

EL CLASICISMO COMO "MUERTO VIVIENTE"

GREENHALGH, M.: *La tradición clásica en el arte*. Ed. Herman Blume, Madrid, 1987. 287 pp.

TZONIS, A.; LEFAIVRE, L.; BILODEAU, D.: *El clasicismo en arquitectura. La poética del orden*. Ed. Hermann Blume, Madrid 1984. 215 pp.

JUAN ANTONIO RAMIREZ

Hace más de un siglo que los primeros representantes de las vanguardias artísticas proclamaron la defunción del clasicismo. El arte de las academias, el supuesto pastiche antiquizante defendido por la sociedad burguesa, habría caducado, en efecto, cuando los artistas más atrevidos del postimpresionismo abandonaron las enseñanzas heredadas. La historia del arte del siglo XX, desde el fauvismo y el cubismo en adelante, no habría hecho más que confirmar el pisoteo y la mofa sobre el cadáver del padre (o del abuelo) clásico. *Sic finis gloriae mundi*.

¿O tal vez no? La duda es pertinente si consideramos los numerosos síntomas de inquietante supervivencia que ha exhibido en nuestro siglo el dichoso clasicismo. Primero fué la pintura metafísica con sus arquerías "italianas", frontones triangulares e infinitas perspectivas de corte renacentista. Tenemos, desde luego, a toda la arquitectura oficial realizada hasta fines de la segunda guerra mundial, que continuó siendo ecléctica (clásica en un setenta por cien) con independencia del régimen político que la sustentara ¿no se parecen mucho, acaso, los monumentos de la época estalinista y los norteamericanos del periodo de Roosevelt? Además de lo mencionado, debemos recordar a los numerosos "realismos" de nuestra centuria, muchos de los cuales han conciliado de alguna manera la adhesión a la modernidad con una cierta fidelidad a la tradición figurativa heredada de la antigüedad grecolatina. El clasicismo, pues, ha planeado sobre nosotros como un *fantasma*, al modo surrealista. Se ha superpuesto a la vanguardia, conviviendo con ella, vampirizándola desde su inexpugnable posición de muerto viviente. Hay pruebas evidentes, por lo demás, de que algunas revoluciones artísticas también se han nutrido a escondidas de ese ilustre difunto clásico momificado en el armario. Pensemos en Picasso, en Mies van der Rohe, en Dalí o en Le Corbusier ¿Cómo imaginar ahora sus carreras prescindiendo de la tradición?

Quizá sea convivencia pegajosa y molesta entre el clasicismo y su negación más exaltada, lo que justifique el horror "moral" de algunos intelectuales. Para conjurar, neutralizar, explotar o confinar al *zombie* se lo analiza cuidadosamente. La nueva presencia de elementos clásicos en el arte postmoderno parece reforzar la necesidad de encontrar respuestas frescas para los viejos postulados. Dos libros de

reciente aparición en castellano pueden considerarse paradigmáticos del tipo de aproximaciones que propicia la situación actual. Greenhalgh, como buen profesor británico de Historia del Arte, define primero el clasicismo haciendo hincapié en la idea de que "el arte (clásico) está regido por normas determinadas por la razón". Y puesto que eso no basta (la razón interviene en todo tipo de arte) deja en claro el papel normativo que debe atribuirse a ciertas producciones concretas realizadas por artistas de Grecia y Roma. La "galería de tipos" (modelos muy imitados a lo largo del tiempo) del capítulo segundo es afortunadísima, y sólo cabe lamentar que no haya tenido un mayor desarrollo. Una vez sentadas las premisas, el grueso de la obra se consagra a examinar con cierto detenimiento los principales episodios del arte francés e italiano que han acusado la influencia de esta tradición clásica. Resulta muy sugestivo comprobar cómo unos mismos modelos o motivos producen obras tan diversas en distintos lugares y momentos. La historia aparece entonces como un juego con algunos invariantes, un sistema de permutas con soluciones virtualmente infinitas a partir de unos prototipos determinados. El relato, sin embargo, no es tan árido como un manual de ajedrez, sino que se anima con la descripción de los imponderables sociales o culturales que explican las peculiaridades de cada reformulación del clasicismo. La bibliografía consultada es abundante y excelente, de modo que en algunos casos este libro puede servir como una buena introducción erudita a la obra y la vida de artistas o movimientos clave del arte occidental.

Greenhalgh publicó su obra por primera vez en 1978, cuando todavía no eran audibles en los medios académicos los estruendos de la postmodernidad, y no debemos reprocharle, que, muy cauto él, considere cerrado su estudio con la obra de Ingres, en los albores del Romanticismo. Lo que vino después es, sin duda, demasiado complicado como para que pueda relatarse con el mismo tipo de discurso histórico lineal y detallado. Greenhalgh nos invita a ver la tradición clásica como algo acabado, sin preocuparse aparentemente de la sorda batalla que las vanguardias han librado (y libran) a sus espaldas.

No parece haber sido este el caso de Tzonis, Lefavre y Bilodeau, cuyo libro aborda con gran originalidad el tema de la arquitectura clásica. Es evidente que la compleja supervivencia del clasicismo a lo largo de los siglos XIX y XX exigía reformular de otra manera la pregunta fundamental: ¿Qué es la arquitectura clásica? Tzonis y compañía vienen a decirnos que es una especie de sistema generativo más próximo (aunque esto en concreto no lo afirmen) a la gramática de Chomsky que al estructuralismo inspirado en Sausurre. Dicho de otra manera y simplificando mucho: unos principios arquitectónicos fundamentales, con reglas combinatorias precisas, permiten formular discursos figurativos muy diferentes. Así pues, dentro de la "poética del orden" que implica el clasicismo, cabría lo mismo un edificio articulado con los famosos cinco órdenes (dórico, toscano, jónico, corintio y compuesto) que otro totalmente desornamentado.

Esta aparente paradoja se explica porque Tzonis, Lefaivre y Bilodeau analizan la arquitectura clásica utilizando algunos conceptos críticos extraídos de la *Poética* de Aristóteles. La disposición tripartita del todo y el orden de las partes constituyen para el filósofo antiguo la *taxís*, o sea, el soporte normativo de la arquitectura para los autores del libro que comentamos. "Este entramado normativo -dicen- es un sistema de líneas, planos, ejes o superficies límites reguladores que garantizan que la materia se disponga por medio de leyes que aparentemente no sean contradictorias". Mediante la *parataxis* explican las acumulaciones más o menos incoherentes, como por ejemplo una calle alineada con diversos edificios clásicos.

El libro aborda en breves y penetrantes capítulos otros aspectos esenciales de la arquitectura clásica, como los modos (órdenes) o la simetría. Una hermosa antología de imágenes procedentes de diversos tratados, desde el Renacimiento en adelante, refuerza los argumentos, funcionando como un discurso visual que posee también su propio valor independiente. La segunda edición en lengua inglesa, firmada sólo por Tzonis y Lefaivre (The MIT Press, 1986) es más explícita y completa, pero no modifica el sentido cultural global de la obra original. Con ella en la mano se podría afirmar que, desde el punto de vista de la *taxís*, los edificios de Mies van der Rohe, que no tienen ni un solo fuste grecorromano, son mucho más clásicos que la Plaza de Italia de Nueva Orleans, proyectada por Charles Moore con abundantes columnas, pedestales y otros detalles tradicionales. Se adivina, por lo tanto, que este trabajo es más útil al arquitecto que al historiador, ya que tiende, implícitamente, a defender una poética arquitectónica concreta: la que busca el orden y la claridad de las estructuras sin deleitarse en la gratuidad de los ornamentos. El alma clásica (la *taxís*) de Adolf Loos cabalga de nuevo. Aldo Rossi podría ser su mejor heredero.

