

UNA OBRA DE VICENTE LOPEZ (1772-1850) EN COLECCION PARTICULAR  
MALAGUEÑA

Agustín Clavijo García

Indiscutiblemente, uno de los logros más acertados de la pintura del artista valenciano Vicente López Portaña ( 1772-1850 ) lo -- constituyó el género del retrato, colocándose a la cabeza de una escuela de pintores ( a excepción de Goya ) que a lo largo del último tercio del siglo XVIII y durante el XIX van a encontrar en este específico campo de la creatividad artística su principal punto de -- atención y dedicación, fundamentalmente por la importancia social -- que adquirió la burguesía española durante la centuria decimonónica, principal consumidora de dicha modalidad artística. Vicente López, en efecto, va a llenar con su numerosa producción artística, especializada fundamentalmente en el retrato de evidente proyección social, un periodo de gran interés y trascendencia para la historia de España como fue el paso del Antiguo al Nuevo Régimen tras la Guerra de la Independencia, que supuso sin duda alguna el comienzo de la llamada "modernidad española " .

Hay, pues, que reconocer con toda justicia que la más completa iconografía de aquella etapa histórica para España salió indiscutiblemente de los pinceles del artista más representativo de entonces, el valenciano Vicente López, sobre todo a partir del año 1815 cuando fue nombrado " Pintor de Cámara " del rey Fernando VII el Deseado, en sustitución del expatriado Francisco de Goya, quien fue desprovisto de tan importante cargo por su condición de afrancesado, marchando a partir de entonces , como es sabido, a la ciudad francesa de Burdeos en la que permaneció hasta su muerte ocurrida en el año 1828. Así , sin -- la presencia en España del excepcional Goya y extinguida prácticamente la generación académica anterior, Vicente López va a ser -- desde entonces ( año 1815 ) el representante más conspicuo de la denominada "pintura oficial", convertido no sólo en " Pintor de Cámara"

( el más distinguido cargo a que podía aspirar cualquier artista de la época ), sino, además, en hombre de confianza de Fernando VII, - por lo que el artista valenciano acumuló en vida toda clase de favores regios, gozando al mismo tiempo de un envidiable cartel en torno a la tradicional nobleza y la nueva burguesía española hasta el puntode ser reconocido por la crítica artística de nuestros días como *el pintor de la España oficial de Fernando VII* según acertada expresión de don Enrique Lafuente Ferrari.

Buena prueba de lo hasta ahora expresado lo constituye la pintura aquí estudiada, que representa una réplica, aunque de menor tamaño ( óleo sobre lienzo: 0,51 x 0,41 m. ) , del retrato del Conde de la Conquista ( óleo sobre lienzo 1,12 x 0,66 m. ) perteneciente a la antigua colección de Juan Pablo Bosch de Valencia, según apareció - publicada en el año 1943 en el *Catálogo de la exposición Vicente López* redactado por el Marqués de Lozoya, siendo a su vez recogida en la obra reciente el profesor José Luis Moarales Marín titulada - *Vicente Lopez* ( editorial Guara, Zaragoza 1980 ), estudio que constituye, sin duda alguna, el trabajo de investigación de mayor rigor científico en torno al mencionado pintor valenciano. En ambas publicaciones aparece el personaje retratado, visto de medio cuerpo, en posición de tres cuarto hacia la izquierda con la mirada centrada y vistiendo elegante ropaje militar como correspondía al alto cargo - de capitán general que poseía, estando todo el retrato enmarcado pictóricamente en una orla ovalada decorada en su parte superior con una guirnalda de flores y frutos, mientras que en su parte inferior aparece una vistosa cartela semicircular con la siguiente inscripción, distribuída en diez renglones, que hace alusión al *curriculum vitae* del célebre personaje retratado:

EL EXMO. SOR. DN. RAFAEL VASCO, CONDE DE LA CONQUISTA  
DE LAS YSLAS BATANES, A REPETIDAS INSTANCIAS DEL PUEBLO VALENCIANO / Y SU JUNTA DE GOBIERNO, CONFIRMADO POR LA SUPREMA JUNTA/CENTRAL DEL REYNO, EN NOMBRE DEL REY N .S. D. FERNANDO/ SEPTIMO, CAPITAN GENERAL DE LOS R. EJERCITOS, CABALLERO/DEL OREDEN DE SANTIAGO Y DE LAS R. MAESTRANZAS DE/RONDA Y GRANADA; CAPITAN GENERAL DEL EJERCITO Y/REYNO DE VALENCIA, PRESIDENTE DE SU R. AUDIENCIA/CON EL MANDO MILITAR DEL DE MURCIA. /  
JURO DIA 23 DE ENERO DE 1808.

La pintura en cuestión, según el mencionado crítico, puede fecharse con toda seguridad hacia el año 1815, cuando Vicente López iniciaba su segunda etapa como pintor-retratista , ya como artista

