

ANTONIO RODRIGUEZ LUNA: CUATRO DIBUJOS DE LA SERIE "EMISARIOS DEL PASADO".

Antonio Rodríguez Luna es uno de esos nombres mencionados una y otra vez, cuando se pasa revista a la actividad de la vanguardia de los años treinta, pero cuyo exilio a partir de 1939 y la dilatada ausencia de nuestro panorama artístico posterior han convertido en un auténtico desconocido para las generaciones siguientes.

Nacido en 1910 en Montoro, provincia de Córdoba, tras una infancia poco feliz, como confiesa él mismo, por razones familiares se traslada a Sevilla, alternando durante unos años sus estudios artísticos con el trabajo de pintor ceramista. Después, en 1927, abandona la capital andaluza para establecer su residencia en Madrid.

En esta ciudad asiste a las clases de Julio Romero de Torres, frecuentando también con asiduidad, junto con Navarro Ramón el estudio de Timoteo Pérez Rubio. Muy pronto Antonio Rodríguez Luna se incorpora al grupo de jóvenes artistas partidarios de las nuevas fórmulas estéticas, manteniendo especialmente una estrecha amistad con Torres-García, Alberto, y los poetas Neruda y Rafael Alberti. Rodríguez Luna fue uno de los impulsores del Salón de los Independientes de El Heraldo de Madrid, que abrió sus puertas por primera vez en el centro de Marqués de Cubas nº 5, en 1929. En la siguiente edición celebrada un año más tarde, expuso dos obras: "La pescadora de peces muertos" y "El libro del buen amor y de las enfermedades secretas". El Salón de El Heraldo, al igual que la Sala de Exposiciones del Ateneo madrileño y el Centro de Exposición e Información de la Construcción, que tenía su sede en el nº 32 de la Carrera de San Jerónimo dieron cobijo a las manifestaciones pictóricas más avanzadas del momento.

Junto con Barral, Mateos, Moreno Villa, Climent, Renau y otros más, el pintor cordobés fue uno de los firmantes del Manifiesto dirigido a los poderes públicos, que apareció en "La Tierra", el 29 de abril de 1931. El manifiesto constituía una toma de postura en favor del "arte nuevo" por parte de los artistas mencionados, quienes alentados por las expectativas que alumbraba la naciente República, exigían la renovación de los criterios sustentados hasta entonces por los organismos rectores del arte oficial. Las aspiraciones vertidas en el texto no se cumplieron, arrastrando, por ejemplo, las Exposiciones Nacionales su tono mortecino. Tan sólo la participación en ellas de artistas que hasta ese momento se habían mantenido al margen de los certámenes oficiales, les dió un aire ligeramanete re-

novado.

En octubre de 1931 hace su reaparición en el panorama cultural español la Sociedad de Artistas Ibéricos, con una exposición en el Ateneo Guipuzcoano de San Sebastián, en la que estuvo presente Rodríguez Luna, exhibiendo también dos obras, una de ellas "Paisaje con pájaros", en la muestra organizada por la misma asociación en 1932, en Copenhague y Berlín. En este mismo año expuso también junto con Enrique Climent en las salas del Ateneo madrileño. En 1933 realiza una exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Madrid entidad que adquiere una de sus obras, "Pájaros en el melonar", fechada en 1932. Se trata de un óleo rico en materia, en la que el asta del pincel va dejando su huella en forma de surco, y que participa de un concepto del paisaje común por aquellos años a Alberto, Palencia, Lekuona y Maruja Mallo. Enrique Azcoaga (1) habla de la obsesión de Rodríguez Luna por los pájaros, cielos, luz, lunas y cementerios, apuntando que en él, al igual que en el caso de los artistas antes citados, el punto de partida de las obras es siempre la experiencia de la naturaleza, aunque su formulación plástica se aparte de los trillados cauces del realismo convencional.

Por el reconocimiento que hace Rodríguez Luna del influjo del escultor Alberto en su obra, cabe pensar que el pintor cordobés, sin tonizara con el espíritu de las experiencias peripatéticas de la primera Escuela de Vallecas.

En 1933 participó en la exposición del grupo de Arte Constructivo impulsado por Torres-García, aunque sus preocupaciones artísticas poco tuvieron que ver con lo que cabría deducir del nombre que los aglutinaba. Su actividad expositiva continúa y en 1934 envía a la Nacional de Bellas Artes "Campesinas", participando también en la Bienal de Venecia del mismo año. Del 25 de abril al 10 de mayo su obra presentada por José María de Suñer se exhibió en la Galería Catalonia de Barcelona, ciudad en la que residió durante algún tiempo.