Ya sé que Tzonis, Lefaivre y Bilodeau no descienden a estos detalles, pero uno los adivina. Con independencia de todo ello, sus reflexiones nos ayudan a imaginar el clasicismo, no sólo como un almacén de motivos que se pueden saquear a discreción, sino como un conjunto articulado de sistemas. Uno de ellos, el figurativo, (la imagen evidente del clasicismo para entendernos) puede integrarse o no en el organizativo. Gracias a este tipo de distinciones, la conjugación de la tradición clásica con los distintos sectores de la modernidad podría empezar a pensarse con mayor rigor y claridad.

BUENO FIDEL, María José: *Arquitectura y Nacionalismo (Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*. Colegio de Arquitectos - Universidad de Málaga, Colección 2A, Málaga, 1987.

MIREIA FREIXA

Es realmente gratificante tener la posibilidad de recensionar el trabajo de María José Bueno Fidel que afronta con valentía un tema difícil y ambiguo. La arquitectura de los pabellones españoles en las exposiciones universales sobrepasa los supuestos de lo efímero, puesto que sólo se justifica por su capacidad de representación; es una arquitectura de imposible habitabilidad que pretendía ofrecer al mundo industrializado una "imagen" de España. Incluso la arquitectura de lo efímero justifica una función, de la misma forma que transmite un mensaje, pero los pabellones de las exposiciones internacionales, son por encima de todo, ideas o contenidos y sus particularidades más estrictamente arquitectónicas quedan reducidas a la condición de lo imposible. El tema es sugestivo y la autora lo ha sabido tratar con intuición e inteligencia. Como señala Juan Antonio Ramírez en el prólogo, se ha pretendido "deshacer la madeja de la identidad arquitectónica de España", sobrepasando la simple historia descriptiva de esta arquitectura, en el análisis de las causas y connotaciones ideológicas de los distintos estilos utilizados.

El libro analiza los pabellones españoles presentados en las exposiciones universales durante el siglo XIX, desde 1867 al conocido pabellón de Urioste en el París de 1900, y está estructurado a partir de la revisión de los distintos eclecticismos representados. De esta forma, se permite una lectura mucho más profunda de los distintos lenguajes estilísticos, que hubiera sido difícil de realizar desde un esquema estrictamente cronológico. En el primer capítulo se plantean las condiciones generales de los estilos arquitectónicos en las exposiciones decimonónicas, que según la autora se mueven entre dos supuestos, el pintoresquismo tan propio de la arquitectura efímera desde el siglo XVIII, y sobre todo, el eclecticismo, el elemento que mejor define a estos pabellones, hasta convertirlos en el campo de experimentación más libre y arriesgado de todos los "revivals".

Pero entre los distintos eclecticismos, los países participantes optan, ya desde las primeras exposiciones, por el estudio y revisión de los estilos nacionales. La búsqueda de un estilo nacional, es un tema recurrente de todos los países europeos, que se produce en España con cierto retraso, pero, en contrapartida, gozará de enorme trascendencia, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX como alternativa regionalista. Desde esta perspectiva, el trabajo de María José Bueno, se ha revelado como fundamental para dilucidar tanto los ensayos y titubeos previos al

regionalismo, como sus antecedentes teóricos.

La arquitectura de las exposiciones siempre es analizada desde la doble perspectiva que ofrece, por un lado, el análisis de los principales textos de arquitectos y críticos que teorizaron el movimiento, y por otro, el eclecticismo "real" que contemporáneamente se estaba produciendo en las ciudades españolas. En los pabellones de las exposiciones universales, están prácticamente representados todos los estilos históricos de la península, y como he señalado al principio de esta breve recensión, el substrato ideológico de cada uno de ellos refleja de forma inequívoca las inquietudes de la España oficial.

El "revival" árabe, revisiones de la Alhambra en la mayoría de los casos, es tratado con profundidad y extensión, destacando la interpretación nacionalista que se le dió en España, que se sumaba al pintoresquismo exótico que era corriente en Europa en la reinterpretación de este estilo. Pero no se llegará a abandonar la perspectiva plenamente romántica que determina la concepción de unas obras sin ninguna preocupación arqueologista. En cambio, la escasa representación del neomudéjar se aleja de todo folclorismo, y al relacionar lo mudéjar con la tolerancia religiosa, será enarbolado por los grupos de tendencias liberales. Ningún otro estilo de los utilizados en las exposiciones tendrá las connotaciones nacionalistas del neoárabe, exceptuando el neoplateresco, que más tarde, producirá un "cambio de valores de lo español" (p.63).

También se revisa el eclecticismo que domina la exposición de Barcelona de 1888, el neogótico, o el esfuerzo realizado por Arturo Mélida y Alinari para elaborar una arquitectura abierta a las posibilidades de los nuevos materiales y, al mismo tiempo, de síntesis estilística. Y finalmente, se analizan los avatares del neoplateresco que si en un principio, no consiguió imponerse como un estilo "nacional", se retoma como consecuencia de la crisis del 98, desbancando definitivamente a otros estilos más pintorescos, como imagen de Castilla triunfante, cara a presentar una imagen más digna y acorde con la ideología regeneracionista. El neoplateresco termina su trayectoria fundiéndose con los regionalismos sevillano y norteño, ofreciendo, ya en el siglo XX, la opción de crear un estilo nacional único que pudiera representar a todas las Españas. De esta manera, la autora pone en relación una serie de importantes trabajos publicados sobre la arquitectura española entre el siglo XIX y el regionalismo: las obras de Pedro Navascués sobre arquitectura del siglo XIX, y las de María Cruz Morales y Alberto Villar Movellán, sobre los regionalismos de la cornisa cantábrica y sevillano respectivamente.

Pero por otro lado, una tesis doctoral o de licenciatura, también tiene que demostrar la capacidad investigadora de su autor. Al no ser un tema estrictamente monográfico, la pluralidad de fuentes dificulta enormemente la tarea, suponemos que por la dificultad de encontrar información en los archivos oficiales. Se ha manejado

un importante volumen de textos de época, prensa de divulgación y especializada, los "álbumes" de arquitectura tan importantes para conocer las modificaciones del gusto, catálogos de las propias exposiciones, escritos de arquitectos y críticos, que han permitido el estudio pormenorizado de la evolución arquitectónica y establecer el corpus teórico que la ha sustentado. Hay que destacar pero, que este seguimiento se ha realizado desde la perspectiva historiográfica más reciente y con espíritu crítico y creativo, dejando al margen posibles interpretaciones excesivamente positivistas.