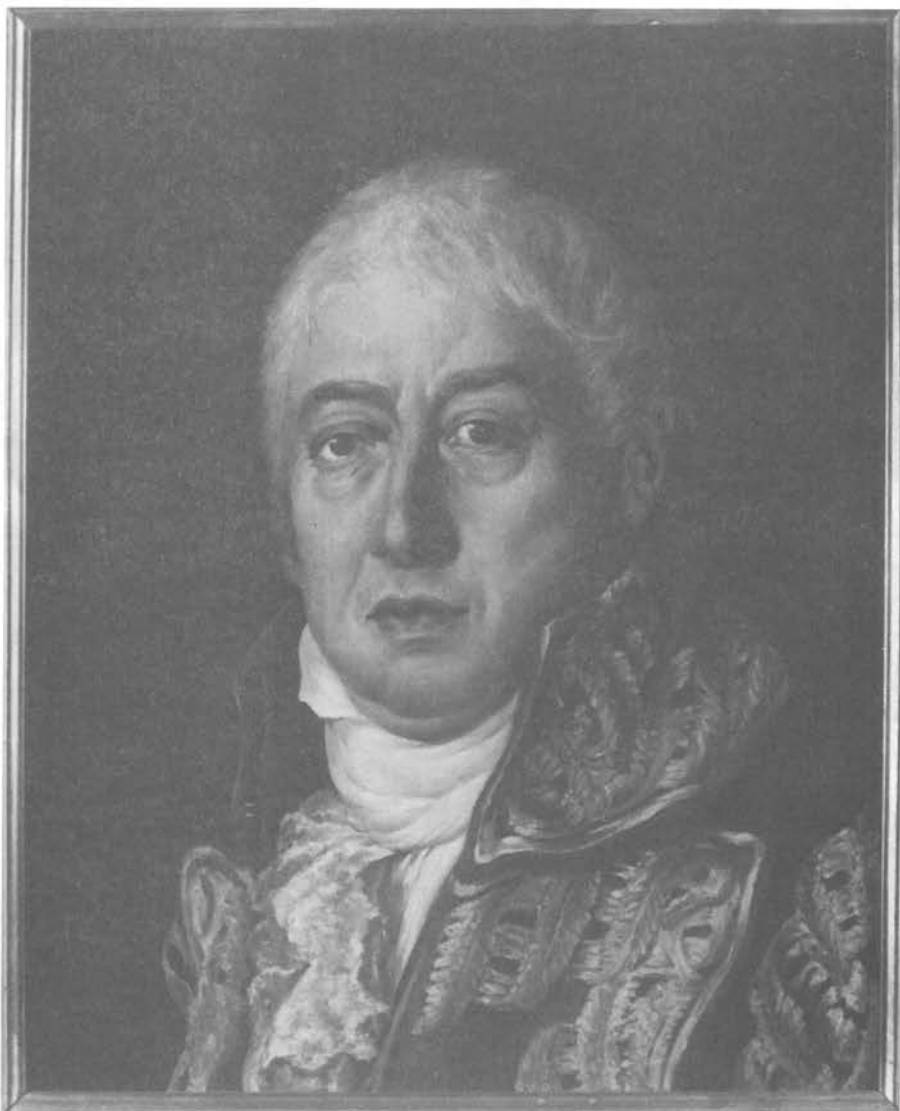
de la Real Cámara y residente en la Corte. Los personajes que aparecerán a lo largo de este período ( 1815-1830 ), no van a corresponder a una aristocracia o burguesía provinciana de su ciudad natal ( Valencia ), sino a figuras reales y grandes títulos y dignitarios cortesanos. SERá en su tercera y última fase ( 1830 - 1850 ) cuando, una vez alcanzada la máxima popularidad, vuelva Vicente López a esos encargos cuya demanda recibirá de los más apartados rincones de nuestra geografía, utilizando los candidatos toda clase de recomendaciones para tener el honor de ser retratado con prioridad por el *Primer Pintor de la Corona* .

Sabemos además que *la segunda etapa de Vicente López como pintor de retratos se inició con dos formidables pinturas de dos héroes de la guerra de la Independencia: el Marqués de Monte Virgen, sobre paisaje de tonos sombríos, de cuerpo entero, mirando fijamente al espectador y rodeado de un áurea de mítico homenaje militar, y el conde de la Conquista* , de acuerdo con el encargo hecho por la *Capitanía General de Valencia* ( Morales y Marín). Este último retrato se encuentra, como sabemos, en la actualidad en la *antigua colección de Juan Pablo Bosch de Valencia*, desconociéndose por el momento las diversas causas históricas que determinaron su paso desde un centro oficial ( *Capitanía General* ) a la mencionada colección privada.

No cabe la menor duda que el retrato de la colección particular malagueña es una clara réplica a la obra anterior ( tal vez encargado por la propia familia de don Rafael Vasco al célebre pintor valenciano una vez realizado el reseñado retrato para la Capitanía General de Valencia). Su menor dimensión ( 0,51 x 0,41 m.), y, sobre todo, su evidente simplificación iconográfica ( no es figura de medio cuerpo, sino tan sólo se representa la parte superior del tórax, no figurando tampoco la orla ovalada y la cartela con la inscripción biográfica del personaje retratado ), nos lleva a la conclusión de haber sido recortada la pintura en época pasada, ya que el pintor valenciano nunca fue partidario de realizar un retrato -- con las características iconográficas de la obra que aquí estudiamos ( retrato de cabeza ), al ser su composición poco ortodoxa según los criterios estéticos de la época ( dirección academicista impuesta por la corriente neoclásica imperante en aquellos años ). No obstante, si son válidos estos principios para el encuadre compositivo de su producción artística en general, Vicente López no se pierde en la idealización de sus personajes retratados sino que busca ante todo los rasgos concretos y determinados que caracterizan y definen, sí-

quica y físicamente, al cliente retratado.

Y todo ello se consigue, como ocurre en la pintura aquí tratada, mediante un acertado dibujo y un atrayente colorido realizado -- por habilidosas veladuras y transparencias que se dejan sentir, sobre todo, en los detalles anatómicos del bien conformado rostro, -- donde la mirada centrada, de rasgo inteligente y sereno, está perfectamente captada y expresada por los pinceles del artista valenciano. Su rostro, en general, de fuertes facciones óseas que contrastan con su suave pelo canoso, junto con su notable captación -- psicológica que alcanza la parte más noble del retratado, son los dos grandes logros de esta pintura de Vicente López. Al mismo tiempo, -- la plasmación de un entorno certero concretado en la elegante y colorista indumentaria de capitán general, con la reproducción inverosímilmente perfecta de todos sus vistosos detalles ( bordados , -- blondas, pañuelo de seda, etc. ), realza en gran manera la extraordinaria calidad de la obra del destacado pintor valenciano.



Lám. I: *Don Rafael Vasco, Conde de la Conquista*. Vicente López Portaña (1772-1850). Colección particular malagueña.



Lám. II: *El Conde de la Conquista*. Antigua colección de Juan Pablo Bosch. Valencia. Vicente López Portaña (1772-1850)

AGUSTÍN CLAVIJO GARCÍA, La Semana Santa malagueña en su iconografía desaparecida, Málaga, Edit. Arguval, 1987, 2 tomos, ilus., 519 páginas

JOSE MIGUEL MORALES FOLGUERA.

Nos encontramos ante una importante contribución al estudio de nuestra Semana Santa, que viene a parangonarse e incluso a poner al día la obra pionera y fundamental hasta este momento, Historia documental de las cofradías y hermandades de pasión de la ciudad de Málaga, realizada conjuntamente por el P. Andrés Llordén y Sebastián Souvirón, y editada en el año de 1969 por el Ayuntamiento de esta ciudad.

