Sánchez Ortiz de Landaluce que afirma que *"aunque nuestro poeta no lo indique explícitamente, a partir de una lectura atenta de su obra podemos deducir que también sería dos las esperanzas, o, mejor dicho, que doble sería el carácter […]. En efecto, en Trabajos y Días […] Hesíodo nos habla de la vana esperanza […], `propia del holgazán […]. Pero también hace mención de la buena esperanza"*.

[20] *Ibídem*, p. 52.

solo ella, *"con sus consejos falaces y sus pobres consuelos"* evita que los seres humanos se suiciden[21]. Sin duda, ese tipo de definiciones parecen acercar a la esperanza a una connotación prioritariamente negativa, pero si a continuación se aduce que es la causa que evita el suicidio de las personas; resulta obvio que su parte benéfica es mayor a cualquier otra, y por tanto su presencia junto a los males del mundo no tiene sentido.

Si por el contrario hacemos caso de la versión que esgrime que lo que contenía eran todos los bienes del mundo, la situación se complica aún más. En esta segunda opción, al dejar que escapasen volvieron *"a la mansión de los dioses, en vez de quedarse entre los humanos*[22]*"*; hecho que coloca a la esperanza como una incuestionable riqueza. De todas maneras y ante esta opción, resulta imposible no plantearse la razón por la que los bienes regresan al Olimpo y los males se quedan pululando por el mundo. Al fin y al cabo, si se pretende achacar que los males son humanos y la presencia de los humanos en la tierra se debe a la actuación de los dioses, ¿no resulta lógico pensar que los creadores que otorgan el bien, son los únicos capaces de hacer lo mismo con el mal?. ¿Acaso las actuaciones de Zeus y la mayor parte de las divinidades del Olimpo, no muestran una evidente maldad envuelta en la apariencia del capricho y la veleidad?. ¿Acaso el propio castigo al que somete a Prometeo, no es un ejemplo claro de tortura con la consiguiente connotación maligna que ello conlleva?.

De cualquier modo, lo cierto es que, analizándolas, ninguna de las dos versiones es lo suficientemente firme como para sustentar la historia y el castigo a la figura de Pandora; y por ende, al resto de las mujeres obligadas a pagar una culpa que, de ninguna manera, se le puede ni debe achacar de manera unilateral.

No asumiendo responsabilidades.

A través de la historia de Pandora, lo que en realidad podemos observar es la incapacidad masculina para asumir responsabilidades y errores. Pandora no es más que la excusa utilizada para ocultar las propias ineptitudes de los varones que aparecen en el relato.

[21] FALCÓN MARTÍNEZ, C.; FERNÁNDEZ-GALIANO, E.; LÓPEZ MELERO, R., *Op. cit.*, p. 491.
[22] GRIMAL, P., *Op. cit.*, p. 405.

La primera equivocación es la que comete Prometeo robando el fuego a las divinidades y evidenciado el error de un Zeus que no es capaz de aceptar su falibilidad, a pesar de esa condición divina. En vez de asumir la situación como lo que en realidad es, el dios del Olimpo decide vengarse; y su frustración por no poder doblegar absolutamente a su esposa, hermana y homóloga Hera decide canalizarla ordenando la creación de la primera mujer, Pandora.

Prometeo trayendo el fuego (1637),
Jan Cossiers.
Museo del Prado (Madrid, España).

Pandora es una creación realizada por otro dios, Hefesto, que la dota de una serie de rasgos como *"la maldad y la falta de inteligencia*[23]*";* mientras *Hermes*, ese *"Mensajero matador de Argos*[24]*"* completa la *"obra"* con otros tantos aspectos poco edificantes. Por tanto, si son ellos quienes confieren esas características tan reprobables, no solo resulta evidente que éstas no les son ajenas a pesar de su condición los dioses varones, sino todo lo contrario.

De hecho, tanto las actuaciones de Zeus como de Hefesto ponen de manifiesto esa maldad, ya que no se conforman con castigar a Prometeo, sino que deciden hacer lo propio con los humanos por haber aceptado el presente sustraído; pero aún hay más. El propio Hesíodo afirma que Pandora cierra *"la tapa por orden de Zeus tempestuoso que amontona las nubes*[25]*",* lo que no deja de resultar paradójico, ya que poco después afirma *"que nadie puede evitar la voluntad de Zeus*[26]*"*; lo que supone una constatación de que el desarrollo de los hechos se ha

[23] FALCÓN MARTÍNEZ, C.; FERNÁNDEZ-GALIANO, E.; LÓPEZ MELERO, R., *Op. cit.*, p. 490.
[24] HESÍODO, *Op. cit.*, Lib. I, p. 3.
[25] HESÍODO, *Op. cit.*, Lib. I, p. 3.
[26] *Ídem*, Lib. I, p. 3.

producido de acuerdo a lo que quería, incluyendo la permanencia de la esperanza en la vasija. En este sentido y considerando que el afán del dios es el castigo y la venganza, ¿estaríamos haciendo lo correcto a la hora de plantearnos que, en realidad, esa esperanza es tenida como algo negativo para los humanos; o sería más correcto pensar que se trata en realidad de una retorcida estratagema por parte del dios, que solo concibe su existencia en base a la de los mortales, de los que no debe ni quiere prescindir?.

Si nos decantamos por esta última opción, sin duda la existencia de la esperanza entre los hombres es una trampa de la divinidad, a través de la cual sigue ejerciendo su revancha sobre unos seres humanos que, paradójicamente; se aferran a esa abstracción como único medio de sobrellevar la vida y todo lo que ella implica.

Pero no solo Zeus es incapaz de asumir sus responsabilidades, aunque a él le quede el ¿consuelo? de vengarse en otros por su propia incapacidad.

Otro de los errores que más evidentemente aparecen recogidos en el relato de Pandora es el de Epimeteo[27], que a pesar de la advertencia de su hermano Prometeo, comete la imprudencia y la irresponsabilidad de aceptar el regalo procedente del mayor enemigo de su hermano; en lo que es una evidente muestra de deslealtad fraternal. Una imprudencia que se incrementa al no vigilar esa vasija como debería hacerlo.

Por tanto y teniendo en cuenta todos estos aspectos, lo que en verdad se evidencia es que Pandora era una víctima de los varones que la crearon para convertirla en un instrumento de venganza hacia los hombres.

A través de su historia, lo que objetivamente se puede observar son los comportamientos, actitudes y pensamientos reprobables de los dioses; salvo si se intenta dar la vuelta al relato para culpabilizarla y, de esa manera, afianzar una condena que sea arrastrada por las mujeres y las *"obligue"* a someterse a los hombres.

[27] GARCÍA MÁYNEZ, E.: "El mito de Prometeo y Epimeteo y las finalidades del castigo", *Dianoia: anuario de Filosofía,* Nº 25, 1979, México, p. 5. Dice "*Epimeteo, que no era muy prudente"*.

Conclusiones.

A pesar de lo poco reconocida e incluso muchas veces defenestrada que suele estar la mitología en el mundo actual, acercarse a ella y a muchos las historias que la configuran en diferentes puntos del planeta; es imprescindible para conocer muchas de las actitudes, pensamientos y condicionamientos que los seres humanos seguimos manteniendo en la actualidad.

El caso de Pandora y las homólogas que podemos hallar en cualquier parte del mundo es uno de ellos, pero en el ejemplo griego confluye, además, una carga de corte filosófico que, aunada con la estrictamente moral; convierten este mito en uno de los más determinantes a la hora de comprender las relaciones de imposición y sumisión masculinas y femeninas.

BIBLIOGRAFÍA.

FALCÓN MARTÍNEZ, C.; FERNÁNDEZ-GALIANO, E.; LÓPEZ MELERO, R.: *Diccionario de la Mitología Clásica.* Madrid, Alianza Editorial, 1992.

GALLARDO LÓPEZ, Mª D.: *Manual de mitología clásica*. Madrid, Ed. Clásicas, 1995.

GARCÍA MÁYNEZ, E.: "El mito de Prometeo y Epimeteo y las finalidades del castigo", *Dianoia: anuario de Filosofía,* Nº 25, 1979, México, pp. 1-20.

SÁNCHEZ ORTÍZ DE LANDALUCE, M.: "El mito de Pandora en Hesíodo: un nuevo análisis interpretativo de un relato esperanzador". *Minerva: Revista de filología clásica*, Nº 12, 1998, Valladolid, pp. 41-52.

GRANDÍO MONTES, M.: "Prometeo, fundador de la civilización humana. ¿Mito de fundación?", *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Coord. por Montserrat Cots Vicente, Antonio Monegal), Vol. 1, 2010, Alicante, pp. 177-190.

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

HESÍODO: *Los trabajos y los días.* Disponible en línea: http://www.ladeliteratura.com.uy/biblioteca/hesiodotrabajos.pdf

HIDALGO PÉREZ, E.:

-"El mito de la doncella guerrera", *ArtyHum Revista Digital de Artes y Humanidades*, nº 21, Febrero 2016. Disponible en línea: https://www.artyhum.com

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

**Portada: La caja de Pandora (segunda mitad del s. XIX), Charles Amable Lenoir. Düsseldorfer Auktionshaus.*

ArtyHum, 31, 2016, pp. 23-34.

ARQUEOLOGÍA

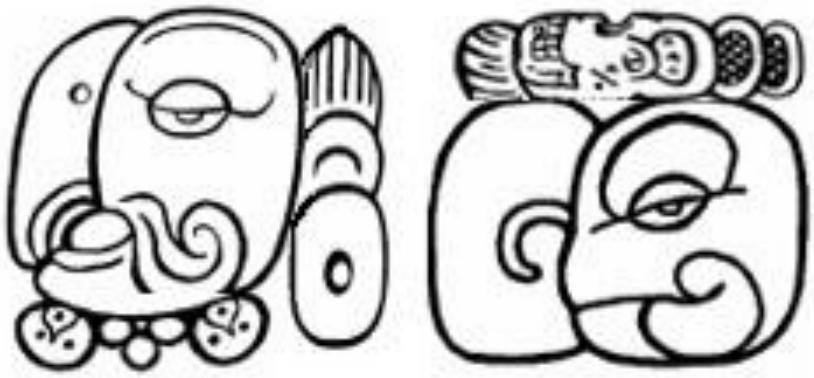
PALABRAS EN PIEDRA: UNA APROXIMACIÓN A LA ESCRITURA JEROGLÍFICA MAYA.

Por Víctor Barrera Alarcón.

Universidad Complutense de Madrid & Universidad Autónoma de Madrid.

Fecha de recepción: 25/11/2016

Fecha de aceptación: 28/11/2016



Resumen.

En los últimos veinte años los estudios de la antigua cultura maya han experimentado un gran desarrollo gracias al desciframiento de la escritura jeroglífica maya. En las siguientes páginas se trata de acercar al lector a este fascinante sistema de escritura, uno de los más complejos de los desarrollados en la América Prehispánica.

***Palabras clave**: Cultura Maya, Epigrafía, Escritura, Glifo.*

Abstract.

In the last twenty years the studies about the ancient mayan culture have been a great development thanks to the decipherment of the mayan hieroglyphic writing. The following pages show the reader this awesome system of writing, one of the most complex of those developed in Prehispanic America.

***Keywords**: Mayan Culture, Epigraphy, Writing, Glyph.*

Hacer visible lo invisible.

Podríamos definir el término escritura como la palabra puesta en forma visible, de tal forma que cualquier lector instruido en sus convenciones pueda reconstruir el mensaje oral que alberga. Partiendo de esta definición, como *"palabra visible"*, la escritura nació hace 5000 años, inventada por los sumerios en la baja Mesopotamia y, poco tiempo después, la podemos encontrar en el Valle del Nilo, en el Antiguo Egipto.

Hoy en día consideramos la escritura como una de las máximas expresiones de la complejidad de una cultura[28]. En nuestra concepción de la cultura, muy influida muchas veces por algunos de los criterios establecidos por la teoría de la evolución que tanto influyó en la antropología de la época victoriana, la capacidad de los individuos para leer y escribir convierte a la sociedad de la que forman parte en algo superior respecto de otras cuyos integrantes desconocen este sistema.

Así, ***Edward Tylor***, en 1881, afirmaba que la evolución de la humanidad desde la barbarie a la civilización fue la capacidad de ésta para idear un sistema escriturario. No obstante, esta visión de la escritura como *"culmen civilizatorio"* no siempre fue así.

Algunos pensadores del mundo clásico no estaban tan seguros de que la escritura fuese una bendición tan grande. Un ejemplo de ello lo vemos en el diálogo platónico de Fedro en el que su autor pone en boca de ***Sócrates*** un viejo mito acerca de la invención de diversas ciencias por parte del dios egipcio ***Tot***. Aritmética, astronomía, geometría, escritura… fueron presentados por Tot a Tamus, gobernante de Egipto en este mito, y le invitó a darlas a conocer a todos los egipcios. Tras examinar una a una estas disciplinas, barajando sus puntos fuertes y posibles aportes a la sociedad, al llegar a la escritura Tot la presentaría de esta manera:

"He aquí una invención, ¡oh rey!, que hará a los egipcios más sabios y ayudará a su memoria. He descubierto una receta segura para la memoria y la sabiduría".

[28] BARRERA, V.: "Cuestión de perspectivas: el Museo de Antropología como estudio de caso", *ArtyHum Revista Digital de Artes y Humanidades*, Nº 16, 2015, p. 34. Disponible en línea: https://www.artyhum.com/descargas.html

Afirmación ante la cual el monarca, escéptico, responderá:

"Tot, padre de la escritura, en el entusiasmo de tu descubrimiento, le atribuyes todo lo contrario a su verdadera función. Aquellos que la conozcan dejarán de ejercitar su memoria y serán olvidadizos; se confiarán a la escritura para traer los recuerdos a su memoria mediante signos externos en vez de fiarse de sus propios recursos internos. Los hombres recibirán de la escritura mucha información, pero sin la instrucción adecuada parecerán sabios cuando en realidad serán ignorantes[29]*"*.

Efectivamente, en este fragmento del diálogo de ***Platón***, vemos como Sócrates plantea que la escritura no llevará al hombre hasta su fin último, hasta la búsqueda de la verdad. Para ejemplificarlo, más adelante, comparará la escritura con la pintura. Las pinturas parecen seres vivos, pero si el observador les plantease una pregunta éstas permanecerán en silencio. Del mismo modo, si a la palabra escrita se le plantea una pregunta se obtiene constantemente la misma respuesta.

En ambos casos no se distingue entre lectores/observadores apropiados e inapropiados; escritura y pintura pueden ser maltratadas, sesgadas, malinterpretadas… sin capacidad alguna de defenderse por sí mismas[30]. Por el contrario, proseguirá Sócrates, las verdades que podemos encontrar en el arte de la dialéctica pueden defenderse a sí mismas. Por lo tanto, vemos cómo para Platón la palabra hablada es superior a la palabra escrita.

Puede que, hasta cierto punto, lo planteado por Platón en el Fedro fuese cierto: las sociedades que no poseen un sistema de escritura, que no son capaces de leer y escribir, son capaces de auténticas proezas de memoria, tal y como han podido demostrar los antropólogos[31] tal y como hemos podido hablar en trabajos anteriores[32]. Largas historias tribales han sido confiadas a la memoria de bardos y otros especialistas.

[29] COE, M.D.: *El desciframiento de los glifos mayas*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 17-18.

[30] *Ibídem*, p. 18.

[31] RAPPAPORT, J.: *The Politics of Memory: Native Historical Interpretation in the Colombian Andes*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

[32] BARRERA, V.: "Historia sin Historia: otras maneras de pensar el pasado", *ArtyHum Revista Digital de Artes y Humanidades*, Nº 17, 2015, pp. 20-27. Disponible en línea: https://www.artyhum.com/descargas.html

Por no abandonar nuestro ejemplo de la Grecia Antigua, basta con pensar en la *Ilíada* o la *Odisea* que, verso a verso, eran recitadas con exactitud por los bardos y otros especialistas griegos en aquella época del oscurantismo en la que la escritura micénica (la escritura conocida como *Lineal B*) había sido olvidada.

Semántica y fonética.

Todo sistema de comunicación escrito consta de dos niveles: un nivel semántico centrado en el ámbito del sentido o significado de la palabra, y un nivel fonético, centrado en el ámbito del sonido. Las escrituras varían en función del énfasis que ponen en una u otra de estas dimensiones. Así, para tener un ejemplo conocido, nuestro sistema de escritura, claramente alfabético, se inclina por el nivel fonético, es decir, la mayoría de los símbolos que empleamos a la hora de escribir representan un sonido concreto, bien sean vocales (a, e, i, o, u), bien sean alteraciones en el sonido de éstas (*"p"* indica que la vocal que la precede se ha de leer de manera bilabial oclusiva, mientras que *"m"* indica que la vocal inmediatamente siguiente se pronunciará de manera naso-labial).

Podemos categorizar los sistemas escriturarios presentes y pasados (al menos los conocidos hasta la fecha) en estas categorías de escrituras altamente semánticas y escrituras altamente fonéticas. Dentro de este primer grupo encontraremos escrituras fuertemente *logográficas*[33] como puedan ser el sistema escriturario chino, la escritura jeroglífica egipcia antigua o la escritura sumeria primitiva. Por su parte, las escrituras con una clara inclinación por el nivel fonético serían las escrituras silábicas, donde cada símbolo representa un fonema, normalmente con estructura CV (consonante-vocal) como por ejemplo la escritura japonesa; y, por otro lado, las escrituras alfabéticas como la nuestra[34].

Para el caso que nos ocupa, la escritura jeroglífica maya se trata de un sistema escriturario mixto o logosilábico, o, lo que es lo mismo, se trata de un sistema escriturario que posee símbolos que representan palabras completas (*logogramas*) y que serían mayoritarios, pero a su vez estos

[33] Por escrituras logográficas se entienden aquellas escrituras en las que un signo escrito representa un morfema, un fragmento mínimo del lenguaje capaz de expresar un significado.
[34] KETTUNEN, H. & HELMKE, C.: *Introduction to Mayan Hieroglyphs*. Leiden, European Maya Conference Handbooks, 2005.

símbolos o logogramas se verían reforzados mediante símbolos que representarían sílabas (fonogramas).

Quizá pueda parecer un sistema complejo en un principio, pero hemos de partir de la base de que nosotros mismos leemos e interpretamos cotidianamente signos logográficos. Un ejemplo de ello podrían ser las señalizaciones de tráfico en las que, muchas veces, interpretamos un símbolo (logograma) determinado que transmite un mensaje (parar, prohibido, cambio de sentido…).

En otros casos de nuestro día a día se llegan a combinar diferentes sistemas de escritura que entendemos con total normalidad como la señal de *"salida de emergencia"* la cual, en muchas ocasiones, al dibujo y la flecha característicos (que nos indica la existencia de una salida y la dirección de la misma), se le añade la palabra *"exit"*, combinándose así dos sistemas de comunicación escrita diferentes: uno logográfico (el dibujo esquemático de una persona atravesando una puerta) y otro alfabético (el propio letrero con la palabra "*exit*".

Por lo tanto, vemos cómo en ocasiones nosotros mismos empleamos un sistema de comunicación escrita donde mezclamos signos que representan palabras completas o ideas concretas y signos que representan sonidos, del mismo modo que hicieron los antiguos mayas.

Los elementos del sistema escriturario maya.

De los diferentes símbolos empleados por los antiguos mayas para plasmar su lengua de una manera gráfica los logogramas fueron los más abundantes (actualmente se han contabilizado más de quinientos símbolos logográficos diferentes). Los logogramas son aquellos signos que representan palabras o morfemas de la lengua y tienen significado por sí mismos. Se trata de signos que representan palabras correspondientes a elementos, objetos y seres tanto del mundo físico (animales, plantas, colores…) como del mundo de la cultura (dioses, títulos y cargos políticos…) que pueden ser fácilmente reconocibles (como el caso del logograma *balam*) o con un mayor

grado de abstracción, que los hace más difíciles de reconocer (como el caso del logograma *b'ak*).

Por otro lado, otro conjunto de signos muy característicos de este sistema escriturario serían los fonogramas o símbolos fonéticos que, tal y como se ha mencionado anteriormente, se tratarían de símbolos que equivalen a uno o más fonemas de la lengua y que, por sí solos, carecen de significado. Existen multitud de símbolos fonéticos en la escritura jeroglífica maya, más de 250 símbolos fonéticos diferentes descifrados hasta la fecha, que representan tanto sonidos de las cinco vocales que conocemos y manejamos diariamente, como sonidos de la mayoría de consonante acompañada de vocal[35].

Uno de los primeros problemas que nos encontramos al tratar de comprender cómo un sistema escriturario con fonogramas terminados en vocal puede servir para una lengua repleta de palabras acabadas en consonante (*Pakal, Balam, B'ak, Ch'ok*…). La solución a la que llegaron los escribas mayas es realmente simple a la par que útil: en lugar de crear toda una nueva gama de símbolos para representar fonemas VC (vocal-consonante), lo que hicieron fue emplear dos glifos con estructura CVCV y suprimir la última vocal. Por ejemplo, a la hora de escribir la palabra *ch'ok* (joven) lo que hacían era escribir los fonogramas *cho-* y *–ko* para, posteriormente, suprimir la última vocal: *cho-k*(o), o, para el caso de la palabra jaguar (*balam* en maya): *ba-la-m*(*a*)[36].

Ahora bien, si la última vocal se suprime ¿por qué *balam* siempre es representado fonográficamente con el símbolo para *–ma* para representar su última sílaba y no con el fonograma–me o con cualquier otra posibilidad? Esto es debido a una regla ortográfica propia de este sistema de escritura conocida como *"Regla de la Armonía"*.

[35] En el siguiente enlace se puede descargar uno de los muchos silabarios mayas que se pueden encontrar en páginas especializadas. En este caso se trata de un silabario simplificado donde aparecen las principales representaciones epigráficas de los diferentes fonemas de los que consta la lengua maya: https://decipherment.files.wordpress.com/2013/09/maya-syllabary-v2.pdf

[36] VV.AA.: *Introducción a la escritura jeroglífica maya*. Madrid, Museo de América de Madrid, 2010.

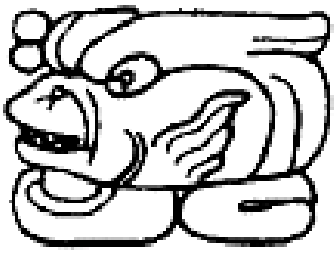
Del mismo modo que acostumbramos a escribir en mayúscula la primera letra tras un punto y seguido en nuestro sistema escriturario, los antiguos escribas mayas elaboraron esta regla ortográfica por la cual la última vocal (la vocal suprimida) es idéntica a la vocal inmediatamente anterior[37].

Es por ello que encontraremos siempre *ch'ok* (joven) escrito como *cho-ko* y no como *cho-ki* o *cho-ku* porque, según la regla ortográfica de la armonía, la última vocal ha de ser la misma que la vocal que la ha precedido[38].

Por último, hemos de tener en cuenta que los antiguos escribas mayas no sólo apoyaron los signos logográficos de su sistema de escritura con fonogramas, sino que también idearon una serie de símbolos carentes de valor de lectura pero que también aportan significado a la frase escrita.

Así, del mismo modo que nuestro sistema de escritura posee signos sin valor de lectura (signos de puntuación, el espacio en blanco como separador de las diferentes palabras que integran un texto…) para el caso maya se ha identificado un signo diacrítico: el duplicador. Es muy común encontrar duplicador en aquellos casos donde el fonema se repite y no se quiere volver a representar, bien por comodidad, bien por falta de espacio. Sobre el fonograma a duplicar el escriba dibujaba dos pequeños puntos, indicando que su lectura era doble.

De este modo, a la hora de escribir la palabra *"cacao"*, que fonográficamente se escribiría *ka-ka-wa*, es muy normal encontrar escrito simplemente *ka-wa* y los dos pequeños puntos característicos del duplicador sobre el fonograma *ka* indicándonos que la lectura del símbolo al que se asocia debe ser doble y que, a la hora de reflejarlo con nuestro propio sistema de escritura, lo representaríamos del siguiente modo: ^{2}*ka-wa*.



Bloque jeroglífico donde puede verse el signo de duplicación ligado al fonograma -ka asentado sobre el fonograma -wa.

[37] *Ibídem*, pp. 9-13.
[38] Existen casos más complejos donde esta regla no se cumple. Se trata de casos excepcionales pero documentados en la escritura jeroglífica maya conocidos como *"excepción de la desarmonía"* o *"vocal desarmónica"*.

El bloque jeroglífico y el orden de lectura.

No hemos de pensar que fonogramas y logogramas se disponían de cualquier manera en una obra de arte con escritura asociada. En la mayor parte de los casos los antiguos escribas mayas compusieron las palabras formando grupos de signos dispuestos en un espacio cuadrangular ideal que denominamos *"bloque jeroglífico"*. De este modo, y dependiendo del espacio que será soporte de la escritura o la habilidad del escriba encontramos textos jeroglíficos en los que estos bloques jeroglíficos pueden estar formados por un solo jeroglífico, o puede aglutinar en él dos, tres o más jeroglíficos, formando composiciones extremadamente complejas.

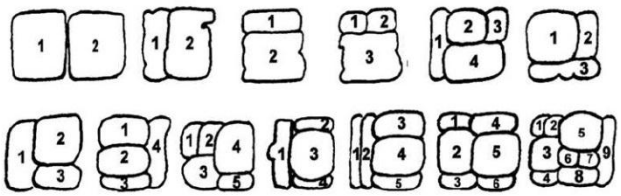
La búsqueda de una composición final cuadrangular hace que los signos mayas presenten diversas formas/tamaños según deban ocupar una mayor o menor extensión dentro del espacio disponible. Tradicionalmente los glifos de mayores dimensiones se han denominado *"glifos principales"* y, por tradición también, aquellos glifos que ocupan un menor espacio son llamados afijos y pueden ser, dependiendo de su posición respecto del signo principal, prefijos, sufijos, suprafijos, posfijos o infijos. Es sencillo pensar que esta diferencia de tamaños nos habla de una jerarquía de signos en la que aquellos de mayores dimensiones poseen una mayor importancia que aquellos más pequeños y, de hecho, esa idea se mantuvo a lo largo de un tiempo en la historia del desciframiento de los glifos mayas[39].

Sin embargo, esta diferencia de tamaño en los glifos que conforman un bloque jeroglífico no implica necesariamente una importancia diferente de cada uno de los elementos, simplemente es el resultado de las distintas estrategias seguidas por el escriba en la composición del bloque.

Respecto al orden de lectura dentro del propio bloque jeroglífico no dista mucho de nuestro sistema de lectura: de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Por ello, en un bloque jeroglífico conformado por múltiples signos (bien fonogramas, bien logogramas), aquel que se encuentre a la izquierda se leerá antes que aquel que se encuentra a la derecha,

[39] COE, M.D., *Op. cit*., pp. 55-59.

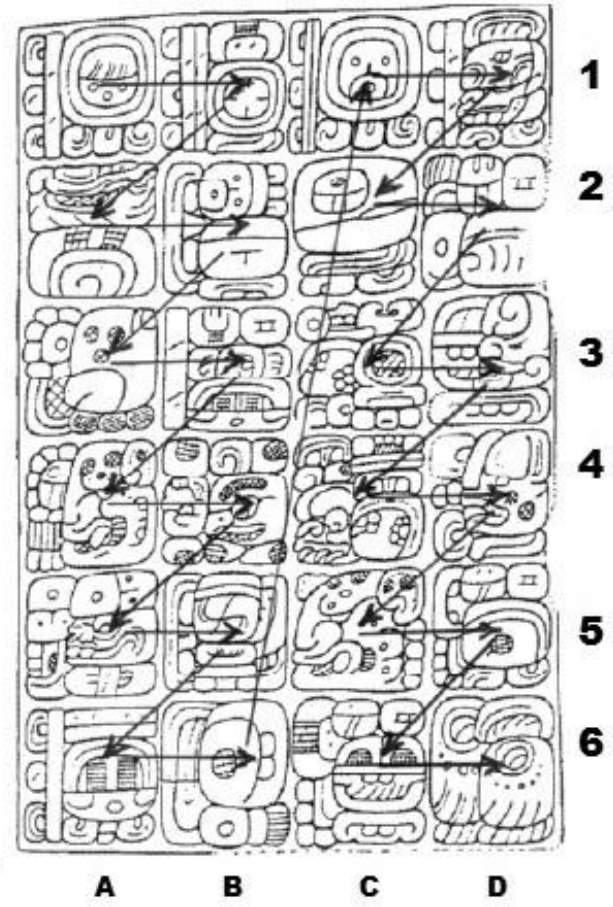
y aquel que se encuentre encima se leerá antes que aquel que se encuentre abajo[40].



Composiciones más comunes de los bloques jeroglíficos y su orden de lectura.

Por último, el orden de lectura de un texto conformado por diversos cartuchos jeroglíficos es bastante sencillo si lo comparamos con el orden de lectura dentro del propio cartucho (aunque sigue el mismo principio). Los bloques jeroglíficos han de leerse siempre de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, del mismo modo que nuestra forma de lectura.

No obstante, es importante señalar que en lugar de leer de izquierda hacia derecha todo el texto jeroglífico y, una vez terminada la línea pasar a la siguiente como en nuestro sistema de lectura, para el caso de la escritura maya se deben leer las columnas de manera pareada[41]. Así, si nombrásemos las filas con números y las columnas con letras para un hipotético caso de un texto jeroglífico con 16 bloques organizado a modo de cuatro filas y cuatro columnas, nuestro orden de lectura sería el siguiente: A1-B1 / A2-B2 / A3-B3 / A4-B4 // C1-D1 / C2-D2 / C3-D3 / C4-D4.



Orden de lectura de un conjunto de bloques jeroglíficos.

[40] KETTUNEN, H. & HELMKE, C., *Op. cit.*, p. 15.

[41] VV.AA., *Op. cit.*, pp. 19-23.

Conclusión.

La antigua escritura jeroglífica maya fue una de las más complejas desarrolladas en el continente americano. No sólo por la larga lista de diferentes símbolos que conforman este peculiar sistema, sino por la efectividad del mismo: gracias a esta combinación de logogramas y fonogramas los antiguos escribas mayas fueron capaces de escribir en su lengua cualquier frase que deseasen, llegando a abarcar temas tan dispares como la astronomía, la arquitectura, la historia e, incluso, la poesía.

Los avances en las últimas dos décadas en el desciframiento de la escritura jeroglífica maya han permitido a los especialistas poder acercarse a ella desde perspectivas muy diferentes a la arqueología.

Ya no hablamos de una interpretación de una serie de datos obtenidos de un conjunto de materiales arqueológicos para aproximarnos a la cultura deseada, sino que, al poder leer los textos escritos en piedra se ha podido acceder al corazón mismo de la cultura maya.

Tenemos mensajes que fueron plasmados en diferentes soportes por antiguos mayas para sus coetáneos y, por lo tanto, a través de ellos podemos aproximarnos de una forma más íntima a su forma de ver y comprender el mundo que les rodeaba.

Ello no quiere decir que la arqueología quede relegada a un segundo plano en la investigación, desplazada por la epigrafía; hablamos de dos metodologías diferentes que aportan una información diferente y no sólo complementaria, sino totalmente dependiente la una de la otra para poder comprender de un modo más completo la antigua cultura maya.

BIBLIOGRAFÍA.

BARRERA, V.:
(2015a): "Cuestión de perspectivas: el Museo de América de Madrid como estudio de caso", *ArtyHum Revista Digital de Artes y Humanidades*, Nº 16, Vigo, pp. 33-41. Disponible en línea: https://www.artyhum.com/descargas-visualizar-artyhum-16ver-pdf.html
(2015b): "Historia sin historia: otras maneras de pensar el pasado", *ArtyHum Revista Digital de Artes y Humanidades*, Nº 17, Vigo, pp. 20-27. Disponible en línea: https://www.artyhum.com/descargas-visualizar-artyhum-17ver-pdf.html

COE, M.D.: *El desciframiento de los glifos mayas*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1995.

KETTUNEN, H. & HELMKE, C.: *Introduction to Mayan Hieroglyphs*. Leiden, European Maya Conference Handbooks, 2005.

RAPPAPORT, J.: *The Politics of Memory: Native Historical Interpretation in the Colombian Andes*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

VV.AA.: *Introducción a la escritura jeroglífica maya*. Madrid, Museo de América de Madrid, 2010.

WEBGRAFÍA.

Silabario maya abreviado que permitirá al lector iniciarse en el conocimiento de los fonogramas mayas.
https://decipherment.files.wordpress.com/2013/09/maya-syllabary-v2.pdf
[Última fecha de consulta: 23/11/2015].

Láminas.

Portada.
Composición jeroglífica elaborada a partir de:
https://decipherment.files.wordpress.com/2013/09/maya-syllabary-v2.pdf

Lámina 2.
http://www.espacioimasd.unach.mx/articulos/num11/maya/Figura-5.png

Lámina 3.
http://upload-images.jianshu.io/upload_images/1872427-dd10a55694142292.jpg?imageMogr2/auto-orient/strip%7CimageView2/2/w/1240

Lámina 4.
http://www.mysticomaya.com/glyphesmayas/glyphs/diag.gif

**Portada: Composición jeroglífica donde se puede leer el título de la revista: ArtyHum = a-l(a)-ti u-m(u). (Aproximación fonética para la sílaba "ra" por su inexistencia en lengua maya).*

ArtyHum, 31, 2016, pp. 35-42.

ARTE

UNDERWATER (TEATRO CALDERÓN, VALLADOLID) Y *BAJO EL AGUA* (GALERÍA LA MALETA, VALLADOLID), ÚLTIMAS EXPOSICIONES INDIVIDUALES DE JOSÉ MARÍA MARBÁN.

Pintura y fotografía en remojo.

Por Juan Gil Segovia.
Universidad de Salamanca.

Fecha de recepción: 12/10/2016
Fecha de aceptación: 26/11/2016

Resumen.

En este 2016, en Valladolid, y con un breve espacio de tiempo entre ambas, se han podido ver dos exposiciones individuales del artista José Mª Marbán. Normalmente no es habitual ver dos muestras del mismo artista en la misma ciudad en un solo año, pero esta situación, para nada negativa, nos va a servir para sumergirnos en la obra reciente de este creador y, ya de paso, hablar de las relaciones entre pintura y fotografía, y las posibilidades de la imagen digital.

Palabras clave: *Arte, digital, fotografía, imagen, pintura.*

Abstract.

In this 2016, in Valladolid, and a short time between the two, have seen two solo exhibitions of the artist José Mª Marbán. Normally it is not usual to see two exhibitions by the same artist in the same city in a single year, but this situation, not at all negative, we will serve to immerse ourselves in the recent work of this creator, and by the way, speaking of relations between painting and photography, and the possibilities of digital image.

Keywords: *Art, digital, photography, picture, painting.*

Introducción.

José Mª Marbán (Valderas-León, 1959. Vive y trabaja en Valladolid), comienza su andadura en el mundo del arte en la década de los ochenta, practicando una pintura abstracta y matérica que podríamos encuadrar dentro de la abstracción lírica. Posteriormente, con el auge de la tecnología digital, empieza a trabajar con la imagen fotográfica pero entendiendo esta como una forma de renovación pictórica. Ha realizado numerosas exposiciones, tanto individuales como colectivas, entre las que destacan *Four Seasons Room* en el Museo Domus Artium 2002 (DA2) de Salamanca (2015) o sus participaciones en las ferias *ArteSantander* y *Art/Salamanca* de la mano de la *galería Benito Esteban* (Salamanca).

Vista de la exposición "Underwater", José María Marbán. Sala de exposiciones del Teatro Calderón de Valladolid. Junio-Julio de 2016.

Sus dos últimas exposiciones individuales son: *Underwater* en la sala de exposiciones del Teatro Calderón (junio-julio de 2016) y *Bajo el agua* en La Maleta galería de arte (octubre-noviembre de 2016), ambas en Valladolid. La primera se produce en un espacio público (dependiente del Ayuntamiento de Valladolid) y la segunda en uno privado. La celebrada en el espacio municipal ha sido realizada en el marco del proyecto CreArt (Red de Ciudades para la Creación Artística), que es un proyecto de cooperación cultural europeo para la promoción de la creatividad artística, en el que participan 13 ciudades e instituciones europeas[42], siendo Valladolid la única integrante española. A estas dos exposiciones individuales habría que añadir su participación en la muestra *Las formas del silencio*, una exposición colectiva de fotografía en torno al silencio y el sonido comisariada por ***Juan Santos*** y ***Rubén Polanco*** en El Huerto del Tertuliano[43] (Fuente Olmedo -Valladolid-, del 25 de Septiembre al 15 de Noviembre de 2016).

[42] Más información sobre el proyecto CreArt: http://www.info.valladolid.es/cultura/artes-plasticas-y-museos/creart

[43] Página web del espacio El Huerto del Tertuliano: http://www.elhuertodeltertuliano.com

Pintura y fotografía.

Cuando hablamos de pintura y de fotografía lo hacemos sobre el discurrir de dos caminos, cuyos trazados son casi siempre paralelos, únicamente dejan de serlo cuando se cruzan entre sí. Una de estas encrucijadas es la obra que José Mª Marbán ha desarrollado (y mostrado) en los últimos años.

Este cruce de caminos es un delta muy fértil, y ha sido ya numerosas veces revisado, incluso aquí, en Castilla y León. Exposiciones como *Pintura sin pintura* (itinerante en 2001-2002, Salamanca, León, Valladolid...), *Video Kill The Painting Star* en el DA2 de Salamanca (2007) o *Good save the queen. Sobre Pintura en la Colección MUSAC* (León, 2015) así lo atestiguan, y José Mª Marbán podría haber formado parte de la nómina de artistas de cualquiera de ellas.

El lugar de José Mª Marbán en el espectro pintura–fotografía sería *"intermedio*[44]*"*, oscilando levemente hacia uno u otro lado en función de sus intereses. La equidistancia relativa que guarda el trabajo del artista entre ambas disciplinas se escoró hacia una vertiente más documental, en muestras como *Four Seasons Room* en el DA2 de Salamanca, una exposición que se pudo ver posteriormente en el Palacio Quintanar de Segovia (ambas en 2015). Sin embargo, en estas últimas exposiciones de 2016, su trabajo se torna más abstracto, aunque sin dejar de integrar aspectos reconocibles.

No obstante, la tendencia a la abstracción no es el único pilar en el que se sustenta la idea de que las imágenes digitales de José Mª Marbán tienen alma de pintura. Casi todas las piezas de esta serie son obras únicas, no se edita una tirada de varios ejemplares, y su presentación remite en muchos casos a la pintura, huyendo generalmente del enmarcado/encapsulado que estila en lo fotográfico.

Mutación I. Impresión digital sobre papel de algodón. 34 x 46 cm.

[44] Reseña de la exposición "Underwater en El Norte de Castilla: TANARRO, A.: "Lo que pinta el agua", *El Norte de Castilla*, 7 de julio de 2016, p. 42.

En la introducción se han mencionado los inicios de José Mª Marbán, ligados a la pintura informalista, con referentes como ***Antoni Tapies*** o ***Anselm Kiefer***. Pero, en un determinado momento, sintió que había tocado techo y vio en la tecnología digital una nueva vía muy interesante. Algo parecido debió pensar ***Albert Oehlen***, aunque los resultados de las experimentaciones digitales de uno y otro no tienen nada que ver. Para José Mª Marbán *"los nuevos medios pueden hacer cosas que para la mano es imposible"*, y sí, seguimos hablando de obras abstractas (o casi). Y es que el virtuosismo técnico no es patrimonio exclusivo del hiperrealismo, entiendo perfectamente esta sentencia del artista, hay determinados efectos y matices muy concretos que no se pueden conseguir manualmente.