El "sueño de progreso" que fueron las exposiciones universales, contribuyeron de forma decisiva a la revisión de la propia historia de la arquitectura, y a la recreación moderna de los estilos históricos. La interpretación que la moderna historiografía ha hecho recientemente del eclecticismo, dota a este trabajo de una gran actualidad, al mismo tiempo que nos congratulamos de la existencia de esta colección que permite la publicación de temas de investigación de difícil salida en los circuitos comerciales.

GEOMETRIA, Revista semestral de arquitectura y urbanismo. Dirección José Seguí, números aparecidos 1, 2, 3, 4-5, Málaga, 1986-88.

JOSE MIGUEL MORALES FOLGUERA.

Si exceptuamos a los profesores de las Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura, no es fácil encontrar en España a arquitectos, que muestren una especial sensibilidad y preocupación por las cuestiones estéticas del diseño y la práctica arquitectónica. Por este motivo el caso de José Seguí es excepcional, como lo demuestra el amplio campo de sus realizaciones e inquietudes -diseñador, expositor, rehabilitador de palacios barrocos, urbanista, arquitecto, etc-, con las que ha obtenido incluso premios importantes. Pero con no ser estas, pocas ocupaciones, para un profesional además de la arquitectura privada, faceta que tampoco ha descuidado y en la que también ha destacado, José Seguí ha dedicado asimismo una importante atención a la teoría arquitectónica y urbanista, fruto de lo cual han sido las ediciones de los catálogos de sus exposiciones, al igual que las publicaciones del *Avance del Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Casco Histórico de Puerto Real*, y de la revista semestral de arquitectura y urbanismo *Geometría*, de la que este año ha salido a la calle el número doble 4-5.

La revista *Geometría* pretende tener una difusión no exclusivamente nacional, para lo cual se edita en dos idiomas, español e inglés, y ha conseguido en sólo tres años, 1986-1988, convertirse en una obra básica para el conocimiento actualizado y completo del tema de la rehabilitación de los centros históricos y de los grandes complejos monumentales.

Todos los números aparecidos hasta el momento presente han dedicado muchas de sus páginas a la presentación de los distintos planes generales y avances de ciudades andaluzas, realizados hasta ahora -Cádiz, Málaga, Córdoba, Granada, Sevilla, Almería- junto con algunos planes de características singulares, como el Plan Especial de la Alhambra y Aljares o la Propuesta de la Expo 92. En este sentido, creo que la revista viene cumpliendo las directrices señaladas por su director, José Seguí, y recogidas en el editorial del número 3: *Geometría se inició para alentar el debate profesional sobre la ciudad mostrando trabajos recientes de urbanismo y arquitectura, producidos en Andalucía en años de ímpetu creador pero de insuficiente comunicación.* Esta línea editorial no se ha mantenido únicamente dentro del estricto marco de Andalucía, puesto que también han sido analizados otros planeamientos urbanos de relevancia, como pueden ser el Proyecto de Bofill de la Coruña, el Plan Urbano de Copenhague, o el análisis crítico del área portuaria de Londres.

Aunque son muchos los valores de esta revista, quiero destacar especialmente tres:

a) En primer lugar la oportunidad de su publicación, que casi es coetánea a la realización de los planeamientos urbanos, que se analizan.

b) En segundo lugar el que sean precisamente sus autores o especialistas muy cualificados los que escriben los artículos.

c) Y por último el que trate un tema, la conservación y rehabilitación, sobre el que escasea la bibliografía española y en un momento, en el que los cascos históricos se están viendo seriamente amenazados por la especulación, la ruina y el abandono. Los intentos tibios y esporádicos de regresar a ellos desde los suburbios residenciales, que no han conseguido dar a sus habitantes la felicidad prometida, a pesar de la baja densidad demográfica y el mayor contacto con la naturaleza, posiblemente por su mala planificación y sus deficientes equipamientos.

SEBASTIAN LOPEZ; Santiago: *Iconografía medieval*. Etor/Arte, San Sebastián, 1988. 512 páginas. Ilustraciones en blanco y negro.

JOSE MIGUEL MORALES FOLGUERA.

No voy yo a descubrir con esta reseña al profesor Santiago Sebastián, cuyo magisterio y sabiduría son públicamente reconocidas, tanto fuera como dentro de España, siendo, y el tiempo lo dirá con mayor precisión, no sólo uno de los grandes estudiosos e investigadores del arte hispánico, sino también y sobre todo uno de los más importantes teóricos, habiendo abierto un amplio campo de investigación a un panorama artístico español, que se encontraba anclado en formalismos ya estériles e improductivos. Los trabajos del Dr. Santiago Sebastián, por otro lado suficientemente conocidos, han coincidido con un proceso general de apertura de la Universidad Española a las investigaciones y estudios de profesores de Europa y de Estados Unidos, gracias a impresiones realizadas por editoriales españolas y a los viajes y contactos personales de profesores españoles con otros colegas extranjeros. Merced a estos conocimientos más amplios, la labor del Dr. Sebastián ha podido ser valorada en su justa medida y a la vez ha tenido la amplia difusión que merecía.

Una de las principales virtudes de esta obra es que no se trata de un libro excesivamente académico, ni tampoco de un clásico manual de historia del arte al uso. A pesar de la carga científica que posee, y un ejemplo de ello es el gran número de citas y la utilización de los textos más importantes de la época, se trata de un libro ameno, de fácil lectura, con el que se puede profundizar en el conocimiento global de la mentalidad del hombre de la Edad Media Cristiana de Occidente. Se trata de una Edad Media poderosamente influida por el clasicismo tardo romano, cuyo estudio y análisis interpretó a la luz de su poderosa e inquebrantable fe religiosa, cimentada sobre el materialismo de la cultura antigua. De la misma manera que los escritores medievales fundamentaron sus teorías en autores grecolatinos e incluso egipcios, los artistas medievales se inspiraron, para su plasmación en imágenes plásticas y simbólicas, en la iconografía de esas épocas anteriores.

Pero, a pesar de estos antecedentes, la Edad Media supo crear su propio sistema iconográfico, que, aunque formalmente sus antecedentes se hallan en Roma, Grecia, Persia, Egipto, etc., hay que interpretar a la luz de los textos y de los conocimientos de la época. Esta metodología, empleada por Santiago Sebastián en esta obra, no es nada fácil, ya que para llegar a ella es necesario con anterioridad conocer, no sólo la literatura medieval, sino también los textos que utilizaron los propios escritores medievales. En este sentido habría que decir que, por ejemplo, además de a San Isidoro o a San Agustín, habría que tener en cuenta del mismo

modo a Aristóteles, Platón, Herodoto, etc. No cabe duda de que Santiago Sebastián, gracias a sus estudios sobre el Humanismo, posee amplios conocimientos sobre estos autores, que escritores como Santo Tomás y San Agustín utilizaron como modelo.