La obra, que aquí nos ocupa, tiene además la ventaja de contar con una buena edición y de estar ilustrada con un gran número de fotografías. El propio autor en la introducción indica que *la finalidad de este trabajo se concreta fundamentalmente en el estudio y divulgación de toda la iconografía desaparecida ( tronos e imágenes ) de la secular y entrañable Semana Santa malagueña.*

Pero yo creo que en esto Agustín Clavijo peca de modestia, ya que no sólo ha puesto todo su amor y dedicación a ese fenómeno socioreligioso y artístico, que es fundamentalmente nuestra Semana Santa, al igual que la de toda Andalucía, sino también un profundo conocimiento del tema, cimentado en largos años de estudio, dedicación y vivencia.

Por lo tanto nadie mejor que él para abordar esta labor, que ha desarrollado con una *seria metodología racional y científica*, exponiendo con un lenguaje claro y preciso la fundación, historia y reciente actualidad de todas y cada una de las cofradías malagueñas, centrándose especialmente en sus tronos e imágenes desaparecidas. Por todo ello pienso que la obra tiene, además de un indudable carácter divulgativo, un inestimable valor documental para la historia no sólo de nuestras cofradías sino también de la imaginería religiosa andaluza.

Como siempre que se escribe una obra importante, y esta lo es, con ella no se agota un tema, sino que por el contrario se abren multitud de caminos y de posibilidades de investigación. Uno de ellos muy bien podría ser un estudio de la evolución de las formas y de la iconografía de esa imaginería cofradiera. Desde estas líneas quisiera animar al Profesor Agustín Clavijo a que persevere en esta investigación, con la certeza de que continuará aportando frutos maduros y cuajados como el presente.

JULIAN GALLEGO

El siglo XIX, especialmente en su segunda mitad, ha sido víctima de un menosprecio o, cuando menos, de una falta de interés por parte de los estudiosos de la Historia del Arte que lo convierte hoy en venero casi inagotable de temas de tesinas y de tesis. Cuando nos vamos acercando a nuestro fin de Siglo, nos percatamos de que el siglo anterior ofrece ya una perspectiva lo bastante alejada como para poder establecer sobre él juicios objetivos de valoración. Pasada la mitad del siglo XX, no hay ya razones de reacción temperamental o política para seguir ignorando la Pintura de Historia o la de Gé--nero con la vehemencia ciega de los ideólogos del 98; y es revelador que uno de los mejores historiadores de la pintura española de esta centuria, don Enrique Lafuente Ferrari, que concluía en Goya la famosa Breve Historia en su primera edición hubo de ampliar su texto hasta fines del XIX en posteriores ediciones.

Gracias a esta óptica nueva las salas ochocentistas de nuestros museos provinciales van perdiendo aquel aire de somnolencia y de polvo, que revoloteaba sin torbellinos en la tranquilidad de un rayo de sol que conseguía colarse por las rendijas de una ventana cerrada, y vuelven a la vida; sus conservadores se esmeran en presentar las --obras del pasado siglo con el mismo cuidado que las de otros anteriores. Y el espectador avisado ya no tiene por qué seguir las opiniones trasañejas de don Miguel de Unamuno o don José Ortega y Gasset, y pueden confesar, sin ruborizarse, que le gusta Garnelo, que le encanta Simonet, que le apasiona Muñoz Degraín. Es pues, el momento --idóneo para atacar trabajos como el que este libro se ha propuesto, como tesis doctoral que valió a su autora, en la universidad malaqueña, las máximas calificaciones.

La obra se estructura en tres grandes partes: 1ª La producción artística y la ciudad; 2ª La pintura y sus géneros y 3ª El pintor, seguida de un importante Apéndice biográfico de pintores malagueños de la época considerada.



La primera de esas partes se basa en un análisis sociológico de la Málaga del XIX. Es posible, aunque no probable, que el genio salte en medio de un erial sin cultura; mucho más lógico, que el carácter, política, creencias e instituciones de una época sirvan de abono fertilizante para la eclosión de numerosos artistas, geniales o no, y que respondan a la necesidad sentida por ciertas capas de la sociedad de contar con unos proveedores de los alimentos espirituales que ahora ansía. De Teresa Sauret examina tanto las instituciones oficiales como las privadas, desde las cuales ( como escribe en el prefacio de esta edición el anterior director del Departamento de Arte de esta universidad, D. Domingo Sánchez-Mesa , que actualmente profesa en la de Granada ) *se ejercía un dirigismo proteccionista, tanto acreedor como deudor del nivel profesional de lo producido*; - algo difícilmente evitable, como lo demuestran numerosos institutos y universidades privadas, y hasta oficiales, de los más exigentes -- países de un siglo después. Teresa Sauret destaca, dentro de las instituciones públicas, la Diputación y el Ayuntamiento de Málaga, su Escuela de Bellas Artes y la prepotente Real Academia de San Telmo, así denominada desde 1883, aunque fundada en 1849 , a imitación, como tantas otras de la San Fernando de Madrid, y a la que pertenecieron, a mediados del XIX, pintores como José García Chicano, Luis de la Cruz, Antonio Maqueda, etc. sucedidos a lo largo de los años por Bernardo Ferrándiz, Martínez de la Vega o el valenciano Muñoz Degraín , que tanto influyó con su talento ( todavía pendiente de un gran reconocimiento estatal ) y su entusiasmo por el arte. Advierte la autora ( pag. 35 ) *cierta dicotomía entre teoría y forma*, cosa que suele producirse en las academias españolas y de que son buena prueba tratadistas como Francisco Pacheco o Jusepe Martínez, muy organizados en la primera, pero extramadamente liberales en la segunda, - siendo el más palmario ejemplo de esa contradicción el que fué destacado miembro de la de San Fernando y el mayor enemigo de la enseñanza académica ( como prueban sus informes a la dirección de la misma ) don Francisco de Goya y Lucientes. La *exaltación del dibujo* ( cf. pag 39 ) en las reglas del arte es posición normal en instituciones derivadas del ejemplo de Francia, patria de acabados dibujantes. Este -- contenido podía ser, hasta cierto límite, vivificado por la Escuela de Bellas Artes , parte de cuyo profesorado *procuró renovar contenidos y didácticas* ( pag 41 ) . La autora nos brinda un esquema de -- círculos concéntricos ( hasta cierto punto derivado del que Walter Gropius trazara en 1919 para su Bauhaus ), en donde el círculo mayor es la Academia, de la que se pasa a un círculo más reducido y práctico, que es la Escuela, para seguir a un núcleo, el Alumnado, de carácter predominantemente artesano y obrero, dentro del que se originaría

el Pintor, como médula de esta formación.