La amplitud de miras con la que José Mª Marbán aborda las distintas disciplinas se aprecia también en que ha titulado algunas de sus obras como *Dibujo preparatorio*. En este punto, quizá es preciso citar el inicio del texto del catálogo de la exposición *Underwater*, en él el teórico ***Javier Panera*** habla de la transformación que han sufrido las artes visuales en las últimas décadas y que han desembocado en una especie de *"pictorialidad difusa"*, en la que no existe una pintura o fotografía puras, sino una hibridación (formal, conceptual o ambas), por lo que quizá deberíamos empezar a hablar genéricamente de *"imagen*[45]*"*.

Bajo el agua.

El tema del agua es atractivo y complejo al mismo tiempo. Sin ir más lejos, este mismo año se está celebrando en la localidad Zamorana de Toro otra edición de Las Edades del Hombre con el agua como elemento aglutinador de esta muestra-espectáculo. Pero no nos desviemos, aquí no se trata de hacer proselitismo religioso.

El agua, como decía, es un tema atractivo y complejo, nosotros lo somos mayoritariamente, el planeta también lo es y es lo primero que buscamos en otros planetas (puesto que sin agua no hay vida), unos planetas de los que sabemos más, por cierto, que de las fosas abisales de nuestros océanos.

[45] Texto del catálogo de la exposición "Underwater": PANERA CUEVAS, F.J.: "´Be Water My Friend!´ Consideraciones sobre la obra post-fotográfica de José María Marbán", en MARBÁN, J.M.: *Underwater* (Catálogo exposición). Valladolid, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, 2016, p. 3.

El líquido elemento como material creativo viene de lejos, y se ha abordado de múltiples maneras, desde las piscinas de ***David Hockney*** hasta *Piss Christ*, una fotografía de un crucifijo sumergido en la orina del propio autor (agua, al fin y al cabo), que es la obra más conocida de ***Andrés Serrano***.

De forma más concreta, el acercamiento que realiza José Mª Marbán a esta temática se desdobla en dos vertientes que podríamos denominar *agua real* y *agua imaginada*. La primera, relacionada en cierta medida con su faceta documental anteriormente citada, parte de la observación paciente del medio natural y la captación imágenes muy concretas. Todos hemos visto (incluso muchos hemos hecho) fotografías en las que el agua que fluye queda representada de una manera borrosa y desvaída, a la vez que sugerente. Esto es debido a la naturaleza del propio medio fotográfico, incapaz, en ocasiones y en según qué condiciones, de parar el movimiento, tal y como ocurría en los retratos del siglo XIX, en los que el retratado debía estar totalmente quieto durante los largos tiempos de exposición de las primeras cámaras.

No obstante, en pocos años, se redujeron enormemente esos tiempos, posibilitando la aparición de la cronofotografía. Esta es una secuencia de varias imágenes tomadas en un espacio de tiempo muy corto, lo que ayudó mucho en su momento a capturar cosas que a simple vista pasan desapercibidas para el ojo humano, especialmente el movimiento. Es célebre el descubrimiento de que las cuatro patas de los caballos, en carrera, en algún momento se separan del suelo, algo que hasta el siglo XIX no se sabía a ciencia cierta. Se trae a colación esta técnica debido a que José Mª Marbán retoma este espíritu, ayudado en su caso por la potente tecnología digital, cuando captura con su cámara los *dibujos automáticos* que trazan, azarosamente, las corrientes de agua, es esta su manera de hacer visible lo que es invisible.

Transmutación. Impresión digital sobre papel de algodón. 34 x 51 cm.

Ambas corrientes suponen dos tipos de narrativas en el fondo muy similares, es la forma lo que es relativamente distinto. Las imágenes de *agua real*, creo, interesan al artista por su abstracción potencial, aunque resulte paradójico. Las gotas de agua, en palabras del propio artista, *"recorren una caprichosa trayectoria en un corto espacio de tiempo, suficiente como para dibujarla en el sensor de la cámara, formando así la apariencia de abstracción cuando en realidad no lo es"*.

Agua imaginada, en cambio nos introduce en otro mundo, a medio camino entre lo natural y lo artificial, entre lo que el artista toma del natural y lo que dibuja en la pantalla de su ordenador. En los años 90 del pasado siglo comenzó a hablarse de post-fotografía, un término que se hizo más conocido pasado el año 2.000, al mismo tiempo que se expandía la tecnología digital. Estos trabajos de José Mª Marbán podrían relacionarse con la fotografía después de la fotografía (de hecho, Javier Panera así lo hace), por esa conjunción de lo real y lo artificial, ya que la post-fotografía es precisamente eso, una imagen tomada del mundo real pero que ha sido manipulada y modificada digitalmente a conciencia.

Sobre la imagen fotográfica (ya sea analógica o digital), una vez pasado el impacto de los primeros momentos, siempre ha sobrevolado la sombra de la duda de su objetividad. No obstante, en función del ámbito en el que nos movamos esto es algo bueno, malo o regular. Aquí y ahora esto es algo para nada negativo, la tecnología digital aplicada a la creatividad artística es un campo en el que no nos podemos negar a entrar.

Si José Mª Marbán fuera un fotoperiodista sería éticamente reprobable la manipulación de imágenes, pero como no lo es lo que debemos hacer es apreciar el mundo personal, subjetivo, un tanto onírico quizá, que nos muestra el artista a través de su *agua imaginada*.

BIBLIOGRAFÍA.

TANARRO, A.: "Lo que pinta el agua", *El Norte de Castilla*, 7 de julio de 2016, p. 42.

PANERA CUEVAS, F.J.: "´Be Water My Friend!´ Consideraciones sobre la obra post-fotográfica de José María Marbán", en MARBÁN, J.M.: *Underwater* (Catálogo exposición). Valladolid, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, 2016, p. 3.

WEBGRAFÍA.

Página web del espacio El Huerto del Tertuliano.
http://www.elhuertodeltertuliano.com
[Fecha de consulta: 27/11/2016].

Información sobre el proyecto CreArt.
http://www.info.valladolid.es/cultura/artes-plasticas-y-museos/creart
[Fecha de consulta: 27/11/2016].

Página web del artista José María Marbán.
http://josemariamarban.blogspot.com.es
[Fecha de consulta: 27/11/2016].

**Portada: Sin título (detalle), de la serie "Underwater", José Mª Marbán. Impresión digital sobre papel de algodón montado sobre aluminio, 146 x 100 cm.*

ArtyHum, 31, 2016, pp. 43-53.

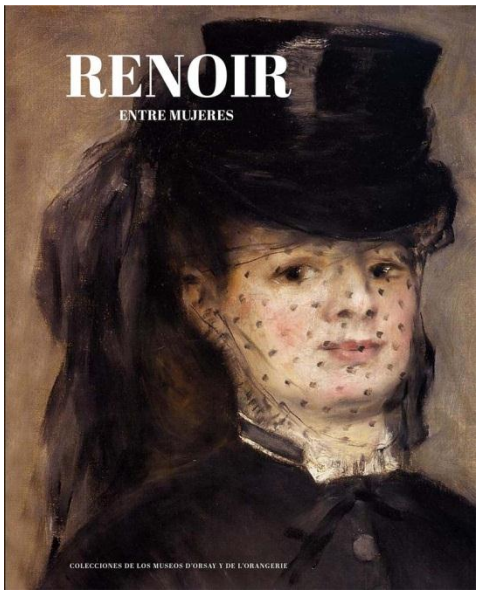
ARTE

FUNDACIÓN MAPFRE
(Casa Garriga Nogués – Barcelona).
RENOIR ENTRE MUJERES:
DEL IDEAL MODERNO AL IDEAL CLÁSICO.
COLECCIONES DE LOS MUSEOS D'ORSAY
Y DE L'ORANGERIE.

El aliento del Impresionismo.

Por Marta Teixidó i Clavero.
Crítico de arte
www.cuadrosdeunaexposicion.com

Fecha de recepción: 25/11/2016
Fecha de aceptación: 28/11/2016



Resumen.

Hacer una crítica de Renoir a estas alturas de la película, puede parecer una sandez, puesto que se ha escrito y exhibido mucho. Es más, en el otoño del 2016, tanto Madrid como Barcelona exhiben obras del gran maestro francés, bajo diferentes conceptos expositivos.

No obstante, visitar, contemplar y apreciar la obra de Renoir al margen de las imágenes y de los libros, es una sensación de emotividad extrema. Tener al alcance de la mirada, y casi del tacto la luminosidad, sensibilidad y exquisitez del gran maestro francés, que supero con su pasión creadora su artrosis deformante, es todo un acontecimiento para los visitantes de exposiciones, y un placer sublime para los amantes del arte.

Palabras clave*: Barcelona, Fundación Mapfre, Impresionismo, Renoir entre mujeres.*

Abstract.

Making a critic of Renoir at the de second decade of XXI century, it may seem like a sill thung, because it has been written and exhibited a lot. Moreover, in the autumn of 2016, both Madrid and Barcelona exhibit works by the great French master, under different exhibition concepts.

However, visiting, contemplating and appreciating Renoir's work to the margins of images and books, is a feeling of extreme emotion. To have the brilliance, sensitivity and exquisiteness of the great French master, who surpasses with a creative passion his deforming arthritis, is almost an event for visitors to the exhibition, and a sublime pleasure for art lovers.

Keywords*: Barcelona, Mapfre Foundation, Impressionism, Renoir between women.*

Fundación MAPFRE-BCN.
Vista general.

Y evidentemente, *Fundación Mapfre* sabe contentar al público que busca conocer y profundizar en la historia de esta faceta de las humanidades, con exposiciones como la que ocupa este artículo: *Renoir entre mujeres. Del ideal moderno al ideal clásico. Colecciones de los museos d'Orsay y de l'Orangerie*, muestra en la que además, el público catalán tiene la gran oportunidad de contemplar una de las obras más significativas, y quizás más emblemáticas del gran maestro francés: *Bal du Moulain de la Galette*.

Una exposición con más de 70 piezas, en la que no sólo consta la obra dedicada a la mujer de ***Pierre Auguste Renoir*** (1841-1919), *sino que también rinde homenaje a los pintores catalanes que desarrollaron su carrera en el París de finales del siglo XIX y que llevaron a sus lienzos los edificios y la atmósfera del Moulin de la Galette.* Artistas como ***Santiago Rusiñol***, ***Ramón Casas***, ***Carles Casagemas*** y ***Manuel Feliu de Lemus*** se inspiraron en el mítico rincón de Montmatre como reflejan algunas de las obras expuestas.

Yvonne et Christine Lerolle au piano
(ca. 1897-1898),
Pierre August Renoir.
Óleo sobre lienzo.
73 × 92 cm.
Musée de l'Orangerie, París.

Estas piezas han sido cedidas por coleccionistas e instituciones que han querido sumarse generosamente a este proyecto, pensado específicamente para Barcelona.

La exposición se complementa además con algunas obras de ***Vincent Van Gogh***, ***Maurice Denis***, ***Edgar Degas***, ***Pierre Bonnard***, ***Pablo Picasso***, ***Aristide Maillol*** y ***Richard Guino*** en las que se aprecian semejanzas, influencias y colaboraciones entre Renoir y los artistas coetáneos.

Alphonsine Fournaise (1879),
Pierre August Renoir.
Óleo sobre lienzo.
73,5 × 93 cm.
Musée d´Orsay, París.

Cuadros de una Exposición.com destacó en la crítica realizada la muestra *El triunfo del color*, con la que Fundación Mapfre aterrizó en Barcelona a finales del 2015, en referencia al Impresionismo y el nacimiento del mismo:

"Es necesario recordar que el Impresionismo y el Post-impresionismo son una reacción técnica, por lo que es preciso buscar sus precedentes desde este punto de vista de la materialidad pictórica, destacando también como la evolución en la industria de materiales, proporcionó estos nuevos conceptos, ya que aparecieron los primeros tubos de pintura de forma industrial, que evitaban el moler los pigmentos, y permitieron los juegos lumínicos tan identificativos del Impresionismo".

Ha sido necesario recordar de nuevo este párrafo, porque sin el mismo no puede entenderse la innovación y la experimentación que supuso el Impresionismo, y *Renoir como máximo exponente del mismo, que además fue el más comercial de los maestros de este estilo pictórico*. Se inició en este trabajo como pintor de porcelana, y una vez instalado en París se dedicó a la pintura de estores.

Los inicios de Renoir, así como del Impresionismo no fueron nada fáciles. La crítica trató a los Impresionistas con ironía, rechazo y desprecio:

"¡que alguien le explique al señor Renoir que el cuerpo de la mujer no es una masa de carne descompuesta, con manchas de color violeta verdoso!" proclamó un periódico.

A los pintores no les iban muy bien las cosas, sobre todo, a los que no eran funcionarios ni, como Cézanne, podía recurrir al patrimonio familiar, dado que el público no pensaba comprar esos cuadros, por rechazo a la novedad. *Por eso, Renoir tardó mucho tiempo en dejar su oficio de pintor de porcelana y decorador,* para dedicarse al *"arte"*.

Retrato de Madame Paul Bérard (1879),
Pierre August Renoir.
Óleo sobre lienzo.
49,5 x 40 cm.
Musée d'Orsay, París.

De hecho, el mismo se definía como artesano, también cuando estaba ante el caballete.

Mujer con gorgera blanca (1880),
Pierre August Renoir.
Óleo sobre lienzo.
46 x 37,7 cm.
Musée d'Orsay, París.

Como continuación a las vicisitudes que el artista tuvo que superar, en la década de 1870, redujo sus necesidades al mínimo, hasta tal extremo que su alimentación durante este periodo consistía en alubias y lentejas que cocinaba en un hornillo de su taller.

La venta inesperada de uno de sus cuadros en 1875, le permitió alquilar dos habitaciones en la rue Cortot, 12, en la colina de Montmatre, así como un antiguo establo que utilizó como taller.

Fue uno de los pocos artistas, cuya técnica, obediente tan sólo al espíritu, se enriqueció y se simplifico constantemente. *Su temperamento de fogoso colorista, siempre permaneció acordó con su talento juicioso. Sus cuadros más juveniles manifiestan la influencia de Courbert,* de cuyo recio realismo pronto se separó –puede apreciarse en la obra retrato de la *Esposa de Paul Bérard*, de 1879, mientras que un año después, su *Mujer con gorguera blanca*, ya define el estilo que caracterizará todo el abanico femenino de Renoir–, para evolucionar con rapidez hacia su propia marca de identificación artística.

Su dibujo añade un dulce redondeamiento a las formas femeninas principalmente, su color es como una explosión floral, su composición responde a un feliz ritmo y su visión de la desnudez de las mujeres, evidentemente muy influenciada por ***Rubens*** *y* ***Tiziano***.

Técnicamente, la obra de Renoir se enmarca dentro de una pincelada muy fluida. Por lo general, las capas de pintura son finas y están compuestas a base de amplios trazos. En los rostros femeninos, se aprecia una tonalidad cálida en la piel y en el cabello.

No obstante, se tratan de características técnicas. *Si observamos la mirada de la mayoría de sus efigies y figuras femeninas, veremos siempre ausencia, distancia, a veces frialdad y en las más de las ocasiones, mirada perdida,* abstraída en pensamientos de carácter triste. Un curioso contraste con su colorido y luminosidad.

Étude. Torse, effet de soleil
[Estudio. Torso, efecto de sol] (ca. 1876),
Pierre August Renoir.
Óleo sobre lienzo. 81 × 65 cm.
Musée d´Orsay, París.

Si en sus retratos el rostro es bello y la mirada apartada, sus figuraciones femeninas, *especialmente sus desnudos son voluptuosos, sensuales, vibrantes. La dama de rostro distante se transforma en una mujer extremadamente carnal*, y en sus rostros no se aprecia distancia sino picardía, atrevimiento… ofrecimiento. No hay altivez ni elegancia; hay realidad y deseo.

Maternité, L'enfant au sein ou Madame Renoir et son fils Pierre [Maternidad. El niño al pecho o La señora Renoir y su hijo Pierre] (1885),
Pierre August Renoir.
Óleo sobre lienzo.
92 × 72 cm.
Musée d´Orsay. París.

Sus maternidades no son ni virginales ni etéreas. Son igualmente carnales, y en las mismas se aprecia el mismo distanciamiento de las mujeres elegantes. *No son maternidades idealizadas sino demasiado reales. Tal vez por su propia experiencia como padre, Renoir presenta a la mujer que amanta, o que juega con el niño, de forma sencilla, pueblerina, incluso podría decirse que tosca* en el posado, como si el hecho de dar a luz fuera contemplado por el pintor como algo solo para clases trabajadoras.

En sus paisajes, Renoir resulta alegre, vital, colorista. Siempre presente la eterna primavera o un sosegado verano. La pincelada es ligera, fluida y equilibrada. El color vibrante y el juego lumínico radiante.

En sus floreros, sin lugar a dudas, hay luz y color, pero no hay romanticismo. Son solitarios ramos de flores, o incluso de frutas, que simplemente sirven de entretenimiento, y de ensayo para futuros temas.

De hecho, ***George Rivière***, amigo del pintor, recogió la opinión del mismo con respecto al lugar que ocupaban las flores en su pintura:

"Pintar flores me relaja. No tengo la misma tensión que cuando estoy cara a cara con una modelo".

Rosas espumosas (1890),
Pierre August Renoir.
Óleo sobre lienzo.
35,5 x 27 cm.
Musée d'Orsay. París.

La exposición también recoge también una serie de esculturas en las que Renoir realizaba el boceto y el escultor ***Richard Guino*** llevaba al bronce, al yeso o el mortero policromado.

Unas piezas, especialmente las de bronce, de una vehemencia absoluta, donde no hay lugar para idealizaciones, sino para realidades contundentes, como si se tratase de una idolatría a la feminidad real, sin elegancias, y algunas de ellas, tremendamente carnales, sin escatimar un sentido erótico para nada insinuante, sino terriblemente explícito.

Agua o la gran lavandera arrodillada (1917),
Pierre August Renoir.
Escultura de bronce.
123 x 69 x 135 cm.
Musée d'Orsay. París.

Muy interesante resulta en esta muestra, la exhibición de obras de otros autores, *contemporáneos de Renoir, lo que permite o bien la "odiosa" comparación, algo no aconsejable, o bien la amplia visión de cómo los estilos pictóricos se entremezclaban.*

Como la diversidad de conceptos estéticos eran aplicados, en un periodo histórico de cambios sociales, y en una época artística en la que se empezaba a entrever la revolución de las vanguardias del siglo XX.

Así, conviven con el maestro francés, ***Julios Leblanc Stewart***, ***Pablo Picasso***, ***Henri Edmond Cross*** o ***Pierre Bonard***, ***Van Gogh***, etc., que ya han sido mencionados con anterioridad.

Bal du Moulin de la Galette.

Bal du Moulin de la Galette
[Baile en el Moulin de la Galette] (1876).
Pierre August Renoir.
Óleo sobre lienzo.
131,5 × 176,5 cm.
Musée d´Orsay, París.

La pieza estrella de la muestra es el popular *Moulin de la Galette*, un local de baile muy popular, en el que se daban cita las costureras y los obreros de París. Bailaban valses, charlaban y disfrutaban del sol y de la tranquilidad en la colina de Montmatre.

Cien años antes, giraban allí las aspas de treinta molinos de viento, pero en la época de Renoir, no había nada que moler. Desde entonces, los molineros de Montmatre vendían vino a los caminantes sedientos. *Los Debray también preparaban las "galettes", que daban nombre a los molinos*, una especie de pastel plano delicioso, gracias a la harina que ellos mismos molían.

En la obra se observa como Marguerite Legrand, llamada Margot, que baila con un pintor de origen español, *llamado* ***D. Pedro Vidal de Solares y Cárdenas***. *Este artista se había obsesionado con llegar a ser un auténtico parisino*, y Margot le daba clases de argot de los bajos fondos. Georges Rivière, del que ya se ha hablado, tenía un empleo totalmente burgués.

Se le reconoce en el cuadro por el sombrero de paja y el vaso de granadina, un sirope de granada con agua.

El Bal du Moulin de la Galette aporta, como en toda la obra de Renoir, alegría de vivir. Parejas bailando animadamente. Hombres y mujeres conversando distendidamente.

Interior del Moulin de la Galette (1890-91),
Ramón Casas.
MNAC.

La realidad era muy distinta. Muchas mujeres no tenían pareja. En la segunda mitad del siglo XIX, muchas de ellas encontraban trabajo en la industria textil y de la confección, a raíz de la introducción de la maquinaria.

La mecanización redujo los costes de producción, por lo que los artículos de moda llegaron a ser asequibles a las clases humildes, pero los sueldos eran bajos, lo que incidía en una mala alimentación y problemas derivados de las largas jornadas laborales.

Es interesante, pues, que Fundación Mapfre haya *contrastado la alegría de vivir del Moulin de Renoir con la realidad triste, austera, e incluso oscura que presentan Rusiñol, Casagemas o Ramón Casas.* Un Montmatre en tonos oscuros, soledades punzantes, luminosidades tenues y en colores amortiguados. También se observa una plasmación estética y una composición acorde con el momento que vivieron los citados pintores.

Grand Bal (1891), Santiago Rusiñol.
Colección Masaveu, Oviedo.

Finalmente, destacar que la muestra presenta un orden cronológico, lo que permite apreciar en buena parte las dificultades que tuvo Renoir durante la mitad de su vida con la *artrosis degenerativa que padecía, y que le obligo a ingeniar formas muy peculiares para poder crear sus obras: caballetes con poleas y pinceles atados a sus manos deformadas fueron algunos de los ingenios que tuvo que emplear Renoir para poder seguir pintando.*

Caballetes y Poleas (primera década del siglo XX), Pierre August Renoir.

Pero esto no le impidió, según dijo su nieto, seguir pintando más de 400 pinturas, periodo en el cual tampoco dejo de viajar y liarse sus cigarrillos.

También es cierto que la calidad y nivel de sus primeras obras, es muy distinto al de las últimas, especialmente en sus desnudos, más cuestionables en cuanto a nivel y calidad.

Una magnífica exposición, que en nada tiene que envidiar a la del *Thyssen* de Madrid, mucha más escogida esta, y que como todas las que organiza Fundación Mapfre, va acompañada de un magnífico e ilustrativo catálogo.

Les baigneuses [Las bañistas] (1918-1919),
Pierre August Renoir.
Óleo sobre lienzo.
110 × 160 cm.
Musée d'Orsay, París.

**Portada: Catálogo.*

ArtyHum, 31, 2016, pp. 54-58.

ARTE

GALERÍA EUDE (Barcelona).
RIERA i ARAGÓ: D'AVIONS i SUBMARINS.

Visiones tecnológicas con regusto artístico.

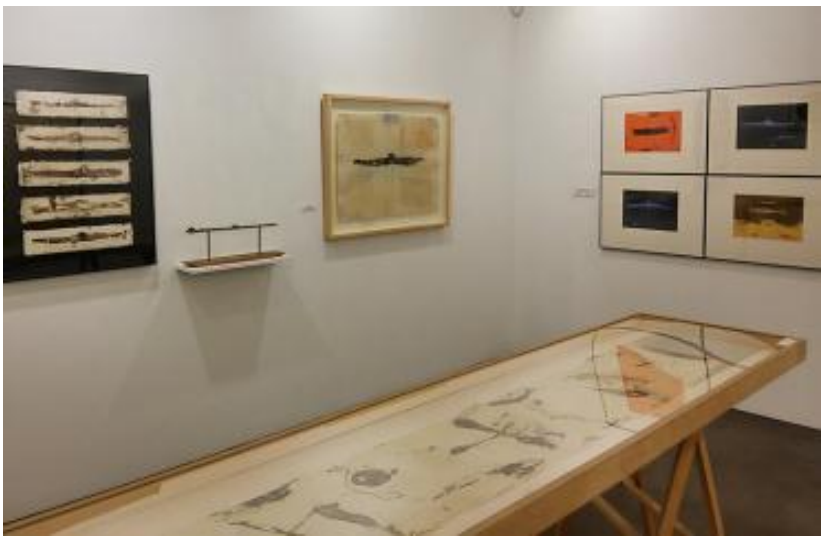
Por Marta Teixidó i Clavero.

Crítico de arte

www.cuadrosdeunaexposicion.com

Fecha de recepción: 25/11/2016

Fecha de aceptación: 28/11/2016



Resumen.

Confiesa esta crítico de provincias sus reticencias con respecto a Josep Mª Riera i Aragó (Barcelona, 1954), puesto que en su faceta de tasaciones de arte, ha podido ver en diversas colecciones obras de este escultor, pintor y grabador, de muy diverso nivel y calidad. No así en algunas exposiciones, donde el galerista, evidentemente sabe escoger las piezas, y distinguir las más adecuadas para una exhibición.

Palabras clave: *Galeria Eude, Obra gráfica, Riera i Aragó.*

Abstract.

This critic of the provinces confesses his reticence regarding with osep Mª Riera i Aragó (Barcelona, 1954), art works, because in his professional labour of appraisals of art, she has been able to see in diverse collections works of this sculptor, painter and engraver, a very diverse level and quality. However, in some exhibitions, where the owner of the gallery evidently, knows which pieces can be chosen in order to and distinguish the most suitable for an exhibition.

Keywords: *graphic works, Galeria Eude, Riera i Aragó.*

Y esta última afirmación puede aplicarse a *Galería Eude* y la muestra que hasta principios de Enero de 2017 dedica a ***Riera i Aragó*** bajo el título: *De aviones y submarinos*.

Una exposición de grabados, con algunas piezas originales y esculturas realmente peculiar, *que a simple vista, tanto por el tipo de papel empleado, como por la colocación de las piezas, recuerdan al visitante al Renacimiento y a los proyectos científicos de* ***Leonardo Da Vinci***.

Submarí negre (1993),
Josep Mª Riera i Aragó.
Cinco Aguafuertes.
9,5 x 41,5 cm.

Artefactos voladores o sumergibles con vida propia, incluso con distintivas *"piernas"*, que fluyen libres por el papel, en base a una misma estructura, desenvuelta en diversos planos, *donde color y forma desarrollan aspectos a veces ocurrentes, otras imposibles y en algunos grotescos, y siempre peculiares.*

Riera i Aragó admira la capacidad del hombre para crear formas de movimiento que le permitan transportarse por tierra, mar y aire. Sin lugar a dudas, es un símbolo de la creación y de la evolución técnica del ser humano. Sin embargo, cualquier creador vierte en su obra aspectos psicológicos, a veces conscientes y la mayoría inconscientes. Riera i Aragó no es una excepción: *zambullirse en las profundidades de atávicos abismos personales, o volar hacia rutas de ascendentes quimeras particulares, constituye, en apariencia, un apasionante y vibrante travesía*, no exenta de tortuosas direcciones y desconocidos anhelos. Intrínsecamente, simbolizan ansias de salir de la norma y fluir en otro elemento liberalizador de la realidad que nos oprime.

El artista se arriesga. Graba, pinta o esculpe sus submarinos y aviones, *en el convencimiento absoluto de una navegación y vuelo sin salida ni destino, pero que invitan al espectador a dejarse llevar por la razón de la técnica y la irreflexión de la fantasía.*

En la nota de prensa, la galería subraya el gran dominio de Riera i Aragó en las técnicas de la estampación: aguafuerte, aguatinta, carborundum, collage, punta seca, fotograbado, etc., en formatos pequeños y grandes sobre papel hecho a mano.

Avió amb franges de colors (1997),
Josep Mª Riera i Aragó.
Dibujo original.
Mixta sobre collage
(papel, tela y hierro).
77 x 58 cm.

Entre las diversas obras expuestas, destaca debidamente enmarcado un libro de artista: *Tratado en 20 láminas voladoras y otros instrumentos de usos prescindibles*, en el que se puede apreciar la calidad del papel empleado para estos aguafuertes, con la finalidad de mostrar una obra de imaginación desbordante, plagada de espíritu crítico.

Tractat en 20 làmines sobre màquines
voladores i altres estris
d'usos prescindibles (1992),
Josep Mª Riera i Aragó.
Aguafuertes.
20,5 x 29cm. (plancha) y 25 x 32 cm. (papel).

Muy interesante también a nivel de coleccionista, su series *Airplane* y *Submarine* que ilustran este texto, en el que puede observarse la utilización de pergamino, y en el que constan diversas

actas notariales, lo que da un carácter muy *"Renacentista"*, como si se tratase del inventor loco que anota al detalle las pruebas que realiza y los resultados de la misma.

En conjunto puede decirse que se trata de una exposición curiosa, *"Made in Riera i Aragó"*, con muy buen criterio de selección por parte de ***María Rosa Furriol***.

Series Airplane y Submarine (2005),
Josep Mª Riera i Aragó.
Fotograbado, aguatinta al azúcar y aguafuerte.
20 x 30 cm.

**Portada: Galería EUDE. Vista general.*

ArtyHum, 31, 2016, pp. 59-64.

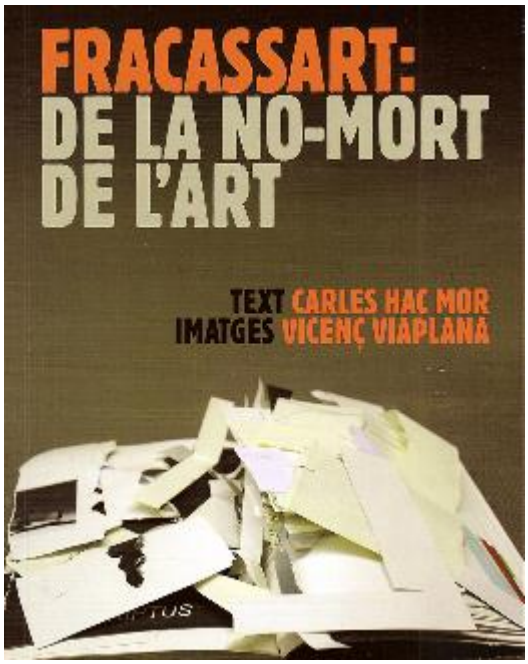
ARTE

FUNDACIÓ PALAU (Caldes d'Estrac – Barcelona).
FRACASART: DE LA NO MORT DE L'ART.

La sublimación del fracaso
por parte de “artistas” frustrados.

Por Marta Teixidó i Clavero.
Crítico de arte
www.cuadrosdeunaexposicion.com

Fecha de recepción: 25/11/2016
Fecha de aceptación: 28/11/2016



Resumen.

Al visitar FRACASSART, comprendió quien suscribe estas líneas el porqué de tal estado de desánimo: Una exposición infumable, un engendro que reivindica el fracaso de los artistas, un despropósito pagado con dinero público, que se permite la desfachatez de pretender como mérito que muchos artistas no consigan la fama y la fortuna de los maestros consagrados, porque su obra y su creatividad son nulas como en este caso, los protagonistas de este esperpento: Carles Hac Mor (Seudónimo de Carles Hernández i Mor) (1940-2016), escritor, poeta y autor de obras de teatro… minoritario) y el pintor Vicenç Viaplana (1950), quienes con total impunidad se dedican a realizar un paseo por la historia del arte, deformando estilos.

Palabras clave: *Carles Hernández i Mor, Fracassart, Fundació Palau, Vicenç Viaplana.*

Abstract.

When I visited FRACASSART, I understood the reason for such a state of discouragement: a horribly exhibition, a creature that claims the failure of artists. An absurdity that it is paid by public money, which pretending as merit the fact that many artists do not get the fame and fortune of the consecrated masters, because their work and their creativity are null as in this case. The "stars" of this grotesque: (The pseudonym of Carles Hernández i Mor), (1940-2016), a writer, poet and author of minority… theatre plays), and the painter Vicenç Viaplana (1950), who with no impunity decided to take a walk in the history of art… deforming art styles.

Keywords: *Carles Hernández i Mor, Fracassart, Fundació Palau, Vicenç Viaplana.*

El pasado verano de campo y playa por la comarca del Maresme, en unos días de merecido asueto, relax y baños termales en Caldes d'Estrac, esta crítico de provincias no pudo evitar la deformación profesional que supone visitar exposiciones. Es como el chocolate: fuerte y posesivo. En una de esas plácidas tardes de canícula de agosto, en la que grises nubarrones presagiaban tormenta, se dirigió, sin conocimiento de causa a la *Fundació Palau*. *Si bien conocía la estimable colección Palau, que se exhibe de forma casi permanente, las exposiciones temporales en curso,* a pesar de recibir la correspondiente información, *merecían más el abandono que la atención.*

Fundació Palau-Vista exposición.

El texto de la contraportada del catálogo –precisamente por tratarse de una infamia de exposición, invertí 10 €– indica en uno de sus apartados:

El FRACASSART es un movimiento artístico continuo que, a pesar de no realizar proselitismo alguno, cada día gana más adeptos, aunque éstos nunca son vistos ni oídos por nadie, porque como lo único que pretende es fracasar se mueven en el anonimato clandestino más absoluto.

Tan significativa memez es digna de figurar en el discurso del presidente del gobierno, dentro del debate sobre el estado de la nación, porqué de él sí se puede esperar rocambolescas palabras para justificar utópicas o ilusorias acciones.

Pero para gentes *que forman parte del arte, que supone conocimiento, técnica, destreza, imaginación y sobre todo: la representación del espíritu humano,* resulta ABSOLUTAMENTE VERGONZOSO que una entidad pública –la Fundació Palau se amamanta de la ubre del estado a través de las diputaciones– *exhiba una manifestación que haga apología del fracaso*, en detrimento del esfuerzo y de la creatividad.

Fundació Palau-Vista exposición.

A través de un itinerario bastante descriptivo e incluso didáctico de la historia del arte, haciendo especial incidencia a partir del Modernismo, el Novecentismo, etc., se acerca al Dadaísmo, reivindicándolo como modelo excelso del arte, para así justificar Fracassart como cita textual del mini-catálogo: *Los fracassartistes lo único que queremos es fracasar, entendiendo el fracaso como forma de insumisión y de ser insurrectos. No hacen arte ni teorizan y su no-practica se mantiene en el anonimato absoluto...*

Traducción: El colmo del relativismo. *Reivindican el fracaso, pero se acogen a una institución Pública para exponer sus sandeces.*

Según ciertas averiguaciones, los escasos visitantes de esta discutible muestra –habría también analizar si lo que exhibe temporalmente la Palau puede considerarse una exposición en el amplio sentido de la palabra– muestran su total incomprensión, y sienten, sentimos, que somos tratados como imbéciles, que encima, pagamos con nuestros impuestos tal majadería.

En realidad, tal como se puede ver por las imágenes que acompañan este texto, el espectador contempla un conjunto de simplezas escritas en rojo, acompañadas de una pequeña imagen, y de un texto sobre el singular paseo por la historia del arte antes mencionado.

Fundació Palau-Vista exposición.

Más inconcebible resulta que ***Carles Hac Mor*** y ***Vicenç Viaplana*** se burlen y humillen *a quienes desean notoriedad por su trabajo, algo contradictorio con Viaplana, que ha expuesto en galerías importantes como la Carles Taché de Barcelona.* Aunque no está exento de vanidad, es muy legítimo; unos se han esforzado en

crear, en proporcionar belleza o armonía, crítica y mensaje, imaginación y destreza. Otros se han esforzado en ofrecer de sí mismos su alma y sus sentimientos, en mayor o menor calidad, técnica o conocimientos.

Una de las *"perlas"* que aparece en el esperpento:

El arte es un peligro para el arte,
y el peligro es un arte para el peligro.

El arte más interesante
es el que no lo es en absoluto.

El sofà no vol dir res; i tantmateix ja diu massa
(El sofá no quiere decir nada,
y tal vez ya dice demasiado).

Traducción:

Los mismos *"artistas"* reivindican que esta *"exhibición de despropósitos"* es tan sólo necesaria para regularizar el tránsito intestinal, *con el consiguiente recorrido por laberínticos desagües para festín de roedores y demás elementos que habitan en el submundo de los colectores.*

Más *"perlas"*:

El FRACASSART
aún puede fracasar mucho más.

La perfección es fascista
y la excelencia siempre putrefacta
y el éxito ¿es una excresencia del fracaso?

Esto para nada es original ya que los existencialistas de ***Jean Paul Sartre*** hacían uso de este tipo de silogismos, *pero decir que la perfección es fascista, es una forma de sublimar la pereza, la holganza, el mal trabajo,* en menoscabo de la voluntad, la tenacidad y la ambición, algo que Fundació Palau, como institución que forma parte de la cultura, no debería haber admitido.

En Agosto de 2012 hubo cambios en la dirección de la Fundació Palau. Su anterior director ***Josep Sampera*** fue despedido, ¿por terminación de contrato?, y sustituido por ***Pere Almera Samaranch***.

Curiosamente desde entonces, esta crítico de provincias, dejo de pisar el suelo de la Palau. *Es de esperar que el contrato del actual director también termine, con la mayor brevedad posible*, para que esta Fundación, cuyo nombre procede de uno de los más importantes conocedores de ***Pablo Picasso*** en su primera época, retome un mayor nivel de calidad, y tenga en cuenta que quienes trabajan en esta institución, viven de nuestros impuestos; *no cobran un sueldo, sino que se lo pagamos todos los contribuyentes, y por tanto nos deben respeto como personas y consideración intelectual como seres humanos.*

**Portada: Fundació Palau. Portada del Catálogo.*

ArtyHum, 31, 2016, pp. 65-90.

HISTORIA

WILLIAM HARVEY (1578-1657): DEL PARADIGMA A LA REVOLUCIÓN CIENTÍFICA. UNA REFLEXIÓN PARA INVESTIGADORES DEL SIGLO XXI.

Por Aitor Freán Campo.
Universidad de Santiago de Compostela.

Fecha de recepción: 15/11/2016
Fecha de aceptación: 28/11/2016

Resumen.

Se propone el análisis de la figura de William Harvey desde una perspectiva histórica que lo sitúa como una de las piezas fundamentales que desencadenó lo que hoy en día conocemos como revolución científica. De su lectura se espera obtener un ejemplo y un motivo de reflexión para los investigadores del siglo XXI, especialmente, para aquellos que centran sus esfuerzos en el ámbito de las humanidades y de las ciencias sociales.

***Palabras clave**: Criterio de autoridad, Método científico, Paradigma, Revolución científica, William Harvey.*

Abstract.

We propose an analysis of William Harvey figure from an historical perspective as one of the fundamental actor that nowadays we know as scientific revolution. Of his reading we expect to obtain an example and a motive of reflection for the researchers of the 21st century, specially, for those who focus their efforts in the field of the humanities and social sciences.

***Keywords**: Argument from authority, Scientific method, Paradigm, Scientific revolution, William Harvey.*

"Es verdad. Y por más que los sabios hayan descubierto en los tiempos pasados muchas cosas, yo creería sin embargo que son muchísimas más las que esconde aún la noche de la Naturaleza, que el hombre nunca acabará de explorar, y con frecuencia me he admirado, e incluso me he reído, de los que creían que desde Aristóteles, Galeno u otro gran nombre todo estaba tan consumado y perfecto, que ni siquiera podía añadirse una tilde (...). Nadie determinará bien la función o el oficio de una parte sin haber visto su estructura, su situación, los vasos que lleva anejos y otros accidentes en varios animales, y sin haber reflexionado diligentemente sobre todo ello[46]".

Introducción.

Mediante la confección de este trabajo, no se pretende realizar un estudio de tipo biográfico sobre un personaje relevante en la historia de la ciencia como es el caso de ***William Harvey*** ni mucho menos construir una monografía acerca de los postulados desarrollados en su carrera en el campo de la medicina, la anatomía o la fisiología.