Con no ser poco importante esta labor de búsqueda de la respuesta adecuada a las imágenes medievales en las teorías y saberes de la época, esta obra llega asimismo a afrontar un estudio del arte medieval, realizando una lectura directa, a la luz del método iconográfico, de los principales templos y monasterios del período románico en la línea que ya hizo con anterioridad en su libro *Mensaje del arte medieval*. Algunos de sus estudios más novedosos e interesantes, quizás sean, junto con la interpretación de los programas iconográficos, a los que sabe encontrarle su acertada simbología, los análisis que realiza de los principales temas básicos de la iconografía medieval: naturaleza, vida de Cristo y de la Virgen, ciencia, vicios y virtudes, modelos históricos, postrimerías, temas profanos, etc.

Es indudable que a partir de ahora este libro se va a convertir en una obra básica de consulta para alumnos de las especialidades de Historia del Arte, para profesores de arte medieval, para investigadores, e incluso para todo aquel que pretenda conocer amplia y profundamente este periodo. Además, el gran número de fotografías que ilustran el libro, muchas de ellas inéditas o muy poco conocidas, así como el mantenimiento de las notas al final de cada capítulo, algo que hay que agradecer y reconocer siempre a su autor, a pesar de la difusión que tendrá la obra, sirven de complemento oportuno y puntual a un texto muy bien redactado, que permite su lectura cómoda y pausada. Otro tanto se podría decir de los numerosos croquis y planos realizados, así como de la adecuada selección de textos del libro de Honorio Autun, de *Gemma Animae*, cuya traducción ha sido hecha por el profesor Jorge Pérez Durá. Estos textos sirven de explicación y comentario a los diversos elementos de la arquitectura medieval: altar, templo, capillas, columnas, pintura, pavimento, cruz, puerta, coro, campanas, luces, torres, cementerio, claustro, etc.

CARCAÑO MAS, Francisco: *La hija de Marte*. Málaga, Imprenta Zambrana, 1930. Edición facsímil conmemorativa del Día del Libro. Melilla. Biblioteca Pública Municipal, 1988.

ROSARIO CAMACHO

Aunque no es habitual reseñar en estas páginas una novela, creo que el contenido de *La hija de Marte*, justifica sobradamente su inclusión en nuestro Boletín de Arte. Patrocinada por la Fundación Sociocultural del Ayuntamiento de Melilla, la Biblioteca Pública Municipal ha tenido el acierto de iniciar la colección "La biblioteca de Melilla" con la edición facsímil de esta novela de guerra, que ha sido considerada *la novela de Melilla* (prólogo de José M^a Acosta a la primera edición), que fue publicada en 1930 en la colección "La novela africana", editada por el antequerano Fermín Requena, desde 1924, y, por las circunstancias de aquellos años, contaba con amplio sector de lectores.

Para conocer la evolución urbana de Melilla, *La hija de Marte* es una pieza importante porque su autor, Francisco Carcaño Más, ingeniero militar en activo, además de conocer bien la realidad de la ciudad y amarla, fue de los hombres que contribuyeron a *configurar*, a *hacer* Melilla. Carcaño fue proyectista y director de muchas obras que se realizaron entre 1909 y 1929, años decisivos para el despegue de Melilla, aunque para él, el año clave en la evolución de la ciudad fue el de 1902.

Son muy pocas las descripciones de Melilla en aquellos años de comienzos de siglo en que estaba formándose desde el punto de vista urbanístico, coincidiendo las etapas de este desarrollo con las campañas militares, y esto determina su título, como se expresa en la misma novela: *Sin la fecundante intervención de Marte, la ciudad, que siempre sintió el aleteo, el aliento del dios de la guerra, no hubiera nacido tan brusca y espléndidamente. Su gestación hubiese sido normal y mediocre.* (pág. 194).

Pero *La hija de Marte* no es algo casual en la vida del ingeniero Carcaño. Fue prolífico escritor, aunque esta faceta se haya valorado menos que la estrictamente profesional. Desde los primeros años de su destino en Melilla colaboró en la prensa local con el erudito seudónimo de *Parravichino*, apareciendo artículos suyos en *El Telegrama del Rif*, *El Popular*, *El Diario Español*, *La Gaceta* y *Heraldo*. (En esta edición se publica también una relación cronológica de sus colaboraciones en *El Telegrama del Rif*). Y además de algunos ensayos históricos publicó varias novelas en "La novela africana", de la que fue asiduo colaborador, siendo indudablemente la más completa *La hija de Marte*.

Sobre una trama argumental llena de tópicos, la novela dibuja una panorámica de la evolución de la ciudad en los primeros años del siglo, no sólo desde el punto de vista urbanístico sino de sus variables sociales y culturales; también aspectos económicos que no podían faltar en un proceso de construcción y especulación del suelo urbano. Resulta, quizá, algo insólito, el hecho de que el protagonista sea un civil, pero está condicionado por las vivencias del personaje que no podrían justificarse en la rígida y disciplinada vida militar de entonces; los recorridos por la ciudad y el campo exterior, la desenvuelta acción del protagonista, han de llevarse a cabo con la mayor libertad. Pero en una plaza militar, bien conocida por el autor, no se presentan sólo aspectos civiles, ambos estamentos están bien representados en la narración. Por otro lado, la trama amorosa con las tres mujeres que se enlazan en su vida en Rusadía, nombre que evidentemente remite a Melilla, es una excusa para presentar la realidad de la ciudad en la convivencia de los tres elementos culturales y religiosos, - cristiano, musulmán y judío-, que constituye su base social.

Con estos ingredientes, Melilla se nos presenta desde dentro, y nos la ofrece Carcaño no tan sólo como una descripción sino con juicios de indudable interés, y, permite también entrever aspectos biográficos. Evidentemente, lo más interesante no es el argumento, sino ese trasfondo donde se nos ofrece el planteamiento social y el espléndido proceso de crecimiento de la ciudad en el cual participó el autor.

La novela, como indica Saro Gandarillas en las "Notas introductorias", no constituyó ningún suceso relevante en los momentos de su publicación, pero hoy, con el paso del tiempo, esta obra nos interesa menos por el aspecto literario que por el histórico, porque adquiere valor testimonial de indudable importancia. Vicente Moga Romero, director de la Biblioteca Municipal, que ha tenido a su cargo esta edición, insiste también en estos aspectos en el Preámbulo de la novela: *No es Carcaño un buen novelista, sus temas de la colección "La novela africana", almibarados y hoy ciertamente desfasados ya lo indican. Por esto ha de leerse la novela La hija de Marte con una visión retrospectiva. Ponerse en la piel de aquel hombre que siente latir el corazón de su ciudad y que contribuye a su crecimiento y hermosura...Quede pues como muestra del interés histórico de la novela que presentamos el que centre esta etapa decisiva de la historia de Melilla.*

Desde el punto de vista histórico y urbanístico, el libro se enriquece al estar precedido de las "Notas Introductorias" de Francisco Saro Gandarillas, investigador tenaz, que conoce la historia de Melilla como pocos y a quien se deben algunas interesantes iniciativas culturales de la ciudad, como la fundación de la Asociación de Estudios Melillenses, que canaliza interesantes trabajos de investigación

Saro realiza una pequeña biografía de Carcaño, resumen de otros artículos suyos aparecidos en la prensa local y un espléndido análisis de la novela, en el que está presente, fundamentalmente, su espíritu de historiador.