Entre las instituciones privadas destacan por su influjo en la pintura, la Económica de Amigos del País, el Centro Militar, el Círculo Mercantil y, sobre todas, el Liceo de Málaga, fundado en 1843 y cuyo objeto era *dirigirse a estimular la juventud, a difundir sus conocimientos ( y ) a hacer que desaparezca toda enseñanza que no sea la del saber*, y cuyos socios eran fatalmente, los miembros de las sociedades anteriormente citadas, es decir, la *flor y nata* de la sociedad malagueña. Más tarde, algunos de esos socios se integraron en las filas del krausismo y de la Institución Libre de Enseñanza. La organización de talleres de dibujo y colorido y de exposiciones de cuadros es, acaso, una de las facetas más interesantes del Liceo.

La segunda parte de este libro es la más extensa. Dentro del amplio p<sup>o</sup>rtico de *La Pintura y sus géneros*, y partiendo de consideraciones generales sobre el lenguaje y la forma, se examinan adecuadamente - los grandes géneros pictóricos, el retrato ( capítulo del mayor interés ), la pintura de Historia, de temas mitológicos, de escenografías y arquitecturas, con las interrelaciones entre pintura y arquitectura en los edificios decorados, como el Liceo, el Ayuntamiento, el teatro Cervantes ( dominado por los pinceles de Bernardo Ferrándiz ) o el Kiosko erigido en el amarcadero del muelle, en 1877, para recibir al rey Alfonso XII *versión moderna de la arquitectura efímera tradicional* como dice Sauret ( pag 270 ) ; en fin, la pintura sacra y la de género, en cuyo apartado ha merecido especial consideración el *fortunysmo* en Málaga.

Sigue luego un análisis iconográficos, tanto de los arquetipos de la figura humana como de los asuntos tratados y de los espacios ambientales ( plazuelas, callejones irregulares, con patios, tiestos floridos, etc ). Curiosa es la confluencia de lo sagrado y profano ( o lo sacro secularizado en una anécdota graciosa, bautizo, monagos, boda, etc., de que Montes, Murillo y Ferrándiz han dejado sabrosos ejemplos ). Llegan, en fin, el Paisaje y el Bodegón, el primero en su aspecto localista, tendiendo al Realismo; el segundo, en un balanceo que lo llevará del Naturalismo al simbolismo en Lengo y en Nogales.

La tercera parte se dedica, como hemos ya indicado, al pintor, que comienza apuntando hacia una valoración social de la pintura y las relaciones entre precio y calidad, entre favor de conciudadanos y competencia de valores nacionales o extranjeros, de que la autora

nos promete mayores aplicaciones, basándose en las biografías de los artistas, que ocupan la mayor parte de esta sección. Este que pudiéramos llamar *diccionario biográfico de pintores malagueños o ejerciendo en Málaga*, está llamado a tener muchos consultantes, entre estudiosos, coleccionistas y aficionados, puesto que incluso se reproducen las firmas usuales de esos pintores. Entre ellos hay figuras tan conocidas como César Alvarez Dumont, Antonio Muñoz Degrain, José M<sup>e</sup> Brachio, Manuel Criado, José Denis Belgrano, José Fernández Alvarado, Bernardo Ferrándiz y su hijo Federico, José Gartner, Guillermo Gómez Gil, Carlos Haes (llegado a Málaga en 1835) Enrique Jaraba, Fernando Labrada, Horacio Lengo, Rincón, Martínez de la Vega, José Moreno Carbonero, José Nogales, Emilio Ocón, Antonio Reyna, Enrique Simonet, -- (otro valenciano trasplantado a Málaga), Verdugo Landi, y el padre de Picasso, José Ruiz Blasco. Buena compañía brinda este apartado para la visita del Museo de Bellas Artes de Málaga, abundante en pintura del siglo XIX, en cuyo campo cuenta con obras tan valiosas como *Jesus en Tiberiades* de Muñoz Degrain, *La invencible* de Gartner de las Peñas, *Y tenía corazón* de Simonet y Lombardo, y de este mismo autor, el boceto de la *Degollación de San Pablo* (cuyo gigantesco y soberbia versión final se luce en la Catedral malagueña) o *La meta sudante* de Moreno Carbonero.

El libro de Teresa Sauret, correctamente editado e ilustrado, dentro de los límites económicos de la universidad editora, que merece todas las felicitaciones, es una valiosa aportación a la historia del Arte en Málaga, de obligada consulta en adelante para todos aquellos (que ya son legión) que se interesan por la pintura española del siglo XIX. El estudio se completa con una amplia lista bibliográfica. Enhorabuena muy cordial.

JOSE MIGUEL MORALES FOLGUERA: La Málaga de los Borbones, Málaga 1986, 257 págs., 40 ils.- Idem, Arquitectura y urbanismo hispano-americano de Luisiana y Florida Occidental, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga 1987, 340 págs., 46 ils.

ANTONIO BONET CORREA

He aquí dos libros importantes sobre la arquitectura y el urbanismo del siglo XVIII en España y en lo que entonces era Hispanoamérica y hoy se encuentra bajo el dominio de los Estados Unidos de América del Norte. Estudios ambos que aportan novedades no sólo documentales sino también metodológicas. Su autor, el profesor José Miguel Morales Folguera, que desde hace años ha publicado numerosos trabajos y libros acerca de la arquitectura moderna y contemporánea de Málaga, completa aquí el vasto programa de investigación que se ha trazado. A la arquitectura y el urbanismo en Andalucía viene ahora a añadir su proyección al otro lado del mar oceano.