El objetivo de este estudio, más bien, se centra en observar a través de un ejemplo práctico cómo evoluciona el concepto de ciencia y, tal como expresaría ***Kuhn***, como se lleva a cabo un cambio de paradigma y se desarrolla parte de lo que podemos denominar como *"revolución científica"*, en este caso, la relativa a la medicina y la fisiología. El hecho de escoger para este fin la figura de William Harvey nos parece más que interesante puesto que su obra entró en contradicción con los postulados de un paradigma de larga tradición que se remontaba a la antigüedad y, a la vez, sirvió para introducir el funcionamiento de lo que hoy en día continuamos denominando como *método científico*.

Para ello, analizaremos el contexto complicado en el que se desenvuelve la obra de Harvey para el desarrollo de una nueva concepción epistemológica, así como las tesis que dominaban el paradigma de su período en los temas en los que se centrará su obra: la circulación sanguínea y la embriología. Acto seguido nos detendremos en el estudio de sus premisas, analizaremos su trasfondo metodológico, las influencias

[46] Palabras de Harvey en su *De motu cordis* recogidas en ALBARRACÍN TEULÓN, A.: *El movimiento del corazón y la sangre.* Madrid, Nivola, 2001, p. 120.

filosóficas que hay detrás y el respeto o el miedo que se intuye de sus escritos al no querer entrar en confrontación con los fundamentos clásicos pero, sobre todo, con los de la Iglesia.

Finalmente, se procederá a examinar la repercusión que tuvo la obra de Harvey desde su propio tiempo hasta la actualidad, tanto del lado de los que se sumaron a sus teorías y que más tarde la completarán y la mejorarán, como de los que se mantuvieron reacios a las mismas. De igual modo, dibujaremos un pequeño cuadro con los avances que se pudieron alcanzar en la medicina y en la fisiología gracias a sus investigaciones sin olvidarnos, por supuesto, de la repercusión que tuvo la aplicación de su método al campo de la *"nueva ciencia"*.

De Galeno a Harvey: la historia de un paradigma.

El contexto en el que Harvey inicia su formación y sus investigaciones en el campo de la fisiología es aquel en el que priman los valores de la Iglesia, el escolasticismo y el argumento o criterio de autoridad de autores de la antigüedad clásica.

La Iglesia y, con ella, la Inquisición eran las encargadas de arbitrar y de penalizar todo conocimiento contrario, no sólo a las Sagradas Escrituras, sino también en contra de los postulados de los grandes sabios de la antigüedad cuyo discurso, readaptado y moldeado por medio del *escolasticismo*, servía como medio para explicar desde la óptica cristiana gran parte de los fenómenos naturales y humanos.

En los siglos XI y XII se desarrolla, precisamente, la llamada *escolástica* de la mano de las primeras universidades de Occidente.

Su misión era intentar utilizar la razón humana, entendida ésta como la noción filosófica y científica de ***Aristóteles***, para comprender el contenido sobrenatural de las *Sagradas Escrituras*.

Con la escolástica, no se buscarán nuevos conocimientos o nuevas perspectivas sino la mera recopilación y aplicación de saberes antiguos de griegos y romanos, siempre y cuando encajaran bien con los fundamentos cristianos. De esta manera, la Iglesia fue capaz de confeccionar y de difundir, por medio de las universidades que

controlaba (más en países católicos como, por ejemplo, España), un conocimiento estancado y cerrado que, si bien no siempre lograba solucionar los problemas epistemológicos, sí le permitía seguir manteniendo su status como estamento privilegiado y como garante de todos los saberes, puesto que la teología siempre primaba sobre la filosofía ante cualquier conflicto, algo que se aclarara ya desde época de ***Tomás de Aquino*** y ***Alberto Magno*** (siglo XIII). Pero si el control y los obstáculos creados por la Iglesia fueran pocos, a ello hay que sumarle lo que se conoció como el criterio de autoridad y que, en parte, tiene su origen también con lo anterior. Los saberes de los grandes *"científicos"* del pasado fueron promovidos e impuestos en todas las universidades del momento y sus doctrinas se concebían como una verdad única e indiscutible.

Poco importaba que la realidad contradijera sus dogmas. Si las nuevas ideas se oponían a la palabra de estos sabios, no tenían cabida en el mundo del conocimiento.

Estamos pues, ante un ambiente poco propicio para el desarrollo epistemológico, o al menos de un conocimiento diferente al establecido y considerado como válido, pero, como veremos en el siguiente apartado, se trata de una realidad con más fisuras de las aparentes y en donde otros autores, desde el Renacimiento, ya se habían ido revelando y se habían decidido por estudiar la realidad inmediata por medio de la experimentación.

Pero la creación de nuevas teorías, en un ambiente como este tiene sus riesgos y estos pueden ir del mero rechazo del mundo científico (Harvey lo sufrirá durante toda su vida) a la condena por parte de la Iglesia y de la Inquisición con unas consecuencias más radicales. Harvey era consciente de ello y así nos lo muestra en sus escritos: *"... es hasta tal punto nuevo e inaudito lo que voy a decir, que no sólo temo el mal que me puede venir de la envidia de algunos, sino granjearme la hostilidad de todos los hombres: tanta fuerza tiene en todos, como una segunda naturaleza, la costumbre o la doctrina de que una vez se impregnó la mente, fijándose en ella con profundas raíces, y hasta tal*

punto obliga a los hombres el respeto y la veneración a la Antigüedad. De cualquier modo que sea, alea jacta est, la suerte está echada[47]*"*. El temor, por lo tanto, estaba presente en la mente del autor cuando publica su gran obra *De motu cordis* en 1628.

Temores contextuales aparte, Harvey tuvo que romper con un paradigma y este, en el campo de la circulación sanguínea, lo había impuesto ***Galeno*** en la segunda mitad del siglo II d. C. con su *De anatomicis administrationibus.* En él, Galeno defiende que la formación de la sangre tenía un origen inicial en el estómago, en donde los alimentos se transformaban en lo que el denominaba *quilo.* Este *quilo* pasaba después al hígado, en el que era transformado en sangre. La sangre creada en el hígado viajaba, una parte al corazón y otra a las *"estructuras periféricas"* en donde la sangre se transformaba en una nueva realidad: la *carne del organismo*.

La sangre que iba al corazón desde el hígado tenía como destino el pulmón, órgano del cual la sangre nunca regresaba al corazón (esto será lo que ***Serveto*** y ***Colombo*** desmientan con su circulación pulmonar de la sangre como veremos más adelante). Para que la sangre del corazón llegara al pulmón, tenía que pasar de las cavidades derechas a las izquierdas para que aquí fueran impulsadas gracias al aire que venía del exterior a través de la arteria venosa o pulmonar. Este paso de una cavidad a otra se daría a través de unos poros que se situaban en un tabique interventricular que dividía el corazón.

En el campo de embriología, al que se dedicó la última parte de su vida y en la que no fue tan acertado como en el ámbito de la circulación sanguínea, Harvey se enfrentará de nuevo a teorías procedentes de los presocráticos y también de Aristóteles que, tras el filtro de la Iglesia, habían configurado un paradigma según el cual los embriones eran creados por generación espontánea o por medio de la metamorfosis o preformacionismo de los mismos.

Estos, pues, constituyen los paradigmas a los que tendrá que enfrentarse Harvey.

[47] Cita textual de Harvey recogida en *Ibídem*, pp. 51-52.

Analicemos ahora esos pequeños pasos que se habían dado en el campo de la fisiología, gracias a los cuales, a Harvey le fue posible intuir la luz que había más allá de los dogmas de la época.

Los antecedentes de los postulados de Harvey

Ningún conocimiento nace de la nada y, en este caso, Harvey tampoco fue una excepción. En primer lugar, hay que considerar, más que los avances que se producen en el campo de la fisiología, los que tienen que ver con la filosofía y la forma de entender la realidad que rodea al ser humano ya que, de ellas, derivarán todos los avances de la revolución científica.

Sobre los progresos que se habían ido desarrollando en el *Renacimiento*, ***Galileo*** sentará las bases de lo que se denominó como mecanicismo, según el cual, la ciencia consiste en entender por medio de un lenguaje matemático los mecanismos que hacen funcionar a la naturaleza para luego comprender y comprobar porque se produce tal hecho. Dicho en otras palabras, la naturaleza y con ella el hombre, eran entendidas como una sucesión de máquinas cuyo funcionamiento, por lo tanto, se podía explicar mecánicamente a través de su movimiento y por medio de un lenguaje matemático. En este sentido, el *mecanicismo* será clave para entender la visión de Harvey de un corazón que actúa como una bomba que, a su vez, impulsa la sangre en sentido circular por todo el cuerpo como si de una máquina se tratara.

En unión con el mecanicismo, destacarán también las ideas del *empirismo* y del *racionalismo* según las cuales se entendía que los conocimientos debían ser fruto de la observación directa y de la experimentación sobre la propia realidad. Todas estas nociones entrarán en contradicción con la metodología aristotélica basada en la lógica y en la mera inducción en donde no se analizaba la realidad de manera directa, crearán una nueva visión de la realidad, impulsarán el desarrollo científico poniendo así en duda los saberes clásicos y los paradigmas vigentes y desarrollarán las bases del método cartesiano que, en parte, sigue vigente hoy en día.

Junto a estos movimientos filosóficos, también se pueden añadir los avances llevados a cabo por los filósofos naturalistas del siglo XVI como ***Giordano Bruno*** (1548-1600), ***Francesco Patrizi*** (1529-1597) o ***Bernardino Telesio*** (1509-1588) que, aunque no aplicaron un método científico y una experimentación a sus teorías, sí que desafiaron metafísicamente los postulados de Galeno y Aristóteles en el campo de la naturaleza y la *fisiología*[48].

De esta forma, la concepción de la realidad había cambiado por completo y para lo que nosotros y a Harvey nos interesa, estas perspectivas filosóficas permitían comprender que el movimiento natural se debía sólo al desplazamiento local de una forma y no, tal como sugería la teoría humoral y Aristóteles, en un desplazamiento y transformación sustancial; que dicho movimiento local era fruto de la transmisión de un impulso que precedía de un elemento que lo generaba y que estaba fuera del cuerpo que se movía; y que forma y función eran realidades independientes en la que primaba la forma mientras que la función se situaba como consecuencia de ella al ser susceptible de movimiento[49].

Entrando ya en el campo de la fisiología, la aplicación de estos dogmas tendrá en varios autores una aplicación temprana que les permitirá avanzar en el conocimiento de la naturaleza humana. De esta forma, cuando Harvey inicia sus estudios universitarios en Padua, en esta universidad las ideas del mecanicismo están sobre la mesa y comienzan a aplicarse de manera experimental. Así, ***Fernel*** (1497-1558) ya había intuido el concepto de fibra y su presencia en el organismo humano como partes que constituían los órganos y los dotaba de movimiento. Sin embargo, hasta ***Gabriele Falloppio*** (1523-1562) estas fibras no serán definidas e identificadas como tales y, gracias a él, el gran maestro e inspirador de Harvey, ***Fabrizi d'Acquapendente*** (1537-1619) terminará de comprenderlas dotándolas de esa noción de movimiento local de cada uno de los elementos de un cuerpo que transmitirá más tarde al inglés.

[48] MICCHELI, A.: "William Harvey y los inicios de la ciencia médica moderna", *Gaceta médica de México*, Nº 141, 2005, p. 233.

[49] ALBARRACÍN TEULÓN, A., *El movimiento... Op. cit.*, p. 44.

De d'Acquapendente, Harvey también aprende el sistema de válvulas arteriales, tema que estudió el italiano con gran devoción y, junto a estas, ciertas ideas acerca de la formación de fetos embrionarios, tanto de animales como de humanos, aunque es cierto que en este campo, como se verá más adelante, Harvey tendrá más discrepancias con su maestro.

Sin salir aún de Padua, ***Mateo Realdo Colombo*** (1516-1559) fue capaz de describir un sistema circulatorio pulmonar que, más tarde, le permitirá cerrar su mecanismo de circulación sanguínea. Frente a lo defendido por Galeno, Colombo exponía que la sangre circulaba en una única dirección según la cual atravesaba el ventrículo derecho para ir a los pulmones en donde se oxigenaba y volvía después al ventrículo izquierdo. En este mismo campo de circulación pulmonar, el español ***Miguel Serveto*** (1509-1553), también había logrado vislumbrar el funcionamiento de dicha circulación, pero su condena por parte de la Inquisición impedirá que su obra pueda desarrollarse plenamente y, más aún, que llegue a oídos de Harvey.

También en Padua, ***Andreas Vesalio*** (1514-1564) en su *De humani corporis fabrica* explicaba que la estructura del corazón se asemeja a la de un músculo, aunque no llega a afirmarlo debido a que su movimiento es voluntario y, por lo tanto, no podía considerarse como un músculo propiamente dicho.

Por lo tanto, Vesalio apunta a esa idea de que el corazón actúa como una bomba pero no llega a decir por qué ni para qué. Vesalio concluirá, además, que los saberes de Galeno no eran veraces pero, a diferencia de Harvey, los temores hacia la Iglesia y la Inquisición le impedirán afirmar tal falsedad de los saberes galénicos.

Como muestra de ello y para reforzar las ideas dibujadas en el apartado anterior, pondremos varios ejemplos de cómo Vesalio quiere romper el paradigma galénico, pero se queda a medio camino por temor a posibles represalias. La crítica a Galeno se centra, sobre todo, en la inexistencia del tabique que separa el corazón y que contenía unos poros por los que la sangre se filtraba del lado derecho del mismo al izquierdo:

"...Hemos de asombrarnos, por tanto, de la actividad del Creador que hace que la sangre transpire del ventrículo derecho al izquierdo por pasajes que escapan a nuestra vista...[50]*".*

Es decir, si comprobamos experimentalmente si ese tabique existe, no lo encontramos y, como no lo percibimos, es imposible que exista pero, en lugar de decir esto, recurre al misterio del Creador para abrir así los ojos a sus contemporáneos sin recibir represalias a cambio. Sin embargo, sus temores quedan aún más patentes en las siguientes palabras:

"Para no tropezar con ningún buscador de escándalos ni censor de herejías, me abstendré totalmente de considerar las divisiones del alma y su localización, ya que hoy en día encontramos muchísimos censores de nuestra santa y verdadera religión. Si oyen murmurar a alguien sobre las opiniones de Platón o Aristóteles o sus intérpretes o Galeno respecto el alma, incluso en anatomía donde estos asuntos tendrían que estudiarse con especial cuidado, te creen inmediatamente sospechoso en tu fe y algo dubitativos sobre la inmortalidad del alma. No entienden que esto es una necesidad para los médicos si desean ocuparse de su arte[51]*".*

Y es que el estudio del corazón y del sistema circulatorio sanguíneo tenía el problema añadido de que, dentro del cristianismo, persistía la creencia, fundada en los saberes clásicos, según la cual el alma residía en el corazón, un problema al que Harvey también tendrá que enfrentarse.

Resumiendo lo expuesto hasta este momento sobre los antecedentes del conocimiento referidos a la sangre, al corazón y a la circulación sanguínea, podemos decir que Harvey entra en este campo en un momento en que Vesalio había dado forma al cuerpo humano y d'Acquapendente le había otorgado movimiento. Por lo que respecta a la embriología, el inspirador fundamental de Harvey lo encontrará, de nuevo, en su maestro d'Acquapendente: *"... he seguido las huellas de los que en este asunto me han precedido y, en la medida en que me ha sido posible, me*

[50] FERNÁNDEZ DUEÑAS, A.: "Antropología del corazón (I). El corazón a través de la historia de la medicina", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Nº 154, 2008, p. 317.

[51] *Ibídem,* p. 317.

he servido de su terminología. Sigo principalmente a Aristóteles entre los antiguos y, entre los más recientes, a Jerónimo Fabricio de Acquapendente; al primero, como conductor, y al último, como guía[52]*".*

Éste había dividido a los diferentes seres vivos según su formación embrionaria en ovíparos, vivíparos y nacidos por generación espontánea. Lo que hará Harvey aquí será recoger el método de estudio basado en la observación y experimentación de su maestro con los huevos y formular su teoría según la cual *omne vivum ex ovo* o, lo que es lo mismo, que todo ser vivo procede del huevo, pero esto será algo que se explicará con posterioridad.

Descritos los antecedentes y el substrato científico, podremos adentrarnos ya en la obra de Harvey, sus conocimientos y su metodología.

De la sangre al embrión: la obra de William Harvey.

Dos serán las obras de mayor importancia en la vida de Harvey: *Ejercitación anatómica sobre el movimiento del corazón y de la sangre en los animales* (1628) y *Ejercitaciones sobre la generación de los animales* (1651). La primera, la de mayor importancia y trascendencia futura, se conocerá comúnmente como *De motu cordis* y recogerá el cambio de paradigma que se produce en el ámbito sanguíneo, del corazón y de la circulación sanguínea, en general. La segunda, conocida con el nombre de *De generatione animalum,* se centrará en el estudio del proceso embrionario aunque, como veremos, la base de sus principios siempre será la sangre porque, tal como dice el autor, de la sangre deriva todo lo relacionado con la vida.

Acabada su formación en Padua y de nuevo en Inglaterra, Harvey comienza a trabajar en aspectos relacionados con el funcionamiento y el movimiento del organismo inundado pues, por esas ideas mecanicistas que había asimilado en la ciudad italiana y centrado en el corazón,

[52] Palabras de Harvey recogidas en ALBARRACÍN TEULÓN, A., *El movimiento... Op. cit.*, p. 117.

la sangre y el mecanismo embrionario (aunque este lo desarrollará más tarde) de acuerdo a la influencia de su mentor d'Acquapendente. Varios eran los problemas que se planteaban en la época acerca del sistema circulatorio sanguíneo y sobre ellos Harvey intentará darles solución basándose "*en la observación, en el conocimiento de la naturaleza, en la vivisección como método de profundizar en ese estudio*[53]".

De entre ellos, cuatro eran los que con más urgencia demandaban una respuesta: cómo la sangre era capaz de mantenerse en el cuerpo sin volver de nuevo al corazón y cómo el hígado era quién de producir toda la sangre que circula por nuestro organismo; la función del corazón en el sistema circulatorio y el problema del alma, puesto las creencias cristianas la situaban en el corazón; en relación con lo anterior, cómo era la estructura del corazón que ya Vesalio había intuido; y, por último, la relación que podía haber entre los pulmones, la oxigenación, estudiada por Colombo y Seveto, y el sistema circulatorio sanguíneo.

Quizás la primera de las cuestiones era la más evidente y la que más inquietaba a Harvey y a los especialistas de la época. El problema derivaba de la teoría galénica según la cual, la sangre creada en el hígado, una vez abandonado el corazón, no regresaba nunca al mismo puesto que se transformaba en carne de manera continua. Pero esta solución no convencía a Harvey que, observando el pulso y el ritmo de flujo sanguíneo, le parecía imposible que tal cantidad de sangre se transformara tan rápido en carne.

Además, a partir de numerosos experimentos con más de 80 especies de mamíferos, aves y reptiles (aunque sus vivisecciones se centrarán, sobre todo, en perros y cerdos) había medido la cantidad de sangre que se producía a intervalos y estimaba como increíble que el hígado pudiera producir tal cantidad de sangre. Así, según estos estudios, el volumen de sangre que bombeaba el corazón durante una hora era de unos 260 litros, una cantidad que equivalía a más del triple del peso de un hombre normal.

[53] Cita de Harvey obtenida a través de *Ibídem*, p. 62.

Sobre estas dudas derivadas del modelo de Galeno, Harvey propondrá el sistema circulatorio de la sangre tal como se conoce hoy en día y la forma de llegar a dicha conclusión se basa en los principios básicos del método científico y en la búsqueda constante de evidencias experimentales. He aquí el razonamiento que cambió un paradigma y que revolucionó el saber anatómico y fisiológico de su tiempo a través de sus propias palabras: *"Después de considerar muchas veces y con gran atención, y de dar vueltas en mi mente durante mucho tiempo a la cuestión de la cantidad de la sangre, fundándome ya en experiencias de disección de seres vivos y de apertura de las arterias con toda clase de investigaciones, ya en la simetría y tamaño de los ventrículos del corazón y de sus vasos de entrada y salida (puesto que la naturaleza, que no hace nada en vano, no puede haber dado en vano a estos vasos un tamaño proporcionalmente tan grande), ya en el mecanismo armonioso y diligente de las válvulas y fibras y de todo el resto de la estructura del corazón, ya en otras consideraciones, y advirtiendo que no podía darse la cantidad necesaria de jugo de alimento ingerido para que nuestras venas no quedaran vacías, completamente exhaustas, y que, por otra parte, nuestras arterias reventarían a consecuencia de la entrada excesiva de sangre si una parte de ella no volvía de nuevo de las arterias a las venas y al ventrículo derecho del corazón, empecé a pensar en mi interior si la sangre no tendría un movimiento como en círculo, y hallé después que ese movimiento es verdadero, y que la sangre es arrojada del corazón e impelida a la periferia y a todas las partes del cuerpo a través de las arterias por el pulso del ventrículo izquierdo del corazón, de la misma manera que lo es a los pulmones, a través de la vena arteriosa, por la pulsación del ventrículo derecho*[54]*"*.

El sistema circulatorio es, pues, la clave para solucionar el problema y una idea que deriva de la propia experimentación y comprobación basada en la realidad objetiva. Pero, pese a que es una noción que algunos defienden que deriva de tesis mecanicistas, el propio Harvey expone cuál es su origen:

[54] Palabras de Harvey obtenidas a través de *Ibídem*, pp. 56-57.

"Séanos permitido llamar circular a este movimiento en el sentido en que Aristóteles dijo que el aire y la lluvia imitan el movimiento circular de los cuerpos celestes[55]*".*

Aristóteles se convierte así en la base para derrocar un paradigma. Esto muestra otra de las características de Harvey y es que él siempre partirá, como sigue ocurriendo hoy en día, de los conocimientos de su época y, lo que predominaba por entonces, era el saber de Aristóteles por encima de todos los autores clásicos. La diferencia será que Harvey será capaz de llevar las ideas de Aristóteles al campo del método científico y, a partir de la inducción, hacer ciencia y no meras consideraciones metafísicas.

Antes de seguir profundizando en el contenido de la obra creo que es necesario analizar bien las palabras de este texto porque nos muestran el verdadero cambio que se está haciendo en la ciencia y que tiene más que ver con un cambio de método que de conocimiento propiamente dicho, ya que de la nueva forma de operar y de entender la realidad se derivarán todos los avances de la revolución científica. Así, Harvey con sus palabras nos está anunciando un avance en el conocimiento, pero también nos habla de su forma de trabajar. *Fundándome en experiencias... disecciones... investigaciones... después de considerar muchas veces...* son todas palabras que nos remiten a un trabajo previo de observación de una realidad. Harvey parte de un problema ya expuesto derivado de la realidad circundante, crea su hipótesis de manera inductiva y, a continuación, intenta comprobarla de manera experimental por medio del estudio directo de la realidad sin que intervenga en ella ningún otro elemento que no sea la realidad misma. Hechas las comprobaciones, corrobora que su hipótesis es real y decide publicarla explicando todos los pasos con detalle para que la comunidad científica pueda comprobar y volver a experimentar sus estudios y, así, convencerse de la veracidad de la misma. Tenemos así, una de las primeras aplicaciones del método científico tal como lo entendemos hoy día.

[55] FERNÁNDEZ DUEÑAS, A., *Antropología... Op. cit.*, p. 318.

Aristóteles y los científicos medievales anteriores a él, nunca operarían de esta forma porque consideraban que los conocimientos habían de responder a una lógica por lo que no era necesario comprobarlos de manera experimental.

Sin embargo, Harvey y los científicos de la revolución científica se vieron obligados a analizar la naturaleza y la realidad desde ella misma para dar solución a los problemas que veían y para los que los postulados imperantes no servían. Si querían desmentir falsas teorías y acabar con el criterio de autoridad tenían que demostrar de forma muy clara y con experimentos accesibles a cualquier científico ese carácter falaz y así lo hicieron.

Pero el texto seleccionado también tiene importancia por el hecho de mostrarnos cuál es el punto de partida de su conocimiento. Así, Harvey nos habla de las *válvulas y las fibras*, conceptos creados hacía unas pocas décadas y que le llegan de la mano de d'Acquapendente, pero que además son unas *válvulas* y unas *fibras* que se insieren en *mecanismo armonioso*, es decir, en una máquina porque como ya se comentó, Harvey se encuentra inmerso de lleno en las teorías mecanicistas que ven en la naturaleza una sucesión constante de máquinas. Siguiendo con la filosofía de la época, cuando afirma *"la naturaleza, que no hace nada en vano"*, el autor demuestra su inserción dentro de los postulados racionalistas: todo se puede explicar con la razón, el azar no existe. Por último, Harvey no se puede olvidar de los pulmones y de la vena arteriosa que años atrás Colombo y Serveto colocaron en un nuevo esquema de circulación pulmonar.

Así pues, a través de un pequeño fragmento de su obra podemos apreciar con claridad como Harvey se sirve ya de un método científico y que responde a los avances, tanto de pensamiento como de conocimiento, que se producen en su época. Sigamos ahora, pues, con la solución a otros dos problemas: la estructura del corazón y su función en relación con la circulación de la sangre.

Harvey planteará a este respecto un corazón divido en las cuatro partes ya conocidas (dos ventrículos y dos aurículas) pero, a diferencia del paradigma galénico, el inglés relacionará entre sí todas sus partes

dentro de ese sistema circulatorio que había enunciado y expondrá que cada una de las partes emitía un movimiento distinto, es decir, el corazón emitía cuatro movimientos, pero no separados cada uno en el tiempo, sino en dos únicos tiempos. Así lo expone Harvey:

"Primero se contrae la aurícula, y en esa contracción arroja la sangre que contenía (en la que abunda, como cabeza que es de las venas y depósito y cisterna de la sangre) al ventrículo del corazón; lleno éste, el corazón se levanta, pone en tensión e inmediatamente todas las fibras, contrae los ventrículos y produce le latido; este latido lanza acto seguido a las arterias la sangre procedente de la aurícula, el ventrículo derecho a los pulmones a través del vaso que se llama vena arteriosa, pero que en realidad tanto por su constitución como por su función y en todos los respectos es una arteria; y el ventrículo izquierdo a la aorta y, a través de las arterias, a todo el cuerpo[56]*".*

En este punto, Harvey da solución al cuarto problema, o lo que es lo mismo, la relación del pulmón en el sistema circulatorio sanguíneo: *"... la sangre pasa del ventrículo derecho del corazón, por la vena arteriosa, a los pulmones; de allí, por la arteria venosa, a la aurícula izquierda; y de allí al ventrículo izquierdo del corazón*[57]*".*

La función del pulmón es la ya anunciada por Galeno de proporcionar oxígeno o, como él decía, aire a la sangre y que ésta haga llegar este elemento al resto del organismo.

Solucionados y explicados los problemas, Harvey redacta sus conclusiones de la siguiente manera:

"Ha quedado demostrado, tanto racional como experimentalmente, que la sangre atraviesa los pulmones y el corazón merced al pulso de los ventrículos, siendo impelida y lanzada a todo el cuerpo; allí se introduce en las venas y en las porosidades de la carne, y a través de las mismas venas vuelve de toda la periferia al centro, pasando de las pequeñas a las mayores, y de éstas a la vena cava, hasta llegar por

[56] Referencia textual de Harvey recogida en ALBARRACÍN TEULÓN, A., *El movimiento... Op. cit.*, p. 66.

[57] Cita de Harvey obtenida de *Ibídem*, p. 67.

fin a la aurícula del corazón, y en tan gran cantidad, con tanto flujo y reflujo del centro por las arterias a la periferia, y de ésta por las venas a aquél, que no puede ser suministrada por los alimentos recibidos, y en una abundancia mucho mayor sin duda de la que sería suficiente para la nutrición; es, pues, necesario concluir que la sangre describe en los animales un movimiento circular; y que está en perpetuo movimiento, consistiendo en esto la acción o función del corazón, que la lleva a cabo mediante su pulso, y siendo esta función causa única del movimiento y pulso del corazón[58]*".*

El sistema circulatorio estaba explicado, pero quedaba un problema por resolver y, además, un problema que entraba en confrontación con la Iglesia y con el cristianismo: el alma y la creencia de que ésta se ubicaba en el corazón. Tal como Harvey había explicado el sistema circulatorio y, con él, el funcionamiento del corazón como si de una máquina se tratara, ya que por medio del pulso bombeaba constantemente la sangre, el inglés negaba con ello la localización del alma en esta zona anatómica, puesto que el alma era una forma demasiado pura como para reducirla a una mera máquina. Para solucionar tal vicisitud, Harvey decide deslocalizar el alma y, con ella, el calor corpóreo que pasan así de estar situados en el corazón a estarlo en la sangre y, para evitarse posibles problemas, abandona su método científico por una vez y recurre a la revelación de la Biblia y al criterio de autoridad:

"La vida, pues, está en la sangre, como lo leemos también en nuestras Sagradas Escrituras (Levti. XVII, 11 y 14), porque ella es la primera parte en que brilla y la última en que desaparecen la vida y el alma[59]*"* o *"La sangre, a modo de lar familiar, es el alma misma en el cuerpo, como pensaron antiguamente Critias y otros*[60]*".*

Por lo tanto, a la hora de explicar el elemento básico de toda su teoría, la sangre, Harvey cae en el error de sus antecedentes y recurre a medios que se escapan de la objetividad, de la racionalidad y, con ellos, del método científico. De igual modo, tampoco será capaz de explicar por qué se mueve esa

[58] Palabras de Harvey recogidas en *Ibídem*, p. 71.

[59] Cita de Harvey obtenida en *Ibídem*, p. 63.
[60] *Ibídem,* p. 63.

sangre, algo que le hará afirmar que existe un principio divino último que dota a la sangre de movimiento (en el mecanicismo la metáfora del reloj también situaba a un ente semejante a Dios como relojero último).

Sin embargo, esto no resta méritos a su obra porque lo más importante fue que descubrió el verdadero funcionamiento del corazón y del sistema circulatorio sanguíneo, fue capaz de derrocar el criterio de autoridad de Galeno, vigente desde el siglo II d.C., trabajar de acuerdo a los principios del método científico en la gran mayoría de su obra y así difundir un sistema de trabajo que en los años posteriores se extenderá por toda la comunidad científica, a veces incluso de manera involuntaria como veremos, y permitirá el desarrollo masivo del conocimiento hasta hoy en día.

En lo referente a la *embriología*, Harvey tendrá muchos más problemas para alcanzar el conocimiento y el desarrollo real de los embriones debido a que partía de un concepto de sangre erróneo y no experimental como acabamos de ver y porque carecía de medios para profundizar en los estudios como, por ejemplo, un microscopio que le permitiera ampliar su visión de los hechos algo que, como hablaremos más adelante, hará que su sistema circulatorio sanguíneo quedara incompleto también.

El punto de partida, como ya se ha expuesto, será de nuevo d'Acquapendente, pero aquí la metodología será un tanto diferente al campo anterior ya que primará la inducción aristotélica sobre el método científico pero, eso sí, respaldada por la observación de la realidad con la que pasará de lo particular a lo universal[61].

La aportación principal de Harvey a la embriología será la negación de teorías como la de la generación espontánea y la afirmación de que todos los seres vivos son ovíparos (*omne vivum ex ovo*) entendiendo por huevo un *"cuerpo natural, dotado de virtud animal, es decir, poseedor de un principio de movimiento, transformación, reposos y conservación*[62]*"* fruto de la reproducción entre el padre y la madre. Sin embargo, Harvey será incapaz de explicar la formación de ese huevo origen de todo de manera parecida a lo

[61] *Ibídem*, p. 121.
[62] *Ibídem*, p. 132.

sucedido con la sangre y su circulación última. De este modo, no le quedará otro remedio que recurrir de nuevo al *"principio divino"* para explicarlo.

Para él, lo primero que se forma de un feto es la sangre y el corazón como órgano, entendido como máquina, que impulsa dicha sangre. Sobre esta base sanguínea, los embriones se desarrollarían siguiendo el principio de epigénesis o la doctrina según la cual los rasgos que caracterizan a un ser vivo se configuran en el curso de su propio desarrollo, sin estar preformados en el huevo fecundado porque, tal como dice Harvey, *"tanto en el arte como en la Naturaleza, y sobre todo en la generación animal, una cosa se forma de otra*[63]*"*.

De esta manera, todo ser vivo se encontraría ya formado en el huevo y luego se iría desarrollando o evolucionando, poco a poco, entendiendo evolución la como el desarrollo de lo formado puesto que el concepto de evolución que tenemos hoy día (de cambio de forma de un ser u objeto) viene de ***Darwin*** y del siglo XIX y, por lo tanto, muy posteriores en el tiempo.

Lo destacable de Harvey y su embriología será, pues, ese concepto de *epigénesis* que contradecirá teorías vigentes procedentes de los presocráticos y de Aristóteles como la generación espontánea o la metamorfosis de los embriones. Dicho en otras palabras, su gran acierto fue concebir el sistema como una realidad dinámica y no como algo estático, idea que deriva del mecanicismo de su época y de los postulados desarrollados por él mismo en su sistema circulatorio sanguíneo.

Expuesta su obra, los conocimientos alcanzados y el método empleado, es hora de ver el uso y la utilidad de la obra de Harvey en su tiempo y en el futuro no tan inmediato.

Críticos y seguidores.

Como era de esperar, en un tiempo en que toda idea que contradijera lo imperante era censurada, la obra de Harvey recibirá duras críticas por parte de los defensores del paradigma vigente de Galeno. Estos se negarán a aceptar los postulados del inglés a pesar de las experimentaciones y, en muchos casos, de las demostraciones que hacía en directo el propio Harvey para defender sus ideas ante los colegas de su época.

[63] Cita de Harvey obtenida en *Ibídem*, p. 135.

Entre los principales críticos de su siglo XVII destacarán, en Francia, ***Gassendi***, ***Cordelle, Bazin*** y ***Jean Riolan***; en Italia, ***Severino***, ***Piso***, ***Folli***, ***Turrio*** y ***Franzosio***; y, en España, ***Matías García***, ***Diego Mateo Zapata*** y ***Juan de la Cruz***.

Tras la publicación de *De motu cordis* en 1628, todos estos sabios de la fisiología y la medicina, junto a otros muchos, despreciarán a Harvey denominándolo despectivamente *"circulator"* en el sentido del latín *"charlatán"* y que, además, era un término que se usaba en la época para designar a los vendedores ambulantes que ofrecían ungüentos en los circos.

Sin embargo, la claridad del método y de sus teorías unidas al hecho de que sus postulados resultaban fácilmente corroborables a partir de la simple experimentación, hizo que otros muchos sabios de su tiempo se dejaran llevar por sus métodos y teorías mostrando su apoyo públicamente. Es el caso, por ejemplo de ***Bewerwijck***, ***François de la Boë***, ***De Roy***, ***Georg Ent***, etc. pero, sin duda, el más especial de todos sus apoyos quizás sea el del padre del mecanicismo y del *racionalismo filosófico*: ***René Descartes***. Éste, aunque no compartirá ciertos aspectos de la teoría de Harvey como, por ejemplo, la cuestión de si el calor proviene de la sangre o del corazón, en líneas generales, se mostrará a favor de su obra que, por otra parte y como pudimos comprobar, recoge parte de la esencia filosófica del propio Descartes.

En la medida en que pase el tiempo y se comprueben que las teorías de Harvey eran irrefutables, sobre todo, las relacionadas con la circulación sanguínea, sus avances y su conocimiento se irán expandiendo por las principales universidades europeas (Bolonia, París, Lyon, Roma...), aunque la que más apoyará sus premisas será, como no podía ser de otra forma, Padua, la universidad que lo formó y lo vio crecer como científico. Este hecho tendrá como consecuencia que su obra se expanda a lo largo de Europa y del mundo científico europeo y, con ello, que el número de seguidores y de críticos aumente también de forma considerable. La tendencia será que, con el devenir del tiempo y hacia finales del siglo XVII, las teorías de Harvey sean aceptadas en todo el mundo de la investigación, sobre todo, tras el

descubrimiento por parte de ***Malpighi*** de la red capilar que completaba su sistema circulatorio en 1661. Con todo, habrá aún ciertos sectores que seguirán siendo críticos, y en esto, España es una de las principales protagonistas.

El caso español es singular. En España, a diferencia de Inglaterra, predominaba el catolicismo y, en lugar de vivir la revolución científica, vivía lo que los expertos denominan su período de *"tibetización"* caracterizado por el predominio de la ortodoxia como base cultural, el método escolástico y aristotélico (la llamada *segunda escolástica española*) y el criterio de autoridad y defensa de las tesis clásicas como base epistemológica. Una muestra de esta realidad es que, mientras en la mayoría de Europa irrumpía el neoclasicismo en lo cultural, en España se desarrollaba el *Barroco*, fruto del *contrarreformismo católico* como claro instrumento del gobierno para dirigir la cultura y mantener las bases y la tradición que sustentaban una sociedad que veía como su Estado vivía una de sus peores crisis de la historia[64].

En este panorama es cuando llega, aunque con cierto retraso (*De motu cordis* se publica en 1628 y hasta los años 50-60 no llega a España), la teoría de Harvey a España que sólo será aceptada por los sectores despreciados y marginales de su panorama científico, los denominados *novatores*, aquellos que, conscientes del atraso que vivía España en el campo del conocimiento, deciden recoger los métodos que se siguen en Europa para lograr sus avances. Pero estos *novatores*, son aún una minoría dentro del panorama español del siglo XVII.

Las posiciones más habituales de los científicos españoles pasaban por la simple negación a la teoría y apología de las tesis de Galeno, como fue el caso de ***Torre y Valcárcel***, o una solución intermedia como la ***Gaspar Bravo de Sobremonte*** que desde Valladolid utilizará la teoría de Harvey para matizar y retocar la teoría galénica sin desmentir la superioridad de Galeno.

Llegados a este punto, me gustaría analizar un texto de ***Matías García*** que, de manera parecida a Sobremonte, niega la teoría de Harvey porque

[64] LÓPEZ PIÑEIRO, J.M.: *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII.* Barcelona, Labor, 1979, p. 372.

"chocaba directamente con las antiguas[65]" (*criterio de autoridad*) pero que, sin embargo, se deja influir por el sistema del inglés, de tal manera que empleará el método seguido por Harvey para postular una teoría que pretendía desmentir la del inglés, algo que nos muestra que la grandeza de Harvey no fue sólo el acierto y el descubrimiento de un conocimiento sino el de expandir un método de trabajo plenamente científico. De esta forma Matías García expone: *"....realicé innumerables investigaciones anatómicas en anguilas, ranas, palomas y otros animales...[66]"* por lo que, inconscientemente, rechaza el método escolástico y aristotélico del mero análisis de textos y adopta el método científico.

Además, el español argumenta que la negación de las tesis de Harvey "*...se basa principalmente en la experiencia anatómica...[67]*", precisamente, porque Harvey así lo había hecho en su teoría y no quería que lo criticasen por refutar su postulado por medio de *"...cuestiones sin importancia o con razones metafísicas, sino con argumentos basados en vivisecciones...[68]"*. Queda claro, pues, que aunque el criterio de autoridad y la tradición siguen primando, la adopción del método científico había comenzado.

Pero dejemos a España y volvamos a Harvey y a su obra para analizar ahora la repercusión que tuvieron sus conocimientos y como fueron mejorados en el tiempo.

La obra de Harvey en el tiempo: mejoras y utilidades.