La hija de Marte no se sitúa en un tiempo y un lugar claramente determinados. Pero si hasta ahora habíamos hecho el recorrido de la ciudad en la novela guiados por el mismo Carcaño, a través de unos lugares y acontecimientos bajo cuyos nombres no era difícil identificar los históricos, en la edición facsímil, Saro, que conoce bien la historia de Melilla y de las relaciones con Marruecos, analizando minuciosamente cada uno de los capítulos, completa los nombres y hechos con las referencias topográficas, históricas, cronológicas, llevando el tiempo de la narración a una dimensión real. Particularmente interesante es seguir el crecimiento urbano. Estudiado por Saro Gandarillas a través de la documentación del Archivo Municipal y la prensa local y sobre el cual ha realizado numerosas publicaciones que no han tenido la difusión deseable, sirve de base en este estudio preliminar para anclar la ficción en un proceso real verdaderamente apasionante.

La edición ha respetado la sugestiva cubierta original de diseño *art déco*, ese diseño que también se haría patente en tantos edificios de Melilla de los años treinta.

La publicación del facsímil en 1988, viene a coincidir con la conmemoración del centenario de los primeros barrios extramuros, *El Mantelete*, *El Polígono*, que serían prolongación de la entrañable Melilla la Vieja. Otros barrios surgirían tras estos que con sus peculiaridades arquitectónicas configuraron la actual ciudad de Melilla.

La colección "La Biblioteca de Melilla", de la que *La hija de Marte* es el nº1, promete una continuidad anual y esperamos que esas publicaciones continúen con el mismo acierto.

EL MODERNISMO: ¿ESTILO ARTÍSTICO O CONCEPTO EPOCAL?

FREIXA, Mireia: *El modernismo en España*. Cátedra, Madrid, 1986.

JOSE IGNACIO MARTIN BENGOA

Enunciados ya en el prólogo, tres aspectos centran el interés del libro por el modernismo: su relación con otras corrientes culturales contemporáneas, como la Generación del 98 y el regionalismo, el ensayo de una nueva definición del término, y la elaboración de una síntesis de los distintos estudios que su interés, como estilo, ha promovido desde los años sesenta en nuestro país.

Relacionar modernismo y regionalismo arquitectónico es, desde luego, un planteamiento novedoso. El modernismo no aparece ya como un fenómeno aislado protagonizando el cambio de siglo y el inicio de la arquitectura moderna. Tampoco como el vencedor del eclecticismo decimonónico, cuya tradición todavía le sobrevivirá encarnada en la arquitectura regionalista que ocupa buena parte del primer tercio del siglo XX. Al presentar ambas corrientes como contemporáneas, Mireia Freixa pone de relieve un hecho importante: no es posible trazar esquemas simplistas y lineales del desarrollo de la arquitectura del siglo XX como la del Movimiento Moderno y sus pioneros, sino como la historia recurrente de dualidades y complejidades. El modernismo se enriquece ahora, deja de vivir como posibilidad, como un simple eslabón de la cadena del progreso que irremediamente conduce al triunfo de las vanguardias en los años veinte, y se convierte en una realidad ambigua, deudora tanto del pasado como del futuro. Especialmente del pasado, del siglo XIX, de quien hereda, como el regionalismo, los principales problemas arquitectónicos cuya resolución estaba todavía pendiente: la búsqueda de un nuevo estilo y la importancia que en su configuración debía tener la tradición, el aprovechamiento de los nuevos materiales, el papel de la ornamentación y de las artes aplicadas en la arquitectura, etc. El modernismo propuso una solución formal a estos problemas, pero fue sólo una solución entre otras. Hasta ahora se ha venido subrayando su papel como pionero del Movimiento Moderno. ¿No habrá que empezar a considerarlo, en su relación con el XIX, como una forma original de eclecticismo?

Mireia Freixa no va tan lejos, pero procede a una redefinición del término. En primer lugar, el modernismo se va a considerar más que como un estilo o una moda, como una actitud, un *concepto epocal* que define los deseos de modernidad de toda una generación. Un sentido más estricto, aplicado al campo de la arquitectura, proclama ante todo la libertad del arte y la lucha contra los estilos históricos como señas de identidad. Por último, se distinguen en el caso español dos formas de arquitectura modernista: la representada por Cataluña y Galicia, que no renuncia a su pasado ni se plantea la liquidación de los estilos, y la llamada *internacionalista*, que se difunde por España tras la Exposición Universal de París de 1900.

Personalmente, creo que se pueden hacer algunas objeciones a estas hipótesis de trabajo. Al trasladar el problema del modernismo de la esfera de sus realizaciones a la de sus intenciones, se corre el riesgo de vaciarlo de contenido. El deseo de modernidad no puede ser considerado como *concepto epocal* propio de la generación del cambio de siglo, aunque unifique en una misma actitud manifestaciones tan diversas como las practicadas por el regionalismo y lo que corrientemente consideramos como modernismo. En realidad, el deseo de modernidad es consustancial a todas las expresiones que, más o menos, arrancan de mediados del siglo XVIII y configuran lo que conocemos como Epoca Moderna. Todas las obras modernas se caracterizan, efectivamente, por su deseo de ser

modernas. Otra cosa será la distinta interpretación que realicen de este deseo. Así, por ejemplo, la Torre Eiffel y la Opera de París podrán ser consideradas igualmente modernas en su momento aunque respondan a interpretaciones radicalmente diferentes. Parece ser, entonces, que modernismo deberá relacionarse con aquella interpretación de la modernidad que implique renovación y ruptura con la tradición. Pero incluso como actitud, esta posibilidad está presente a lo largo del siglo XIX, no es algo propio del momento modernista: como bien ejemplifica la Torre Eiffel, el debate crítico en torno a la validez de los lenguajes históricos había sido introducido por la utilización de los nuevos materiales en la construcción. La modernidad como deseo y como deseo renovador fue un lugar común del pensamiento del cambio de siglo, estimulado tanto por el sentimiento de fracaso y decadencia que había desarrollado el siglo XIX como por la confianza ilimitada que suponía la proximidad del XX. Pero su formulación era bastante anterior.

En cuanto a la justificación que Mireia Freixa hace de la arquitectura modernista en función de la libertad del arte y la lucha contra los estilos, es tal vez una simplificación excesiva. Ella misma lo reconoce cuando se ve obligada a admitir la gran excepción, la arquitectura catalana. Ciertamente, la arquitectura modernista no puede definirse sólo por sus deseos de modernidad y renovación, pues tanto los arquitectos regionalistas como los que se dedicaron a expresar los últimos neos (neobarroco y neoplateresco) o los estilos cosmopolitas (*Luisés,decían*) defendieron sus obras desde los mismos supuestos. Una actitud nunca determina un lenguaje formal, aunque los más diversos lenguajes puedan justificarse desde una misma actitud.