En uno y otro libro Morales Folguera se ocupa del análisis de las estructuras e infraestructuras urbanas, además de la actividad constructiva. Importantes por su novedad son los capítulos dedicados a las obras llevadas a cabo por los ingenieros militares. Tema hasta no hace mucho olvidado, ahora, gracias a los estudios en España de Horacio Capel y su equipo y en Argentina a los de Ramón Gutiérrez, la acción edilicia y constructiva del cuerpo de ingenieros militares está cobrando el puesto relevante que le corresponde. Nunca se insistirá suficientemente sobre este aspecto. Morales Folguera, consciente de tal aseveración, nos proporciona abundantes noticias, tanto en Málaga como en la Luisiana y Florida occidental, al respecto.

En el volumen La Málaga de los Borbones ocupa principal papel el estudio de las obras públicas e ingeniería. Su preocupación es ante todo dar a conocer el urbanismo práctico, aunque no por ello olvida los aspectos estéticos y hasta simbólicos como la sacralización de los espacios urbanos, tan significativos en las ciudades españolas. De gran novedad es el capítulo sobre la arquitectura efímera y las fiestas que, al igual que el capítulo sobre los ingenieros mili-

tares, es , sin duda, lo más sugerente del libro.

En el volumen dedicado a la Arquitectura y urbanismo hispanoamericano en Luisiana y Florida Occidental, aparte del estudio de los aspectos históricos, demográficos, administrativos y geográficos de la legislación urbana y ordenación del territorio y la arquitectura militar, lo que más llama la atención es el análisis urbanístico y monumental de Nueva Orleans. Morales Folguera se muestra conocedor no sólo de lo español sino también de lo francés y anglosajón, estudiando la transformación ulterior al dominio español en aquellos territorios.

Tras estos libros que acrecientan el conocimiento del arte moderno en Andalucía y América, esperemos que el autor continúe trabajando en la misma dirección e idéntico éxito.

SEBASTIAN SANTIAGO: El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano. Madrid. Ediciones Tuero, 1986

ROSARIO CAMACHO MARTINEZ

Con introducción y acertado comentario crítico del profesor D. Santiago Sebastián -a quien se debe muy fundamentalmente el interés que un amplio sector de los estudiosos españoles de Hª del Arte han venido demostrando por los estudios iconográficos y simbólicos - publica Ediciones Tuero dos importantes textos de la literatura simbólica medieval: El Fisiólogo, atribuido a San Epifanio y el Bestiario Toscano.

El Fisiólogo, *pequeño manual zoológico-simbólico*, es el tratado de Historia Natural más popular en Europa hasta el S. XIII, con fama e influencia sólo comparable a la de la Biblia. En su origen parece obra anónima y, perdida la redacción griega más antigua, algunos manuscritos griegos mencionan como autores a diferentes escritores - eclesiásticos, entre ellos S. Epifanio. Este Fisiólogo de S. Epifanio fue traducido al latín por el teólogo y humanista sevillano Gonzalo Ponce de León y se editó en Roma en 1587; un ejemplar existente en la Biblioteca del Seminario Diocesano de Badajoz ha sido traducido por primera vez al español por Francisco Tejada Vizueté para esta edición.

Aunque la crítica moderna rechaza la atribución a San Epifanio y el mismo Ponce de León, aún admitiéndola, consideraba era de estilo muy diferente a sus otras obras, se ha mantenido la autoría tradicional en esta publicación. No obstante el profesor Sebastián, con su conocimiento abrumador de la literatura simbólica de la Edad Media analiza la traducción de Ponce de León como una recopilación de tres ejemplares y, comparándolo con otros Fisiólogos, insiste en las libertades que este traductor español se tomó, y considera su versión como una adaptación de la literatura simbólica y emblemática, dentro de una gran riqueza del pensamiento y según el gusto de finales del S. XVI.

Este tipo de libro, muy leído hasta el S. XIII, influyó amplia-

mente en el pensamiento y arte de la época y aún posteriormente, y se escribía para ayuda de predicadores por lo que es evidente su carácter moral. En el marco de la concepción teocentrista medieval, más que los animales concretos lo que interesaba era el ejemplo de los animales como seres inferiores al hombre pero capaces de ofrecer modelos a imitar para enmendar su vida.

Estos textos y los bestiarios vinieron a representar a casi todo el mundo animal en imágenes literarias o plásticas que pasarían después a otros campos y ofrecía generalmente una lección moral, siendo mayor ésta si el animal había sido citado en la Biblia. Esta lección se apoya en una nueva concepción pero bebe en fuentes de la Antigüedad clásica, en la que a veces ya había un intento de moralización.

El conocimiento profundo de estas fuentes y de las medievales ha permitido a D. Santiago Sebastián realizar los jugosos comentarios que acompañan a cada capítulo.

En cada uno de éstos junto al concepto se encuentra la imagen correspondiente a los grabados de la edición romana de 1587, seguida de la definición y de una o más interpretaciones; generalmente en el texto antiguo se dedica un capítulo a cada animal aunque para el león, la hormiga y la serpiente son varios, según diferentes peculiaridades.

Los comentarios suponen un documentado discurso en el que el profesor Sebastián desbroza los diferentes elementos remitiendo a las fuentes antiguas, a la Biblia, a los comentaristas y textos medievales, citando también obras plásticas en las que las representaciones animalísticas han sido utilizadas para emitir un mensaje iconográfico, apoyándolo en una importante bibliografía. En estos comentarios se amplía la información gráfica con imágenes de las miniaturas del Bestiario de Oxford, dibujos y representaciones de algunos capiteles románicos.

Con la intención de completar las fuentes sobre el tema del simbolismo animal se incluye como apéndice la traducción al español (realizada por Alfredo Serrano y Donet y José Sanchis y Carbonell) del Bestiario Toscano, texto catalán de finales del S. XV, traducción o arreglo de un original italiano, del que se conservan en Cataluña cinco versiones, habiéndose escogido para esta versión el texto B.

Y para hacer más fácil el manejo del libro se acompaña esta edición de un índice iconográfico, remitiendo el tipo de letra a una u otra de las fuentes.