Harvey había logrado describir, fundamentándose en el método científico, un sistema circulatorio sanguíneo bastante completo, pero no definitivo. La falta de unos medios suficientemente precisos en el campo de la óptica (Galileo y ***Newton*** publican sus avances con posterioridad a *De motu Cordis*) impedirán que el inglés pudiera distinguir la parte final de sus sistema circulatorio.

En efecto, no será hasta años más tarde, 1661, cuando Marcello Malpighi (1628-1694), tomando como base los postulados de Harvey, descubra la existencia de capilares y, con ellos, los últimos canales por los que circulaba la

[65] *Ibídem,* p. 384.
[66] *Ibídem,* p. 384.
[67] *Ibídem,* p. 384.
[68] *Ibídem,* p. 384.

sangre. A modo de anécdota, llama la atención que este autor naciera, precisamente, en el mismo año en que Harvey publica su *De motu Cordis*, dando la sensación de que estaba destinado a completar su obra.

Anécdotas aparte y, siguiendo en las líneas del sistema circulatorio sanguíneo, el inglés también intuyó una realidad que no será quién de demostrar por lo que no la plasmará directamente, pero cuya importancia es incuestionable. Nos referimos a la capacidad de la sangre, por medio de su circulación, de propagar enfermedades e infecciones por todo el cuerpo.

Y es que, en la medida en que reflexionaba sobre el sistema que acababa de descubrir, se daba cuenta de que se abría ante él un amplio abanico de nuevos problemas que necesitaban una solución. Así, él mismo lo confiesa:

"(...) cuando considero cuántos problemas pueden resolverse a la luz de esta verdad, cuántas dudas pueden desvanecerse y cuántos puntos oscuros aclararse en todas las partes de la medicina (...) hallo un campo espaciosísimo, donde podría extenderme tanto en todas direcciones que no sólo rebasaría esta obra los límites que me he propuesto, sino que quizá me faltaría vida para terminarla[69]*"*.

En este aspecto, pues, también se acerca a la noción actual que tenemos de ciencia según la cual la respuesta a un problema abre la puerta para que lleguen nuevas cuestiones que demandan una explicación.

Ya en el campo de la embriología, Harvey anticipará, aunque no materializará ni terminará de afirmar, lo que años más tarde ***Redi*** (1626-1697) y, de forma más clara, ***Pasteur*** (1822-1895) comprobarán de manera experimental y argumentada: la generación espontánea no existe y todo ser vivo procede otro ser vivo.

Sin embargo, el valor de Harvey no se limitó tan sólo al campo de la medicina y de la fisiología sino que también se preocupó por los valores éticos y de gestión de las labores médicas con el fin de que todos los enfermos fueran debidamente atendidos de acuerdo a sus circunstancias individuales.

[69] Cita de Harvey obtenida en ALBARRACÍN TEULÓN, A., *El movimiento... Op. cit.*, p. 102.

Así, de forma paralela en la que impartía sus clases y realizaba públicamente sus disecciones y vivisecciones, Harvey intentaba concienciar a sus alumnos de la parte ética que debía tener su profesión y, junto a ello, entendía que, aspectos como la hospitalización de pacientes, debía responder a una serie de dogmas que ayudasen a la mejor gestión de los mismos y, por lo tanto, a la mejor actuación de los médicos. En este sentido, él defendía, por ejemplo, que sólo se debían trasladar a los hospitales a los casos que pudieran ser curables; que era necesaria una interacción entre cirujanos y médicos en casos de dificultad o duda; que había que evitar la hospitalización de aquellos enfermos que sólo necesitaran mejorar su situación o cuyos males no fueran muy graves; o que ningún cirujano debía actuar sobre un enfermo sin la consulta y/o aprobación previa de un médico.

Conclusiones.

Como punto final de este breve trabajo y, reflexionando sobre lo expuesto hasta este momento, podemos decir que William Harvey fue el fundador de fisiología moderna considerada como ciencia gracias a la aplicación del método científico tal como lo consideramos en la actualidad. Recogiendo los avances de su época y aplicando lo aprendido durante su formación en Padua fue quién de revelarse contra un paradigma que llevaba vigente durante más de catorce siglos logrando abrir los ojos de sus contemporáneos, no sólo en cuanto a su descubrimiento empírico sino también a una nueva forma de trabajar y de ver la realidad.

No obstante, Harvey, como todo ser humano, es también hijo de su tiempo y así hemos de entender ciertos aspectos de su obra que nos pueden parecer contradictorios desde nuestro punto de vista en el que ciencia y religión están, aparentemente, tan separados. La concepción del alma y la alusión a la revelación de las *Sagradas Escrituras* para apoyar ciertas partes de su teoría que no podía alcanzar con los medios empíricos que disponía se pueden ver en esa clave de substrato tradicional de la época, pero también en una forma de protegerse ante un mundo hostil en lo referente a los avances culturales y de conocimiento.

El ejemplo de Harvey y la trascendencia de su obra, no sólo constituyen un ejemplo a tener en cuenta por la historia, sino también un elemento para reflexionar en un momento en el que la investigación científica, especialmente la vinculada con las ciencias sociales y las humanidades, parece estar asediada por miles de paradigmas e incontables criterios de autoridad amparados en esa figura, casi omnisciente y omnipresente, de los revisores de las revistas científicas. Volviendo a la cita con la que abríamos este artículo, al igual que Harvey fue capaz de poner algo más que tildes en el conocimiento de su época gracias a la reflexión y a la experimentación, de nosotros depende también admitir todo lo planteado y volver al escolasticismo o continuar avanzando en el desarrollo del conocimiento científico.

Por último, en unos tiempos en los que se desprecia tan descaradamente al ámbito de las humanidades y de las ciencias sociales, no está de más recordar que la llamada *revolución científica*, como toda innovación epistemológica, vino y ha de venir siempre precedida por avances en estos campos, ya que sin medios en los que profundizar en la mente humana, ésta, irremediablemente, queda condenada a un estancamiento perpetuo.

BIBLIOGRAFÍA.

ALBARRACÍN TEULÓN, A.: *El movimiento del corazón y la sangre.* Madrid, Nivola, 2001.

ÁLVAREZ, J.P.: "William Harvey, corazón valiente", *Rev. med. clin. Condes*, Nº 23, 2012, pp. 788-790.

FERNÁNDEZ DUEÑAS, A.: "Antropología del corazón (I). El corazón a través de la historia de la medicina", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Nº 154, 2008, pp. 305-319.

LÓPEZ PIÑEIRO, J.M.: *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII.* Barcelona, Labor, 1979.

MICCHELI, A.: "William Harvey y los inicios de la ciencia médica moderna", *Gaceta médica de México*, Nº 141, 2005, pp. 233-238.

WEBGRAFÍA.

Portada.

http://etc.usf.edu/clipart/50400/50471/50471_harvey_lg.gif

**Portada: Imagen de William Harvey.*

ArtyHum, 31, 2016, pp. 91-106.

HISTORIA

LEOPOLDO O'DONNELL, CAPITÁN GENERAL DE CUBA (1843-1848).

Por Álvaro Coca Tapia.
Universidad Complutense de Madrid.

Fecha de recepción: 21/09/2016
Fecha de aceptación: 25/10/2016

Resumen.

Leopoldo O'Donnell y Joris fue el hombre más poderoso de la España de su tiempo y dirigió el gobierno más duradero de todo el siglo XIX español. Héroe de la Primera Guerra Carlista y hombre de ideas políticas moderadas fue nombrado Capitán General de Cuba por el Presidente José María Narváez en 1844, cargo que ocupó hasta 1848. Este artículo busca estudiar el contexto de la Cuba colonial en el siglo XIX, su labor en el cargo y las importantes consecuencias que esta tendría para España y política colonial.

Palabras clave: *Capitán General, Cuba, esclavitud, ingenio azucarero, Leopoldo O'Donnell.*

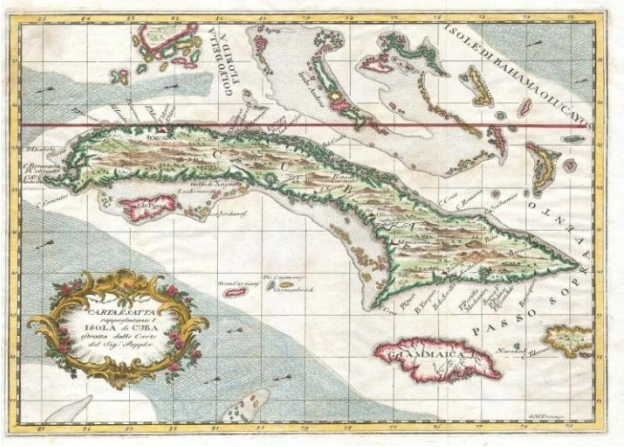
Abstract.

Leopoldo O'Donnell y Joris was the man most powerfull of Spain and he directed the most durable government of Spanish' 19th Century. First Carlist War's hero and man of moderate politic ideas, he was appointed Captain General of Cuba by the President Jose María Narváez in 1844, position that he held until 1848. This article wants to study the context of Spanish' Cuba in 19th century, his work in the position and the importants consecuences for Spain and its colonial politics.

Keywords: *Captaincy General, Cuba, slavery, sugar cane mill, Leopoldo O'Donnell.*

La Cuba Española.

La conquista y ocupación de Cuba por parte de los españoles se inicia en 1512, dos décadas después del primer viaje de ***Cristóbal Colón*** a las Indias. Si bien, la isla ya había sido avistada por la flota del genovés en 1492 y en 1511, ***Diego Velázquez de Cuéllar*** había fundado el primer asentamiento castellano en la Isla, villa que recibió el nombre de Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa. En 1513, recibe desde España su nombramiento como adelantado y prepara la conquista de la Isla que se llevará a cabo durante los años siguientes dándose por finalizada la conquista en 1515. La nueva colonia basó su economía en la explotación de los recursos minerales de la isla, a destacar el oro y cuando los yacimientos de este se agotaron la extracción se centró en el cobre. Otra de las características de la primera colonia fue la encomienda, que consistía en la entrega de aborígenes cubanos a colonos españoles con el fin de que estos los evangelizaran y les enseñaran un oficio. La realidad fue muy distinta, y los encomenderos se dedicaron a cometer toda clase de abusos contra los indios creando un sistema de esclavitud encubierta. Fue ya en el siglo XVIII cuando Cuba pasó de ser una posición defensiva del Caribe español ha de convertirse en un importante centro de producción de tabaco, azúcar y café en las colonias. Si bien la isla no prosperó, hasta la segunda mitad de dicho siglo, debido a los fuertes controles que mantenía España en la isla. En 1764, como parte de las reformas borbónicas del territorio americano, se estableció la Capitanía General de Cuba.

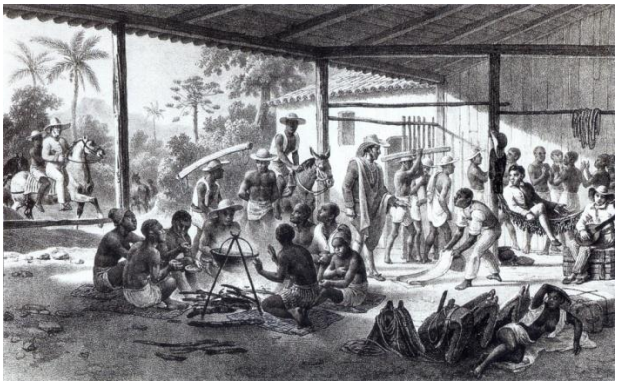


Mapa de Cuba (1763).

Tras la independencia de las colonias españolas en América durante la segunda década del siglo XIX, la isla de Cuba se habría de convertir en la principal colonia del Ultramar aún bajo dominio de España. Paralelamente, ya desde finales del siglo XVIII, las estructuras productivas de la Gran

Antilla habían experimentado profundos cambios que dirigían la economía cubana hacia el monocultivo de azúcar basado en la utilización de mano de obra esclava para la exportación. De esta manera, durante los primeros treinta años del siglo XIX, Cuba no sólo se transformó en un poderoso emporio de riqueza, sino también en un temible polvorín social lleno de contradicciones.

En cuanto a la técnica del cultivo de azúcar en la isla, podemos señalar una etapa inicial en la que predomina la fuerza motriz animal en los ingenios azucareros, los ingenios azucareros o simplemente ingenios son antiguas haciendas coloniales americanas con instalaciones para procesar caña de azúcar con el objeto de obtener azúcar, ron, alcohol y otros productos[70]; en una segunda época manufacturera predominan a partir de 1840, los ingenios azucareros semi-mecanizados, pero gracias a su creciente producción, un corto número de ingenios mecanizados señala el camino a seguir; se alcanza así entre 1880 y 1898 una tercera fase industrial que parte de la mecanización, coincide temporalmente con la abolición de la esclavitud. En relación a la evolución de la industria azucarera, las opiniones se dividen entre quienes consideran que las exigencias técnicas hicieron entrar en crisis las relaciones esclavistas hacia 1860 y quienes estiman que técnica y esclavitud fueron perfectamente compatibles.



Mercado de esclavos en América, primera mitad del s. XIX.

La industria cubana del siglo XIX descansó sobre indudables ventajas, mano de obra esclava, demanda creciente y precios en alza, posición dominante en el mercado hasta 1870, que se combinaron con un elevado endeudamiento. Los rendimiento industriales fueron bajos, el acceso a mano de obra barata suele ser contraria a la adquisición de maquinaria industrial, debido a la

[70] Ingenio Azucarero: http://economiaempresa.weebly.com/el-ingenio-azucarero.html [Fecha de consulta: 15/09/2016].

diversidad de técnicas empleadas en y al peso de los ingenios semi-mecanizados y de los trapiches en el conjunto de la producción hasta fin de siglo. Únicamente en la década anterior a la guerra, 1885-1895, una vez la esclavitud había sido abolida en la isla, la industria mecanizada ganó posiciones significativas a la actividad manufacturera, pero aún así, los rendimientos eran inferiores a los de la industria europea de la remolacha.

Desde ese momento y durante todo el siglo XIX restante, la isla de Cuba jamás fue considerada como una alejada potestad colonial, más bien supuso un eslabón clave de las carreras castrenses y políticas de los hombres que supieron entender la importancia de La Habana sobre las decisiones de Madrid.

En época de ***Fernando VII***, la isla pasa a jugar un rol clave para con la nación, la Corona necesitaba dinero urgentemente y la casta patricia antillana podía proporcionárselo. A cambio de estos fondos, la Corona no intervendría en exceso sobre la vida pública de la Gran Antilla.

La situación se manifestaba contradictoria: en la metrópoli, control y represión por parte del régimen absolutista y en la colonia, condescendencia e indulgencia.

Con la muerte de Fernando VII, la ruptura del sistema absolutista y la aparición del Estado liberal, toda esta situación habría de cambiar radicalmente. Se asentarían las bases de un nuevo status colonial, que acabó fortaleciendo el poder del Capitán General frente a las viejas familias criollas hasta el punto de convertir la Gran Antilla en todo lo contrario de lo que había sido durante el reinado anterior. De nuevo, otra situación contradictoria: creciente afirmación del liberalismo en la metrópoli y, sin embargo, coerción social y política en la Isla.

En 1834, al calor de los cambios políticos en la Península, llegaba a Cuba el General ***Miguel Tacón y Rosique*** para ocupar el cargo de la primera autoridad española en la Isla, cuyo mandato duraría hasta 1838. Resulta indudable que existió una Cuba distinta antes y después de Tacón[71].

[71] CAYUELA FERNÁNDEZ, J.G.: "Los Capitanes Generales de Cuba. Las élites

Durante su gobierno, Tacón asentó la supremacía del Capitán General sobre cualquier otra autoridad civil o militar de la Gran Antilla. De esta manera, en lo político, elaboró un cerrado sistema de medidas institucionales que subordinaban las ramas de la Administración, la Hacienda y la Defensa a la decisión directa del Capitán General. En lo económico, sentó las bases del circuito oficial de remesas que, desde La Habana, se dirigirían a las deficitarias arcas del erario español, a la par que se planteaba en su cumplimiento un férreo sistema fiscal sobre las aduanas que elevaban, casi de forma desmedida, las tasas sobre la importación y la exportación. Por último, en lo social sobre la base de la población esclava, de origen africano, mantuvo y elaboró nuevas y represivas medidas de control, con la élite criolla isleña no fue menos duro, pero en este segundo caso, en función de una clara estrategia de poder. A fin de estabilizar el status colonial y asegurar su propio mandato en la Isla, Miguel Tacón se apoyó en otro sector de la élite antillana, opuesto al de las viejas familias de hacendados, los comerciantes portuarios, que dominaban, entre otras de sus actividades mercantiles, el tráfico de bozales, procedentes de África.

Estos comerciantes-traficantes de esclavos propeninsulares habrían de constituir lo que en la historiografía se ha denominado como la camarilla del Capitán General. Estos nuevos integrantes del grupo propeninsular acabarían desplazando a las viejas familias criollas tanto en el campo de lo económico, en el mundo del ingenio azucarero, como en la cuestión política, donde sustituyeron a los criollos en los círculos de poder. Aquella situación, que iniciaría su andadura con la reestructuración gestada por Tacón, planteaba una doble vertiente: por una parte la administración colonial se aseguraba en el poder un entorno preponderante que preservase internamente la soberanía española en Cuba y la propia estructura productiva basada en la esclavitud. Por otra parte, esta reorientación del status propiciaría el reforzamiento de un cerrado grupo de individuos que, con el tiempo, no sólo verían aumentado su patrimonio, sino que además se convertirían en un poder

coloniales y las élites metropolitanas (1823-1898)", *Revista de Hª Contemporánea*, Nº 13-14, País Vasco, UCLM, 1996, p. 201.

autónomo, integrista y con suficientes recursos, tanto en La Habana como en Madrid. Tras Miguel Tacón, galardonado una vez finalizado su mandato con el título de *Marqués de la Unión de Cuba*, los siguientes capitanes generales, bien con mando, bien interinos, tuvieron que plegar su temperamento político a las directrices coloniales marcadas por su antecesor. De esta manera, tuvieron que asumir tarde o temprano la conveniencia con el grupo propeninsular para ejercer el casi omnímodo mando de primera autoridad de la Isla. Sin embargo, la colaboración entre Capitanes Generales y el grupo propeninsular experimentó en algunas ocasiones circunstancias especialmente delicadas.

Leopoldo O'Donnell llega a Cuba.

Leopoldo O'Donnell y Joris se había mostrado como un militar acorde con las ideas de los *puritanos* en lo referente a *"intereses materiales"* o el de la política colonial. Sobre este último punto, aparecía como un auténtico campeón de la estabilidad en la relación entre la metrópoli y las colonias antillanas.

Y ese era uno de sus patrimonios políticos: su ascendiente influencia sobre los hacendados esclavistas antillanos y sobre la burguesía metropolitana española que hacía negocios en o con la colonia. Su paso por la *Capitanía General de Cuba* (1844-1848) no sólo sirvió para mantener dicho *statu quo* colonial, sino también para que O'Donnell acabase con una seria amenaza: la siempre temida por los hacendados insurrección de los esclavos. Cepero Bonilla se manifiesta contundente con respecto al Capitán General:

"La mano dura de O'Donnell había cerrado el periodo de agitaciones abolicionistas que actuaban sobre el ánimo de los negros. El bárbaro procónsul rindió un gran servicio a los hacendados esclavistas, atemorizados por una insurrección general de sus dotaciones".

Efectivamente, en 1844 O'Donnell reprimió a sangre y fuego la conspiración de la Escalera[72]. Los hacendados y comerciantes de la isla, generosos con los Capitanes Generales y, especialmente con uno

[72] CEPERO, R.: *Azúcar y abolición.* Barcelona, Crítica, 1976, pp. 79-80.

tan significado, supieron agradecerlo. La estancia de O'Donnell en la capitanía general labró su fortuna y, en buena medida, su futuro político. La permisividad con el tráfico de esclavos, que daba importantes beneficios a la clase esclavista cubana y a la burguesía metropolitana que participaba de los negocios azucarero y esclavista, llenaba los bolsillos del *"procónsul"*, que cobraba un tanto por negro bozal[73] introducido; *"... una onza de oro o más por cada negro de los muchos serviles que con su anuencia se introdujeron[74]"*. Según el cónsul británico en la isla, por cada *"pieza"* desembarcada recibía 51 pesos de los negreros. Los ingleses calcularon que debió amasar hasta 500.000 pesos durante su estancia en la isla, el equivalente a diez millones de reales en moneda española de la época[75].

Durante el mandato de Leopoldo O'Donnell la situación pareció cambiar radicalmente entre los poderes fácticos y los poderes legítimos de la Isla. O'Donnell no solo encubriría en la medida de lo posible el desembarco de bozales a lo largo de las costas cubanas, lucrándose con ello como ya hemos visto, sino que, además, aseguraría el control sobre la población de color y la preservación de la propia institución esclavista, gracias a la tremenda represión que desencadenó entre las masas de esclavos, una vez abortada la conocida como Conspiración de la Escalera.

Pero es que, paralelamente, con Leopoldo O'Donnell, se inician las bases de la más importante vinculación del XIX entre miembros del grupo propeninsular y un cerrado sector de mandos de la cúpula de las Fuerzas Armadas. En torno a O'Donnell, interrelacionados, a partir de lazos profesionales y de amistad, giraban un grupo de mandos entre los que cabía destacar a ***Manuel Gutierrez de la Concha***, futuro Marqués del Duero, ***José Gutiérrez de la Concha***, hermano

[73] ***Bozal*** era el nombre con el que se designaba a los africanos recientemente llevados a su destino, los cuales no comprendían nada, en referencia al idioma, costumbres y órdenes que se les daba. Asimismo, estaban caracterizados por ser muy fuertes y resistentes al trabajo. CRUZ, L.E.: *Las murallas de Lima en el proceso histórico del Perú: ensayo acerca de la historia y evolución urbana de la ciudad de Lima entre los siglos XVII y XIX*. Lima, Perú, CONCYTEC, 2004.

[74] *Cfr*. en un anónimo titulado *Apuntes sobre los acontecimientos políticos del día y otros materias (marzo, 1861)*, de la Biblioteca de Cataluña, ms. 1327, citada en BERTRAND, R.: *Así cayó Isabel II*. Madrid, Sarpe, 1986, p. 76.

[75] Leopoldo O'Donnell y la trata de esclavos en Cuba: http://mrdomingo.com/2013/04/10/la-desconocida-historia-de-la-esclavitud-en-espana/ [Fecha de consulta: 15/09/2016].

del anterior y futuro Marqués de La Habana, ***Federico Roncali***, ***Francisco Serrano***, ***Domingo Dulce***, Caballero de Rodas y ***Blas Villate de la Hera***. Con el tiempo estos militares habrían de convertirse en la espina dorsal de la Unión Liberal, pero, políticamente, les uniría otro importante lazo común: todos, salvo el *Marqués del Duero*, serían Capitanes Generales de Cuba tras el mandato de Leopoldo O'Donnell.

Y en el caso de Manuel Gutiérrez de la Concha, su relación con Cuba también se establecería con especial transcendencia por su nombramiento como Presidente, y por lo tanto principal estratega, de la *Junta para la Defensa de la Gran Antilla* que, desde Madrid, entre 1851 y 1853, articuló las bases tácticas para el control militar de la Isla. Bien es verdad, que la presencia de económica en Madrid de algunos personajes de este grupo habanero, como el caso de ***Julián Zulueta*** o ***Rafael Torices***, es anterior a 1844, pero los mayores vínculos, tanto económicos como políticos, entre el grupo propeninsular y la metrópoli se establecen a través del general O'Donnell.

Sin embargo, estos lazos entre militares y miembros de la élite económica antillana estuvieron mediatizados en lo político, al menos hasta 1854, por los cambios de Gobierno de Madrid y por el anexionismo a los Estados Unidos, como nueva línea política dentro de la sociedad isleña. Los mandatos posteriores a O'Donnell de los generales Federico Roncali, si bien Roncali era de talante más conservador que su predecesor, (1848-1850) y José Gutiérrez de la Concha (1850-1852), parecían asegurar la continuidad de la vinculación entre propeninsulares habaneros y cúpula de las Fuerzas Armadas, siguiendo las directrices marcadas por Leopoldo O'Donnell.

La Conspiración de la Escalera (1844).

Recibe el nombre de *Conspiración de la Escalera* lo que, en lugar de una vasta conspiración de esclavos, fue una confabulación de la oligarquía negrera criolla con las autoridades coloniales españolas, destinada a neutralizar a los criollos blancos abolicionistas, liquidar la influencia económica y social que comenzaban a alcanzar negros y

mestizos libres y escarmentar a los esclavos, cuya rebeldía había alcanzado su clímax en 1843[76].

El punto geográfico donde se llevó a cabo la conspiración y su posterior, y bruta, represión fue Matanzas. Matanzas, en la región occidental cubana, zona de gran importancia económica y sociopolítica en el siglo XIX. Su puerto, sus feraces tierras y el ferrocarril le propiciaron un importante desarrollo que la ubicó en un privilegiado segundo lugar, solo por debajo de La Habana. Su esplendor económico y comercial se hizo más patente a partir de la introducción del vapor, años cuarenta del s. XIX, que propició un salto cualitativo en la producción del azúcar de caña, humanizando un tanto el proceso aunque no lo relativo a la siembra, corte y alza de caña, para lo cual siguió siendo imprescindible la presencia de esclavos, africanos o no.

Entre 1839 y 1841 se produce un alza extraordinaria de ingenios en el territorio. En 1839 había 145 ingenios, en 1841 había 358; como puede verse el crecimiento había sido de 213 ingenios nuevos, para un crecimiento de 2,4 veces más con respecto a 1839.

Estos nuevos ingenios evidentemente demandaban mano de obra esclava para garantizar el ciclo productivo, que en condiciones de plantación resultaba inhumano. Nótese además que este crecimiento se daba justamente cuando la *Junta de Fomento* propuso el cese del tráfico de esclavos.

Todo eso dio lugar, hasta donde es posible tomarlo al pie de la letra, a una solidez y estabilidad productiva y comercial que auguraba muy buen ritmo de desarrollo.

Sin embargo, ese floreciente porvenir se veía seriamente amenazado por las tensiones sociales acumuladas desde años anteriores y que en esta etapa llegaban a su punto culminante, con las levantamiento de esclavos de los ingenios azucareros de *Alcancia* y *Triunvirato* (1843), cuando en la noche del 27 de enero de 1843 los esclavos de la región azucarera de la provincia de Matanzas, iniciaron una serie de rebeliones que empezaron en el ingenio La Alcancía, en Cárdenas, en cuya finca se alzó la dotación compuesta por 254 esclavos.

[76] Hechos y acontecimientos de la Conspiración de la Escalera: https://www.ecured.cu/Conspiraci%C3%B3n_de_la_Escalera [Fecha de consulta: 15/09/2016].

A la rebelión de La Alcancía se unieron otras de los ingenios *La Luna*, *La Trinidad*, *Las Nieves*, *La Aurora* y las del *cafetal Moscú* y el *potrero de Ranchuelo*, y con la creciente escalada abolicionista inglesa.

Finalmente pareció que la cordura se imponía pues, con alguna reticencia, la Junta de Fomento propuso, entre otros aspectos, la prohibición de la trata, el fomento de la emigración blanca, los datos estadísticos de la época así avalan la necesidad de esto, por ejemplo, en el censo de 1841, a pesar de sus irregularidades, se refleja que la población de la jurisdicción era la siguiente: 27.148 blancos, 4.570 libres y 52.332 esclavos, lo cual demuestra la amplia superioridad de esta población que ya había dado muestras de cuan levantisca podía ser, y la expulsión del cónsul británico calificado de imprudente fanático. La única propuesta caída en letra muerta, en contraposición a toda prudencia, fue precisamente el fin del tráfico. La intromisión inglesa en los asuntos internos de Cuba era foco de preocupación constante, sobre todo por la implicación ideológica que podía traer la promoción de la libertad para los esclavos, podía perfectamente derivar en una revolución anticolonial al estilo de las repúblicas latinoamericanas o al estilo revolución haitiana, que era lo que más temían los dueños de esclavos cubanos. Y se esperaba que la expulsión del Cónsul de la Isla calmara dicha injerencia.

De manera que cuando se transita hacia los años cuarenta, encontramos que las tensiones sociales, las turbulencias económicas, materializadas en las crisis cíclicas del capitalismo que no se generaron en Cuba pero igualmente la mellaron y la presión inglesa, hacían de la Isla y en especial de la jurisdicción de Matanzas, un sitio poco seguro para vivir.

Resultado de lo anterior fue el enfrentamiento de dos estamentos sociales. Uno, la oligarquía criolla e hispana aferrada al azúcar como producto esencial y en consecuencia al tráfico esclavista que generaba, como ya planteamos, una coyuntural bonanza económica.

La otra, la burguesía criolla, con menos títulos nobiliarios y mentalidad más amplia y desprejuiciada sobre los problemas acuciantes que enfrentaba la Isla así como los peligros que implicaban.

Sin embargo, un gran inconveniente pesaba sobre la segunda: no estaba preparada para plantear oposición radical al sistema, sino solo para llevar a cabo mejoras superficiales.

En Matanzas, ambas fuerzas se manifestaron, por un lado, el gobernador de Matanzas, y sus acólitos que se enriquecían con el comercio de esclavos, y por otro, los que a través de las páginas de *La Aurora de Matanzas* defienden las ideas de la colonización blanca, dan la bienvenida a la tecnificación y la ponen en práctica, y continúan reuniéndose en tertulias en las que, entre poemas, se habla de peligros que acechan a la colonia.

Entre éstos están también son los noventa y cuatro hacendado matanceros firmantes del memorial de 1843 dirigido al Capitán General ***Gerónimo Valdés*** en el pidiendo el cese de la trata de esclavos apoyándose en sólidos argumentos que demostraban la imposibilidad de prosperidad económica y poblacional en la isla, así como lograr la tranquilidad ciudadana si se continuaba con el tráfico de esclavos.

El original que llegó a manos del gobernador ***García Oña*** fue destruido por éste, sin embargo el documento pudo conocerse gracias a que otra copia fue entregada al cónsul británico en La Habana. Es importante decir que ambos grupos están conformados por blancos, aunque el segundo cuenta con el apoyo de una naciente burguesía de color, ya que son los blancos los que a pesar de la censura tienen derecho a la expresión, porque en la colonia el problema fundamental no se dirimía entre ricos y pobres, sino entre blancos y negros, donde los primeros no sufrían tan grado de marginación. Puestos en contexto, volvamos con la Conspiración, en 1843 el acaudalado criollo ***Domingo del Monte*** confió por escrito sus temores y previsiones, sobre una gran insurrección que debía iniciarse en la Navidad de 1843, destinada a repetir en Cuba la Revolución haitiana, a su amigo ***Alejandro Everett***, radicado en Boston. Everett pasó la información a ***Daniel Webster***, secretario de Estado de los Estados Unidos, y este al embajador español en Washington, a los representantes norteamericanos en Madrid y Londres y al cónsul estadounidense en La Habana, junto con

el ofrecimiento del apoyo de dos fragatas norteamericanas para ayudar a sofocar la pretendida rebelión, en caso de ser necesario. En los campos de Cuba, las rebeliones esclavas se había venido produciendo desde los primeros años de la esclavitud. La primera que registra la historia de la Isla tuvo lugar en 1533 en Jobabo, región oriental.

El carácter de estas rebeliones era cada vez más vertebrado y organizado. En los primeros años de la década de 1840 estos movimientos cobraron un carácter explosivo, particularmente en Matanzas, región donde existía una más alta concentración de esclavos y donde era más cruenta la explotación debido al alto desarrollo de las plantaciones azucareras, sacudiendo diferentes haciendas a lo largo de toda Cuba. El 25 de julio de 1843, ***Polonia*** una esclava del hacendado ***Esteban Santa Cruz de Oviedo***, propietario del ingenio Trinidad en Sabanilla, Matanzas, reveló a las autoridades conocer un plan de alzamiento para el primer día de Pascua de la Navidad, en el que estaban implicados esclavos de los ingenios Trinidad, La Rosa, Santo Domingo, Jesús María, La Majagua y La Trinidad.

Como premio Polonia recibió su carta de libertad y un premio de 500 pesos. El testimonio de la esclava serviría como justificación para iniciar la más cruenta y salvaje represión que se emprendió contra los esclavos africanos y la población de ascendencia africana en toda la historia de la Isla.

Aun con todo el, por aquel entonces, Capitán General de Cuba, Gerónimo Valdés, consideró estos informes inverosímiles y los atribuyó su origen a negreros interesados en impedir la supresión de la trata y la manumisión de los esclavos introducidos después de 1820. Los hechos posteriores demostraron el infundio pero los esclavistas transmitieron sus temores al nuevo Capitán General; Leopoldo O'Donnell.

Ello bastó para que el *Leopardo de Lucena* desatara una feroz campaña de detenciones y torturas a través de las cuales logró inverosímiles confesiones que inculparon, entre otras personalidades, a ***José de la Luz y Caballero***, ***Félix Tanco***, los hermanos ***Guiteras***, ***Manuel Castro Palomino***, ***Benigno Gener***, al propio Domingo del Monte y a decenas de criollos blancos, así como a negros y mestizos

libres, casi todos económicamente solventes, y a centenares de esclavos. El interés de la casta criolla esclavista cubana era claro, si se comprobaba este proyecto de conspiración, se podrían purgar las plantaciones en busca de los esclavos más levantiscos, y frenar los avances de los *"pardos y morenos libres"* que venían ascendiendo por sus propios esfuerzos en la estratificada sociedad colonial.

Febrilmente comenzaron las pesquisas de las autoridades bajo las disposiciones del Capitán General de la Isla, Leopoldo O'Donnell, y las sentencias y ejecuciones no se hicieron esperar. Más de una decena de acusados fueron fusilados delante de las dotaciones y muchos otros fueron condenados a diversas penas.

Pero no era suficiente, el Capitán General, quién abanderaba la paranoia colectiva de la *plantocracia*[77] cubana, seguro de la existencia de un plan general inducido por los ingleses, ordenó que se profundizara en la investigación.

Dado que el método empleado por los comisionados consistió en amarrar a los sospechosos a una escalera y azotarlos hasta que confesaran o perecieran, el complot de los esclavos fue identificado como *Conspiración de la escalera*. En realidad la conspiración, si existió, no tuvo nombre.

En cambio, la sangrienta represión si tuvo como potro de tortura la escalera. Pronto el pánico llevó a numerosos propietarios a solicitar sumarse a las averiguaciones.

Los dos grandes centros de la represión de la escalera fueron las ciudades de Matanzas y Cárdenas. Se aseguró que en los procesos instruidos por la *Comisión Militar de Matanzas* estuvieron involucradas unas 4.000 personas.

Sin embargo, Robert Paquette[78], basado en Vidal Morales, afirma que fueron 3 066. Según los datos acopiados por este autor, de estos 96 fueron blancos, 783 esclavos y 2.187 de *"color libres"*.

[77] Gobierno de los plantadores; plantadores, colectivamente: http://diccionario-internacional.com/definitions/?spanish_word=plantocracy [Fecha de consulta: 17/09/2016].

[78] Véase PAQUETTE, R.: *Sugar is made with blood, The Conspirance of La Escalera and the Conflict between Empires over Slavery in Cuba*. Connecticut, Wesleyan University Press, 1988.

También se ha afirmado que fueron condenados a muerte y ejecutados 78 complicados en la causa, unos 600 condenados a presidio y unos 400 expulsados de la Isla. Es muy difícil reconstruir la cifra exacta de esclavos fallecidos durante el proceso. En las cifras oficiales, las que no tuvieron en cuenta los esclavos anónimos que perecieron durante las torturas pues, como se sabe, muchos fueron declarados como fallecidos por diarrea. Es algo destacable que en un proceso contra una rebelión esclava, el 71% de los condenados fueran libres de color y sólo el 10% de los esclavos condenados procedieran de las plantaciones. Es de suponer que en las dotaciones esclavas se encontraba el brazo armado de la insurrección. Las autoridades coloniales manipularon el movimiento para involucrar en él a sus enemigos políticos, que no eran otros que los blancos abolicionistas y los descendientes de africanos libres portadores de ideas emancipadoras. Adicionalmente, aprovecharon la ocasión para desmovilizar los *Batallones de Pardos y Morenos Leales*, que ya se habían convertido en una fuerza de empuje y arrastre, y con ellos la pequeña y naciente *burguesía negra*.

Conclusiones.

En conclusión, el legado de Leopoldo O'Donnell en Cuba fue el afianzamiento de una sociedad estamentada, donde las clases dirigentes esclavistas asociadas con la figura del Capitán General, colaboran para eliminar y silenciar a todo aquel que amenaza su poder.

Todo esto acabaría gestando un grupo cerrado de oligarcas que posteriormente serían capaces de oponerse a las leyes y a los funcionarios que llegarían de España, cuando tras la *Guerra de los Diez Años* (1868-1878), decidió cambiar su política para con la colonia. La consecuencia directa de esta oposición haciendo imposible la reconciliación a los grupos mambises con la metrópoli hasta la final pérdida de la isla en 1898.

BIBLIOGRAFÍA.

CAYUELA FERNANDEZ, J.G.: "Los Capitanes Generales de Cuba. Las élites coloniales y las élites metropolitanas (1823-1898)", *Revista de Hª Contemporánea*, Nº 13-14, País Vasco, UCLM, 1996. Disponible en línea: http://revista-hc.com/includes/pdf/13_12.pdf

ESCALONA SÁNCHEZ, M.S.: "Los momentos que preceden a la Conspiración de la Escalera en la jurisdicción matanzas. La población negra de la zona (1840-1844)", *Anales del Museo de América*, Madrid, 2005, pp. 301-316. Disponible en línea: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1432831

LA ROSA CORZO, G.: "Matanzas, 1844. Conspiración esclava o manipulación esclavista. Historia Islas", *Revista Islas*, Nº 3, Weston, Florida, Junio 2006, pp. 38-45. Disponible en línea: http://www.angelfire.com/planet/islas/Spanish/Islas.htm

MARTINEZ GALLEGO, F.A.: *Conservar progresando*. Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente UNED Alzira-Valencia, Fundación Instituto de Historia Social, 2001.

PIQUERAS ARENAS, J.A.: "El azúcar en Cuba y las fuentes para su estudio", *América Latina en la Historia Económica*, Vol. 6, Nº 11 (enero-junio), Nº 13, México, 1999, pp. 35-47. Disponible en línea: http://alhe.mora.edu.mx/index.php/ALHE/article/view/237/300

SANTAMARÍA GARCÍA, A.: "Cuba. Evolución socio-económica y formación nacional", *Revista de Indias*, Vol. LVI, Nº 207, 1996, pp. 503-539.

WEBGRAFÍA.

Término plantocracia. http://diccionario-internacional.com/definitions/?spanish_word=plantocracy [Fecha de consulta: 17/09/2016].

Ingenio azucarero. http://economiaempresa.weebly.com/el-ingenio-azucarero.html [Fecha de consulta: 15/09/2016].

Hechos y acontecimientos de la Conspiración de la Escalera. https://www.ecured.cu/Conspiraci%C3%B3n_de_la_Escalera [Fecha de consulta: 15/09/2016].

Leopoldo O'Donnell y la trata de esclavos en Cuba. http://mrdomingo.com/2013/04/10/la-desconocida-historia-de-la-esclavitud-en-espana/ [Fecha de consulta: 15/09/2016].

**Portada: Leopoldo O'Donnell y Joris (1809-1867).*

ArtyHum, 31, 2016, pp. 107-120.