Por eso, en un esfuerzo de precisar más los contenidos, se va a considerar, con razón, la libertad del arte frente a los preceptos académicos como una de las bases de la arquitectura modernista. Sin embargo, habrá que recordar que fueron precisamente las academias las que invocaron dicha libertad cuando, a mediados del siglo XIX, autorizaron el eclecticismo como medio de superar la polémica suscitada por dos modelos de exclusivismo, el gótico y el clásico. La libertad en la elección de estilos, e incluso en la de su mixtificación, condujo a la transgresión de sus propios códigos y favoreció a la larga la demanda modernista de libertad formal y compositiva. Que esta libertad no suponía eliminación de los estilos históricos, de la tradición, es algo que la profesora Freixa deja claro para el caso de la arquitectura modernista catalana. Pero entonces, ¿cómo debemos diferenciar la arquitectura modernista catalana de cualquier otro historicismo de la época? ¿Sólo por las artes aplicadas?. Es curioso comprobar cómo a principios de siglo, desde una perspectiva regionalista, desde fuera de Cataluña, se consideraba a la Escuela de Arquitectura de Barcelona como una escuela tradicionalista por inspirarse en sus tradiciones medievales y adaptarlas a las necesidades modernas. Gaudí era un genio controvertido y su arquitectura, singular, personal e independiente. En Cataluña misma, la crítica noucentista arremetió contra el modernismo de una forma

generalizada y cuando tuvo que descender a casos arquitectónicos concretos, su ira se desencadenó contra ejemplos de una significación ciudadana especial, como la Pedrera o el Palacio de la Música. Lo que debemos preguntarnos es lo siguiente: excepción hecha de obras muy puntuales de Gaudí y su círculo, e incluso del Domenech posterior a 1900, ¿podemos seguir considerando como modernista toda esa arquitectura catalana que tan apasionadamente se entrega a la fagocitación de los estilos históricos y a su expresión metamorfoseada?. Si lo que conocemos como primer modernismo, ejemplificado por la obra de Domenech y Puig anterior a 1900, no era reconocido como tal por sus contemporáneos y, como queda bien expuesto en el libro, es fuertemente deudor de la tradición, ¿no deberemos llamarlo de otro modo? Tradición y modernidad no estaban reñidos en el caso catalán, se nos dice. Pero tampoco lo estaban en cualquiera de los historicismos que entonces se practicaban. Oprimido entre la tradición clasicista que el *noucentisme* va a alimentar desde, más o menos, 1911 y la tradición decimonónica del eclecticismo ¿cuál es el lugar del *modernisme* y cuál su importancia como movimiento de renovación artística?.

Al plantear nuevas definiciones del modernismo, el libro da lugar a las anteriores consideraciones y es, por ello, de sumo interés. Pero, tal vez, el aspecto que más haya que destacar de él sea la exposición que hace de las distintas manifestaciones modernistas por todo el territorio español. Por vez primera se nos ofrece una visión de conjunto de un tema que, hasta ahora, sólo aparecía parcialmente estudiado. Y esto, por provenir además del ámbito catalán, tradicionalmente vuelto sobre sí mismo, es doblemente meritorio. Hay que agradecer a Mireia Freixa el esfuerzo de síntesis realizado, así como la amplia bibliografía actualizada que recoge. Sin duda, es éste un libro con el que habrá que contar a partir de ahora para cualquier estudio que vaya a realizarse sobre el tema.

MARTIN, Fernando A.: *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1987.

RAFAEL SANCHEZ-LAFUENTE GEMAR.

La Platería ha estado desde antiguo estrechamente vinculada al poder y al dinero; más aún, el alto valor material y la idea de preciosidad asociado a estos objetos, les dotaban de unos valores y significados que excedían los estrictamente de carácter funcional, religioso o profano. El atesoramiento de objetos sagrados en las iglesias, fruto de la costumbre muy extendida de las donaciones, y el afán entre los reyes,

príncipes y nobles por coleccionar piezas de vajilla, joyas y objetos preciosos de las más variadas formas y materias responden a este fenómeno y explican el prestigio y la estima que alcanzó en pasados siglos el Arte de la Platería, muy distinta, como reconoce el profesor Nieto Alcaide, de la que hoy se les da de simples *artes menores* o artes industriales.

En este sentido, la pasión que determinados monarcas españoles tuvieron por el coleccionismo de objetos de platería es sólo comparable a la de otros por la pintura. En los inventarios reales, junto a la relación interminable de obras pictóricas, se enumeran centenares de magníficas piezas labradas en oro y plata en los apartados de capilla, servicio de mesa y joyas, repartidas por los palacios y residencias regias. Lamentablemente, lo que ha llegado hasta nosotros es una mínima parte del fabuloso tesoro que componía el marco fastuoso de la corte: las refundiciones de piezas *viejas* con el objeto de hacer otras nuevas más acordes con el gusto del momento; las ventas efectuadas para sufragar gastos de guerra; los saqueos llevados a cabo por las tropas napoleónicas y, de manera muy especial, el incendio del Alcázar de los Austrias en 1734, que afectó sobre todo a las alhajas guardadas en el Relicario y en la Capilla, han sido algunas de las causas de la reducción considerable de este riquísimo conjunto.

Así y todo, el interés de la colección de platería del Patrimonio Nacional, que se exhibe en su mayor parte en el Palacio Real de Madrid, es muy grande. Y ello no sólo por el hecho de ser casi en su totalidad piezas inéditas y de una excepcional calidad, sino también por la presencia en la colección de un nutrido grupo de obras de uso civil, muy escasas en las publicaciones de los especialistas.

Por estas y otras razones su estudio se hacía imprescindible. Consciente de ello, el Patrimonio Nacional encomendó en 1982, muy acertadamente, la labor de catalogación a Fernando A. Martín, actual Conservador de la Plata de este organismo, y uno de los investigadores más cualificados en esta parcela del arte español, a cuyo estudio, y en particular al de la platería madrileña y cortesana, ha dedicado muchos años y numerosas publicaciones.

Fruto de la tarea emprendida entonces es este Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional, magníficamente editado por la Editorial del Patrimonio. Para empezar destacaremos la excelente calidad de las reproducciones fotográficas que acompañan a la catalogación y estudio de cada pieza y de sus respectivas marcas, éstas últimas ilustradas en la mayoría de los casos, mediante macrofotografías.

Una de las contribuciones más sobresalientes y originales del libro, que supera los límites del simple catálogo, es el capítulo dedicado al estudio del cargo de Platero Real. Con documentación inédita extraída de distintos archivos de Madrid (General de Palacio, Histórico Nacional, de Protocolos y de la Villa) reconstruye la historia y

otros pormenores de dicho oficio en sus distintas especialidades y títulos, desde comienzos del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX, aportando además los nombres y períodos de actuación de los numerosos artífices que a lo largo de estos siglos fueron ocupando alguno de los cargos.

La parte fundamental del libro la constituye el catálogo y estudio razonado de las trescientas cuarenta piezas más significativas de la colección. La selección se hace en orden a su autor, marcas, peculiaridades estilísticas (estructura, decoración e iconografía) y originalidad tipológica y funcional.

El criterio elegido para la ordenación del catálogo ha sido el cronológico por siglos y el método seguido en el estudio de cada pieza el utilizado desde hace unos años por la mayoría de los investigadores de la platería y que básicamente consta de tres apartados: ficha técnica de la pieza, descripción de la misma y valoración. Este último resulta el más sugerente por la agudeza de sus reflexiones; los comentarios estéticos, siempre acertados, y las precisiones de carácter histórico sitúan correctamente las piezas en su contexto.