1934, año de la revolución de Asturias, supone un momento decisivo en la vida del pintor, ya que a raíz de tales acontecimientos Rodríguez Luna cambia la orientación de su obra. Para conocer su evolución estilística contamos con el testimonio inestimable de las notas autobiográficas que sirven de prólogo al álbum "Diez y seis Dibujos de Guerra". "No me es fácil catalogar mis obras dentro de un 'ismo' determinado (escribía en 1937), pues dentro de una concepción abstracta de las formas y el color, extraña mis materiales de creación de los campos y cielos castellanos, por lo que alguien situó mis obras dentro de un "realismo mágico", que yo más bien llamaría "visión abstracta de lo poético en la naturaleza". Esta posición me

situaba, fatalmente alejado de toda inquietud social, contentándose con un "revolucionarismo" artístico y burgués... Aquel acontecimiento revolucionario (sigue diciendo el pintor refiriéndose al levantamiento asturiano) me llevó a un cambio total en mi caminar por el arte, decidiéndome a poner toda mi fe en una pintura social y revolucionaria, no en su forma exterior, sino en un contenido profundo de la vida de nuestro tiempo, o lo que es igual, las luchas de la clase trabajadora... con este convencimiento moral y político me sorprendió en julio la sublevación, por lo que mi posición artística no ha tenido que violentarse o mixtificarse, limitándose a seguir el camino que inicié en octubre del 34, pues en este camino pretendo justificarme" (2).

Rodríguez Luna fue evolucionando hacia posiciones cada vez más comprometidas con la causa popular, tomando partido, al estallar la Guerra Civil, al igual que Rafael Alberti, Antonio Machado, Miguel Hernández, Moreno Villa y tantos otros intelectuales y artistas por el bando republicano.

Ya a fines de 1933 había participado en la I Exposición de Arte Revolucionario celebrado en el Ateneo madrileño del 1 al 12 de diciembre, organizada conjuntamente por la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios y la revista Octubre, bajo el lema del anti fascismo. Junto a las obras de Cristóbal Ruíz, Pérez Mateos, Julián Castedo, Miguel Prieto, Darío Carmona, José Renau, etc... Rodríguez Luna expuso un dibujo, una hoja de aleluyas con el título de "Maldiciones", compuesta por una serie de recuadros en los que el trazo de liberadamente ingenuo iba acompañado de textos que acentuaban el componente crítico de las distintas escenas.

Tras un primer período en que su producción se halla estrechamente relacionada con el surrealismo (3) Antonio Rodríguez Luna va a ir decantándose paulatinamente hacia una temática de carácter social. A 1935 corresponde una obra premonitoria: "La Guerra", dibujo alegórico con el que el pintor da inicio al conjunto más importante de obras realizadas en torno a la Guerra Civil española.

En los años de la contienda, su actividad artística sufrió un proceso de politización, semejante al ocurrido en todos los ámbitos de la cultura española, colaborando con dibujos fuertemente satíricos como "Queipo de Llano al teléfono" en la revista "El Mono Azul" (4) editada por el grupo de intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura.

Se tiene constancia de que Antonio Rodríguez Luna fue uno de los artistas invitados a participar en el Pabellón que la República Española erigió en la Exposición Internacional de París, en 1937 (5),



Fig. 1.- "EL TIRANO".



Fig. 2.- "TERRATENIENTE ANDALUZ".



Fig. 3.- "EL FALANGISTA".



Fig. 4.- "EL REQUETE".

pero lamentablemente no ha sido identificada la obra suya que acompaña al "Guernica" de Picasso y la "Montserrat" de Julio González. Ahora bien, sin ningún género de dudas, la manifestación artística más importante del compromiso político de Antonio Rodríguez Luna, lo constituye el extraordinario y hoy rarísimo "Diez y seis dibujos de guerra" (Album compuesto pese a lo que su título indica, por catorce dibujos y la reproducción de un óleo) publicado en Valencia por la Editorial Nueva Cultura en 1937.