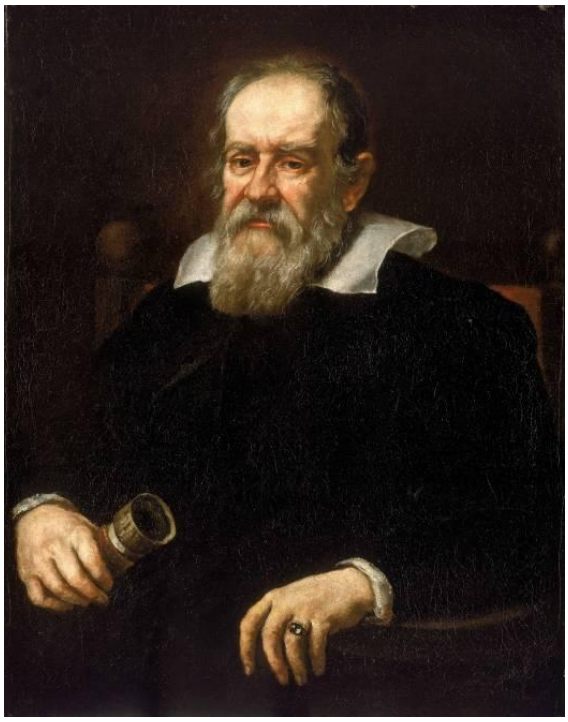
HISTORIA

GALILEO Y EL DESCUBRIMIENTO DE LOS SATÉLITES DE JÚPITER.

Astronomía y Mitología.

Por María José Noain Maura.
Museo Romano Oiasso.

Fecha de recepción: 25/08/2016
Fecha de aceptación: 28/11/2016



Resumen.

En el año 1610, el astrónomo italiano Galileo Galilei identificó los cuatro satélites principales del planeta Júpiter. Algún tiempo después, estos pasaron a denominarse Io, Europa, Ganímedes y Calisto. Como en la Antigüedad clásica, la Astronomía utilizó una vez más personajes míticos para denominar a los cuerpos celestes, en este caso, cuatro de los amantes de Júpiter. En este artículo, en el que Astronomía y Mitología van de la mano, se presentan las características del descubrimiento astronómico y de los cuatro satélites galineanos, para repasar después los mitos y leyendas en torno a estos personajes y su iconografía en la Historia del Arte.

Palabras clave*: Astronomía, Galileo Galilei, mitología, satélites de Júpiter.*

Abstract.

In 1610, the Italian astronomer Galileo Galilei identified the four main satellites of Jupiter. Later, they became known as Io, Europa, Ganymede and Callisto. As in classical Antiquity, astronomy used once more mythical characters for naming celestial bodies, in this case, four lovers of Jupiter. In this article, in which astronomy and mythology converge, the characteristics of astronomical discovery and the four satellites are presented; to review later myths and legends about these characters and their iconography in art history.

Keywords*: Astronomy, Galileo Galilei, mithology, satellites of Jupiter.*

Galileo Galilei.

"Y sin embargo se mueve". ***Galileo Galilei*** (1564-1642) ha pasado a la historia con esta frase. El científico italiano, considerado el padre de la *Astronomía moderna*, tuvo que enfrentarse a sus contemporáneos y defender un sistema heliocéntrico, en el que la Tierra y el resto de los planetas orbitaban en torno al sol, frente al sistema geocéntrico imperante, según el cual la Tierra era el centro del sistema solar. Fue convocado en 1616 por el *Santo Oficio* y la *Inquisición*, que consideraban la teoría heliocéntrica una herejía por desbancar a la Tierra, y por tanto a los hombres, del centro del universo. En 1633 tuvo que enfrentarse al mismo problema, tras la publicación de su obra *"Diálogo sobre los principales sistemas del mundo"* y someterse a otro proceso inquisitorial que culminó conminándole a abjurar de sus ideas. Galileo así lo hizo y, según nos narra la leyenda, fue entonces cuando pronunció su famosa frase, referida a nuestro planeta. Tal vez se viera obligado a renunciar a sus teorías científicas delante de la Inquisición, pero jamás renunció a lo que firmemente creía.

El propio Galileo fue aristotélico al comienzo de su carrera, es decir, defendió durante un tiempo la posición central de la Tierra en el sistema solar.

Después, se convirtió en el máximo representante de la teoría copernicana o teoría heliocéntrica, a través de una serie de descubrimientos y observaciones que fueron poco a poco echando por tierra la perfección inmutable del universo, promulgada por ***Aristóteles***, y la centralidad de la tierra. El astrónomo polaco ***Nicolás Copérnico*** (1473-1543) promulgó el *sistema heliocentrista* en su obra *"Sobre las revoluciones de los orbes celestes"*, publicada el año de su muerte.

Sin embargo, Copérnico hablaba todavía de órbitas perfectamente circulares y fue ***Johannes Kepler*** (1571-1630) el que contribuyó a entender el desplazamiento de los cuerpos celestes. Según Kepler, las órbitas erráticas de los planetas no eran tal cosa, sino que su movimiento se explicaba al entender que sus órbitas eran elípticas en vez de circulares. Sirva este comentario para recordar que *"planetas"* viene del griego *"planetai"* que no quiere decir más que *"errantes"*.

Y hablando de los griegos, aprovechemos para reivindicar la figura de ***Aristarco de Samos***, que ya en el s. III a.C. defendió el sistema heliocéntrico.

Su figura, lamentablemente, pasa muchas veces desapercibida en la historia de la Astronomía, ya que las teorías geocéntricas de Aristóteles y ***Ptolomeo*** ocultaron su modelo hasta que Copérnico volvió a defenderlo. No se conservan los textos originales, de tal forma que la formulación de su modelo sólo nos ha llegado a través de unas pocas citas de ***Plutarco*** y ***Arquímedes***.

El descubrimiento de los satélites de Júpiter.

Pero volvamos a Galileo: realizó también otras muchas importantes aportaciones al mundo de la ciencia en general y de la Astronomía en particular, como la formulación de la primera ley del movimiento o la mejora del telescopio. Esto último le permitió identificar las manchas solares o los satélites de los que vamos a hablar hoy: las cuatro lunas principales del planeta Júpiter, cuyo descubrimiento se produjo el 7 de Enero de 1610.

Desde entonces, estos cuatro satélites, Io, Europa, Ganímedes y Calisto, se conocen con el nombre de Satélites Galineanos. Fueron los cuatro primeros objetos celestes descubiertos que orbitaban alrededor de un cuerpo diferente a la Tierra o el Sol. Desde entonces y hasta hoy en día, han llegado a descubrirse hasta 67 satélites en torno al más grande de los planetas del Sistema Solar, aunque la cifra ha ido aumentando tanto en los últimos años que oscila en las distintas publicaciones. Curiosamente, la mayoría de la información que conocemos sobre el planeta y sus satélites fue aportada por la sonda Galileo, cuyo nombre es un bonito homenaje al científico italiano. La sonda Galileo, que llegó al planeta en 1995, permitió recoger imágenes reveladoras de Júpiter y sus satélites. En Julio de 2016, una nueva sonda espacial de la NASA, apodada con el muy acertado nombre de Juno (esposa de Júpiter), llegó hasta la órbita del planeta más grande del sistema solar. El objetivo de esta misión es estudiar el gas y los campos gravitacionales y magnéticos de Júpiter, para poder saber más sobre su composición, formación y evolución.

Io, Europa, Ganímedes y Calisto.
© Wikimedia Commons / NASA.

El descubrimiento de cuatro cuerpos celestes de semejante importancia orbitando en torno a uno de los planetas del sistema solar reforzó la teoría heliocéntrica que defendía Galileo, entendiendo a Júpiter y sus satélites como un modelo del sistema solar en miniatura y demostrando que no todos los cuerpos celestes giraban en torno a la Tierra. Si Júpiter, con un diámetro once veces mayor que el de la tierra y la mayor atracción gravitatoria del sistema solar por detrás del propio sol, podía orbitar mientras cuatro satélites lo hacían a su alrededor, ese podía ser también el caso de la tierra y su satélite, la Luna, orbitando ambos alrededor del sol. Por este motivo, el avistamiento por primera vez de estos cuatro satélites fue uno de los descubrimientos más revolucionarios de los que llevó a cabo el genio italiano.

La nomenclatura de los satélites.

La mitología clásica ha tenido una enorme importancia en la cultura occidental, siendo el origen de muchos elementos cotidianos que nos rodean y formando parte, muchas veces de forma inconsciente, de nuestro imaginario colectivo: dichos y tradiciones populares, símbolos e iconos, etimologías y un largo etcétera. Explica el origen de nuestros días de la semana o de los meses. Ha sido fuente de inspiración para pintores, escultores y músicos, hasta el punto de que no podemos entender la historia del arte occidental sin conocimientos de iconografía antigua. Y uno de los campos en los que más importancia ha tenido es la Astronomía.

Júpiter era uno de los cinco planetas que ya se conocían desde la Antigüedad clásica. Siendo el más grande del sistema solar no es de extrañar que los griegos le dieran el nombre de su divinidad más importante, ***Zeus***, conocido como ***Júpiter*** por los romanos. Y si el planeta recibía el nombre del padre de los dioses, caracterizado por su incontable lista de amantes, qué mejor que dar el nombre de éstos a aquellos satélites que orbitan en torno al planeta.

De esta manera, los nombres de los satélites más importantes de Júpiter tienen que ver con la mitología clásica y responden a aquellos personajes a los que Júpiter sedujo en muchas ocasiones a través de sus famosas metamorfosis, narradas, entre otras obras, en las *Metamorfosis* de ***Ovidio***. Con éstas se transformaba en otras personas o animales que le permitían seducir más fácilmente a sus víctimas.

Sin embargo, no fue Galileo quien los bautizó de esta manera. El científico italiano los denominó simplemente Júpiter I, II, III y IV o también *"estrellas médicis"*, en honor a su mecenas y protector, ***Cosme de Médicis***. Fue el astrónomo alemán ***Simon Marius*** (1573-1625), a sugerencia de Johannes Kepler, quien en su obra *Mundus Iovalis,* publicada en 1614, propuso la nomenclatura mitológica.

Aunque para nosotros esta denominación es la habitual, los nombres mitológicos de los cuatro satélites principales de Júpiter cayeron al poco tiempo en desuso y no fueron recuperados de forma generalizada hasta mediado el siglo XX.

Los cuatro satélites galineanos son pequeños universos en sí mismos, cada uno con sus peculiares características químicas y geológicas que les otorgan personalidades particulares y muy distintas entre sí. A pesar de que Júpiter -al igual que Saturno, Neptuno y Urano- es un planeta gaseoso que carece de tierra firme, sus cuatro satélites principales sí son cuerpos rocosos. Hagamos ahora un repaso de los cuatro Satélites Galineanos y del porqué de sus nombres, ordenados de mayor a menor proximidad al planeta.

Io

Io es el satélite más cercano a Júpiter y el tercero en tamaño, con un diámetro de 3.600 kilómetros. Curiosamente, cuenta con más de 400 volcanes en actividad, lo que hacen de él el elemento más activo de todo el sistema solar. Cien de esos volcanes y fumarolas expulsan constantemente material en cantidades masivas. Esta actividad volcánica probablemente está provocada por la proximidad a Júpiter, Europa y Ganímedes, cuya atracción puede provocar la contracción y dilatación de su corteza.

Las nubes de azufre expulsadas por estos volcanes pueden llegar a alcanzar los 500 km de altura, llegando el magma hasta los 350 km.

El personaje mitológico que dio nombre a este planeta no era en realidad tan volcánico como podríamos pensar observando las características geológicas del satélite. ***Io*** era una joven de gran belleza, hija de ***Inaco***, rey de los Pelasgos. Júpiter, como en tantas otras ocasiones, quedó prendado de la joven, mientras ésta guardaba los rebaños de su padre, e intentó apresarla. Io intentó escapar, pero Júpiter sumió el país en profundas tinieblas y de esta forma consiguió frenar la huida de la joven y someterla a su poder.

Juno, la esposa de Júpiter a la que los griegos llamaban ***Hera***, ya desde hacía tiempo sobre aviso de los devaneos de su esposo, descendió a la tierra, sospechando que la niebla sólo podía haber sido provocada por algún oscuro motivo. Júpiter, al ver acercarse a su mujer, convirtió a Io en vaca para protegerla de la ira de Juno. Cuando Juno vio la vaca enseguida pensó que algo extraño se ocultaba bajo esa apariencia.

Y pidió a su esposo que le regalara el animal. Júpiter, entre la espada y la pared, le entregó la vaca a Juno, fingiendo absoluta indiferencia. Y la diosa, no contenta con esto, puso a la pobre Io bajo la custodia de ***Argos***, un gigante de cien ojos gracias a los cuales nunca dormía, descansado alternativamente con un solo par mientras los demás permanecían vigilantes.

Pero si algo caracterizaba al padre de los dioses, además de su arrebatada sensualidad, era el no darse nunca por vencido. De ahí que enviara a ***Mercurio*** -el ***Hermes*** de los griegos-, mensajero de los dioses, a rescatar a Io. Mercurio consiguió adormecer todos y cada uno de los ojos del gigante, tocando su siringa o flauta de cañas y narrando historias. Cuando Argos terminó por caer dormido, Mercurio aprovechó para cortarle la cabeza y liberar a Io. Juno, apenada por el terrible destino de Argos, perpetuó su memoria colocando sus ojos sobre la cola del pavo real.

Pero aunque aquí terminó la prisión de Io, no terminaron sus desdichas. Juno envió un tábano para picar y molestar a la vaca.

Io salió despavorida y atravesó el estrecho del Bósforo, dándole nombre al mismo (*"Bósforo"* significa *"vado de ganado"*).

Las imágenes de Argos en la iconografía clásica no son muy abundantes. Una de las más señaladas es una representación en una cerámica ática de figuras rojas, en las que el gigante aparece con el cuerpo cubierto de ojos. Tiempo después se convirtió en una leyenda bastante popular en el arte europeo. Una de las representaciones de mayor categoría es la que se corresponde a uno de los cuadros menos conocidos de ***Diego Velázquez*** (1599-1660), pintado en 1659. En él, en un original formato horizontal, vemos a Mercurio junto al gigante, ya vencido, cabizbajo. Si no fuera por el casco alado de Mercurio ni siquiera reconoceríamos que se trata de una escena mitológica. El mensajero de los dioses tiene a su lado una flauta de pan, el instrumento musical con el que había dormido a Argos. Io es poco más que una silueta sobre la que se recorta la figura de Mercurio. Se cree que Velázquez se inspiró en la escultura romana del Galo Moribundo, que pudo conocer en sus viajes a Italia.

Mercurio y Argos, Diego Velázquez.
© Museo del Prado.

Europa.

A pesar de la importancia de su nombre, Europa es el más pequeño de los satélites Galineanos. Contrariamente a Io, tiene una superficie en la que apenas hay accidentes geográficos y su actividad tectónica recuerda a la de la Tierra. Sin embargo, lo más peculiar de este satélite es que su escaso relieve y las marcas visibles en su superficie se asemejan a las de un océano helado o, como lo definen en la guía Blume de Astronomía, a *"una pista de patinaje de dimensiones planetarias"*. Se cree que bajo la superficie del mismo hay un océano líquido que se mantiene caliente por el calor generado por las mareas gravitacionales de Júpiter y que es de mayor tamaño que el Atlántico y el Pacífico juntos. Y como sabemos que el agua es el germen de la vida, este motivo ha permitido especular sobre la posibilidad de vida -microorganismos-

en el océano líquido de Europa. Hoy por hoy, Europa es, junto con Marte, el cuerpo del sistema solar con más posibilidades de albergar vida.

¿Y quién era este personaje de la mitología clásica que da nombre tanto a este satélite como a nuestro continente? ***Europa*** era una bella princesa fenicia, hija del rey ***Agenor***, que habitaba en las costas del Levante Mediterráneo, en la tierra de Tiro y Sidón. Júpiter, prendado de su belleza, decidió en esta ocasión metamorfosearse en un magnífico toro blanco que, saliendo del mar, se acercó a la playa en la que la princesa jugaba con sus doncellas. La joven Europa se quedó fascinada con el impresionante animal y se le acercó para acariciarle y adornarlo con guirnaldas de flores. Viendo que se trataba de un animal manso no tuvo mejor ocurrencia que subirse a su grupa, momento que Júpiter aprovechó para zambullirse en el agua y llevarse consigo a la muchacha.

Esta imagen de la joven sobre el toro fue un motivo iconográfico muy habitual en el mundo grecorromano y todavía sigue teniendo un importante papel como elemento simbólico de nuestro continente, tal y como podemos ver en el reverso de la moneda griega de dos euros. En la iconografía antigua, encontramos la escena como decoración en las cerámicas griegas, tanto de figuras negras como de figuras rojas, y en pequeñas estatuillas de terracota. Lo habitual es la representación de la joven doncella subida a la grupa del animal que avanza ya hacia su destino.

El rapto de Europa, Peter Paul Rubens.
© Museo del Prado.

Entre las versiones más emblemáticas de la historia del arte, está la que llevó a cabo el artista ***Rubens*** (1577-1640) en 1628-29, a su vez copia de una versión de ***Tiziano***, y que hoy podemos visitar en el Museo del Prado. Muy alejada de las versiones antiguas, en las que Europa muestra una actitud serena, el pintor barroco reproduce una

escena llena de movimiento y vigor, en la que la princesa fenicia se contorsiona sobre la grupa del toro, marcando una fuerte línea diagonal, a la par que desvía su mirada hacia la playa de la que ha sido raptada. Para equilibrar la escena, en la parte izquierda superior, dos Cupidos sobrevuelan la escena, como si fueran responsables del tumultuoso amor de Júpiter.

El rapto de Europa terminó en la isla de Creta donde fue seducida por Júpiter. Tuvieron tres hijos, ***Minos***, ***Radamante*** y ***Sarpedó***n, siendo el primero de ellos rey de Creta y protagonista de otro ciclo mitológico del primer orden, el de la leyenda de ***Teseo*** y el Minotauro.

Ganímedes

No sólo es el satélite más grande de Júpiter sino de todo el sistema solar, superando incluso en tamaño al planeta Mercurio. También es el satélite más brillante entre los cuatro que presentamos. Por sus características geológicas, puede asimilarse a la Tierra más que algunos planetas, como Venus o Marte. Cuenta con una superficie compleja y tal vez un océano subterráneo similar al de Europa, aunque las posibilidades de hallar vida en el mismo son bastante inferiores a las de su vecina. Otro elemento característico es la existencia de un campo magnético propio, que tal vez se explique por la presencia de metales en su núcleo.

Ganímedes era un príncipe troyano que, una vez más, cautivó a Júpiter. Para hacerse con él, la metamorfosis esta vez condujo al dios a transformarse en un águila, con cuyas garras agarró a Ganímedes para llevárselo consigo. El águila es el animal asociado a Júpiter, de ahí que en algunas versiones el dios no se metamorfosea en águila sino que simplemente manda al animal a capturar al joven. El dios quedó tan satisfecho con Ganímedes que decidió otorgarle la inmortalidad y llevárselo consigo al Olimpo donde le dio el papel de copero de los dioses, tarea que hasta ese momento había desempeñado ***Hebe***.

El tema de Júpiter y Ganímedes no sólo lo encontramos en la estatuaria clásica. También contamos con una bella representación del escultor danés neoclásico ***Bertel Thorvaldsen*** (1770-1844), realizada en 1817. Aunque en la mayoría de las ocasiones los artistas escogen representar a Ganímedes en el

momento del rapto, en pleno fragor de la historia, Thorvaldsen nos muestra al joven troyano dando de beber néctar al águila y apelando a su papel de copero de los dioses, consecuencia del rapto.

Se trata de una composición mucho más calmada y equilibrada, más del gusto del arte neoclásico. El contraste viene dado por las texturas: la suave piel del joven en clara contraposición a las plumas del animal. Ganímedes aparece representado con el gorro frigio, que indica su procedencia oriental.

Ganímedes con el águila de Júpiter,
Bertel Thordvaldsen.
© Museo Thordvaldsen.

Calisto.

Llegamos con Calisto al cuarto de los satélites galineanos. Su periodo de rotación sobre sí mismo coincide con el que lleva a cabo alrededor de Júpiter, de tal forma que, como en el caso de la Luna, siempre muestra hacia el planeta la misma cara. Aunque es similar a Ganímedes, tiene una historia geológica más simple y la mayoría de su superficie helada está conformada por llanuras con cráteres, llegando a tener uno de ellos un diámetro de 1.500 kilómetros.

¿Y quién era ***Calisto***, el último de nuestros personajes mitológicos? Se trataba de una doncella que formaba parte del séquito de ***Diana***, la diosa de la caza. Diana, conocida por los griegos como ***Artemisa***, era una diosa muy reservada a la que le gustaba vivir de forma aislada en los bosques, alejada de los tejemanejes del Olimpo. Entre otras cosas, pertenecer a su séquito implicaba respetar el voto de castidad. En esta ocasión, Júpiter, para seducir a Calisto, no se transformó en animal, sino que adquirió la apariencia de la mismísima Diana. Cuando el dios transformado se acercó a Calisto, ella creyó que era la diosa bajo cuya protección vivía y no

pudo rechazar su amor. De esta forma, Júpiter una vez más, se salió con la suya. En las representaciones del arte occidental, llama la atención encontrar escenas de cierto erotismo entre mujeres que responden al momento en el que Júpiter, disfrazado de Diana, seduce a la doncella. En la versión de Rubens de 1639, hoy en día en el Staatliche Kunstsammlungen de Kassel, el águila asomando tras la escena, es el elemento iconográfico que nos ayuda a interpretar lo que estamos viendo. Lleva en sus garras un rayo, otro de los elementos simbólicos asociados con el dios y dirige su mirada hacia la escena de amor. Calisto se apoya sobre un carcaj con flechas, recordándonos que la caza era la actividad principal de Diana.

Júpiter y Calisto, Peter Paul Rubens.
© Commons Creative: Flickr de Art Gallery ErgsArt.

La historia no termina aquí. Hay distintas versiones, pero una de las más populares nos cuenta que cuando Diana se enteró de la traición de Calisto la convirtió en osa para que fuera cazada por ella y su séquito. Cuando finalmente la joven encontró la muerte, fue enviada al cielo por Júpiter transformándola en la Osa Mayor. Y de esta forma volvemos a los cielos que es donde empezaba nuestra historia.

Conclusiones.

Hoy en día, la mitología clásica nos parece algo del pasado, una serie de cuentos y leyendas que poco tienen que ver con las religiones actuales o nuestros usos y costumbres. Sin embargo, ya desde el Renacimiento, la cultura occidental ha contado con una importante presencia de la mitología grecolatina, en aspectos etimológicos, iconográficos, tradiciones culturales y un largo etcétera.

Uno de los campos en los que podemos rastrear esta influencia mitológica es el de la Astronomía. Los nombres de los planetas del sistema solar llevan, desde la Antigüedad, nombres de divinidades romanas, que a

su vez pasaron a denominar los siete días de la semana. Esta tradición del estudio de nuestro universo, iniciada en época griega y de gran importancia en el mundo helenístico, fue continuada por los astrónomos europeos de época moderna, como ocurrió con la nomenclatura de los cuatro satélites de Júpiter descubiertos por Galileo Galilei, y ha llegado hasta la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA.

ARNAUD, M.: *La mitología clásica*. Madrid, Acento Editorial, 1996.

AUPÍ, V.: *Guía para los exploradores del cielo*. Barcelona, Ediciones Omega, 2003.

BURNHAM, R.; DYER, A.; KANIPE, J.: *Guía del cielo nocturno*. Barcelona, Editorial Blume, 2002.

CAMARERO MUÑOZ, D.: "Las lunas de Júpiter", *Revista de Ciencias*, 2, Valladolid, 2013, pp. 35-40.

OVIDIO: *Las metamorfosis*. Madrid, Alianza Editorial, 2012.

RUIZ DEL POZO, P.: *Acompaña a Juno en su viaje al monstruoso planeta Júpiter*. 2016. Disponible en línea:

http://www.abc.es/ciencia/abci-acompana-juno-viaje-monstruoso-planeta-jupiter-201607261033_noticia.html

SCHWAB, G.: *Las más bellas leyendas de la Antigüedad clásica*. Barcelona, Editorial Gredos, 2009.

SOBEL, D.: *Los planetas*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2006.

WEBGRAFÍA.

Museo del Prado.

www.museodelprado.es

Museo Thordvaldsen.

www.thorvaldsensmuseum.dk

Láminas.

Lámina 3.
https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mercurio-y-argos/d15f630f-cc1c-42c4-80e6-14087dfcecb5

Lámina 4.
https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-rapto-de-europa/a136a9c4-3a2f-44bd-ab8a-97fd47c30d7e

Lámina 5.
http://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/A44

Lámina 6.
https://www.flickr.com/photos/ergsart/22182770610/in/album-72157660098546586/

**Portada: Galileo Galilei, Giusto Sustermans. ©Wikimedia Commons.*

ArtyHum, 31, 2016, pp. 121-136.

HISTORIA DEL ARTE

LA HISTORIA DEL ARTE
DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO.

La mujer artista en el siglo XIX.

Por Andrea García Casal.
Universidad de Oviedo.

Fecha de recepción: 16/10/2016
Fecha de aceptación: 28/11/2016

Resumen.

Empleando un punto de vista basado en el estudio de género, el artículo expuesto analiza la Historia del Arte basándose en las figuras femeninas creadoras durante este siglo. Además de esta metodología, se insiste en incluir a personalidades de diversas naciones y culturas, con el propósito de enriquecer el estudio y aproximarlo a una situación global de la mujer artista y su convivencia con la época.

Palabras clave: *Arte, Historia, mujer, siglo XIX.*

Abstract.

From the point of view of gender studies, the article focuses on the artist female figures in this century. In addition to this methodology, we insist on including personalities from different nations and cultures, in order to enrich the study and bring it closer to a global situation of the artist women and their respective historical times.

Keywords: *Art, History, woman, XIXth century.*

El siglo XIX: Contexto histórico y artístico.

El siglo anterior propició en la centuria decimonónica una serie de novedades que se consolidan en esta época. La ciencia, los descubrimientos y la razón no dejan de ser importantes, por eso se gesta la *Segunda Revolución Industrial* (1870-1914), la cual se expande desde su país de origen al resto del mundo. La sociedad también cambia, asentándose la burguesía; clase acomodada que triunfará en este siglo. De igual forma, nace el proletariado, la clase obrera procedente de las urbes. Los cambios sociales dan origen a corrientes políticas que buscan sustituir las formas económicas capitalistas y la estratificación social imperante, como el socialismo utópico o el marxismo. Surgirán otros movimientos políticos que consideran innecesaria la estructura gubernamental del Estado, como los anarquistas, y también el sufragismo, protagonizado por las mujeres que reivindicaban su derecho al voto; el inicio del movimiento feminista. Las numerosas transformaciones políticas, económicas y sociales condujeron al origen de abundantes corrientes artísticas, siendo el siglo XIX uno de las centurias más fecundas de la Historia Occidental. El camino hacia la modernidad será largo y supondrá, sobre todo, la ruptura con la unidad que propugnaba neoclasicismo, entendido éste como la última etapa de la *Edad Moderna*. De todos modos, el estilo *Neoclásico* era la doctrina imperante en las academias. Surge el romanticismo; primer estilo que se escinde de la tradición, apelando a las emociones humanas frente a la contención y decoro neoclásico. El realismo, que nace en oposición al anterior, consistió en la representación objetiva de la realidad, basándose en la observación de los aspectos cotidianos del momento. Desarrollado entre 1850 y 1870, el impresionismo será el movimiento de moda que le sucederá, aunque pronto tendrá sus detractores, como los simbolistas. El primero estaba preocupado por la captación de la luz y los temas cotidianos. El segundo, que no cuenta con reglas unánimes, utiliza una temática hermética, a veces enlazada con la propia vida del artista, y otras con la mitología y la religión. En todo caso, ambos continúan hasta entrado el siglo XX, conviviendo con otros movimientos.

La mujer artista decimonónica fuera de la cultura occidental: Japón.

En el panorama mundial, al igual que muchos países asiáticos del momento, el arte está subyugado al hombre, pero la mujer comienza a participar y a realizar sus propias obras de arte, como ocurre en el *Periodo Edo*, Japón (1603-1877). Esta época se caracteriza por el gobierno de los *shogunes*; jefes militares de la dinastía ***Tokugawa*** que propiciaron la cerrazón del país, el crecimiento urbano y una nueva clase social equiparable a la burguesía en el mundo occidental. Anteriormente, el arte estaba restringido a la Corte imperial y los señores feudales, por lo que el aumento de la clientela acomodada propició el surgimiento de un mayor número de artistas. A la par nace el *ukiyo-e*; escuela pictórica que destacó por la representación de temas cotidianos y paisajes, lo que también liberó a la pintura de la temática tradicional, fundamentalmente histórica, religiosa, mitológica y legendaria (aunque estos temas no se olvidarían por completo en el *ukiyo-e*, pues los últimos exponentes del mismo recuperan sobre todo los pasajes basados en historias y leyendas populares). Pese a la intransigencia del gobierno con determinadas cuestiones relativas al arte, en general el Periodo Edo resultó de los más fructíferos de la historia japonesa.

Victoria Martín de Campo (1794-1869).

Fue una de las artistas más celebres del neoclasicismo español. Sus datos biográficos no resultan abundantes. Se sabe que comienza su aprendizaje en la *Academia de Bellas Artes de Cádiz*, la cual había sido creada en 1789, siendo discípula de uno de los maestros del neoclasicismo gaditano, el pintor ***Manuel Montano*** (1770-1845).

De este autor igualmente no se conoce mucho, aunque hay que destacar su *Retrato de* ***Angelica Kauffmann*** (1798), pues enlaza con el artículo de la revista número 30 (*La Historia del Arte desde una perspectiva de género. La mujer artista en el siglo XVIII*), reafirmando la importancia de esta artista neoclásica en el panorama internacional, cuyo renombre habría llegado a España según el testimonio pictórico de Montano.

Sin embargo, este retrato no deja de ser una copia interpretada por el pintor del auténtico *Angelica dudando entre el arte de la música y de la pintura*, obra de la propia Kauffmann (1794), que era posible contemplar en la Galería Uffizi.

Tampoco se conoce si completó su formación con algún viaje a Roma o a París, pues la Academia costeaba el viaje a Roma a algunos de sus alumnos. Sin embargo, tempranamente participa en exposiciones y consigue premios, además de una fama creciente. Entre otros nombramientos recibió el de académica de mérito de la Academia de Bellas Artes de San Baldomero de Cádiz y el de socia de honor del *Liceo* malagueño.

Obra.

La primera obra a comentar, *Cupido y Psique* (1823), relata un hecho particular en la leyenda de Cupido y Psique, narrada por el escritor romano ***Apuleyo*** en su obra *El asno de oro o la metamorfosis*, fechada en el siglo II d.C. El fondo es propio del gusto *Neoclásico* y mediante la columna estriada evoca la arquitectura de la *Antigüedad grecorromana* en la que nace este mito.

Ambas figuras poseen una belleza ideal vinculada a la estatuaria clásica, igualmente fruto del neoclasicismo. ***Psique*** se ubica a la derecha, sosteniendo un puñal para defenderse de cualquier posible daño por parte del misterioso ***Cupido***, por lo que la lámpara que sostiene no ilumina todo su cuerpo, creando así crea un potente claroscuro en la escena, reafirmado por el ***Apolo*** tendido en el suelo, el cual aparece completamente iluminado. La bicromía de la composición, basada prácticamente en dos colores, los blancos de las carnosidades y los marrones de los fondos, recrean ese juego de luces y sombras.

Se trata de una escena mitológica tratada con un gran intimismo y naturalidad, pues son dos enamorados a la luz de una candela, donde la joven Psique descubre por vez primera la hermosura de su divino compañero, antes de decidir si atacarlo o no. La técnica claroscurista enlaza con la tradición que abogaba por pintar esta escena mediante fuertes contrastes lumínicos, del mismo modo que ***Amor*** *y Psique*, obra de ***Giuseppe Maria Crespi*** (1707-1709) y *Alegoría*

del Amor, Cupido y Psique, de ***Francisco de Goya*** (1798-1805). Por otra parte, el *Autorretrato* (1840) de Martín de Campo es un cuadro de busto envuelto en un fondo neutro, afín a la moda de la época. La riqueza de su vestimenta estilo Imperio, así como la discreta sonrisa que enseña resaltan su dulzura y armónica belleza, incluso mostrando cierta sensualidad. En el óleo destaca también la importancia del dibujo vaporoso, la paleta natural y la tendencia hacia la idealización, propia del neoclasicismo, pues Victoria tenía cuarenta y seis años en este autorretrato de apariencia adolescente. Particularmente este retrato de tres cuartos enlaza con el purismo de ***Jean-Auguste-Dominique Ingres*** (1780-1867) y es un claro descendiente de la pintura realizada por el francés, *La señorita* ***Carolina Rivière*** (1806).

Rosa Bonheur (1822-1899).

Biografía.

Fue una artista especializada en la temática animal, reconocida ya en sus tiempos como la mayor artista animalística. Nace en 1822 y se formó junto a su padre, el artista ***Raymond Bonheur***, y en el taller de ***Léon Cogniet***. Expone en el Salón durante varios años consecutivos. En 1845 obtuvo un tercer puesto, en 1848 una medalla de oro y es la primera mujer que recibe la *Gran Cruz de la Legión de Honor* (1865). Le gustaba representar escenas campestres con animales, y para estudiar bien la anatomía de los mismos visitaba ferias y mataderos.

Con el propósito de pasar inadvertida y así observarlos con detenimiento, solicita un permiso especial a la policía para vestir ropa de hombre en público. Seguía también los usos masculinos al montar a caballo, fumar en público y llevar el cabello muy corto. Reconocía abiertamente su homosexualidad, y de hecho era contraria a las convenciones sociales que encuadraban a la mujer en el mundo del hogar y la maternidad. La fama que tuvo se extendió por toda Europa y llegó hasta México.

No obstante, debido a su misantropía, prefirió vivir lo más aislada posible de la sociedad, siendo poseedora de una finca con animales. Muere antes de terminar el siglo que la vio nacer, en 1899.

El león en un paisaje montañoso (1880).
Colección privada.

Obra.

Su pintura, dentro de las tendencias realistas, parte de la más estricta observación de la naturaleza. En sus cuadros filtra la realidad con un sentido estético, suavizando la dureza de la vida campesina aunque haciéndola igualmente convincente, como sucede con la obra *Estación de la cosecha* (1859). El tratamiento de la luz hace que la suntuosa masa carnosa de los bueyes se convierta en el centro de la composición, mostrando su poderío dentro de una pintura idealizada donde trabajan junto a los campesinos. Por otra parte, *El león en un paisaje montañoso* (1880) representa a uno de los animales que más admiraba Bonheur: el león, bestia de la que resaltaba su grandeza y valentía. En concreto, ella admiraba a Nero; una de sus particulares mascotas, la cual fue maltratada y enviada a un zoológico durante uno de sus viajes. El felino, majestuoso, se yergue altanero frente a un paisaje más propio de la Escuela de Amberes. El ambiente acentúa su sublimidad. La pincelada es rápida, pues en sus últimos años, la artista se inclinó más hacia un cierto impresionismo. En este caso, sirve para reproducir de forma muy veraz el pelaje del animal.

Mary Cassatt (1844-1926).

Es una de las mayores representantes del Impresionismo en su vertiente femenina, junto a ***Berthe Morisot*** y ***Eva Gonzalès***. Nace en Pennsylvania en 1844. Pasa su infancia en Europa y regresa a Estados Unidos en 1855. En contra de la opinión de su padre, se inscribe en la Pennsylvania *Academy of Fine Arts*. Viaja sola por Europa estableciéndose al final en París donde estudia en el taller de ***Chaplin*** junto a otras mujeres. Más tarde será alumna de ***Couture*** y de ***Gérome***, pintores academicistas que le

proporcionan una sólida base técnica y la esperanza de exponer en el Salón pero su encuentro con ***Edgar Degas*** cambia el curso de su formación artística. El pintor, fascinado por el estilo y la personalidad de la joven americana, se convierte en su mentor y la introduce en el ambiente de la vanguardia y más concretamente en el grupo impresionista. En 1891 el marchante y galerista ***Paul Durand-Ruel*** prepara una exposición de su obra. En 1904 Francia le concedió la Legión de Honor. En 1911 un gran problema en la vista le impide seguir pintando. Muere en Francia en 1926. Había jugado un importante papel en la difusión del Impresionismo en los Estados Unidos, siendo muy apreciada por sus compatriotas.

Obra.

La artista se vio claramente influenciada por el japonismo; movimiento cultural y artístico fruto del contacto con Japón por parte de Occidente. Aprendió la técnica del grabado y representó en sus estampas escenas de género, normalmente maternales, como la primera obra que se muestra; *El baño* (1891).

Se trata de un grabado a la aguatinta y punta seca sobre papel. En particular, destaca el fondo neutro, cuyo suelo se separa de la pared mediante una línea delgada, el uso de colores planos y un dibujo marcado bastante esquemático. Especialmente estas dos últimas características siguen la tendencia dominante en Japón –y como se verá a continuación, de la que se va alejando ***Oi Katsushika***–. El segundo lienzo representa uno de los temas habituales de la pintora: escenas infantiles. Se titula *Retrato de niña pequeña* (1878), que fue rechazado en la *Exposición Universal de París* del mismo año. Muestra a la hija de unos amigos de Degas. En su momento se le quiso dar una visión que poco tiene que ver con la realidad, al asociar la postura de las piernas abiertas de la niña y su vestido arremangado con la sexualidad precoz.

No obstante, hoy día se enmarca en el contexto de la naturalidad de las poses infantiles, desinhibidas, que fue un tema propio del impresionismo. Otro detalle de esta tela es el uso de la pincelada rápida y cómo la pintora permite que la mirada del espectador

vague por todo el salón, salpicado de sofás tapizados de un intenso azul, en un sinuoso movimiento.

Anna Lea Merritt (1844-1930).

Fue una de las primeras pintoras que comenzó a reivindicar el papel de la mujer artista. Nacida en la ciudad estadounidense de Filadelfia, provenía de una familia acomodada practicante de la religión cuáquera. Se sabe que su padre era propietario de varias industrias textiles y las cinco hermanas menores de Merritt se dedicaron a las artes visuales y escénicas. Lea estudió en escuelas de carácter progresista y también se formó en cultura clásica, varios idiomas, matemáticas, pintura y música a través de clases particulares. Durante su juventud estudió en la *Facultad de Medicina de la Mujer*, y después abandonó su ciudad natal para trasladarse con su familia a Europa en 1865. En este tiempo viajó a Florencia, Dresde y París, donde diversos maestros permitieron que su técnica pictórica progresara. En el comienzo de la *Guerra franco-prusiana* (1870-1871), la estadounidense se establece en Londres.

Allí conocerá a su futuro marido, primero mentor, ***Henry Merritt*** (1822-1877). Fue miembro de la *Real Sociedad de pintores y grabadores de Londres* y expuso regularmente en la *Academia Real de Londres* y el *Salón de París*. Su arte también se exhibió en la *Exposición del Centenario en Filadelfia* (1876), la *Exposición Universal de París* (1889) y la *Mundial Colombina en Chicago* (1893). En el año 1900 redactó la *Carta a los artistas: especialmente a las mujeres artistas*, un texto que define su pensamiento, encaminado hacia un cierto feminismo. La amplia formación, sumada a la educación progresista que recibió la artista, vinculada igualmente a la propia ideología y status de la parentela, hizo de Merritt una persona muy erudita y por tanto preocupada por la situación de la mujer en el arte.

La guerra (1883). Museo de Lancashire, Bury.

Obra.