Tras el exhaustivo análisis de las piezas se incluyen una relación biográfica de los artífices citados en el texto y un apéndice documental de gran utilidad por las numerosas noticias inéditas que proporciona de los plateros reales.

En suma, un brillante trabajo con importantes aportaciones, que viene a sumarse de manera destacada a la cada día más extensa bibliografía sobre platería española. Sólo nos queda animar a su autor a que culmine el trabajo aquí iniciado y prosiga con la catalogación del resto de las piezas de platería pertenecientes al Patrimonio Nacional no incluidas en esta ocasión -Patronato y Fundaciones regias- y cuyo estudio sabemos que tiene muy avanzado.

REYERO, Carlos: *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Espasa-Calpe, Madrid, 1987

TERESA SAURET

Para los historiadores del arte y especialmente para los que nos dedicamos a investigar el XIX español, la publicación de Imagen histórica de España, de Carlos Reyero, ha constituido todo un acontecimiento.

En primer lugar, por el tema en si mismo. No se puede entender la pintura del siglo pasado sin el género histórico, y no tanto por él mismo como por la cantidad de factores que intervinieron en su materialización. Pero a lo largo de un siglo los criterios que la juzgaron dificultaban su comprensión y con ello, también, la del resto de los fenómenos artísticos del XIX español. Era urgente, pues, su revisión.

En segundo lugar, por el autor. Su calidad como historiador del arte y su valentía a la hora de afrontar los estudios sobre determinados aspectos de la producción artística, nos daban la seguridad que esta revisión se haría desde la única manera que debía hacerse. Desde el plano científico. Con la seriedad y el rigor necesarios para deshacer viejos tabúes y posibilitando el ofrecernos su autentica problemática y valoración, solo de ésta manera el resultado sería el de un trabajo ejemplar. Y así ha sido.

La dificultad del tema no radicaba solamente en la carga negativa que había acumulado en años pasados, sino por el tema propiamente dicho. Nunca ha sido menos inocente la lectura de un cuadro que en uno de Historia. Rara vez, yo diría que nunca, el pintor decía en él solo lo que la escena recreada representaba. Todo tipo de implicaciones ideológicas, económicas y, lo que podemos llamar como *politica de autosalvación* del artista, intervenían en ella, desde la elección del tema al gesto de cada personaje, pasando por la ambientación, la técnica o la estética elegida. Solo un análisis completo, serio y aseptico de este genero permitiría profundizar y comprender la problemática del siglo y especificarse a través de ella las peculiaridades de cada área geográfica de donde surge. Investigar sobre la pintura de Historia se convertía, pues, en todo un reto. Carlos Reyero, consciente de todo ello, lo ha afrontado con maestría.

En el mismo título del trabajo nos da la clave de su intención. porque no se ha limitado a catalogar y estudiar cada cuadro de historia de la España de 1850 a 1900 sino que, mediante profundos análisis, ha sabido poner de manifiesto las cargas de intencionalidades que conllevaban, exponiendo uno de sus características mas importantes: explicitar la problemática ideológica, política y artística de la España del siglo XIX.

La metodología empleada también constituye un acierto. Mediante el estudio iconográfico y huyendo de las resbaladizas interpretaciones iconológicas cuando el mensaje no era facilmente comprobable, da certera cuenta del significado de cada cuadro.

De los temas de la antigüedad hasta los de Felipe II, selección que, como él mismo comenta, considera la más oportuna porque dentro de la dinámica española constituyen los episodios más significativos para su comprensión, desfilan aquellas escenas que definen claramente la *Imagen historica de España*

El trabajo ha sido dividido en periodos históricos que abarcan desde los episodios de la España romana centrados en Sagunto, Escipión, Viriato, Numancia, Julio Cesar, Defensa de Hirnio, Seneca, Lucano, a la Edad Media y la Edad Moderna.

De la Edad Media están representados los principales episodios ó personajes de la época visigótica como Hermenegildo, Pelayo o la batalla del Guadalete, entre otros. En la Reconquista, cristianos y moros desfilan marcando con sus títulos las influencias literario-novelescas y el concepto de historia que se poseía en la España de la época. En los cuarenta y seis títulos que corresponden a ésta acotación cronológica tienen cabida la leyenda (Los amantes de Teruel, La Peña de los Enamorados) los héroes y su anecdotario (El Cid, las hijas del Cid, la campana de Huesca, Guzmán el Bueno...) entre otros de mayor significación política (Institución del Ayuntamiento de Madrid, los Privilegios de la Unión, El Principe de Viana, el Compromiso de Caspe...) que nos van marcando la política de intencionalidades de la época. Estos títulos aparecen junto al personalismo de nombres propios centrados en reyes y caudillos de exaltada vocación romantica (Abderraman III, Almanzor, Ramón Beraguer III, Conde de Barcelona, Fernando III el Santo, Jaime I el Conquistador, Roger de Flor, María de Molina...)

De la Edad Moderna se advierte como fueron los grandes episodios que dieron la gloria nacional los que acaparan el interés: Reyes Católicos, Descubrimiento de America, con sus héroes (Colón, Hernán Cortés, Pizarro) y el origen de nuestro imperio (Carlos V, el Gran Capitán, Don Juan de Austria) hasta llegar a Felipe II.

Nacionalismo, libertad, política expansiva, catolicidad, memoria nostálgica de un pasado glorioso, heroísmo (altos valores morales en general), grandeza política y cultural. Esta sería la imagen histórica, en esencia, que se quiso potenciar a través de la selección de temas mediante el cuadro de Historia.

Pero va a ser en el análisis de cada cuadro donde aún mejor se pueden comprender estas claves. Porque, no cabe duda que lo más acertado del estudio ha sido el análisis individual de cada obra.

En unas escrupulosas descripciones, donde se hace referencia a todas las versiones existentes de cada epígrafe, el cuadro se somete a un análisis exhaustivo en el que se exponen las fuentes de donde se basó la interpretación visual, y la valoración que de ellos se hicieron por la crítica artística de la época.

Hilados en el texto y mediante estudios formales y de contenido, el autor pone de manifiesto la adecuación de los pintores a la política artística existente y a la dinámica pictórica europea.

Mediante este trabajo se confirma la alta calidad de la mayoría de nuestros

pintores y, en última instancia, el sentido de la profesionalidad en todos, llevado al campo del oficio técnico y en la definición del sentido de la modernidad, entendida en ellos como una expresión del progreso mediante el ejercicio cientifista manifestado en la documentación y en el arqueologismo. Pese a los anacronismos que podemos encontrar, que los hubo y mucho, el *pecado* de todos, fué el de moverse en un medio cultural en el que la historia como ciencia estaba muy mediatizada por la falta de información y el influjo literario, pero que salvaron con una honrada dicción pictórica.

El ideal, en este libro, hubiera sido que todos los cuadros hubieran sido reproducidos, que a decir verdad solo faltan aquellas obras menos significativas, pero las certeras descripciones del autor suplen la ausencia de imágenes.