Hasta hace poco tiempo no hemos podido contar con una bibliografía importante en nuestro idioma sobre los temas simbólicos; afortunadamente hoy se han realizado ya ediciones de obras de los más prestigiosos autores que utilizaron el método iconológico.

En España D. Santiago Sebastián, con sus publicaciones y el impacto de la revista Traza y Baza ha llenado un importante vacío. De su interés por la simbología del arte medieval y las fuentes iconográficas de esta etapa fue buen ejemplo Mensaje del arte medieval -- ( Córdoba, editorial Escudero, 1978 ) que además incluía como apéndice un texto de la época. Con esta inspirada edición crítica de El Fisiólogo el profesor Sebastián nos hace más comprensible el complicado mundo del simbolismo animal tan utilizado en las representaciones plásticas, incluso sobrepasando la cronología del Medievo, y nos aporta un extraordinario material de trabajo.



ISIDORO COLOMA MARTIN

Con la aparición de los nuevos cines en los años sesenta, la Nouvelle Vague, El Free Cinema, etc, tomó carta de naturaleza el concepto de cine de autor. Todo en una película era exponente más o menos claro, de la personalidad del director, con cuyo nombre se identifica. La situación es propiciada y asumida por críticos, público y cineastas fundamentalmente europeos. Se buscaba la nota de individualidad y personalismo en una manifestación artística cuya infraestructura empresarial había sido destruida en dos ocasiones con motivo de las Guerras Mundiales. Pero sobre todo se quería buscar su hueco comercial y expresivo frente al gigante y universal cine norteamericano, en plena producción durante ambas conflagraciones.

En Hollywood semejante concepción no tenía predicamento en absoluto. En la época dorada, la producción cinematográfica estaba marcada por la política del estudio. Según ella, la fábrica de los sueños empleaba muchos operarios cuyo trabajo redundaba en la calidad, efectividad, espectacularidad, etc, etc. de un producto del que se espera dé buenos frutos en taquilla, y no ser, aunque lo fuera, la más expresiva manifestación de su creador. Muchos directores tienen que aceptar transformaciones e incluso paros definitivos de sus películas ( de los que no se libran ni los mismísimos Eisenstein y Welles ). Otros, los menos, consiguen preservar sus trabajos incluyendo una cláusula expresa en sus contratos o participando en la producción. Esta actitud es muy comprensible en una actividad concebida desde un principio como una industria, como es el cine norteamericano y que no podemos olvidar cuando nos acercamos a su estudio. Porque en último término ¿ quién es el creador de una película ? : ¿ El autor del guión ? , ¿ El director de los actores ? . ¿ Los actores ? . ¿ El montador ? . Siempre hay ejemplos de películas en las que cualquiera de las actividades que intervienen en ellas lleva el papel predominante poniendo todas las demás a su servicio. Sólo podemos hablar de la labor de producción como actividad permanente y significativamente mediadora en todas ellas. Y la producción, el dinero, impone sus leyes.

De una de las actividades menos valoradas, la del director artístico y la concreción plástica de su creatividad, el set, se ocupa el libro de J. A. Ramirez: *La arquitectura en el cine, Hollywood, la Edad de Oro.*, motivo de este comentario. El autor nos introduce en el tema por los puertos muy poco relacionadas anteriormente como son los estilos arquitectónicos de las construcciones permanentes y la efímera arquitectura del set cinematográfico. El hilo conductor de la obra se apoya en la particular versión que de la arquitectura histórica ha

ofrecido el cine para terminar presentando, y esta es la tesis última del estudio, la influencia que el cine ha tenido en la formación y sobre todo en la asimilación por el público del eclecticismo y del movimiento moderno en arquitectura. En el estudio cinematográfico, laboratorio del arte de masas por excelencia de este siglo, se ensayan formas arquitectónicas que tendrán su materialización correspondiente - en construcciones reales dirigidas en su mayor parte al público, justamente cuando éste se comporta como ser colectivo y masificado, o se espera y se ayuda a que así se comporte: centros turísticos, edificios emblemáticos de representación, centros de atracción colectiva, etc.

Sin embargo, para la exposición de este discurso el autor, no se sumerge en el mundo de la construcción permanente sino en la dinámica de la producción de sets cinematográficos. Consigue en este camino varias aportaciones de interés. Por una parte mantiene una interrelación constante entre las arquitecturas real y la efímera del cine muy clarificadora de la tesis central del libro. Por otra, y previamente, expone algunos condicionantes de la forma arquitectónico-fílmica siguiendo las diferentes etapas de la vida de un set. Así desde la fase de investigación documental hasta el momento de la destrucción del set, pasando por las fases de diseño, elección de materiales, subordinación a la mecánica de rodaje, condicionamientos coreográficos o técnicos en general, incluso casos de reutilización, tienen cumplida explicación y análisis en este texto buscando las razones primeras de tan particular conformación arquitectónica. En esta línea, no olvida el estudio de algunas actividades complementarias en la vida del set como son el vestuario, el trucaje o la iluminación. Con no poca intención de agotar el tema se analizan los sets no arquitectónicos como los de paisaje (terrestre, marítimo, atmosférico) o de máquinas (barcos, aviones, etc).

Como historiador de Arte, J.A. Ramírez, no deja pasar la oportunidad para esbozar una historia del set cinematográfico con varios puntos de referencia. Aporta en primer lugar una serie de biografías de directores artísticos resaltando las características de estilo que los diferenciaban a ellos y por extensión al estudio para el que aportaban su trabajo. Los Urban, Grot, Menzies, Buckland, etc. -- tienen aquí a su exégeta. El análisis a partir de los nombres propios se complementa con un paseo bastante detenido por las versiones cinematográficas de los estilos arquitectónicos históricos que han tenido lugar en el período que se estudia: la época dorada. En bastantes ocasiones consigue destacar los estilemas más característicos, siempre desde el apartado del decorado fílmico, de algunos géneros ya prototípicos de la historia del cine. El estudioso de la arquitectura encuentra con todo ello un buen trabajo sobre una parcela de la manifestación arquitectónica apenas analizada hasta el momento. O en términos del propio autor, manifestada en otras publicaciones, la asimilación de nuevos objetos a la pantalla -- cultural que define y explica el movimiento moderno en arquitectura.