Las obras a comentar responden a la influencia que Merritt recibió de ***Stefano Ussi***, ***Heinrich Hofmann*** y su marido, Henry Merritt, conjugándose con el estilo propio que Anna Lea desarrolla, muy vinculado también a la tradición prerrafaelita, con obras cargadas de símbolos, alegorías y una denuncia social que rememora al romanticismo. También cultivó el género del retrato, la pintura intimista o la mitológica, por citar algunos ejemplos. Merritt destaca por el predominio del dibujo sobre el color, la cromática apagada y terrosa, que hace hincapié en los contrastes tonales y lumínicos, así como el detallismo y los gestos contenidos, misteriosos y a veces tristes de los personajes, enlazando con la Hermandad Prerrafaelita. *Amor encerrado* (1890) fue la primera obra de una artista femenina que decidió adquirir la Colección Nacional Británica. Su significado original atormentó a Merritt en sus comienzos, ya que simbolizada el deseo de la pintora por reunirse con su marido fallecido. Así, se la mostraría encarnada en Cupido, dios del amor, quien intenta forzar el acceso al panteón donde yace Henry. Elementos atribuidos al otoño, la muerte y la desazón aparecen en toda la composición, como el cáliz caído o las hojas marchitas. La artista evadió la censura al representar la desnudez de un niño, pues esta sí era permitida. Por otra parte, *La guerra* (1883) se trata de una representación ligada a la visión que tienen las mujeres de los conflictos bélicos y sus consecuencias. Normalmente la guerra ha sido vinculada al hombre, y en este caso, Merritt ofrece una composición enmarcada en una ambientación clásica, donde un grupo de mujeres también se relacionan con el belicismo. Pese a que observan cómo se aproxima el batallón victorioso, que también es simbolizado mediante el niño que sostiene un cuerno, sus gestos y rostros son patéticos y angustiosos. Merritt detestaba la guerra y aquí refleja las repercusiones catastróficas que la misma ejercía sobre las familias que participan, directa o indirectamente, en ella. A su vez, denuncia la estratificación sexual propia de la era victoriana, donde la mujer debía encargarse del hogar, mientras que el hombre trabajar o combatir.

Camille Claudel (1864-1943).

Fue una de las principales exponentes del siglo XIX en escultura, nacida en la localidad de Villeneuve, Francia. Mientras su padre comprendía la inclinación de Camille hacia el arte, su madre se oponía duramente a lo que consideraba una desviación radical de las reglas burguesas, y de hecho, nunca apoyaría a su hija. En los comienzos, su mayor amparo lo encuentra en su hermano ***Paul***, quien se convertirá en un célebre escritor. La artista comenzó a estudiar con ***Alfred Boucher***, quien alentó su vocación de escultora. En 1881, Camile, su madre y sus hermanos se instalaron en París. Boucher tuvo que marchar a Italia, dejando como maestro suplente de Camille a ***Auguste Rodin***. En 1883, la artista inicia su carrera pública, exponiendo por primera vez en el *Salón de los Artistas franceses*, como continuaría hasta 1889, y posteriormente en la *Sociedad Nacional de Bellas Artes*, creada en 1890. Claudel fue aceptada en el taller de Rodin como ayudante, y este hombre se enamoró de ella pese a estar ya comprometido. Se sabe que la joven colaboró en muchas obras de este reconocido escultor, y que incluso algunas están firmadas por ambos. A partir de 1892, Camille trabajó por su cuenta, aunque los flirteos amorosos de su amante la atormentaban cada vez más y no contaba con ningún apoyo familiar a la hora de practicar un aborto. Pese a las difíciles circunstancias, tanto Rodin como su hermano seguían ayudándola económicamente con el propósito de que pudiera continuar su carrera. El distanciamiento cada vez mayor del gran amor de su vida, sumado a la personalidad huraña y arisca que tenía, le granjearon dificultades en su trayectoria artística; hasta el momento muy exitosa y repleta de encargos.

Los problemas mentales acabaron afectándole, y desde 1906 su ira comenzó a destruir todas las obras que realizaba.

En 1914, su familia empezó a gestionar tanto la economía como los bienes de la escultora, internándola en un hospital psiquiátrico de por vida.

En la actualidad se cree que la enfermedad de esta mujer podía ser una depresión, y por tanto, la pretensión de sus parientes fue abandonarla para no seguir cuidando de ella.

Obra.

La primera obra a presentar, *El vals* (1893), alude al deseo carnal mediante las elegantes poses de los personajes, que se entrelazan simulando un hermoso baile. El conjunto escultórico fue concebido como desnudo, pero para mostrarlo al público, Camile dotó a la protagonista de una larga y sinuosa falda que sirve de apoyo a la obra, otorgándole un toque de irrealidad al apasionado momento. El material que utiliza es el bronce, cuidadosamente pulido en todas las zonas, excepto en la falsa, que juega con las luces y las sombras de manera excepcional. Aparte de broncista, Claudel utilizó otros muchos materiales en su arte, como en la escultura *La ola* (1897-1903). La artista percibe la influencia directa del escultor ***Charles Cordier*** al emplear diversos materiales en una misma pieza, lo que permite obtener una rica gama tanto cromática como háptica, además de aproximarse a los colores de la naturaleza. En este caso, hace uso del alabastro para esculpir la ola, y del bronce para los personajes. La escena representa a un trío de gráciles mujeres agachándose para aplacar la enorme ola que se les viene encima. La escena se basa en el grabado *La gran ola de Kanawaga* (1830-1832), del maestro japonés ***Hokusai Katsushika***. Esta estampa debió conocerla Claudel durante las exposiciones universales, lo que demuestra la influencia del japonismo en su obra.

Oi Katsushika (1800-1866).

Fue la principal grabadora del Periodo Edo, cuyo nombre se ha perpetuado gracias a su parentesco, pues era hija del importante maestro ***Hokusai Katsushika*** (1760-1849). Si bien no se conoce muy bien la vida de esta artista, al parecer mantenía unas convicciones sociales alejadas del estereotipo de mujer japonesa, definible en adjetivos como educada, obediente, reservada y femenina.

Así pues, con una personalidad fuerte, tal vez inclinada hacia la masculinidad, sumada a ciertos malos hábitos, como el exceso en la toma de bebidas alcohólicas, al igual que su padre, debieron convertir a Oi en una mujer poco común para la época. Quizá una mayor libertad vital, estrechamente ligada al particular estilo de vida de Hokusai, propició su trascendencia en

la difícil Historia de Género de la mujer en Japón, y sus aportaciones sin parangón al arte del grabado nacional. Posiblemente forjó un pequeño taller con su prole y otros estudiantes de la zona. Falleció aproximadamente a los sesenta y seis años en Honshu.

Cortesanas mostrándose a los paseantes a través de la rejilla (década de 1850). Museo Conmemorativo del Arte Ukiyo-e, Ota.

Obra.

La primera obra lleva como título *Cortesanas mostrándose a los paseantes a través de la rejilla*. Como todas las obras de Katsushika, no se le puede dar una fecha en concreto, aunque se sitúa en la década de 1850.

La estampa, realizada mediante xilografía, muestra un burdel ubicado en el barrio de placer Yoshiwara, que estaba vigente en Edo durante la vida de la artista. Introduce la perspectiva y el claroscuro mediante un potente juego de luces que generan sombras, realzando el misterio de las zonas rojas características de Japón. El uso de la luz y la manera en la que inciden las sombras en los personajes no era lo habitual en el arte japonés. Algunos autores afirman que Oi debió estar influenciada por la pintura europea, algo que se puede corroborar debido a la relación que tenía su padre con los comerciantes holandeses que exportaban sus obras a Occidente. No obstante, el predominio del dibujo y los colores planos se mantienen fieles a la tradición artística del país, así como el gusto por representar escenas cotidianas, que es propio del *ukiyo-e*. La segunda lámina se conoce como *La operación del brazo de* ***Guan Yu***, datada en la década de 1840. Relata una historia literaria; algo bastante inusual en el *ukiyo-e* hasta los últimos decenios del siglo. Advierte la gran capacidad de Oi Katsushika por adoptar múltiples temáticas, aparte de

su gusto por recuperar los temas literarios presentes en el arte japonés antes del Periodo Edo, y cuya popularidad había descendido. Se representa un episodio de *El Romance de los Tres Reinos*, una novela histórica impresa por primera vez en el siglo XVI, obra de ***Luo Guanzhong***; escritor chino del siglo XIV que gozó de gran popularidad tanto en vida como después de perecer. Durante el Periodo Edo, esta novela servía para educar a la sociedad japonesa. Demuestra que Katsushika cultivaba una enorme variedad de temas, incluso más allá que los grandes maestros de su tiempo.

Del mismo modo, pictóricamente se trata de una imagen que transmite inquietud por la forma triangular en la que se disponen los personajes, y el tratamiento dinámico de sus gestos. El médico secciona el brazo envenenado del protagonista y la artista busca transmitir tanto el dolor como la pureza de la intervención mediante la simbolización de la sangre chorreante. Este fluido enlaza con la idea de energía vital que reside en los seres vivos.

Conclusión.

A través de este estudio puede determinarse que el número de mujeres artistas se acrecienta respecto a los siglos pasados, fruto del comienzo de la *Edad Contemporánea* en Europa (1789-actualidad), donde el peso de la burguesía provoca importantes cambios en la sociedad, del mismo modo que ocurre en Japón durante la era de los shogunes en el *Periodo Edo* (1603-1868) y sus contactos con Occidente. Los estudios de género también han permitido ahondar con mayor profundidad en el descubrimiento de estas artistas, pues la cultura de su momento, aunque dominada por el varón, ha perpetuado buena parte de sus nombres y obras.

La habilidad que tenían en el universo del arte las hizo destacar junto a los grandes creadores de la época, independientemente del estrato cultural o social al que pertenecieran.

Mediante esta investigación también puede descubrirse que las mujeres practicantes de las artes plásticas seguían los diversos movimientos artísticos de la época, como Victoria Martín de Campo,

situada en el neoclasicismo y Mary Cassatt, perteneciente al impresionismo, o bien forjaban un estilo particular, al modo de Rosa Bonheur, Anna Lea Merritt, Camille Claudel y Oi Katsushika. Enlazando con el gusto por continuar las modas que se daban en esta centuria, debe remarcarse el japonismo presente en Mary Cassatt y Anna Lea Merritt, gracias al aprendizaje del arte foráneo, en este caso asiático, visible fundamentalmente en las exposiciones universales y colecciones privadas. En el caso de Oi Katsushika, podría hablarse de una línea europea en su trayectoria, fundamentalmente la que se encuadra en la década de 1850, gracias al contacto percibido con el arte europeo importado de Holanda. Para finalizar, es importante no olvidar el auge del sentimiento independista por parte de las mujeres hacia los hombres, reflejado sobre todo en la personalidad de Bonheur, Merritt y Katsushika. Se trata de un comportamiento ligado a la necesidad de libertad por parte de las mujeres, el auge del feminismo y la reclamación de sus derechos, aunque en el caso japonés, este tipo de novedades sociales serían infrecuentes.

BIBLIOGRAFÍA.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, Mª D.; NIETO ALCAIDE, V.; MARTÍNEZ PINO, J.: *El siglo XIX: La mirada al pasado y la modernidad*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015.

DEIRDRE, J.: *Lion*. Londres, Reaktion Books LTD, 2010.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2012.

SWINTH, K.: *Painting Professionals: Women Artists and the Development of Modern American Art (1870-1930)*. Estados Unidos, The University of North Carolina Press, 2001.

WEBGRAFÍA

National Museum of Women in the Arts.
www.nmwa.org
[Fecha de consulta: 10/09/2016].

Red Digital de Colecciones de Museos de España.
http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Mart%EDn%20de%20Campo,%20Victoria%20(A)&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MCA|&MuseumsRolSearch=2&listaMuseos=[Museo%20de%20C%E1diz]
[Fecha de consulta: 2/10/2016].

GARCÍA CASAL, A.: Oi Katsushika – Análisis de su obra y estudio del grabado japonés desde el periodo Edo (década de 1850) I. Artículo para la revista Ecos de Asia, publicado el 07/10/2016. Disponible en línea:
www.revistacultural.ecosdeasia.com/oi-katsushika-analisis-de-su-obra-y-estudio-del-grabado-japones-desde-el-periodo-edo-decada-de-1850-i
[Fecha de consulta: 9/10/2016].

Musée Rodin.
www.musee-rodin.fr
[Fecha de consulta: 12/10/2016].

**Portada: Autorretrato de Victoria Martín de Campo (1840). Museo de Cádiz.*

ArtyHum, 31, 2016, pp. 137-155.

HISTORIA DEL ARTE

SAN HUGO RECHAZANDO LA TIARA DE FRAY MANUEL BAYEU Y SUBÍAS.

Una breve aproximación biográfica al pintor cartujo y un estudio de su posible autorretrato esta obra.

Por Joaquín Barceló Orgiler.
Universidad de Valencia.

Fecha de recepción: 18/11/2016
Fecha de aceptación: 28/11/2016

Resumen.

Fray Manuel Bayeu es probablemente uno de los artistas más olvidados del siglo XVIII español. En las siguientes páginas revisaremos brevemente su vida y estudiaremos una de sus obras menos estudiadas San Hugo rechazando la tiara. Esta obra que desapareció en 1960 y no ha sido revisada por este motivo, pero es sin lugar a dudas, una de las mejores obras de su producción y en ella se puede atisbar un autorretrato que por sus características podría ser uno de los primeros del autor.

***Palabras clave**: autorretrato, Fray Manuel Bayeu, pintura del siglo XVIII, San Hugo Rechazando la tiara.*

Abstract.

Fray Manuel Bayeu is probably one of the most unknown artist of the Spanish XVIIIth century. In the next pages, we are going to review briefly his life and analyse his oil San Hungo rechazando la tiara. This Bayeu's masterpiece have been disappeared since 1960 and that is why, it has not been studied. Nevertheless, this oil is a great example of his production and it have a selfportrait which could be one of the firsts of the author.

***Keywords**: self-portrait, Fray Manuel Bayeu, XVIII century painting, Saint Hugh refusing the tiara.*

Introducción.

Manuel Braulio Baltasar Bayeu y Subías[79], más conocido como ***Fray Manuel Bayeu***, es sin lugar a dudas, uno de los pintores más desconocidos y menos estudiados del siglo XVIII español.

Asimismo, la dispersión de su obra, muchas veces mal identificada y calificada como *"anónima*[80]*"*; así como los daños sufridos en los edificios donde desarrolló sus composiciones a raíz de la *Desamortización* y de la *Guerra Civil*, junto a las pérdidas de archivo, dificultan la investigación sobre su vida y de su obra. No obstante y paradójicamente, nos encontramos ante un pintor muy singular, calificado por algunos autores como el *primer pintor cartujo reconocido*[81] de nuestro país; del cual conservamos una de las mayores colecciones epistolares, que nos permiten descubrir su trayectoria vital y la evolución de su pensamiento entre 1775 y 1807[82].

Sin embargo, estas cartas solamente han sido empleadas para investigar a otros autores, como ***Francisco de Goya*** o ***Martín Zapater***, íntimos amigos suyos desde la infancia a quienes ni la distancia ni los muros de la cartuja pudieron separar.

En las siguientes páginas se realizará un breve repaso de la biografía del pintor aragonés y se abordará el estudio de un posible autorretrato en la obra *San Hugo rechazando la tiara* de la *Iglesia de San Fernando del Monte Tornero* desaparecida durante la década de 1960.

Fray Manuel Bayeu: estado de la cuestión.

Pese a que el estudio de su figura estuvo relegado durante mucho tiempo, en la actualidad, diversos autores han indagado sobre su vida. De esta manera se ha creado una bibliografía no muy extensa, pero si sustanciosa, con la que adentrarse y comenzar su estudio. Las primeras notas biográficas realizadas sobre Manuel Bayeu, fueron escritas por ***Gaspar Melchor de Jovellanos***, quien conoció al pintor durante su arresto en Mallorca y escribió la primera nota biográfica de Fray Manuel.

[79] MORALES Y MARÍN, J.L.: *Los Bayeu*. Zaragoza, Publicaciones de la Caja de Ahorros de Zaragoza, 1979, p.163.
[80] CALVO RUATA, J.I.: *Cartas de Fray Manuel Bayeu*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, p. 11.
[81] MORALES Y MARÍN, J.L., *Op. cit*., p.165.
[82] CALVO RUATA, J.I., *Op. cit*., p. 7.

Esta semblanza debía de haber sido incluida en el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* de ***Ceán Bermúdez***. Pero éste se negó a incluirla porque nuestro autor todavía no había fallecido[83]. Esta costumbre era propia de la época y ha sido la causante de que muchos autores no hayan pasado a la Historia del Arte como deberían de haberlo hecho; ya que los autores posteriores pensaron que al no ser incluidos en estos compendios no eran importantes. Tras esta reseña biográfica realizada por el autor de la *Ley Agraria*, la memoria del pintor de cartujas se perdió por más de un siglo. El no haber sido incluido en el *Diccionario* justificó un prejuicio tomado a modo de premisa, según el cual su plástica era inferior a la de sus hermanos: ***Ramón Bayeu*** y ***Francisco Bayeu***. Estos acabarían acaparando toda la gloria del apellido Bayeu y relegarían a su hermano pequeño al olvido.

Esta tendencia siguió hasta que ***Enrique Pardo Canalis*** en 1951, consciente de la necesidad de recuperar a Fray Manuel escribió el primer estudio monográfico sobre este pintor aragonés: *Notas para el estudio de Fray Manuel Bayeu*; publicado en las *Actas del Seminario sobre Arte Aragonés*, de la *Institución Fernando el Católico*. Este escrito se convertiría a partir de entonces en un texto básico para la recuperación del recuerdo del maestro[84].

Sin embargo, hemos de recordar al autor ***Ricardo del Arco***, quien realizó en 1904, una pequeña catalogación sobre los fondos de la *Cartuja de las Fuentes trasladados al recién creado Museo Provincial de Bellas Artes de Huesca*. Sin embargo, pese a catalogar las obras de Bayeu no incluyó datos biográficos -al no contar con fuentes necesarias para hacerlo-. Aunque en la introducción de dicha catalogación ya explicaba el principal problema que en la actualidad encontramos para estudiar al pintor cartujo: la desaparición de los archivos de la Cartuja de las Fuentes (Sariñena, Huesca) -donde profesó y vivió gran parte de su vida-. Esto ha imposiblitado hasta la actualidad reconstruir gran parte de su vida religiosa y de las promociones de nuestro autor dentro de la orden de San Bruno.

[83] MORALES Y MARÍN, J.L., *Op. cit.*, 1979, p. 168.

[84] MORALES Y MARÍN, J.L., *Op. cit.*, 1979, p. 170.

Posteriormente a Pardo Canalis, el relevo de la investigación sería recogido por ***José Luis Morales y Marín***, autor fundamental para la recuperación de la familia Bayeu, que sistematizó y dio forma al análisis de esta familia. Con sus obras consiguió hacer valer la originalidad de este clan de pintores y su importancia en la renovación de la pintura de la *Ilustración española*.

En este sentido, su obra *Los Bayeu*, publicada en 1979, se trata, como el mismo indica en la introducción, de un intento por saldar las lagunas bibliográficas que se dan en la pintura del siglo XVIII español.

Esto se debe a que la figura de ese gran astro llamado ***Goya*** ha ocultado a todo el conjunto de pintores que tuvieron la suerte o la mala fortuna de coexistir con él y cuya obra tapó el pincel del maestro de Fuentedetodos.

A ***José Antonio Calvo Ruata***, corresponde el primer gran estudio monográfico de la vida y la obra de nuestro autor, *Vida y obra del pintor Fray Manuel Bayeu*, en su tesis defendida en 1998 ante un tribunal en la Universidad de Zaragoza[85], en la actualidad inédita. Este mismo autor publicó *Cartas de Fray Manuel Bayeu a Martín Zapater*, editada en colaboración por el Museo del Prado y la Institución *"Fernando el Católico"* en 1996.

En ella se recoge transcrita toda la correspondencia de Bayeu conservada, constituyéndose desde su impresión como un documento fundamental para abordar su vida. En estas transcripciones podemos encontrar fragmentos enternecedores donde se muestra su lado más conmovedor y humano, como el de la carta 61, que dice:

"dezirle a mi hermano Francisco que en penitencia me hallo, por el retrato que me envió de la niña, puesto que este pobre fraile, en alegrarse de ver un retrato de una cosa tan bonita, no pudo ser más que tío orgulloso, y pecando de sobervia tuvo que enseñarle a todos los padres lo bonito de su sobrina[86]".

[85] CALVO RUATA, J.I.: "Fray Manuel Bayeu: vida y obra", *Artigrama*, Zaragoza, Nº 13, 1998, pp. 450-456.
[86] CALVO RUATA, J.I., *Op. cit.*, 1996, p. 147.

La década de 1990, fue también prolífica para el estudio de los Bayeu. Con motivo de la *Exposición Universal de Sevilla* de 1992, se organizaron diversas actividades patrocinadas por las Cortes de Aragón para la difusión del patrimonio histórico-artístico aragonés, entre las que se enmarcó la realización de la exposición el *"Arte de los Bayeu"*.

Ésta trajo consigo la publicación de un catálogo, en el que un grupo de investigadores capitaneado por el ya anteriormente mencionado Morales y Marín, amplió la información sobre la familia de artistas zaragozanos.

En fechas muy recientes, en 2013, se ha publicado un nuevo trabajo de Arturo Ansón Navarro, *Los Bayeu: una familia de artistas de la ilustración*, donde se expone y se estudia magistralmente la relación entre el pensamiento ilustrado del siglo de las luces y la obra de estos autores.

Vida de Fray Manuel Bayeu.

Manuel Bayeu y subías nació el 8 de enero de 1740 en Zaragoza siendo el cuarto y último hijo de ***Ramón Bayeu***, un pintor local de cierta fama y ***María Subías***.

Su partida de nacimiento que fue descubierta y transcrita por Enrique Pardo Canalis[87] y reza:

*"Manuel, Braulio, Baltasar, hijo de **Ramón Bayeu**, natural de Beilsa, Obispado de Barbastro y de María Subías, natural de Zaragoza, cónyugues parroquianos dela. Nació a ocho de enero del año quarenta a las cinco de la tarde y fue Bautizado a nueve de dhomoés y año, por el párroco Dr. Guiterrez Vico, siendo padrino Braulio Gonzalez. Dr. Gutierrez Vico, párroco de la seo"*.

Gracias a ella sabemos que fue cristianado en la Seo de Zaragoza siendo su padrino el pintor ***Braulio González***, uno de los pintores más importantes de Aragón en el siglo de las luces. Al igual que sus hermanos, se formó en el colegio de los Escolapios de su ciudad natal. Allí curso principalmente las asignaturas de filosofía, lógica y arte, para aprender posteriormente los rudimentos básicos del dibujo y de la pintura con ***Juan Andrés Merclein, Antonio González Velázquez*** y ***José Luzán***.

[87] PARDO CANALIS, E.: "Notas para el estudio de Fray Manuel Bayeu", *Seminario de Arte Aragonés*, Zaragoza, Nº 3 1951, p. 52.

Así se formó como sus hermanos y el propio Francisco de Goya, con el que compartía profesores, las formas de hacer de lo que se ha llamado el *"rococó provinciano*[88]*"*. Además, fue en estos años en los que forjó con éste una entrañable amistad que mantuvieron toda la vida y que incluso como podemos ver en sus cartas haría que le pidiera *"ir a los toros"* o *"beber vino en una taberna"* por él cuando él no podía hacerlo por sus votos.

Existen grandes lagunas de los años de juventud antes de profesar en la *Cartuja del Aula Dei*. Sabemos que, con 17 años[89], viajó a Madrid con su hermano Francisco, quien ya comenzaba a vislumbrar la corte como meta. En este viaje conoció al que sería el mayor protector de los Bayeu, el pintor-filósofo ***Anton Rafael Mengs***[90].

En el pasado, y como señala Morales y Marín, se explicaba que nuestro pintor ingresó en la orden tras un primer mal contacto en Madrid y una toma de conciencia de su mediocridad pictórica.

A la que se unía un desencanto con el mundo cultural y político de la capital que le hizo refugiarse en una institución religiosa de provincias.

Sin embargo, esta tesis sólo coincide con la de aquellos que lo califican como pintor de segunda. Ya que como Morales y Marín descubrió en los informes de su niñez de las Escuelas Pías, mostraba una inusitada devoción y se le proponía como futurible servidor del Señor[91].

En 1757 ingresó en la cartuja del Aula Dei y terminada su formación tomó los hábitos el 3 de diciembre de 1760 en la Cartuja de las Fuentes. Es imposible saber si llegó a ser ordenado sacerdote, pero la mayoría de los autores que han estudiado su figura así lo creen por la cantidad de referencias que se tienen a él como *"padre"*. Tampoco sabemos hasta que punto cumplió la rígida regla cartujana[92], pues

[88] CALVO RUATA, J.I., *Op. cit.*, 1996, p. 147.
[89] BROWN, J.; MORALES Y MARÍN, J.L.: *El arte de los Bayeu*. Sevilla, Publicaciones del pabellón de Aragón, 1992, p. 12.
[90] *Ibídem*, p. 26.
[91] CALVO RUATA, J.I., *Op. cit.*, 1996, p. 165.
[92] Es importante recordar que la Orden Cartuja presenta una de las reglas de comportamiento más rígidas dentro de las ramas monásticas del catolicismo, no pueden hablar, se evita el contacto humano entre miembros de la comunidad al máximo (motivo por el cual son tan grandes sus edificaciones), y se debe de meditar continuamente sobre la muerte y el destino del espíritu, de hecho durante esta época era usual que se tuviera la calavera de algún habitante anterior de la celda para fomentar la meditación sobre la necesidad de salvar el alma.

los informes realizados por sus superiores también se perdieron. No obstante, es fácil suponer, que en un principio no pintara, durante todo el tiempo que realizó el noviciado, tras lo que, en los pocos ratos que tuviera libres realizara diversas obras.

La certificación de, ***Mariano Ambrosio Gil***, Prior de la Cartuja de las Fuentes del 22 de abril de 1779 que acompañaba la exposición de Fray Manuel Bayeu alaba esta tesis pues en ella nos dice que:

"Después de cumplir con la obediencia, y demás actos correspondientes a su ministerio, en los ratos y ocasiones que le permiten estos, por huir de la ociosidad, se ha dedicado y dedica al Nobilísimo Arte liberal de la Pintura, a que inclina su natural y su virtud, practicando diferentes obras en su mismo Monasterio, y para […] algunos bienhechores de su monasterio[93]*"*.

En este momento realizaría uno de los primeros encargos conocidos tras su ingreso, el conjunto de lienzos que fueron realizados para decorar la sacristía de la *Iglesia de San Gil* de Zaragoza.

Santa Fé (alrededor de 1779).
Iglesia de San Gil de Zaragoza.

Asimismo, el haberlos realizado en sus ratos libres explicaría el tiempo excesivamente dilatado que dedicó a su realización. De esta manera como Morales y Marín ha explicado, aunque cumpliera con las reglas de la orden iría creando paulatinamente una *"profesionalización"* de su oficio que lo hace único dentro del mundo cartujano[94]. Esta idea se puede deducir de otras cartas del prior de la Cartuja, quien el 22 de abril de 1779, escribía:

[93] PARDO CANALIS, E., *Op. cit.*, 1951, p. 51.

[94] CALVO RUATA, J.I., *Op. cit.*, 1996, p. 163.

"por diversos encargos que le llegan por correspondencia, ha hecho algunas obritas de corta duración, lo hace en sus ratos libres, para que no le distraiga de sus deberes espirituales, aportando estos los materiales y siendo pintados a fuerza de muchos empeños[95]".

Estas obras enviadas a Zaragoza molestaron tanto a los pintores locales que hicieron que ***Ramón Pignatelli*** protector de la juta preparatoria de la Academia de Zaragoza se quejara de él a la *Academia de Bellas Artes de San Fernando* diciendo que realizaba:

"cuadros para comunidades, particulares de diversos pueblos y percibía pingues utilidades para perjuicio de los pintores[96]".

Pignatelli era amigo de los Bayeu, y en un principio se negó a dar parte a la Academia, pero la presión de los pintores fue tan grande que se vió forzado hacerlo. Por esto, deberíamos de plantearnos si la producción de Fray Manuel fue mayor de lo que se viene estimando y si sus obras tenían una mayor cotización en Zaragoza de la que creemos.

Este académico se puso en contacto con el prior, quien zanjó las discusiones señalando que Bayeu no solamente cumplía con su función de religioso sino que lo hacía:

"sin […] *hacer agravio, pues aunque estuviese continuamente trabajando no podría desarrollar las obras si él [el prior] no le diera permiso[97]"*.

Estos documentos parecen explicar cómo trabajaba Bayeu en sus primeros años cartujanos. La producción de estas fechas conservada como *La Aparición del Ángel a San José* o *La Anunciación* del Museo de Zaragoza, se encuentran muy influidos por el estilo en el que se había formado, realizando composiciones dulzonas y con algunos fallos compositivos y anatómicos.

Fray Manuel Bayeu escribió también a la Academia de Bellas Artes de San Fernando y concretamente a su director ***Antonio Ponz***, para formalizar sus permisos para poder pintar y enviar obras a cualquier lugar donde las requirieran.

[95] MORALES Y MARÍN, J.L., *Op. cit.*, 1979, p. 163.
[96] PARDO CANALIS, E., *Op. cit.*, 1951, p. 53.
[97] MORALES Y MARÍN, J.L., *Op. cit.*, 1979, p. 162.

Ése sería quien el 8 de mayo de 1779 lo autorizara a realizar todas las obras que gustara de hacer[98], en una carta en la que se señalaba que:

"reflexionadas las razones de su presentación la Academia ha juzgado que puede ejecutar y pintar libremente cualesquiera obras que le parezca y le permita su prelado para su monasterio o fuera de él: y que si en sus pinturas pone el estudio y la diligencia que tal noble arte requiere, serán sus desvelos acreedores de toda alabanza y recompensa[99]".

Con esta carta la *Real Academia de San Fernando*, lo autorizaba además a cobrar por sus obras y además Ponz escribió personalmente a Calvo y Cavero el nuevo director de la futura Academia de San Luis para que protegiera personalmente los intereses del pintor, llegando a defender su postura de cartujo pintor señalando que:

"la pintura es un arte libre que en todos los tiempos han ejercitado personas religiosas, no solamente sin que nadie les haya molestado, pero con mucha alabanza de las mismas […].

Entre eclesiásticos seculares no solamente no se ha tenido por ilícita la ganancia y el lucro que de ella les resultaba, sino que á algunos les sirvió de congrua para obtener los sagrados órdenes[100]".

Gracias al éxito obtenido en la querella con los pintores zaragozanos y a las pinturas de San Gil, Bayeu, tuvo que trasladarse a Zaragoza porque fue llamado para ayudar en la decoración del Pilar. Poco después, en 1782, el Cabildo de Jaca, forzaría una orden para que se le dispensara de parte de sus obligaciones religiosas para que decorara unas capillas reformadas de la nueva catedral realizando las pinturas del presbiterio hasta 1793.

Pinturas del presbiterio de la Catedral de Jaca (1793).

[98] *Ibídem*, p. 164.
[99] PARDO CANALIS, E., *Op. cit.*, 1951, p. 51.
[100] *Ibídem*, p. 51.

Éstas fueron decoradas con un rompimiento de gloria que mostraba a la Trinidad rodeada de ángeles y santos.

Además, por el buen resultado de estas pinturas, le encargaron decorar los muros del presbiterio donde realizó cuatro pasajes de la vida del titular del templo, San Pedro: *Jesús entregando a San Pablo las llaves, Jesús con los apóstoles, aplacando la tempestad* y *La Pesca Milagrosa*[101].

El éxito de Bayeu en las obras capitulares fue tal que el obispo le llegaría a decir de las pinturas que:

"[le] habían parecido del todo bien, y que no podía menos que celebrar el buen acierto que había tenido el Cabildo de echar mano en tal sujeto para delinear esta obra que por parte de Su Ilustrísima tiene su aprobación[102]*"*.

El cabildo le pediría a la Cartuja que fuera trasladado a San Juan de la Peña, para estar más cercano a la ciudad de Jaca y que así continuara haciendo encargos para el obispado.

A su vez, obsequio a la cartuja con un cáliz, un platillo de plata y unas vinagreras, para agradecerle que le prestaran al pintor y además le dio personalmente jarabe de frambuesas a Fray Manuel.

Este éxito profesional haría que Fray Manuel llamara la atención dentro de su orden y fuera empleado para la decoración de los cenobios cartujos. Así se instituiría como el *pintor y decorador oficial* de los cartujos en España[103].

Esto enfrentaría a la *Orden Cartuja* al cabildo por sus servicios. Esto sucedió porque cuando éste requirió del pintor para que decorara el coro, Manuel Bayeu les contesto que no las podría hacer hasta *"mucho tiempo después"* pues su orden lo iba a emplear para trabajar en *"otras obras de su misma religión, llevándolo a trabajar varias pinturas en la Cartuja de Escala Dei (Tarragona)".*

De esta manera, se iniciaba una etapa de viajes y de intenso trabajo, de la cual el propio Jovellanos llegaría a expresar en una carta:

[101] MORALES Y MARÍN, J.L., *Op. cit.*, 1979, p. 164.
[102] PARDO CANALIS, E., *Op. cit.*, 1951, p. 52.
[103] MORALES Y MARÍN, J.L., *Op. cit.*, 1979, p. 164.

"he podido ver con admiración como Fray Manuel, no sabe descansar, o por lo menos que su afición a la pintura no le deja conocer el cansancio que causa cunado se pinta aprisa y a destajo[104]*"*.

A su vuelta de Escala Dei, trabajó intensamente en la Cartuja de las Fuentes, pintando el claustrillo y la iglesia y también algunos lugares de la catedral de Jaca. Por lo que respecta a la forma de trabajar de Bayeu no está del todo clara. Sabemos que realizaba bocetos, que enviaba a algunos de sus amigos y a sus hermanos para que se los corrigieran. Éstos también eran enseñados a sus superiores para que le dieran su beneplácito (para que mediante ellas se expresara un mensaje teológico correcto).

Además, como se extrae de su correspondencia siempre recibía sus consejos de buen grado[105]. A partir de los bocetos elaboraba sus composiciones, pintando directamente sobre el lienzo, en el caso de los frescos, por las hendiduras que presentan en la actualidad podemos deducir que empleara algún tipo de plantillas para trasladar las figuras.

Cuadratura con escenas de la vida de la virgen de bóveda de la Iglesia de la Cartuja de las Fuentes.

Sabemos que para la realización de techos y cúpulas se empapó de la nueva forma de hacer creada tanto por su hermano Francisco como por su cuñado Goya, cuyo máximo ejemplo se encuentra en la Basílica del Pilar de Zaragoza, en la cúpula del *Regina Martyrium*.

En ella mediante una composición abocetada se consigue simular el carácter etéreo del cielo y los angelitos y ocasionar que la escena se contemple a través de las propias nubes.

[104] *Ibídem*, p. 164.
[105] *Ibídem,* p. 165.

Este tipo de pintura lo puso en práctica en la Cúpula del crucero de la iglesia de la Cartuja de las fuentes y en el trasagrario de dicha edificación.

Además, en el tejado de la iglesia realizó interesantes cuadraturas, que junto con el empleo de tonalidades pastel, las cuales en ocasiones recordando al rococó, nos muestran como fue tuvo contacto con otros artistas y conocía las formas de hacer contemporáneas a él.

Retornando a su biografía y a su producción, en 1795 acude a Sijena donde la priora doña ***Juana María Lorés y Villanova*** proyectaba diversas reformas para actualizar el monasterio.

Desgraciadamente el robo del dinero que tenían destinado a este menester hizo que tuvieran que abandonar los proyectos y que Bayeu solamente retocara el salón del trono creando la célebre *"Sala pintada de Sijena"* que desapareció durante el saqueo del convento durante la *Guerra Civil.* En ella, introdujo un nuevo concepto que se estaba gestando en la mentalidad ilustrada francesa y había comenzado a exportarse a los ambientes intelectuales españoles, con los que Bayeu mantenía un gran contacto debido a su carteo continuo con Zapater o Goya: el cuadro de historia.

Esto se dio porque en sus frescos junto con escenas bíblicas se dedicó a mostrar la historia del convento con sus principales prioras y benefactores como ***Alfonso II*** y ***Doña Sancha***, la Infanta ***Doña Dulce***, etc.[106] En esta obra estuvo trabajando hasta 1800.

Posteriormente enterados los cartujos de Valldemosa de la existencia de este pintor, solicitaron al superior de Bayeu permiso para que se trasladase a la isla de Mallorca para decorar el interior de la iglesia del convento, iniciándose sus pinturas aquí en 1806[107]. En este lugar conocería a ***Gaspar Melchor de Jovellanos*** que se encontraba prisionero en el *Castillo de Bellver*. Jovellanos era muy amigo de su cuñado Goya y con él Fray Manuel haría una gran amistad, tal y como podemos ver en algunas cartas en las que Jovellanos expresa:

"Mi estimado padre Fray Manuel: ¡Gracias a Dios que se ha entrado felizmente en este nuevo año, que va a correr sobre nuestras vidas, y

[106] PARDO CANALIS, E., *Op. cit.*, 1951, p. 52.
[107] CALVO RUATA, J.I., *Op. cit.*, 1996, p. 166.

él quiera hacernos dignos de nuestros santos deberes, conservándonos en salud y santa Gracia […] Sabe usted que soy y siempre seré su más afecto amigo que su mano besa[108]*"*.

Las obras en la Iglesia de Valldemosa se prolongaron hasta 1807 y Jovellanos fue una gran ayuda en su realización. De sus juicios dependió la modificación de los bocetos que Bayeu realizaba para estas obras y que gustaba que tuvieran la aprobación del ilustrado. Cuando Fray Manuel, retornó a la península se reunión con Goya en Zaragoza, y en la travesía de vuelta a la Cartuja de las Fuentes fue muy accidentada y Fray Manuel cayó enfermo[109]. Poco después, en 1809, Bayeu fallecería en la Cartuja a consecuencia de esta afección.

Estudio de la obra.

La obra que vamos a estudiar en las a continuación se titula *San Hugo rechazando la tiara*. Se trata de una de las obras de mayor calidad del autor, pero de las menos estudiadas.

Estuvo guardada en la iglesia de San Fernando del Monte Tornero en Zaragoza hasta 1960, momento en el que desapareció. Seguramente esto es lo que ha ocasionado que no se le hayan brindado casi investigaciones.

Solamente Morales y Marín se ha encargado de ella en una de sus obras, y a él le debemos la única fotografía conocida de ella.

Uníca imagen de la desaparecida obra "San Hugo rechazando la tiara".

[108] *Ibídem*, p. 166.
[109] BROWN, J.; MORALES Y MARÍN, J.L.: *El arte de los Bayeu*. Sevilla, Publicaciones del pabellón de Aragón, 1992, p. 50.

La única descripción formal que tenemos de ella antes de que desapareciera es la de Morales Marín quien señaló de ella que en ella se muestra a:

"posee un dibujo más cuidado que en gran parte de su producción. Se advierte que el pintor ha trabajado en este lienzo, poniendo especial interés. Sí tenemos los rostros y manos de los personales, realizado con singular limpieza y perfección. Lo mismo podemos decir del tratamiento de paños y de un colorido mucho más matizado que el que habitualmente nos ofrece".

El tema representado.

En la pintura se representa el momento en el que ***San Hugo de Lincoln***, uno de los cartujos más importantes, rechaza el puesto de obispo de esta ciudad. Éste estás simbolizado en la tiara que le ofrece el cartujo que mira directamente al espectador.