Hay que añadir que la excelente y completa bibliografía utilizada y un profundo trabajo de campo, realizado a través del manejo de prensa, catálogos y publicaciones de la época, centran los análisis en sus auténticas coordenadas, superando, por fin, antiguos desprecios y devaluaciones.

Es este trabajo, en resumen, un modelo, en cuanto a tratamiento en la pintura y un ejemplo a seguir en el estudio de otros géneros pictóricos de la Historia de la pintura del siglo XIX español.

RAMIREZ, J.A.; SANTOS, D. y CANAL, C.: *El estilo del Relax. N-340. Málaga, h. 1953-1965. Colegio de Arquitectos, Colección "Cuadernos formales", Málaga, 1987.*

ROSARIO CAMACHO

Con idea de Diego Santos, texto de Juan Antonio Ramírez y fotografías de Carlos Canal, se ha publicado un libro que nos da a conocer la existencia de un nuevo estilo que, con acierto, ha sido llamado *estilo del Relax*. No me refiero a un estilo nuevo que acaba de nacer. Realmente con este libro se trata de reivindicar el diseño de una época bastante cercana, porque las formas que lo definen han convivido con nosotros desde los años cincuenta, hemos crecido con ellas y nos hemos acostumbrado a verlas como algo cotidiano y natural; quizá por ello no nos hemos alarmado cuando, ya obsoletas, han sido desbancadas por otras y empiezan a desaparecer.

Pero ¿Qué es el *estilo del Relax* ? Juan Antonio Ramírez lo presentó (*El País*, 25-2-1988) como *un estilo menor. entre el radicalismo moderno y la arqueología del ocio*. Un estilo tan *moderno* como el que en los años treinta llamaron *internacional*, en el sentido de que rechaza las filiaciones formales con los historicismos y no demuestra adhesión a ningún lugar concreto. Un estilo que no es programático, que no está respaldado por un corpus teórico y que, según el autor, *exagera y vulgariza los estilemas de las vanguardias, sin preocuparse por la ortodoxia de sus planteamientos ni por la coherencia intelectual de los resultados*. El *estilo del Relax* viene a ser como la otra cara, *complaciente y popular, frívola y descarada* de la seria *modernidad*, con la que juega, a veces, presentándose como una suave caricatura de ella.

Esta arquitectura podemos considerarla también *moderna*, puesto que se opone a los estilos históricos con el mismo fervor que el estilo *internacional*, pero sus intenciones son diferentes y parece haberse orientado a complacer a las masas. Se la ha calificado como un estilo *preposmoderno* y realmente enlaza con la sensibilidad actual por su carencia de prejuicios estéticos, pero no ha tenido la misma cobertura intelectual, a pesar de su vocación imperialista. Porque el *estilo del Relax* no se limita a la arquitectura, ni mucho menos a un aspecto parcial de ella. No sólo se construyeron chalets u hoteles y se decoraron cafeterías, sino que sus formas se multiplicaron en grandes bloques de apartamentos, edificios oficiales, estaciones, cines, etc, de modo que se nos presenta como un estilo *internacional*, que, con una base común nos ofrece muy diferentes variaciones locales o nacionales. Pero, además, el *estilo del Relax* se hizo *universal* porque condicionó ampliamente el diseño de las formas, se hizo sentir en esos mil objetos de nuestra vida cotidiana, desde el vaso, la alfombra, la Vespa o el Biscuter, a la moda, siempre tan voluble. Inconscientemente pensamos en ese *otro estilo* también paralelo y universal que se desarrolló veinticinco años antes, el *art déco*.

El *estilo del Relax* lo detectamos en muchas piezas estandarizadas, porque su ideal es combinar la originalidad del diseño con las ventajas económicas de la producción industrial para hacer más asequible el objeto, pero, aunque puede parecer contradictorio, tampoco rechaza lo artesanal, si se ofrece en aceptables condiciones, y aún más, admite el toque personal. Pero como estilo de masas llega a más y entronca con otros fenómenos, como la música, y se transforma en uno de los elementos definidores de una cultura. El *rock and roll* y los movidos ritmos latinos son el fondo adecuado para estas formas que recordamos bien, que aun se mantienen en nuestro entorno o nos hemos deshecho de ellas recientemente, pero que tras la lectura de este libro se evocan con nostalgia.

Afortunadamente la sensibilidad de un pintor diseñador, Diego Santos, la formación intelectual de un historiador del arte, Juan Antonio Ramírez, y el encuadre mágico de Carlos Canal, nos ofrecen las características de este estilo en una zona

muy localizada, la carretera N-340, que conecta Málaga con ese sugestivo mundo de la Costa del Sol, en la que por las condiciones de su especialidad industrial, el ocio, y la afluencia de turistas en esta línea de costa, se van a propiciar estas formas que aquí vienen a constituir, aunque con un *matiz original* tanto en la versión popular como en la culta, *el primer intento sistemático de dar expresión visual al modo de vida optimista y relajado del turismo internacional*, rechazando la imagen típica de lo andaluz en favor de este lenguaje más internacional.

Este libro en el cual Juan Antonio Ramírez ha codificado el *estilo del Relax*, se estructura en unos capítulos iniciales en los cuales se plantea el nacimiento de estas formas, los precedentes y la definición, pasando a recorrer el espacio donde se estudia. Un reconocimiento a la *idealo* constituye el capítulo que se dedica a Diego Santos, *artista polifacético; diseñador y constructor de muebles insólitos, pintor, escultor, decorador de interiores, autor de monumentos...*, que ha sentido la fascinación del *objeto encontrado*, en la cual se integra esta empresa, quizá su trabajo más ambicioso ya que la mirada del artista abarcó un amplio espacio, trabajando durante tres años, en *perfecta simbiosis estética* con el fotógrafo Carlos Canal. El resultado fue la *artistización* de 85 Km. de costa, *rescatando* objetos, edificios, que se han convertido en monumentos a conservar.

Después de un recorrido por tres emotivos edificios *precursores*, el autor pasa a analizar minuciosamente los ejemplos más representativos del estilo en la arquitectura de la Costa, sin olvidar unos atractivos elementos, que, en la obra pictórica más reciente de Diego Santos se habían transformado en totems obsesivos, los depósitos de agua de las grandes urbanizaciones, que en su aislamiento, con sus limpias formas geométricas, parecían recoger el enigma de la Pintura Metafísica. Finalmente no se olvidan los objetos de adorno interior y urbano y los muebles que, con sus superficies ameboides, sus patas troncocónicas inclinadas, sus no muy nobles materiales, definieron aquella época.

El libro, además de las espléndidas fotos, presenta otras ilustraciones y se completa con un apéndice y una nota bibliográfica, pues el carácter *ligero* que se ha pretendido dar a la publicación aconsejaba eliminar las eruditas notas a pie de página. No obstante el discurso no carece de rigor científico y, aunque de una forma no convencional, se plantea como una brillante lección de Historia del Arte.

Hay otro aspecto del libro que quiero resaltar y es su belleza. *El estilo del Relax* es un objeto bello, con el que se disfruta no sólo con su lectura sino también visualmente. En su diseño José F. Oyarzábal y Diego Santos han creado otro objeto estético.