Para el estudioso del cine se actualiza el problema planteado al principio de estas líneas. ¿Quién es el autor de la película?. Los ejemplos tenidos en cuenta, convincentes por la cantidad utilizada y sobre todo por el muestreo de selección entre los géneros y épocas posibles dentro del cine americano de la época dorada, nos ratifican en la idea de que la trascendencia de algunas películas descansa en la actividad compartida de muchos autores y no es el menos importante - el director artístico. La actividad de éste último supedita y en algunos casos dirige otras actuaciones exteriores a su campo como son la iluminación, la coreografía y de forma clara el apartado de trucajes. El set, expresión física del director artístico, consigue en muchos casos dejar su función primera de ambientar y acotar el espacio fílmico para cargarse de significación y con ella adquirir la categoría de actante, imprescindible para la adecuada exposición de ciertos relatos. Este camino de análisis, esbozado en el libro que nos ocupa, nos llevaría al estudio de la influencia del set en la carga expresiva y significativa del plano. La imprescindible necesidad de trabajar con imágenes fílmicas de los sets y no las estáticas de las que se parte en este trabajo, hacen más que meritorio el *apéndice* que aquí se ofrece.

El discurso de J.A. Ramírez, muy accesible gracias a la claridad expositiva, a la selección de ilustraciones y particularmente a la amenidad, convence al lector más erudito por el apoyo documental y bibliográfico del que hace gala. Sin embargo queda ralentizado en ocasiones por el uso de títulos originales obligando con ello a bastantes consultas en el índice correspondiente ( no debemos olvidar que en España se ha desarrollado una muy particular, y a veces peregrina, imaginación a la hora de retitular las películas ). Estoy seguro que la segunda edición no tendrá este problema. Particular importancia tiene el apartado de ilustraciones tanto por su profusión y ajustado carácter demostrativo de que hacen gala como por la dificultad de encontrar el auténtico camino de documentación que es la película original. En España el libro se adelanta a su tiempo, pues aún no contamos con las cinematecas suficientes donde poder contrastar la información que se nos ofrece, películas antiguas, mudas, en muchos casos. La difusión del vídeo y la programación de TV cada vez más amplia gracias a las antenas parabólicas, parece que va a solucionar este problema aunque sean reproducciones lo que podamos conservar en nuestras videotecas.

Un libro en definitiva, a la altura que nos tiene acostumbrado su autor, en el que pueden encontrar satisfacción tanto los historiadores de la arquitectura como los estudiosos del cine, los aficionados de ambas manifestaciones o el simple curioso. Todos ayudados por el excelente diseño y adecuada diagramación debidos a A. Guerrero Molina.

MIRO DOMINGUEZ, AURORA: RONDA, Arquitectura y Urbanismo, Publicación de la Caja de Ahorros de Ronda, 1987

ROSARIO CAMACHO MARTINEZ

Cuando Aurora Miró defendió su tesis doctoral en la Universidad Complutense, fui la primera en alegrarme y en felicitarla por su magífico trabajo. Ahora, que ha sido publicada, ratifico aquella felicitación.

El tema, la ciudad de Ronda, tiene un enorme atractivo. Aurora Miró y D. Antonio Bonet, director de la tesis, tuvieron una gran intuición al plantear el trabajo; y unas directrices bien dadas, la adecuada interpretación de éstas, una metodología rigurosa en la organización del trabajo, además del generoso tiempo invertido en su realización, lo han convertido en un gran acierto.

Curiosamente Ronda, que ha llamado siempre la atención por su pintoresca situación, por sus monumentos singulares, por su trazado y por su paisaje, no se había proyectado en un libro que nos hablase de su configuración urbana, de su evolución como ciudad a través de los tiempos. Existe una importante bibliografía, casi toda literaria encomiástica, que arranca del romanticismo y que iniciaron los viajeros, no siempre extranjeros, un importante grupo de escritores españoles también contribuiría con aquéllos a difundir la imagen de Ronda, no sólo a través de textos, sino de hermosos grabados y dibujos que han rodeado a la ciudad de Ronda de una singular poesía.

Con un carácter muy diferente hay que reseñar esfuerzos encomiables; a finales del S. XIX el de Juan José Moreti con su Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Ronda y recientemente los trabajos de nuestros compañeros Rodríguez Martínez y Ación Almansa, realizados desde el punto de vista geográfico e histórico, respectivamente.

El libro de Aurora Miró nos ofrece el análisis urbanístico y estructural de la ciudad y de sus elementos arquitectónicos. Con su acertada organización es lectura obligada para todo aquél que quiera conocer Ronda.

A través de una amplia bibliografía general y específica, de las -- fuentes y de un riguroso manejo de los documentos extraídos de diversos archivos nacionales - los locales desaparecieron en 1810 - , la autora acomete el estudio de la ciudad desde su situación geográfica, realizando el análisis del marco físico, la peculiar situación topográfica en la que irá conformándose a lo largo de los siglos, - como paso previo para el análisis específico de la evolución urbana, de la morfología arquitectónica, seguido de la evolución demográfica que, teniendo como base el último libro de Repartimientos de Ronda, irá contrastando rigurosamente con los diferentes censos y las publicaciones realizadas sobre el tema. El estudio de la forma urbana de Ronda se plantea como un análisis general de la estructura a través de los núcleos, netamente diferenciados pero homogéneos, que la configuran, atendiendo al trazado urbano y la tipología arquitectónica.

Se realiza después el estudio histórico y evolutivo de la ciudad desde la Edad Antigua, ofreciéndose más pormenorizado en época musulmana al detallar sus diferentes elementos, desde la fortaleza a las mezquitas y casas, a través del citado Libro de Repartimientos, cotejando las cifras aportadas por otros autores y los coeficientes más actualizados para intentar una reconstrucción lo más correcta posible.

El estudio de Ronda en la Edad Moderna es el que supone una aportación más personal, por contar con una base real de estudio, una más amplia bibliografía y aunque en los siglos XVI al XVIII la documentación utilizada es aún dispersa, el archivo municipal de -- Ronda ofrece una rica documentación para trabajar el siglo XIX, a través de la cual se pueden estudiar no sólo las transformaciones - que sufre Ronda en ese época, sino también se intenta una reconstrucción de los edificios del pasado de acuerdo con esas noticias, completadas con documentos procedentes del archivo de Simancas, del -- Histórico Nacional, del Militar de Madrid y otros, y a partir también de los edificios contemporáneos, como resultado de las transformaciones producidas.