El episodio mostrado en el lienzo se refiere a este momento de la vida del santo acaecido en el año 1186, cuando el capítulo de la catedral de Lincoln lo eligió como obispo de esta diócesis.

En un principio se opuso, pero por obediencia al prior de la Gran Cartuja, terminó aceptando el episcopado.

Tradicionalmente se había considerado que una de sus grandes muestras de su humildad era el hecho de que se hubiese opuesto a ocupar el cargo. Siendo este momento el representado. Sin embargo, tras aceptar el puesto, como obispo destacó por su religiosidad, eficiencia y valentía.

Eligió como canónigos a los sacerdotes mejor preparados y reorganizó las escuelas episcopales de Lincoln. También la catedral -gravemente dañada por un terremoto anterior- llegando incluso a trabajar en ella personalmente con sus propias manos[110]. La forma de representar el tema no fue nueva, puesto que toma como claros referentes el *"**San Gregorio Magno** rechazando la tiara"*, de Luzán, y el ***San Bruno*** en el mismo acto, pintado por su hermano Francisco Bayeu; que serían sin lugar a dudas sus precedentes más directos.

[110] San Hugo de Lincoln: vida y milagros. Información recuperada de: http://www.preguntasantoral.es/2016/01/san-hugo-obispo-de-lincoln [Fecha de consulta: 01/08/2016].

El cartujo que mira al espectador: ¿un autorretrato de Fray Manuel?

Cabe destacar que uno de los factores más característicos de la obra de Manuel Bayeu son sus autorretratos escondidos en sus obras.

Seguramente, el más famoso sea el autorretrato que realizó al terminar la pintura del claustrillo de la *Cartuja de los Monegros*, situado en la *Capilla de San Bruno*[111].

Detalle del cuadro de la Virgen de los Cartujos y detalle de San Bruno retirado en Calabria donde podemos ver dos autorretratos de Fray Manuel Bayeu.

No obstante, encontramos otros en las composiciones de tema cartujano, como en el cuadro de *La Virgen de los Cartujos*, donde aparece con la paleta ofreciéndose al espectador y en su *San Bruno retirado a Calabria*, donde aparece retratado detrás del protagonista[29].

En la obra de San Hugo, aparece autorretratado mirando directamente al espectador con una leve sonrisa, mientras le ofrece la tiara en una bandeja al protagonista de la composición. Morales y Marín señaló que:

"contando con varios documentos iconográficos como son el cuadro de la serie de San Bruno de Huesca y el dibujo de la Biblioteca Nacional de Madrid, además de las fotografías del autorretrato de la sala pintada de Sigena, podemos aventurar que aquí también se ha retratado el pintor en la figura del fraile que acompaña al santo[112]*"*.

En el propio claustrillo de la Cartuja encontramos otro retrato junto a su firma de todo el conjunto.

[111] Es de gran importancia al tratarse del fundador de la orden cartuja.

[112] CALVO RUATA, J.I., *Op. cit.*, 1996, p. 166.

Éste se ha convertido en su imagen estereotípica y la inscripción que lo acompaña que indica *"se empezó este claustro y capillas en 1784 y se terminó en 1796, a 3 u 4 meses por año"*; ha permitido fechar el aspecto que tenía Fray Manuel Bayeu en 1796, cuando era notablemente más viejo que en la pintura de la Iglesia de San Fernando.

Autorretrato de la Cartuja de las Fuentes y ampliación de la obra de San Hugo.

En el lienzo de San Hugo, lo vemos más joven ya que presenta la barba todavía negra, por esto que habría que pensar si este cuadro realmente fue pintado hacia 1800 y si destino original era la Iglesia de San Fernando.

Templo con el cual no concuerda porque no cuenta con ningún ciclo dedicado al santo y esta no suele ser la forma habitual de representarlo, por lo que originalmente podría ser una pieza más del conjunto de obras destinadas a plasmar la vida de los principales santos cartujos en 1779.

Conclusiones.

Fray Manuel Bayeu y Subías, fue sin lugar a dudas un artista de gran importancia cuya obra ha sido olvidada y desgraciadamente muy poco estudiada. El estado de su gran obra, la Cartuja de las Fuentes, es cuanto menos vergonzoso y si no se actúa pronto sobre ella, desaparecerá trágicamente.

En cuanto a la obra de *San Hugo rechazando la tiara*, a tenor del resto de autorretratos de Fray Manuel Bayeu, parece obvio que sí que se autorretrató en esta obra, aunque desgraciadamente su pérdida imposibilita cualquier análisis directo de ella.

Así pues, esta pequeña investigación ha querido recuperar para la memoria colectiva a uno de los autores más interesantes del siglo XVIII español. La cual demuestra también la importancia -obviada muchas veces- de la familia Bayeu al panorama artístico español del siglo XVIII.

Además de recuperar una de sus mejores obras, que sería necesario localizar o recuperar, para poder relanzar el estudio sobre la vida y la obra de uno de los pocos pintores cartujos -sino el único- que han existido.

BIBLIOGRAFÍA.

CALVO RUATA, J.I.: "La pintura de la Cartuja de las Fuentes (Huesca): aportación al estudio de Fray Manuel Bayeu", *Artigrama*, Nº 5, Zaragoza, 1988, pp. 280-282.

CALVO RUATA, J.I.: *Cartas de Fray Manuel Bayeu*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1996.

CALVO RUATA, J.I.: "*Vida y obra del pintor fray Manuel Bayeu*", *Artigrama*, Zaragoza, 1998, Nº 13, pp. 450-457.

CALVO RUATA, J.I.: "Fray Manuel Bayeu y Subías". *Revista comarcal de Los Monegros*, Sariñena, 2005, Nº 6, pp. 228-236.

BROWN, J.; MORALES Y MARÍN, J.L.: *El arte de los Bayeu*. Sevilla, Expo'92-Pabellón de Aragón, 1992.

MORALES Y MARÍN, J.L: *Los Bayeu, Zaragoza*. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1979.

PARDO CANALIS, E.: "Notas para el estudio de Fray Manuel Bayeu", *Seminario de Arte Aragonés*, Nº 3, Zaragoza, 1951, pp. 47-58.

WEBGRAFÍA.

San Hugo de Lincoln: vida y milagros. Recuperado de: http://www.preguntasantoral.es/2016/01/san-hugo-obispo-de-lincoln/
[Fecha de consulta: 01/08/2016].

Láminas.

Portada.

http://www.asociacionlossitios.com/iglesia%20de%20San%20Fernando.pdf

Lámina 3.

https://2.bp.blogspot.com/-64rzC5TdU-M/Vtl3mX34yzI/AAAAAAAAC50/OpDSHnTd1ss/s1600/Sarin%25CC%2583ena-Cartuja_de_Monegros_03.jpg

Lámina 4.

http://3.bp.blogspot.com/_74FVllRtfAE/TRcxNCOxL8I/AAAAAAAAB4Y/RVt5p-jz2sk/s1600/Frescos%2BManuel%2BBayeu.jpg

**Portada: San Hugo rechazando la tira de Fray Manuel Bayeu y Subías (Iglesia de San Fernando del Monte Tornero). Desaparecido en los años 60.*

ArtyHum, 31, 2016, pp. 156-175.

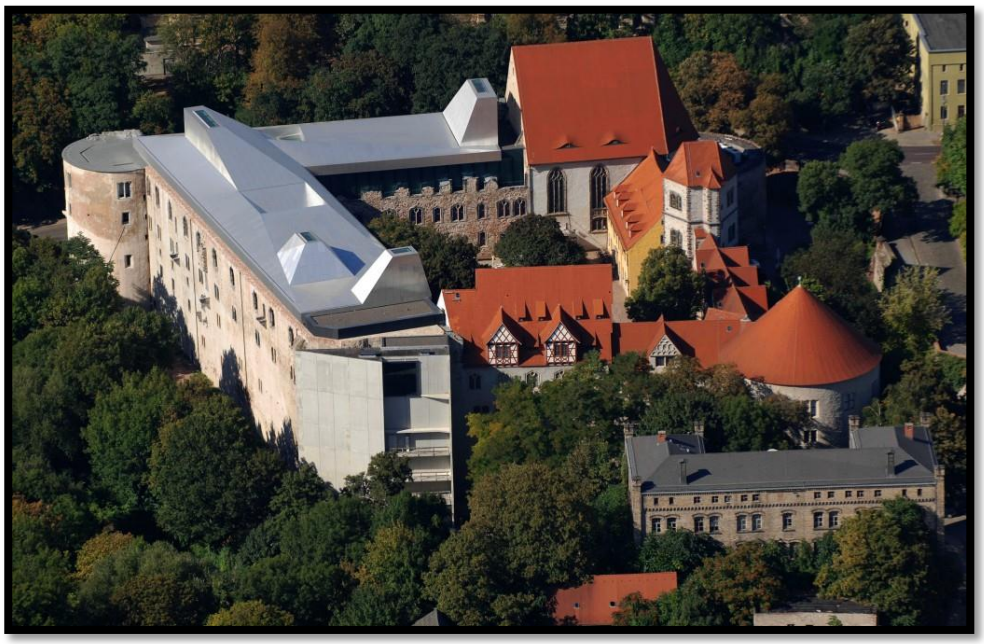
INVESTIGACIÓN

MORITZBURG, UN CASTILLO PARA UN MUSEO.

Del monumento al paisaje.

Por Diana María Espada Torres.
Universidad de Zaragoza.

Fecha de recepción: 13/11/2016
Fecha de aceptación: 26/11/2016



Resumen.

El tema de investigación del presente trabajo se centra en el análisis histórico-artístico y contextualizado realizado gracias a la intervención desarrollada en el Castillo de Moritzburg, ubicado en el estado de Sajonia-Anhalt, que es uno de los edificios más representativos de la misma. Su conflictiva historia ha quedado inevitablemente reflejada en las muy diferentes intervenciones que a lo largo de los años lo han ido modificando.

En el presente estudio, queremos mostrar que su conflictiva historia ha quedado inevitablemente reflejada en las muy diferentes intervenciones que a lo largo de los años lo han ido modificando, a través del conocimiento de las fuentes gráficas y bibliográficas.

Palabras clave*: Alemania, Arquitectura, Arte, Europa, Historia, Moritzburg, Restauración.*

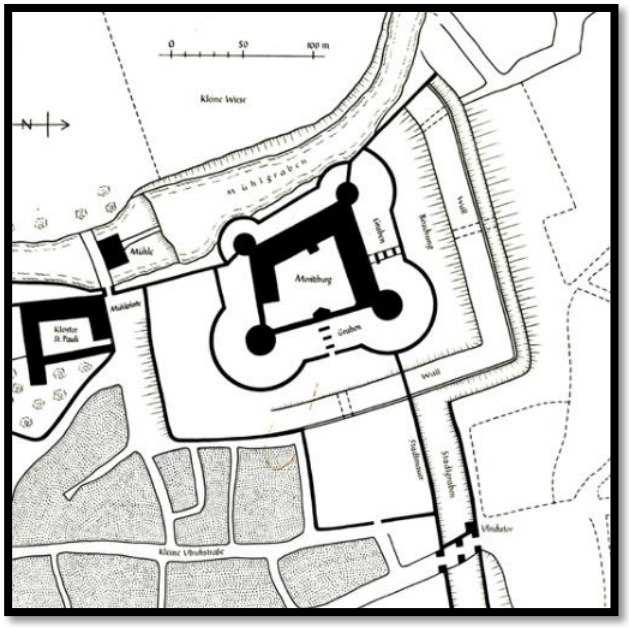
Abstract.

The topic of research of the present work centres on the historical - artistic analysis realized thanks to the intervention developed in Moritzburg's Castle, located in the state of Saxony-Anhalt, that is one of the most representative buildings of the same one. Its troubled history has remained inevitably reflected in the very different interventions that throughout the years have been modifying it.

In the present study, we want to show that its troubled history has remained inevitably reflected in the very different interventions that throughout the years have been modifying it, across the knowledge of the graphical and bibliographical sources.

Keywords*: Germany, Architecture, Art, Europe, History, Moritzburg, Restauration.*

El *Castillo de Moritzburg* en Halle (ciudad de Alemania, perteneciente al estado de Sajonia-Anhalt a orillas del Saale) es uno de las más impresionantes construcciones tardomedievales del centro de Alemania. Edificado alrededor del año 1500 como un magnífico y, al mismo tiempo residencia fortificada para los arzobispos de Magdeburgo.



Localización y disposición de Moritzburg 1550. Archivo Stiftung Moritzburg / Moritzburg foundation.

La historia de Moritzburg siempre ha estado estrechamente ligada a las crónicas de las casas nobiliarias y clericales.

Ya en el siglo XIII, contaba con la influencia de los señores del país, entre los que cabe destacar la figura del arzobispo de Magdeburgo[113]. Pero en 1484, la fundación de Moritzburg, se realizó gracias al arzobispo Ernst de Sajonia (1476-1513), aunque el edificio no se terminó hasta 1503, y su capilla no se consagró hasta 1509 a Santa María Magdalena.

Se tiene constancia de que costó más de 150.000 florines. Posteriormente y bajo el sucesor del ***arzobispo Ernst***, el cardenal ***Alberto de Brandeburgo*** (1490-1545), se mejoraron las instalaciones más representativas con paneles de madera, magníficas estufas de azulejos, alfombras suntuosas, pinturas murales y de los grandes artistas de la época, como: ***Cranach***, ***Durero*** y ***Grünewald***. Sin embargo, el ala oeste y el norte del castillo, donde hoy se encuentran las nuevas salas del museo, eran las estancias privadas del arzobispo y los cuartos de trabajo[114].

[113] Arzobispado de Magdeburgo (en latín: Archidioecesis Magdeburgensis) fue una archidiócesis de la Iglesia Católica y un estado imperial eclesiástico dentro del Sacro Imperio Romano Germánico. Como estado integrante del Sacro Imperio, era gobernado secularmente por los arzobispos en calidad de príncipes. Su capital estuvo centrada en la ciudad de Magdeburgo, y su territorio se encontraba a lo largo del río Elba.

[114] STAHL, A.: *Die Moritzburg in Halle.* In English, Regensburg, Schnell & Steiner, 2002.

Vista del castillo en 1600 desde el oeste. Archivo Stiftung Moritzburg/ Moritzburg foundation.

Desde el siglo XIX, alberga la más bella colección de arte de Sajonia-Anhalt. Consagrada a la pintura y a la escultura alemana de los ss. XIX y XX, reúne obras de primer orden (romanticismo, impresionismo, expresionismo, movimiento *Die Brücke*).

Desde 2005 hasta diciembre de 2008, las alas norte y oeste fueron ampliadas y rehabilitadas por los arquitectos ***Enrique Sobejano*** y ***Fuensanta Nieto*** incrementando así el espacio de exposición.

El nombre de Moritzburg deriva del patrón del arzobispado de Magdeburgo, San Mauricio (St. Moritz). Fue un santo cristiano, comandante de la legendaria Legión Tebana, que murió martirizado a finales del siglo III.

Sabemos que dicha legión, fue integrada sólo por cristianos procedentes de Egipto, es por este motivo por el que se representa como un caballero negro con armadura, portando un estandarte y la palma del martirio[115]. El castillo de Moritzburg, tipológicamente se clasifica entre fortaleza y un prestigioso palacio residencial. Mientras que el ala única del castillo se abre al patio con grandes ventanas y portales en un lenguaje formal tardo gótico, que ya estaban comprometidos con el exterior, y su buhardilla con frontones a la manera italiana coronados por cubiertas a dos aguas en las torres renacentistas.

Estatua de San Mauricio en la Catedral de Magdeburgo. Col. privada. 2013.

[115] CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los santos.* Madrid, Istmo, D.L. 2003, pp. 326-328.

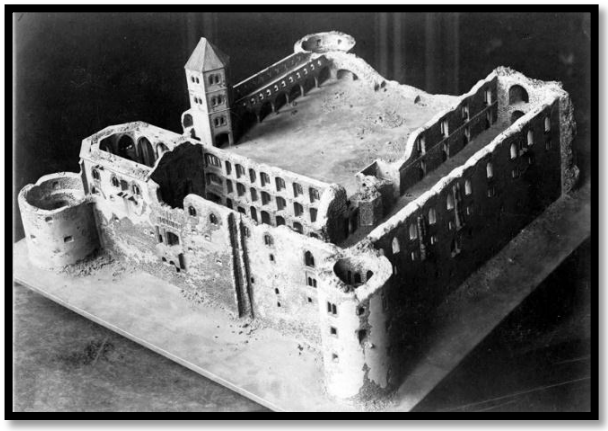
Siempre ha contado con la presencia de un poderoso y profundo foso que rodea el bastión de Moritzburg. En total la planta forma un cuadrado casi regular, de aproximadamente 72 x 85 metros. Sus cuatro alas son ligeramente trapezoidales, y en las esquinas se aprecian las torres de planta circular que llevaban originalmente las cubiertas en forma puntiaguda[116].

Vista exterior del castillo de Moritzburg. Archivo Stiftung Moritzburg / Moritzburg foundation.

Inicialmente el castillo tenía dos entradas: una principal en el lado norte, adornada por una cresta y una estatua perdida de San Mauricio que se cerró más tarde, y una apertura lateral que es actualmente la que da acceso al interior del Museo y a la ciudad desde el ala este, en el que destaca la figura de Santa Catalina, quien además es también patrona de Magdeburgo.

Santa Catalina sobre la torre de la puerta oriental del castillo de Moritzburg. Archivo Stiftung Moritzburg / Moritzburg foundation.

En la Guerra de los Treinta Años, durante un asedio en el invierno de 1637 se produjo un incendio que destruyó la totalidad de las alas oeste y norte. En 1639, se demolió el bastión suroccidental. Sin embargo, los edificios destruidos nunca fueron reconstruidos.



Modelo de Moritzburg conservado después de la guerra, con vistas a la esquina noroeste. Archivo Stiftung Moritzburg / Moritzburg foundation.

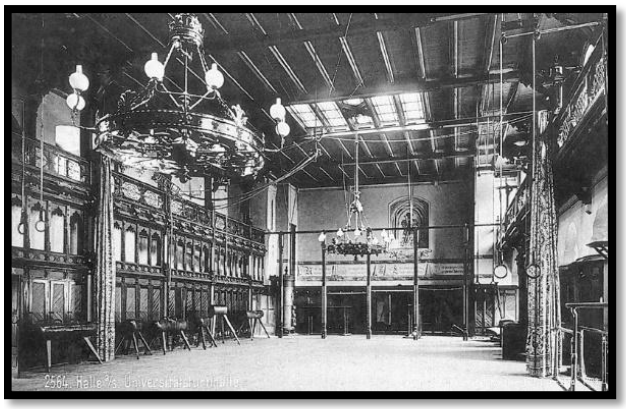
[116] NIETO SOBEJANO ARQUITECTOS: "Nieto Sobejano Arquitectos: Moritzburg Museum Extension, Halle, Germany 2005-2008", *A & U: architecture & urbanism*, Nº 7, Japan, 2009, pp. 112-121.

Posteriormente, en 1777, se construyó la capilla del conjunto arquitectónico entre la torre y la puerta del edificio del hospital, que hoy en día alberga las oficinas de la administración del Museo, siendo testimonio arquitectónico de un nuevo uso. Asimismo en la época romántica, entorno a la fecha de 1829, ***Karl Friedrich Schinkel*** realizó un diseño que no se llegó a realizar para la ampliación del edificio mediante la creación de una construcción para la universidad, que preveía un complejo de edificaciones de estilo Neogótico-clásico.

Diseño de Karl Friedrich Schinkel en 1829 de Moritzburg. Archivo Biblioteca Universitaria de Hamburgo.

En 1885, se fundó el museo recibiendo el nombre: *"Museo Municipal de Bellas Artes y Artes Decorativas"*. Sin embargo, hubo que esperar varios años para que se tomase una decisión en firme, justo cuando el peligro de colapso era más que evidente.

Es por este motivo que cerca del año 1900 se dictamina la ampliación del ala norte con la ubicación del Instituto de Educación Física de la Universidad de Halle y la capilla de María Magdalena.

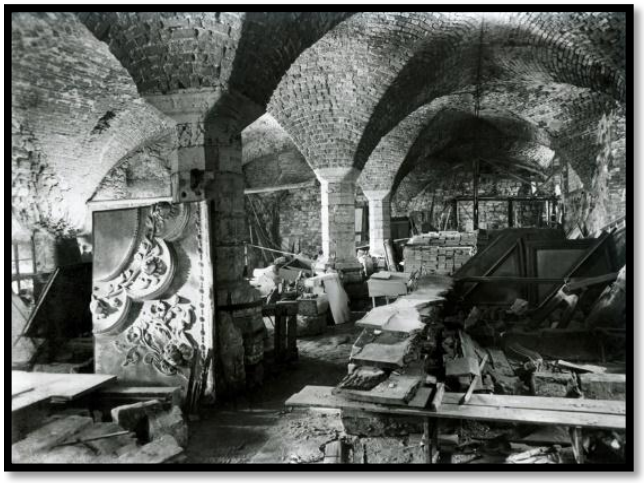


Láminas 8, 9. Interior del gimnasio histórico, en 1896. E interior de la capilla de Santa María Magdalena, en torno a 1955. Archivo Stiftung Moritzburg / Moritzburg foundation.

Para estas nuevas instalaciones el castillo de Heidelberg sirvió como fuente de inspiración, y de recuperación de los edificios renacentistas en relación con el ámbito cultural de Halle[117]. No obstante, esas nuevas instalaciones tendrán que convivir con la construcción del nuevo Museo de Artes Decorativas en lenguaje Neo-renacentista inaugurado en 1904. Se sabe que el primer director profesional del museo fue ***Max Sauerlandt*** quien llegó a Halle en 1908, y viendo la extensísima e interesante colección del museo, ya pensó en realizar una ampliación de la galería. Sin embargo, sus planes no se pudieron realizar puesto que se desarrolló la Primera Guerra Mundial.

Retrato de Max Sauerlandt. Archivo Biblioteca Estatal y Universitaria de Hamburgo.

Entre 1911 y 1913, se construyeron las murallas y la sala abovedada a modo de extensión del Museo en Moritzburg. En el ala occidental, justo en la zona que recibe el nombre de *«bodega»* con techumbres a modo de bóvedas góticas, Max Sauerlandt y su sucesor ***Alois Schardt*** lograron crear y conservar una de las mejores colecciones históricas de arte medieval y moderno.



Bodega en una de las bóvedas góticas del ala oeste, 1950. Archivo Stiftung Moritzburg / Moritzburg foundation.

Tal fue el éxito de la colección que el Museo de Moritzburg obtuvo una gran fama a nivel nacional y europeo en 1920. Todo esto se vio afectado por la nefasta política cultural nacional socialista alemana que fue la causante de la destrucción casi por completo de dicha

[117] STAHL, A., *Die Moritzburg..., Op. cit.*, p. 3.

colección e impidió cualquier desarrollo estructural del museo[118].

Aunque en 1945, esa *«bodega»* se volvió a reabrir con la excusa de mostrar al mundo la mayor colección museística de la República Democrática Alemana, con una exposición de arte religioso medieval. Si bien es cierto que en 1989, la mayoría de los inquilinos de la Universidad e Instituto ubicado en el castillo abandonarían sucesivamente las instalaciones, dando una nueva dimensión al espacio para exposiciones, almacenes, y salas. Sin embargo el nivel de conservación no era óptimo por lo que se realizaron unas medidas provisionales de rehabilitación estructural[119].

En 1996, el museo pasó a ser propiedad de Alemania, y con el cambio de milenio, cambió su nombre por el de la fundación pública que lo gestiona. Es en este momento cuando se volvieron a dar cuenta que las reivindicaciones de sus predecesores no se habían cumplido, y el edificio necesitaba una nueva ampliación para dar cabida a la magnífica colección artística que atesoraba entre sus muros.

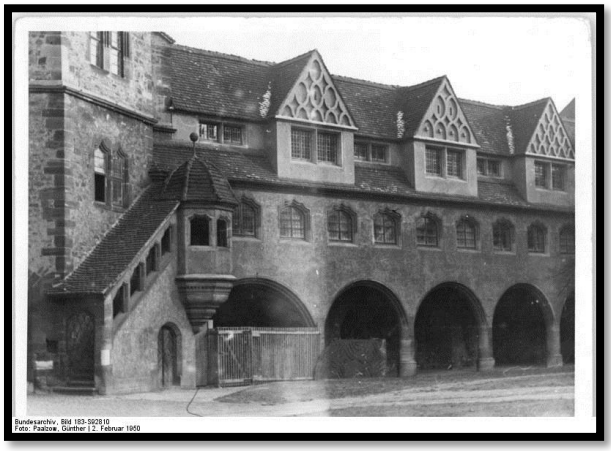
Museo al aire libre en el ala oeste ruinosa, en torno a 1957. Archivo Stiftung Moritzburg.

Una colección que abarca objetos desde la época del siglo XIX, pasando por el modernismo, hasta concluir en el periodo más actual con colecciones de pintura, escultura, gráfica, fotografía, artesanía y el diseño, así como monedas y medallas. El arte del expresionismo está bien representada con sus propias adquisiciones y los préstamos permanentes, de la Gerlinger Colección y la colección Kracht. Es por este motivo que pensaron en realizar una ampliación y remodelación del ala oeste[120].

Es cierto, que cuando uno accede al recinto y observa las fachadas que dan al patío realizadas en un lenguaje tardo-gótico y renacentista tanto en las alas oeste y norte, así como se aprecian los edificios barrocos del ala este e

[118] MORITZBURG HALLE. [Recurso en Línea]: http://www.moritzburg-halle.de [Fecha de consulta: 03/10/2016].
[119] STAHL, A., *Die Moritzburg...*, *Op. cit.*, p. 3.
[120] MORITZBURG HALLE. [Recurso en Línea]: http://www.moritzburg-halle.de [Fecha de consulta: 03/10/2016].

historicistas con almenas en el eje sur, podemos crear un collage arquitectónico de diferentes épocas desde el siglo XV hasta el propio siglo XXI, y eso hace que esta empresa arquitectónica experimente una expansión estilística a lo largo de la historia.



Vista del patio interior del ala norte en 1950. Fotógrafo: Paalzom, G. Archivo Biblioteca Estatal y Universitaria de Hamburgo.

Vista panorámica patio interior del recinto de Moritzburg. Col. Privada. 2013.

El concurso de Moriztburg Museum.

Al final de 2003, se anunció un concurso internacional de arquitectura para la ampliación del museo de Moritzburg en la ciudad de Halle, Saale (Alemania).

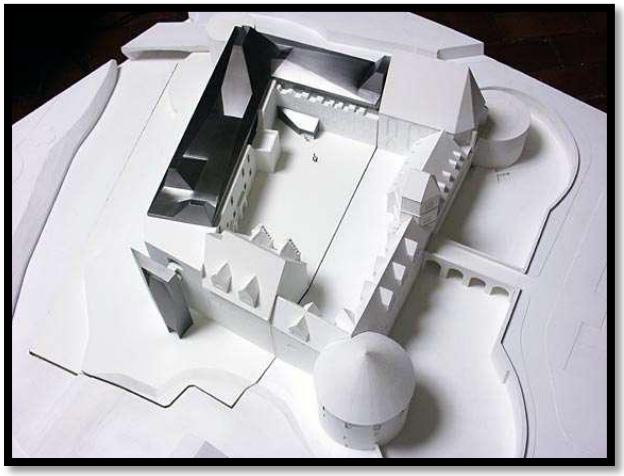
La tarea de la competición fue la reconstrucción y ampliación del ala norte y oeste, con el objetivo de ofrecer nuevos espacios de exposición. Los criterios aplicados en la evaluación a las obras en competencia, se centraron en la estrategia global de la combinación de las preexistencias con los nuevos edificios, el diseño de espacios abiertos y la funcionalidad.

Asimismo, el concurso fue creado por la Comisión del Gobierno Federal para la Cultura y Medios de Comunicación. A su vez, el proyecto fue financiado por la Unión Europea, el Gobierno Federal y el Estado federado de Sajonia-Anhalt.

La Fundación ZEIT promovió unas características específicas para la superficie expositiva para la colección ***Hermann Gerlinger***[121].

[121] MORITZBURG HALLE. [Recurso en Línea]: http://www.moritzburg-halle.de/wettbewerb-preistraeger.php
[Fecha de consulta: 16/10/2016].

De todas las propuestas, seleccionaron cinco, de entre las que la elegida fue la llevada a cabo por el estudio de arquitectura español Nieto-Sobejano Arquitectos S.L.



Primer fnalista: Nieto Sobejano Arquitectos S.L. (Madrid). Archivo Nieto Sobejano Arquitectos.

Su propuesta se fundamentó en la ampliación de una única y clara idea arquitectónica, una nueva cubierta, concebida como una gran plataforma plegada, que se alza y quiebra para permitir el paso de la luz natural, y de la cual colgarán los nuevos espacios expositivos. Permitiendo de esta forma liberar la primitiva planta del castillo, pudiendo así el visitante contemplar este espacio desde distintos puntos de vista, creando un espacio único capaz de admitir distintas posibilidades expositivas.

Esta solución se complementa con la construcción de dos nuevos núcleos de comunicación vertical. El primero de ellos, se ubica en el ala Norte resolviendo la conexión de los diferentes niveles que deben comunicarse entre sí.

Por otra parte, una nueva torre contemporánea, de 25 metros de altura - situada en el lugar que en su día ocupó el bastión desaparecido constituye un núcleo de acceso a los nuevos espacios expositivos que se asoma hacia las lejanas vistas de la ciudad[122].

Perfil de Nieto-Sobejano.

La pareja de arquitectos madrileños Fuensanta Nieto (Madrid, 1957) y Enrique Sobejano (Madrid, 1957) son titulados por la *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid* y por la *Universidad de Columbia* de Nueva York, (USA). Ambos son profesores de Proyectos de la *Escuela de Arquitectura de la Universidad Europea* de Madrid y de la *Universität der Künste* de Berlín (UdK), respectivamente, y socios fundadores de *Nieto Sobejano Arquitectos, S.L.*

[122] NIETO SOBEJANO ARQUITECTOS: "Ampliación del Museo del Arte de Moritzburg", *Arquitectura*, *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, Nº 343, Madrid, 2006, pp. 26-27.

Asimismo, fueron directores de la revista *Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* entre 1986 y 1991. Su obra ha sido expuesta, entre otras exposiciones, en la *Bienal de Venecia* (2000, 2002, 2006 y 2012), *Bienal Española de Arquitectura* (2003), *Eurasia Extrema Tokio* (Japón 2005), el *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nueva York (2006), el *Kunsthaus en Graz* (2008) y en la *Fundación MAST de Bolonia* (2014).

Han recibido el *Premio Nacional de Restauración del Ministerio de Cultura* (2007), el *Premio Nike de la BDA* (Bund Deutscher Architekten) (2010), el *Premio Aga Khan de Arquitectura* (2010), el *Premio Piranesi Prix de Rome* (2011), el *Premio Museo Europeo del Año* (2012), el *Premio Hannes Meyer* (2012), y la *Medalla Alvar Aalto* (2015). Sus principales obras incluyen el *Museo Madinat al Zahra*, el *Museo de Moritzburg*, el *Museo de San Telmo*, la ampliación del *Museo Joanneum* en Graz y el *Centro de Arte Contemporáneo* en Córdoba[123].

Tienen la gran cualidad de argumentar adecuadamente el relato de sus proyectos, en donde sugieren la importancia de la geometría, y no hay planta donde ésta no se afirme con fluidez; valoran la expresividad plástica de los materiales; subrayan el protagonismo de la luz, y las secciones evidencian la voluntad de modelarla con rotunda precisión; mencionan la importancia del paisaje, y es imposible no detectar las huellas de su fascinación por el Land Art en muchos de sus proyectos; o comentan el diálogo de sus arquitecturas con las existentes, secuenciando las conversaciones entre lo nuevo y la preexistencia de la historia.

Más allá de estos rasgos, poseen dos características que los diferencian del resto: la violencia formal y el cosmopolitismo vital. En el terreno de la forma, las radicales apuestas que les han valido el triunfo en tantos concursos son de una abrupta esencialidad que parece difícilmente compatible con los usos frecuentemente culturales y con la inserción en entornos patrimoniales; sin embargo, el resultado final modera la propuesta sin despojarla de su aire desafiante.

[123] NIETO-SOBEJANO. [Recurso en Línea]: http://www.nietosobejano.com/info.aspx [Fecha de consulta: 18/10/2016].

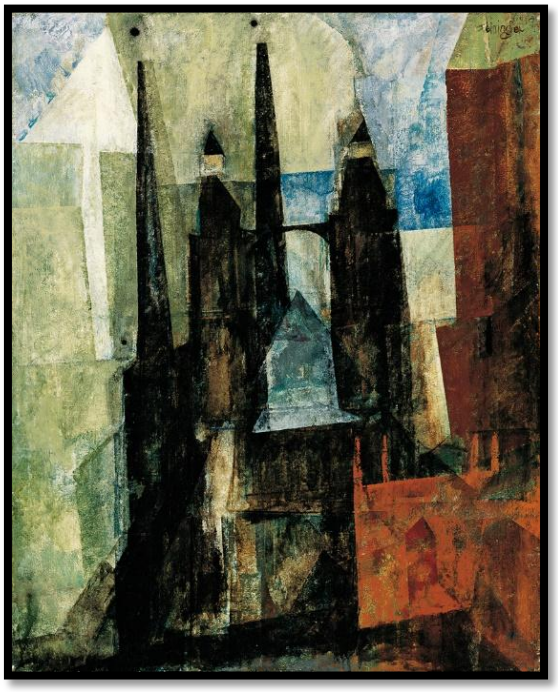
En el ámbito cotidiano, tanto su magnífica formación internacional como su espontánea proyección profesional fuera de nuestras fronteras señalan la carrera de la pareja madrileña con una singularidad que la distingue de otras contemporáneas[124].

La obra de Nieto-Sobejano.

El diseño de Nieto Sobejano se basa en una idea simple: el ala oeste y norte del castillo están unidos por una claraboya, a modo de los techos tradicionales de paja de las construcciones populares de la zona, pero en esta ocasión el material empleado es el aluminio. La cubierta destaca por su forma de plataforma irregular plegada. La intervención en el antiguo castillo alemán surgió de una extraña ficción: una arquitectura a modo de texto escrito por otros, creada para otras funciones, que sin embargo, lleva implícita la ley de su propia transformación. La inspiración llegó de la mano de dos obras expuestas en el propio Museo de Moritzburg. Una de ellas, fue el óleo de ***Carl Triebel*** (1850), que representa los muros de una fortificación en ruinas. Y la otra, era la vista de las cubiertas de la Marienkirche que pintó ***Lyonel Feininger*** (1930), durante el tiempo en que llegó a tener su taller en una torre del propio castillo. El cuadro romántico representa los muros y una torre del edificio arruinado, tal como quedó tras la destrucción que sufrió en la Guerra de los Treinta Años. Sin embargo, Feininger nos muestra la iglesia de Santa María, en Halle, ciudad en la que residió y donde pintaría algunas de sus mejores obras. Las cubiertas, muy inclinadas, descompuestas por el ojo del artista en múltiples planos triangulares se funden con un cielo fragmentado hacia donde apunta una inquietante flecha.

Die Moritzburg zu Halle Carl Triebel (1850).
Archivo Stiftung Moritzburg.

[124] PASTOR, E. "La audacia de Nieto y Sobejano", *Revista digital AD*. [Recurso en Línea]: http://www.revistaad.es/arquitectura/articulos/nieto-sobejano-los-valientes/16957 [Fecha de consulta: 18/10/2016].



St. Mary´s church, Lyonel Feininger (1930). Archivo Stiftung Moritzburg.

La ruina y las cubiertas representadas en esos cuadros parecen remitir a dos condiciones opuestas: la voluntad de fundirse con el lugar por una parte, y la aspiración a elevarse por encima para alcanzar una imposible ingravidez[125].

Como se ha comentado, la representación de la ruina, es un tema recurrente en la obra pictórica de ***Karl Friedrich Schinkel*** de 1828, donde refleja una aproximación romántica hacia el vestigio del castillo concebido como un gran basamento rodeado por la vegetación, sobre el que se elevan nuevos cuerpos edificados cuyo estilo neogótico se habría de vincular al gótico tardío de los pabellones originales del castillo, y en la de sus contemporáneos como ***Caspar David Friedrich***, reconoce el efecto que tanto el paso del tiempo como la acción del hombre y la naturaleza producen sobre la arquitectura.

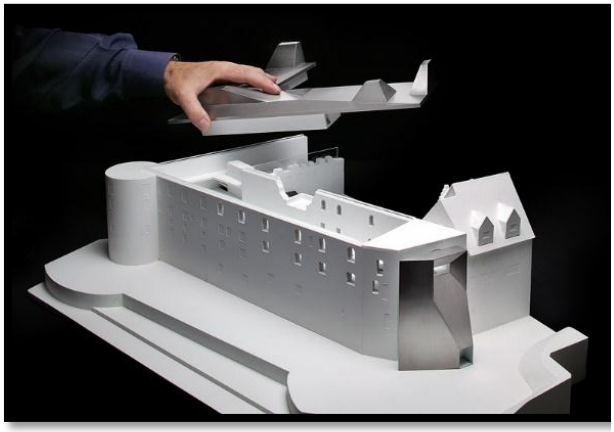
Tanto los románticos como los expresionistas apelaron a la arquitectura a través de los sueños y de la imaginación; una relación que la vanguardia racionalista negó y que consecuentemente la arquitectura moderna habría de rechazar[126].

Asimismo, la ampliación del museo debía hacer revivir los restos arqueológicos: las ruinas de una arquitectura que ya no sólo debían ser contempladas melancólicamente, como hicieron los románticos, o deformadas por la imaginación, sino transformadas en nuevos espacios penetrando en su interior para habitarlas de nuevo, en otro tiempo, con otro espíritu.

[125] NIETO, F.; SOBEJANO, E.: "Un castillo del arte, Museo Moritzburg, Halle", *Arquitectura VIVA* Nº 123, Madrid, 2009, p. 20.

[126] MORITZBURG HALLE. [Recurso en Línea]: http://www.moritzburg-halle.de/entwurf-der-neue-ausstellungs fluegel.php
[Fecha de consulta: 18/10/2016].

La secuencia de espacios expositivos se ve continuamente interferida por la memoria de la ruina asociada al castillo, por los planos triangulares descompuestos en obras expresionistas. Fue entonces cuando surgió, la idea de la que deriva toda la decisión posterior: una nueva cubierta concebida como una gran plataforma plegada, que se alza y quiebra para permitir el paso de la luz natural, y de la cual cuelgan, como dos cofres, dos nuevos grandes espacios de exposición[127].



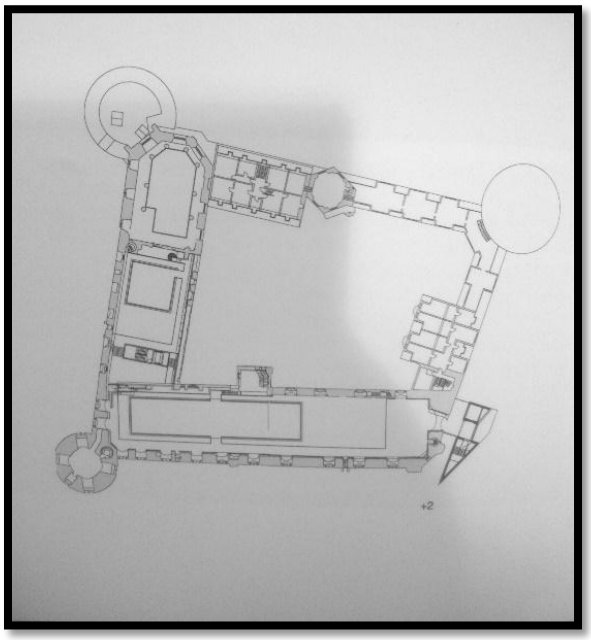
La nueva sala de exposiciones.
Foto: Klaus E. Goltz.
Archivo Stiftung Moritzburg.

Como consecuencia de esta operación quedó liberada totalmente el ala occidental de la antigua ruina, lo que permitió recrear un espacio único de gran dimensión, libre de pilares, capaz de admitir distintas posibilidades expositivas. Esta planta libre y flexible, reaparece en Halle delimitada por reliquias de muros medievales que los románticos admiraron. Asimismo en estas paredes, la piedra se deja sin tratar y por ello mantiene ese ambiente de edificio histórico. Este diseño crea un juego emocionante de habitaciones pequeñas y grandes, modernas e históricas. Aunque ya sabemos que los medios utilizados por la arquitectura moderna siguen siendo independientes, en este caso consiguen interactuar con el edificio histórico creando un diálogo emocionante.

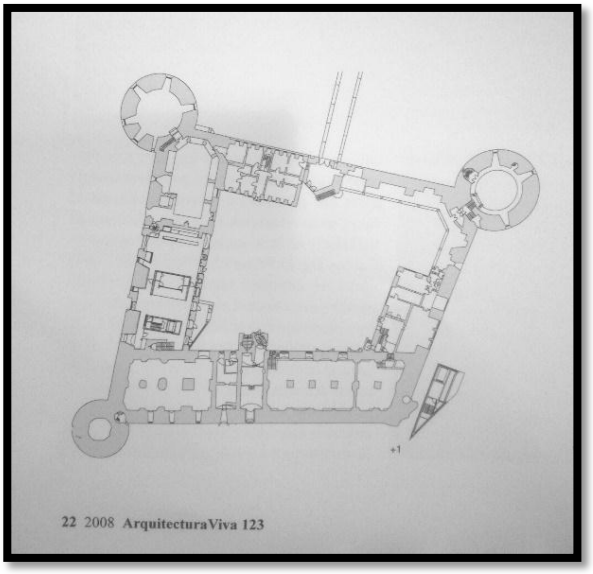
Presentación del Diseño.
De izquierda a derecha:
Katja Schneider (Director), Jan-Hendrik Olbertz (Ministro de Cultura), Nina Nolting (arquitecto), Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano (arquitectos).
Archivo Stiftung Moritzburg.

[127] NIETO-SOBEJANO. [Recurso en Línea]. *Op. cit.,* p. 10.

Mientras que en los pisos superiores, las salas de exposición están suspendidas del techo a modo de cajas blancas que se comunican con el exterior a través de una galería que recorre todo el lienzo mural[128].



Plano de planta 1ª Planta Norte y Ala Oeste, tras la operación queda liberada completamente el piso de la ruina, proporcionando un espacio único que permite una gran cantidad de posibilidades. Archivo Stiftung Moritzburg.



Plano norte segundo piso y ala oeste, donde se conecta el ala del norte con los niveles que deben estar comunicados. Archivo Stiftung Moritzburg.

La entrada al museo se encuentra en la esquina noroeste del patio, creada al igual que la parte superior y revestida con aluminio. Incluso a primera vista, queda destacada del resto de los elementos del patio. Por su parte, la planta baja del ala norte, cuenta con un hall de entrada con taquillas y guardarropa, la tienda del museo y el Museo del Café con asientos al aire libre en el patio.

[128] NIETO, F.; SOBEJANO E.: "Museo Moritzburg: cuadros de una exposición", *Arquitectura VIVA monografías,* Nº 146, Madrid, 2010, pp. 68-78.

Vista del acceso al museo desde el patio interior (2010). Col. privada.

Claramente relevante y hermosa se muestra el interior de la construcción, en donde las nuevas salas de exposición se identifican con *"cajas"* colocadas dentro de los vestigios del castillo realizados en mampostería de piedra natural, y separadas por un espacio disfrazado de paredes de yeso blanco o tableros de fibra de cemento que consiguen envolver el histórico edificio.

Una escalera conecta todos los niveles y se inserta en la frontera entre las alas norte y oeste, el recorrido por el ala norte, oeste y sur se realiza a través de una pasarela que arranca desde el vestíbulo.

Interior del ala oeste del edificio. Archivo Stiftung Moritzburg.

Si bien es cierto que durante la construcción surgió un problema con las ventanas, que cerraban la ruina.

La solución vino dada a modo de ventanas abatibles diseñadas de modo que no afecte a la profundidad de la pared de los nichos.

Además, la planta baja se combinó con un sistema de pared móvil, que permite cambiar el escenario de exposición rápidamente.

Una parte de las paredes de la zona de exposición de dos pisos está ligeramente inclinada para organizar mejor las relaciones visuales[129].

Distintas vistas del interior del ala oeste del edificio, donde se puede apreciar la distribución de las salas expositivas con paneles móviles. Archivo Stiftung Moritzburg.

Asimismo el contraste volumétrico creado con la cubierta, que se identifica por quebrados planos triangulares que tal vez los expresionistas hubieran imaginado, así como las técnicas empleadas (estructura metálica) y materiales (cubierta de aluminio) en voluntaria oposición a la ruina renacentista existente, donde el vacío entre ambos define el nuevo espacio arquitectónico constituye, por tanto, una radical transformación contemporánea del castillo en museo.

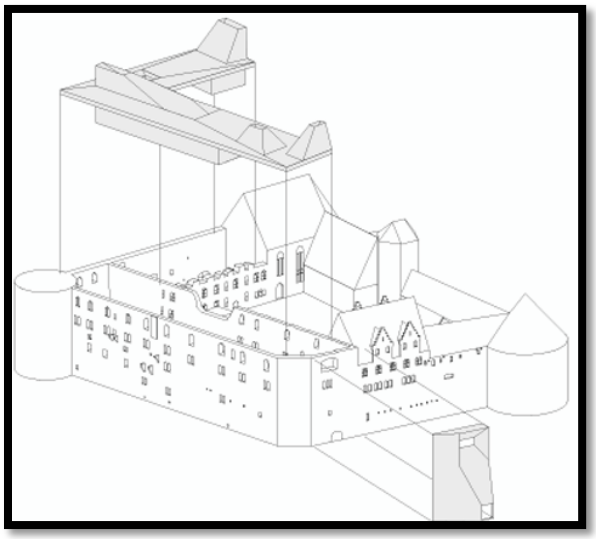
Un nuevo paisaje revestido de planchas de aluminio de gran espesor, que dialoga desde su geometría angulosa con los irregulares volúmenes de los tejados inclinados de la edificación histórica. Esta nueva cubierta añade modernidad, a una marcada tipología de construcción arquitectónica con una importante carga histórica[130].

Durante la construcción de la cubierta en 2007. Foto: Bernhard Witt, Zappendorf. Archivo Art-magazin.

Perspectiva aérea del Museo de Moritzburg. Archivo Stiftung Moritzburg.

[129] MORITZBURG HALLE. [Recurso en Línea]: http://stiftungmoritzburg.de/moritzburg/erweiterungsbau [Fecha de consulta: 20/10/2016].

[130] MORITZBURG HALLE. [Recurso en Línea]. *Op. cit.*, p. 15.



Perspectiva axonométrica.
Archivo Stiftung Moritzburg.

Gracias a esta intervención en el museo, la superficie actual incluyendo las alas norte y oeste es de más de 2000 m², incluyendo 1500 m² de las colecciones permanentes, 600 m² de las exposiciones temporales y 400 m² para las áreas de servicio[131].

En definitiva, el lugar, su rica historia artística, y los nuevos componentes representan la renovación del museo de Moritzburg y simbolizan su plena integración en el siglo XXI.

Conclusiones.

Buscando siempre una solución con finalidades poéticas, y filosóficas, los trabajos de Nieto y Sobejano se ciñen a una extraordinaria coherencia, reduciendo la arquitectura a los elementos esenciales, basados en fuertes fundamentos teóricos, e intelectuales, sus trabajos recurren a formas geométricas y materiales simples, para representar espacios claros y abiertos que capten las variaciones de la luz a lo largo del día. A pesar de todo existen diferencias conceptuales según la función a desempeñar por cada obra, así como en este proyecto la arquitectura cuenta con una enorme facilidad para convertirse en icono de algo que no es nuevo. A lo largo de la Historia, las grandes obras de arquitectura o de ingeniería han sido y son puntos obligados de visita para el viajero. Además de la función original para la que fueran proyectadas, estas obras definen a la sociedad que las construye, transforman el paisaje y cohesionan la comunidad a la que representan, proporcionando un claro símbolo de identidad.

[131] NIETO-SOBEJANO. [Recurso en Línea]. *Op. cit.*, p. 10.

Todos estos elementos han servido para que un espacio modificado por el paso del tiempo, como era el castillo de Moritzburg, acabase siendo un lugar representativo gracias a la ruina, ya que otorgar un nuevo uso a un lugar es negar la existencia del primero, y es por ello que debemos valorar la importancia de la reutilización de los vestigios.

Tal y como explicaba ***Cesare Brandi,*** en su Teoria del Restauro, en donde observó que la ruina, desde el punto de vista histórico, es *"el vestigio de un monumento histórico o artístico que sólo pueda mantenerse como lo que es, y donde la restauración, por tanto, únicamente puede consistir en su conservación, con los procedimientos técnicos que exija*[132]*"*.

Desde el punto de vista artístico, por su parte, Brandi afirmó que *"la ruina debe ser tratada como reliquia, y la intervención que se lleve a cabo debe ser de conservación y no de reintegración*[133]*"*.

En definitiva, el proyecto realizado por este estudio de arquitectura demuestra que es posible intervenir en ruinas de edificios del pasado conservando su carácter de residuo y, al mismo tiempo, restituyéndoles una utilización práctica, por medio de su asociación a elementos arquitectónicos nuevos, que adoptan un lenguaje contemporáneo.

Así, la arquitectura actual está en condiciones de garantizar un uso social a esos monumentos y, simultáneamente, conservar su aspecto de ruina, aquel que, más que cualquier monumento, inscribe el pasaje del tiempo y la muerte como destino inexorable, con sus *"paredes bañadas de largo por las ondas pasajeras de la humanidad"* que *"conectan olvidadas y sucesivas épocas unas a las otras"*, como dijo ***John Ruskin***[134].

[132] BRANDI, C.: *Teoría de la restauración.* Madrid, Alianza, D.L, 1988, p. 37.
[133] *Ibídem*, p. 46.
[134] RUSKIN, J.: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona, Altafulla, 2002.

BIBLIOGRAFÍA.

BRANDI, C.: *Teoría de la restauración.* Madrid, Alianza, D.L, 1988.

CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los santos.* Madrid, Istmo, D.L., 2003.

NIETO SOBEJANO ARQUITECTOS:
- "Ampliación del Museo del Arte de Moritzburg", *Arquitectura, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, Nº 343, Madrid, 2006, pp. 26-27.
- "Nieto Sobejano Arquitectos: Moritzburg Museum Extension, Halle, Germany 2005-2008", *A & U: architecture & urbanism*, Nº 7, Japan, 2009, pp. 112-121.

NIETO, F.; SOBEJANO, E.:
- "Un castillo del arte, Museo Moritzburg, Halle", *Arquitectura VIVA*, Nº 123, Madrid, 2009, p. 20.
- "Museo Moritzburg: cuadros de una exposición", *Arquitectura VIVA monografías*, Nº 146, Madrid, 2010, pp. 68-78.

RUSKIN, J.: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona, Altafulla, 2002.

STAHL, A.: *Die Moritzburg in Halle.* In English, Regensburg, Schnell & Steiner, 2002.

VV.AA.:
(2007): "Ampliación del Museo de Moritzburg", *El Croquis*, Madrid, Issue Nº doble 136/137, pp. 202-210.
(2008): "Ampliación del Museo de Moritzburg", *El Croquis*, Madrid, Issue Nº 142, pp. 61-73.

WEBGRAFÍA.

Moritzburg Halle.
http://www.moritzburg-halle.de/
[Fecha de consulta: 03/10/2016].

Moritzburg Halle.
http://www.moritzburg
halle.de/wettbewerb-preistraeger.php
[Fecha de consulta: 16/10/2016].

Moritzburg Halle.
http://www.moritzburg-halle.de/entwurf-der-neue-ausstellungs fluegel.php
[Fecha de consulta: 18/10/2016].

Moritzburg Halle.
http://stiftung-moritzburg.de/moritzburg/erweiterungsbau
[Fecha de consulta: 20/10/2016].

Nieto-sobejano.
http://www.nietosobejano.com/info.aspx,
[Fecha de consulta: 18/10/2016].

**Portada:* Vista aérea del Castillo de Moritzburg. Fuente: Repositorio mimoa.eu

ArtyHum, 31, 2016, pp. 176-188.

LITERATURA

LA CONDENA DE LOS AMANTES: AMOR TRÁGICO EN LA PRIMERA PARTE DE *CARTAS DE PRISIONERO DE FLORIDOR PÉREZ*.

Por Eric Francisco Salazar Lisboa.
Instituto de Estudios Humanísticos Juan Ignacio Molina,
Universidad de Talca.

Fecha de recepción: 15/11/2016
Fecha de aceptación: 28/11/2016

Resumen.

El artículo analiza la primera parte de Cartas de prisionero (1984) de Floridor Pérez, en un afán por evidenciar la temática del amor trágico presente en el primer grupo de poemas de este libro, que se adscribe a la literatura testimonial carcelaria, un tipo de literatura propia de América Latina, pues se gesta durante el periodo de la dictadura militar en Chile y da cuenta del sufrimiento al que se ve expuesto el autor en su condición de prisionero político en la isla Quiriquina. En este sentido, es el recuerdo de su esposa y la creación literaria lo que le ayuda a sobrellevar su reclusión, es decir, el amor se convierte en la fuerza que ayuda a los amantes a superar los muros de la prisión y la tortura que vive Floridor al ser privado de libertad; esto queda plasmado en una poesía subversiva y contestataria ante un régimen opresor y castigador.

Palabras clave*: Cartas de prisionero, Dictadura, Floridor Pérez, Poesía.*

Abstract.

The article analyses the first part of Cartas de prisionero (1984) written by Floridor Perez, wanting to put in evidence the theme of tragic love present in the first group of poems of this book, that is affiliated to a type of literature typical from Latin America: Prison testimonies, since it is developed during the period of the military dictatorship in Chile and narrates the suffering to which the author in his condition of political prisoner is exposed in the island "Quiriquina". In this sense, is the memory of his wife and the literary creation that helps him overcome his imprisonment, that is to say, love becomes the strength that helps lovers to overcome the walls of the prison and torture that Floridor lives when he is deprived from his freedom; this is captured in a subversive and rebellious poetry before a punisher and oppressive regime.

Keywords*: Prisoner letters, Dictatorship, Floridor Perez, Poetry.*

Contextualización.

"Las experiencias de prisión política, de hombres y mujeres, bajo las dictaduras militares surgidas en los años setenta en el cono sur de nuestra América han dejado antecedentes de horrores que son en gran parte conocidos y están documentados en las instancias preocupadas por las violaciones de los Derechos Humanos[135]*".* Sin embargo, a pesar de los esfuerzos, esta literatura testimonial, gestada en procesos dictatoriales, todavía sigue siendo olvidada en un país que pareciera carecer de memoria histórica. En este sentido, Chile es de estos países del continente afectado por las dictaduras.

"En la mañana del 11 de septiembre de 1973, mientras los aviones Hawker Hunter de la Fuerza Aérea Chilena disparaban sus proyectiles sobre el Palacio de la Moneda en el corazón de la ciudad de Santiago y los soldados, al mando del General Augusto Pinochet, tomaban fábricas y universidades, materializando así su traición contra el gobierno de la Unidad Popular encabezado por el presidente Salvador Allende[136]*"*; ese día, una nueva generación de escritores nacía en el país. Escritores marcados por la represión de la dictadura, la prisión, la tortura y el exilio.

Tal es el caso de Floridor Pérez, profesor rural que fue detenido y llevado a la isla Quiriquina, *"donde estuvo cautivo entre septiembre de 1973 y abril de 1974*[137]*"*. En su condición de prisionero, Pérez asume una actitud de profunda angustia, sin embargo, existe en él una fuerza que le permite soportar el tiempo de represión: la esperanza de volver a estar junto a su amada, por lo que su poesía se manifiesta en dos dimensiones, por una parte, representa un testimonio de lo acaecido en el país durante la dictadura militar; de otra, constituye un aporte a la lírica a través de la experiencia del amor durante su encierro, *"la autoafirmación del sujeto frente a los demás detenidos y a los*

[135] MONTEALEGRE, J.: "Humor gráfico y evasiones imaginarias en la resistencia cultural de prisioneras y prisioneros políticos de Chile y Uruguay: acciones colectivas y condiciones para la resiliencia en la prisión política", *Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de comunicación social*, N° 78, Colombia, Universidad Pontifica Bolivariana, 2009, p. 2.

[136] MUÑOZ, F.: "Generación NN: poetas chilenos durante la dictadura", *La Jornada Semanal*, N° 660, México, Universidad Nacional Autónoma Mexicana, 2007, p. 2.

[137] SINGER, D.: "Poesía contestataria en un campo de detención: la voz de Floridor Pérez", *Revista Herencia*, Vol. 19, N° 2, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2006, p. 62.

carceleros, la desestructuración del concepto patria, y la percepción que el prisionero tiene del espacio y del tiempo[138] *".*

En adelante, se pretenderá vislumbrar la situación de los amantes en la poesía de Floridor Pérez a través de las concepciones del amor trágico y cómo la privación de libertad genera una estética particular en su escritura que, para algunos sectores de la crítica literaria, pertenece a un grupo de textos narrativos, líricos y dramáticos que se han convertido en la denuncia a este régimen.

Análisis del amor trágico en la primera parte de *Cartas de prisionero* de Floridor Pérez.

Cartas de prisionero se adscribe a la literatura carcelaria en Latinoamérica[139], cuya característica principal es *"haber sido creado en una celda, a escondidas, y bajo amenaza de apremios psicológicos y corporales, es decir, en las condiciones extremas antes mencionadas. En el presidio, la escritura del prisionero es reprimida y castigada por su carácter contestatario y transgresor del discurso oficial*[140] *".*

En efecto, este tipo de literatura desencadena un discurso transgresor pues el prisionero escribe en un afán subversivo, denunciando, muchas veces, las prácticas deshumanizantes de sus opresores. Por tal motivo, la misión de esta literatura consiste en *"cuestionar la validez misma de la sentencia emitida por el tribunal, que es el relato jurídico del cual se vale el poder para condenar. El testimonio carcelario es el "comentario" del recluso quien valiéndose de la legalidad establecida dice exactamente otra cosa*[141] *".*

Ante esta situación, el prisionero se ve en la obligación de desarrollar un mecanismo que le permita sobrellevar el encierro, en este caso en particular: el amor. De esta manera, el poemario no solo da cuenta de un periodo histórico en Chile, sino que enfrenta al lector ante

[138] *Ídem*, p. 62.
[139] SAUMELL- MUÑOZ, R.: "El otro testimonio: literatura carcelaria en América Latina", *Revista Iberoamericana*, N° 59, Estados Unidos, University of Pittsburg, 1993, p. 499. *"Esta es una literatura marginada que se gesta en circunstancias muy extremas: desde la misma celda, a escondidas y en medio de la intolerante sociedad incivil o en el exilio, adonde no puede llegar el brazo armado de la represión natal. Por eso estos "documentos no oficiales" sirven de fuente para la historiografía oficiosa. Son una escritura ilegal y por tanto perseguida y punible, textos que expresan unas voces castigadas".*
[140] SINGER, D., *Op. cit.*, p. 63.
[141] SAUMELL- MUÑOZ, R., *Op. cit.*, p. 499.

un texto poético que, desde la experiencia personal, evidencia un proceso que subyace desde el amor hacia distintos planos, como lo testimonial, lo político y lo social.

La primera parte: *"Cartas sin corregir"* comienza con un epígrafe que hace alusión a la historia de amor de *Romeo y Julieta* (1595) de ***William Shakespeare***: *"… y todas estas penas se endulzarán cuando las recordemos*[142]*"*. Este verso presenta una de las características fundamentales del amor trágico: la muerte del ser amado o de los dos amantes. Remite además, a *"las desventuras de la conocida pareja amorosa. A pesar de que los versos citados se refieren a un tiempo presente amargo y lleno de pesares, permiten vislumbrar el futuro esperanzador en el cual las penas no son más que tenues recuerdos del pasado. La pareja que se apoya en su mutuo amor logra sortear cualquier obstáculo*[143]*"*.

Por este motivo, desde el inicio se evidencia el tema del amor trágico, por parte de un hablante lírico encarcelado, reprimido y doblegado desde el temor:

"¡Se prohíbe cantar! ¿oyeron? Se prohíbe cantar. - Qué buen título para una canción[144]*"*.

Sin embargo, paradójicamente Pérez ve en esta terrible situación una fuente de denuncia y de creación artística, pues *"la exposición constante a la violencia puede provocar una insensibilización, un afán de evasión psicológica, o bien, puede estimular la producción artística como antídoto contra el dolor y la soledad*[145]*"*.

El primer poema, *"Carta de Natacha, 1"*, presenta a un hablante privado de libertad y de amor: *"No puedo vivir sin ti, cariño. ¿Y por qué vas a vivir sin mí, carajo*[146]*"*, que adquiere un matiz doloroso en lo que respecta a la relación del amor con la tragedia de los amantes.

A la aseveración de *Natacha*, se le opone un contraste de sufrimiento a través de la figura literaria de la interrogación, lo que demuestra que a esta experiencia, se le suma el dolor de la lejanía del ser amado.

[142] PÉREZ, F.: *Cartas de prisionero*. Chile, LOM Ediciones, 2002, p. 13.
[143] SINGER, D., *Op. cit.*, p. 65.
[144] PÉREZ, F., *Op. cit.*, p. 15.
[145] SINGER, D., *Op. cit.*, p. 63.
[146] PÉREZ, F., *Op. cit.*, p. 16.

La segunda estrofa posee una fuerte carga política, Floridor niega su ideología y relaciona el amor con los gobiernos que antecedieron a la dictadura en Chile, asegurando que ni siquiera la Junta Militar podrá alejarlo de su amada. Esto viene a reforzar la idea del amor trágico, puesto que la muerte es el enemigo inevitable en estas historias, y cuando menciona a la Junta Militar, lo hace en alusión a que ellos incluso pueden quitarle la vida, pero no arrebatarle el amor: *"Me tienes y te tengo. Y es lo único que tengo. No se lo pedí a Frei. No me lo dio Allende. No me lo quitará la Junta Militar*[147]*"*.

"Otros 44 detenidos quedaron en libertad" reza el titular del diario *"La Tribuna*" que antecede el segundo grupo de poemas. La utilización de esta página del diario no es azarosa, tiene una correspondencia con la poesía venidera, pues escribe en ella:

"¿Y yo ¿cuándo m?[148]*"*, lo que deja en evidencia un sentimiento de desesperanza que se está apoderando de él.

Este sentimiento se manifiesta en el poema *"Sueño"*, en donde *"el ansia de libertad y la lejanía de los seres queridos aumentan la angustia del cautivo y exacerban la sensación de estar enclaustrado en un tiempo suspendido que no avanza ni retrocede*[149]*"*, razón por la cual se ve obligado a utilizar el recurso del recuerdo como método de escape: *"Sueño que estoy en la biblioteca frente al retrato de Natacha. Al tomarlo, la puerta se abre y despierto (...). "¡El abrazo! El retrato cae de mis manos y despierto: está amaneciendo en el presidio*[150]*"*.

En este poema el autor no se presenta en su hogar, sino en el presidio, pues aquella escapatoria ha sido solo onírica y el término del sueño lo obliga a recordar su condición. El poema concluye con los siguientes versos, que utilizan la figura literaria de la interrogación para acentuar el tono de desesperanza: *"¿Pero cuándo mierda acabará este mal sueño y despertaré en tus brazos?*[151]*"*.

[147] *Ídem,* p. 16.
[148] *Ibídem,* p. 18.
[149] SINGER, D., *Op. cit.*, p. 63.
[150] PÉREZ, F., *Op. cit.*, p. 16.
[151] *Ibídem,* p. 19.

Complementa este pasaje onírico el poema *"Buenas noches, amor, no duermas, sueña"*, donde la utilización de distintas metáforas presenta a un hablante lírico que está desesperado. Esto resulta ser la antesala de dos poemas que van tomados de la mano: *"Diciembre 24/73"* y *"Diciembre 31/73"*. En el primero, es la celebración de la navidad el motivo de su angustia y el melodrama: *"Los prisioneros de Guerra cantan Noche de Paz. Yo no abro la boca por y temor que huya tu beso*[152]*"*.

Mientras que en el segundo, es el año nuevo y la lejanía de su amada y seres queridos lo que le produce la tristeza y la falta de esperanza:

"Fuegos artificiales iluminan la celda y los niños disparan petardos cuyo estampido nos asusta Son las doce de la noche sin ti: ¡infeliz año nuevo![153]*"*.

Ambos poemas demuestran que, para el hablante lírico, su condición de prisionero lo priva también de la felicidad. En el primero, se utiliza la personificación con el fin de acentuar la privación y la ausencia, mientras que en el segundo, se evidencia la resignación a través del epifonema. Es importante destacar que el uso de la descripción en *"Diciembre 31/73"* es una ironía ante la oscuridad y el tono melancólico del poema, pues cuando sostiene que el *"estampido nos asusta"*, hace referencia a balas saliendo de fusiles.

Los siguientes poemas del primer capítulo, se organizan bajo el encabezado: *"Nada tienen que temer lo que nada han hecho"*, pero resulta paradójico que la información que complementa el titular hable acerca de los *"4000 detenidos"*, por lo que el autor escribe que sí se debe temer: *"a la prisión, la cesantía y tu ausencia*[154]*"*; por ello, este nuevo grupo de poemas adquieren una tonalidad diferente a los anteriores, puesto que terminan con el encuentro de este hablante lírico con su amada.

El poema *"Miedos"* trae a la memoria el poema *"Miedo"* de Gabriela Mistral. En un cambio de palabras claves, Floridor es capaz de quebrar una línea historia entre la poesía previa al golpe y la que se ha gestado después de este.

[152] *Ibídem,* p. 22.
[153] *Ibídem,* p. 23.
[154] *Ibídem,* p. 24.

Estos cambios constituyen una crítica a la dictadura imperante, a la banalidad, a lo mercantil, a lo vacío que amenaza incluso con destruir al ser amado, de ahí que aparezca la súplica en la figura del epifonema:

"Yo no quiero que a mí niña astronauta me la vuelvan. (…) Y menos quiero que un día Me la vayan a hacer modelo (…) ¡Solo quiero que mi niña compañera se me vuelva![155]".

No volver a ver a su amada es su miedo, que la represión repercuta en el amor que siente por Natacha quien lo busca cual ***Orfeo*** a ***Eurídice*** en el inframundo. Esta premisa anticipa el poema *"Qué pensaría Eurídice"*, que desde el inicio utiliza la figura literaria de la interrogación. En este poema, el infierno es representado en la condición de prisionero, una alegoría del sufrimiento que se ve obligado a padecer, una desmitificación de la historia griega:

"Qué pensaría Eurídice de ti descendiendo a esas prisiones infernales desafiando a los cancerberos por mí, arrastrándome tras sus puertas de hierro sin mirar hacia atrás –y todavía me arrastras sin mirar nunca atrás– (…) porque sabes que ningún Orfeo te sigue, sino un pobre poeta cuya lira no te hará inmortal[156]".

Este clamor es escuchado en el poema *"La victoria"*, que de la primera parte de este poemario, representa el triunfo del amor por sobre la tragedia que están obligados a vivir. El poema está compuesto de seis estrofas, las cinco primeras de dos versos cada una, la última contiene uno solo para enfatizar el tropo fundamental de la victoria. En su nivel semántico, el poema está organizado en tres partes: la detención del autor, el periodo vivido en la cárcel y la libertad.

En los versos iniciales *"la detención está descrita sin el uso de la adjetivación, lo cual evita el sentimentalismo y acentúa la rapidez y la violencia con que se da[157]".*

Aparecen además, verbos en pretérito perfecto pues se trata de una acción ya concluida por parte de sujetos que se presentan desde el anonimato y que son lejanos al hablante lírico:

[155] *Ibídem,* p. 25.

[156] *Ibídem,* p. 26.
[157] SINGER, D., *Op. cit.*, p. 66.

"Me pusieron contra la pared, manos arriba. Me registraron meticulosamente[158]*"*.

Los versos siguientes *"permiten vislumbrar la estrecha unión que existe entre el hablante y la amada, independientemente de la acción del enemigo que los separa físicamente*[159]*"*.

En este sentido, la terrible situación se complementa con la experiencia del amor que ha sido, a lo largo de sus poemas, el motor que ha permitido a este hablante lírico sobrevivir sin su amada:

"Sólo hallaron retratos con tus ojos y una analogía con mis versos[160]*"*, lo que demuestra que la detención ha sido injusta pues no hay nada que permita incriminarlo.

Finalmente, aparece la *"victoria"*, que resulta ser el único sustantivo abstracto del poema, por lo mismo el más importante pues no solo representa el fin del encierro, sino también el encuentro con la amada: *"Y esa fue mi victoria*[161]*"*.

Es importante destacar que hay además una victoria implícita en esta experiencia, pues *"la prisión política y la cesantía ulterior pudieron arrancarle una abjuración de sus ideales, y no lo consiguieron*[162]*"*, es decir, todo el sentimiento plasmado en su poesía solo le brinda al poeta mayor convicción, no lo hace resignarse ni desfallecer a lo largo del encierro, por eso a su regreso, su poesía, aunque contestataria y subversiva aún, se vuelve un canto de esperanza y de amor, de un hombre que no quiere estar nuevamente alejado de la mujer que ama; esto se refleja en *"Cierto que tarde"*, pero en mayor medida en *"Coplas del regreso"*.

Los últimos poemas de la primera parte son antecedidos con una fotografía del carnet de atención de Floridor, en él se lee la frase: *"Dignidad Escolar y Docente"*, lo que permite sustentar *que "el hablante expresa esta identidad como un deseo en el que están implícitos la dignidad del hombre, la justicia y el respeto a los derechos humanos*[163]*"*.

[158] PÉREZ, F., *Op. cit.*, p. 27.
[159] SINGER, D., *Op. cit.*, p. 66.
[160] PÉREZ, F., *Op. cit.*, p. 27.
[161] *Ídem*, p. 27.

[162] LLANOS, E.: "Prólogo", en Pérez, F.: *Cartas de prisionero*. Chile, LOM Ediciones, 1984, p. 11
[163] LÓPEZ, B.: "Reseña de Cartas de prisionero de Floridor Pérez", *Revista Atenea*, N° 462, Chile, Universidad de Concepción, 1990, p. 266.

Esta parte de *Cartas de prisionero* inicia con el poema *"Natacha"*, que refuerza la idea de que el amor ha logrado vencer a la represión impuesta: *"Le han dicho con ese hombre no tendrán donde caerse muertos. Le he dicho tendremos todo el mundo donde pararnos vivos*[164]*"*.

Finalmente, el último poema *"Si tú fueras patria"*, viene a identificar a la mujer amada con la patria, este es el rasgo distintivo: la equivalencia que se establece entre la geografía de la patria y el cuerpo de la mujer. En este sentido, *"el uso recurrente del subjuntivo (si tú fueras) enfatiza la incertidumbre del yo lírico (si tú fueras, pero no lo eres) porque cuando se está en prisión, tanto la amada como la patria se transforman en conceptos abstractos, tan vagos como inalcanzables. Aún así, la lejanía no mitiga la necesidad de cercanía o posesión*[165]*"*.

La estrofa: *"En los Ojos del Salado dulzor de tus lágrimas, cuando llueves como una ciudad llorona del sur, yo te beso-besara-besaría si nadie más si nunca si ninguna y tú fueras la patria"*, es una metáfora sobre los ojos de la mujer amada, en ella, las lágrimas no son salas sino dulces como el agua de lluvia. *"La amada no llora, llueve; la ciudad no es lluviosa: es llorona. Se produce una inversión de los elementos "ella llueve, la ciudad llora" que contribuye a expresar con mayor fuerza la tristeza del yo lírico, además de la analogía entre la lluvia y las lágrimas*[166]*"*.

En lo que respecta a la estructura de este último poema, es irregular para asemejarse a la geografía de Chile; *"el poema parece (visualmente) un cuadro cubista en el cual el cuerpo humano aparece desmembrado*[167]*"*.

En los versos finales aparece una crítica por parte del autor al periodo histórico que se vive en el país:

"Yo, el amante ejemplar, heroico. Yo el patriota que muere por la amada[168]*";* ante esto, "*no es extraño que el amante ejemplar, en oposición al soldado ejemplar derive en amante heroico o en el patriota capaz de morir por la amada (la patria)*[169]*"*.

[164] PÉREZ, F., *Op. cit.*, p. 31.
[165] SINGER, D., *Op. cit.*, p. 67.
[166] *Ibídem,* p. 68.
[167] *Ídem,* p. 68
[168] PÉREZ, F., *Op. cit.,* p. 32.
[169] LÓPEZ, B., *Op cit.*, p. 266.

Bajo esta premisa, los dos últimos versos constituyen la autoafirmación del yo lírico (lucha, resistencia), y la derrota que implica estar recluido. El uso de la primera persona gramatical ha sido recurrente a lo largo de la poesía de Floridor, sin embargo, en este último poema adquiere mayor sentido: el hablante se define como un amante de la patria, la misma patria que lo ha traicionado, tomado prisionero y alejada de su amada.

Por tanto, es posible apreciar una patria que representa a la mujer amada y una patria que representa a un territorio corrompido por un régimen castigador.

En suma, luego de la revisión de la primera parte del poemario de Floridor Pérez, es posible apreciar un amor trágico que finalmente logra romper con el destino impuesto en estas tragedias; además, esta historia de los amantes queda plasmada en una poesía que parece evolucionar a través de un relato coherente y cohesionado.

En este sentido, Cartas *de prisionero*, en su propuesta estética, resignifica un discurso presente en la historia de Chile visto con los ojos de quien padece la condena, que se traduce, por una parte, en la privación de libertad, y de otra, en la ausencia del ser amado.

Conclusión.

Este artículo se ha focalizado en dos espectros; por una parte, un análisis del primer grupo de poemas de *Cartas de prisionero* de Floridor Pérez, que se enmarca dentro de la literatura testimonial carcelaria de América Latina; de otra, el tema del amor trágico como elemento fundamental en la primera parte de este poemario.

En lo que respecta a esta última idea, el análisis de la poesía de Pérez y la revisión de distintas fuentes bibliográficas ha permitido establecer que el sentimiento del amor, que además de ser el motor que configura el escrito, le ha permitido al autor sobrellevar el tiempo de reclusión sin su amada. En efecto, es el recuerdo de Natacha, plasmado en un hablante lírico que su sufre, lo que permite al individuo soportar la angustia existencial que su realidad desgarradora le obliga a vivir. De esta manera, la primera parte del poemario se conjuga en una doble dimensión; la primera es el testimonio

de lo acontecido y el actuar del escritor en esta situación; la segunda, el valor estético que adquiere su poesía ante esta relación de los amantes representados en Floridor y Natacha pues, sin duda, los rasgos esperanzadores del texto se manifiestan en la confianza que el autor tiene en el amor como fuente de liberación y salvación, pero no solamente en un amor melodramático, sino en uno que calla, que es irónico, que denuncia a un régimen opresor y castigador.

Son estos rasgos en su poesía los que fortalecen la voluntad de supervivencia de un autor y hablante lírico que no se doblega ante quienes ejercen el poder sobre él, por lo que no consiguen un quiebre emocional. En este sentido, en su poesía, el amor se transforma en la resistencia contra la opresión y la soledad, que lo lleva finalmente a una liberación de su condición de prisionero, pero por sobre todo a una liberación espiritual.

Por último, es importante destacar que las imágenes que acompañan el grupo de poemas de la primera parte, tienen un papel fundamental, pues al ser documentos del propio autor refuerzan esta idea del compromiso por rendir un testimonio honesto y contestatario, y las utiliza en un afán de denuncia transversal que alcanza distintos niveles de la sociedad, desde las instituciones gubernamentales, hasta la misma patria. Es esta utilización lo que hace todavía más verídico el testimonio del autor y refuerza un proyecto literario que ha venido a constituirse en lo que algunos críticos literarios han llamado: novelas de dictadura en Chile.

BIBLIOGRAFÍA.

PÉREZ, F.: *Cartas de prisionero*. Chile, LOM Ediciones, 2002.

WEBGRAFÍA.

LÓPEZ, B.: "Reseña de Cartas de prisionero de Floridor Pérez", *Revista Atenea*, N° 462, Chile, Universidad de Concepción, 1990, pp. 265-267. Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-79746.html [Fecha de consulta: 15/11/2016].

DIBAM: "Floridor Pérez", *Chile, Memoria Chilena*, 2016. Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-627.html [Fecha de consulta: 15/11/2016].

MONTEALEGRE, J.: "Humor gráfico y evasiones imaginarias en la resistencia cultural de prisioneras y prisioneros políticos de Chile y Uruguay: acciones colectivas y condiciones para la resiliencia en la prisión política", *Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de comunicación social*, N° 78, Colombia, Universidad Pontifica Bolivariana, 2009, pp. 1-15. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3718822 [Fecha de consulta: 15/11/2016].

MUÑOZ, F.: "Generación NN: poetas chilenos durante la dictadura", *La Jornada Semanal*, N°660, México, Universidad Nacional Autónoma Mexicana, 2007. Disponible en: http://www.jornada.unam.mx/2007/10/28/sem-fabian.html [Fecha de consulta: 15/11/2016].

SAUMELL- MUÑOZ, R.: "El otro testimonio: literatura carcelaria en América Latina", *Revista Iberoamericana*, N° 59, Estados Unidos, University of Pittsburg, 1993, pp. 497-507. Disponible en: http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/5170/5328 [Fecha de consulta: 15/11/2016].

SINGER, D.: "Poesía contestataria en un campo de detención: la voz de Floridor Pérez", *Revista Herencia*, Vol. 19, N° 2, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2006, pp. 61- 77. Disponible en: http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/10023/9428 [Fecha de consulta: 15/11/2016].

Portada.

http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79745.html

**Portada: La fotografía presenta al poeta Floridor Pérez junto a su esposa Natacha, quien es el motivo principal de los poemas de Cartas de prisionero, publicado por primera vez en México en 1984 y escrito por Pérez mientras permanecía detenido en campos de reclusión para prisioneros políticos después del golpe de Estado en Chile de 1973.*

Colaboradores.

- AITOR FREÁN CAMPO
- ÁLVARO COCA TAPIA
- ANDREA GARCÍA CASAL
- BEATRIZ GARRIDO RAMOS
- DIANA MARÍA ESPADA TORRES
- ELOÍSA HIDALGO PÉREZ
- ERIC FRANCISCO SALAZAR LISBOA
- IÑAKI REVILLA ALONSO
- JOAQUÍN BARCELÓ ORGILER
- JOSÉ ÁNGEL MÉNDEZ MARTÍNEZ
- JUAN GIL SEGOVIA
- MARÍA JOSÉ NOAIN MAURA
- MARTA TEIXIDÓ i CLAVERO
- VÍCTOR BARRERA ALARCÓN

ArtyHum
Revista Digital de Artes y Humanidades