El contenido del estudio de los siglos XVI y XVII se centra en el barrio de la Ciudad, con fragmentos arquitectónicos o conjuntos de equipamiento urbano fuertemente caracterizados y edificios de alto contenido simbólico, completándose con el de los barrios de San Francisco y Mercadillo. Este último es el protagonista de la evolución de Ronda en los siglos XVIII y XIX, sobre todo a partir de la construcción del Puente Nuevo, elemento clave en la expansión urba-

na de Ronda. Aquí se integra el estudio de otros conjuntos urbanos como la Plaza Nueva, de la que realiza una magnífica reconstrucción, tan diferente del espacio que hoy nos ofrece la realidad. Igualmente, se estudia la problemática de la infraestructura urbanística y el mobiliario urbano, además de los elementos de la arquitectura industrial. Se completa el capítulo con el análisis de las actuaciones decimonónicas en la Ciudad y en los barrios de S. Francisco y Espíritu Santo, escasas afortunadamente, aunque intensas en la zona del Castillo. A través de este capítulo es posible también completar el conocimiento de algunos arquitectos ligados a la renovación decimonónica de Málaga como Cirilo Salinas o José Triqueros, cuyas monografías se enriquecen a través de sus importantes trabajos en Ronda.

También se acomete el estudio de la Desamortización en esta ciudad, sobre una amplia base documental rigurosamente inédita, cerrando el capítulo con la evolución tipológica de la vivienda realizada mediante el análisis de sus diferentes elementos morfológicos en un loable intento de clasificación.

A lo largo de estos capítulos se ha realizado el estudio del edificio integrado en la trama urbana, como un elemento inseparable de la evolución conjunta de la ciudad, y, por supuesto sin desligarlo del acontecer histórico.

Todo este análisis se completa al final con un catálogo donde se realiza el estudio pormenorizado de todos los edificios y elementos urbanos de interés.

El libro, que está muy bien escrito, con claridad y concisión, y es riguroso en las citas, numerosas y amplias, se amplía con un importante apéndice documental, generosamente ilustrado con ciento setenta láminas, aunque a veces se echan de menos algunas de las casi mil de la versión original. Son muy interesantes los planos que se aportan, muchos procedentes de archivos y a pesar de la reducción a que se les ha sometido reproducen bien en cuanto a la línea, no así en cuanto al texto integrado que los explica, y se nos presenta con una vistosa portada, muy moderna, de José Manuel Mercado.

La Caja de Ahorros de Ronda, que últimamente no prodigaba sus publicaciones, ha sido la entidad editorial. Evidentemente no podría ser de otro modo. Si siempre se distinguió por publicar aquello que tenía a Ronda como protagonista no podía dejar pasar este libro, por el que está recibiendo numerosas felicitaciones.

COLOMA MARTIN, ISIDORO: La Forma Fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939. Ed. Colegio de Arquitectos - Universidad de Málaga. Colección 2A. Málaga, 1986

MARIA DOLORES AGUILAR

La obra de Isidoro Coloma viene a llenar un vacío en las publicaciones sobre el tema de la fotografía en España, del que existían sólo libros de Historia de la fotografía de carácter general.

Supone esta obra la visión científica de un Investigador del Arte, al que no le es ajeno el manejo técnico de la fotografía, ya que es también excelente fotógrafo. Son razones que avalan desde el comienzo la calidad de este libro.

La fotografía, medio de producción de imágenes bien conocido en nuestros días, va siempre cargada de información icónica, en un proceso creativo que supone la puesta al día en el mundo contemporáneo de técnicas tradicionales de representar la realidad conocidas desde el Renacimiento: mediante la ordenación perspectiva de los objetos. Su condición de profesor, hace que la exposición sea didáctica y clara, fuente en la que desde ahora podrán beber alumnos e inquietos buscadores de la estrecha relación entre pintura y fotografía, sus influencias mutuas, la aplicación en ciertas corrientes de vanguardia como el Impresionismo, el Cubismo, el Futurismo o el arte del objeto encontrado: Pictorialismo en fotografía, en suma interesantísimo aspecto de su obra que descubre todo un mundo no investigado.

Los medios técnicos y el código de su autor, constituyen los dos pilares que soportan la fotografía como arte. Desmenuza el autor aspectos tan importantes como es el movimiento en fotografía y su proyección en las corrientes artísticas. A base de textos de teóricos llega a formular su propio concepto de la fotografía en la que la técnica ha de ir hermanada con la propia creatividad de su autor.

La segunda parte se refiere a la fotografía en España hasta 1939; con su habitual claridad mental divide el tiempo en tres etapas donde pasa revista a los principales fotógrafos, profesionales y aficionados ofreciendo sus esenciales corrientes. Siendo la fotografía un medio de expresión artística, aplica a su descripción, comentario e interpretación, las metodologías al uso en la Historia del Arte, obteniendo una gratificante lectura de imágenes, que por conocidas, el gran

público pasa por alto: así la obra de Capa *Soldado con fusil en el momento de ser abatido durante la guerra civil española 1938*; Después de leer este libro muchas personas se fijarán más en el aluvión de imágenes que cada día recibe nuestra cultura actual.

La publicación tiene el enorme interés de dejar abiertos muchos caminos a investigaciones posteriores: temas como la publicidad, el reportaje fotográfico, el fotomontaje de carteles u otro medio de expresión, son sugerentes invitaciones a seguir por este camino. Camino que viene bien trazado por su completa bibliografía, repertorio inestimable para quien pretenda investigar en temas fotográficos.

Se completa la publicación, con un conjunto de imágenes bien elegidas y compuestas a la vez que el texto, lo que facilita su lectura. Este aspecto, y el diseño de su atractiva portada se deben al autor.

La obra en suma, supone la definición de la fotografía como *arte más que arte, es el fenómeno solar mediante el cual el artista colabora con el sol* (Lamartine, A. de), según recoge el autor en su libro. Un concepto que reconcilia al hombre con la fotografía obviamente cuanto de vulgar nos ofrece nuestra sociedad de consumo.