A este mismo año pertenecen también una serie de dibujos a tinta de 25 x 35 cms.: "El Tirano" (Fig. 1), "Terrateniente andaluz" (Fig. 2), "El falangista" (Fig. 3) y "El requeté" (Fig. 4), agrupados por su autor bajo el título genérico de "Emisarios del Pasado". En ellos valiéndose de una técnica portentosa, de un dibujo preciso y minucioso y del empleo fuertemente contrastado de luces y sombras, Rodríguez Luna recrea por medio de composiciones densas y abigarradas toda la crueldad, la violencia y el odio desatado en 1936. En estos dibujos aparecen elementos iconográficos frecuentemente utilizados en el resto de su obra, como el amontonamiento de calaveras, la mujer con la hoz, así como esas figuras fantasmagóricas, muy cercanas a formulaciones plásticas propias del surrealismo, pero no utilizadas en este caso por su valor estético, sino como manifestación palpable del hambre y la explotación.

Estos cuatro dibujos, que hay que encuadrar dentro de la crítica cervical contra el fascismo, que domina toda la actividad artística de Rodríguez Luna durante los años del conflicto bélico, muestran a pesar de su temática pervivencias de elementos formales de la primera etapa estilística del pintor. En efecto el autor se vale en ellos al igual que el album anteriormente citado de toda una serie de recursos de ascendencia surrealista y, en concreto, de procedencia daliniana (como se evidencia en el remate del altar que aparece en la fig. 4) para recrear un ambiente alucinante. La putrefacción, las deformaciones, los insectos, la carne ulcerada, los rasgos de sadismo y las notas grotescas se repiten en ellos obsesivamente.

El dibujo que de forma más eficaz compendia el sentir de Rodríguez Luna en estos años es el reproducido en la fig. 2, en el que caben bajo su pluma sarcástica instituciones como: la Guardia Civil, la Justicia y la Iglesia. Nos hallamos ante una crítica feroz que justifica un tipo de sociedad basada en los privilegios y manipulada por una escala de valores que justifican la opresión de unas clases por otras.

Temática semejante a la de esta última obra es abordada también por Alberto en uno de los dibujos políticos que fueron publica-

dos en la revista "Nueva Cultura" (6). Ahora bien, en este caso concreto Rodríguez Luna supera con creces al escultor toledano en técnica y fuerza expresiva.

Estrechamente relacionado por intencionalidad y estilo con la serie "Emisarios del Pasado" se halla el dibujo titulado "Bombardeo de Barcelona" de la misma fecha y técnica que los anteriores, en el que la acumulación de objetos y los fuertes contrastes lumínicos sirven para evidenciar el caos aterrador y la secuela de muerte y destrucción que provoca el paso de los aviones.

Antonio Rodríguez Luna huye generalmente de los estrechos límites de la figuración realista, al utilizar en sus obras de denuncia recursos formales propios del surrealismo, por eso, dentro del panorama artístico español de los años treinta, su figura, como puso de manifiesto V. Bosal (7) cobra un significado especial al plantear junto con el escultor Alberto, la posibilidad de establecer entre la vanguardia artística y la realidad social, relaciones distintas a las tradicionalmente aceptadas.

Aunque las simpatías políticas de Rodríguez Luna eran evidentes y sus convicciones le obligaron a abandonar España, no hay en su producción del período bélico una actitud de propaganda en favor del ejército republicano. Hecho, que por otro lado, no pasó desapercibido en su momento, siéndole reprochado por el comentarista de la revista "Hora de España" al hacer la reseña del anteriormente mencionado álbum de dibujos (8). En efecto, no es el aspecto épico de la guerra lo que concitó su atención, sino que por el contrario Rodríguez Luna puso sus extraordinarias dotes de dibujante al servicio del ser humano, víctima de los acontecimientos.

En 1939 Antonio Rodríguez Luna se exilia, siendo su primer destino un campo de refugiados. Un aguafuerte de este mismo año: "Españoles en el campo de concentración de Argelés-Sur-Mer", refleja la experiencia sufrida por tantos compatriotas. La siguiente etapa es París, en donde expone sus dibujos en la "Maison de la Culture", pero su destino definitivo es Méjico, país en el que inicia a partir de 1939 una nueva etapa de su vida en la que la pintura sigue siendo el eje principal. Aunque las primeras obras de Rodríguez Luna realizadas en tierras americanas participan de la misma atmósfera de pesadilla que su producción anterior, su estilo evolucionó después por los cauces del expresionismo.

Su reencuentro con España se retrasó hasta noviembre de 1976 fecha en la que realizó una exposición en la Galería Juana Mordó de Madrid. Muestra del reconocimiento a su labor y del deseo de recupera-

ción de una de las figuras más importantes del exilio español, fue la creación en 1982 en Montoro, su ciudad natal, de un museo monográfico dedicado a su obra.

#### NOTAS

- (1) "Benjamín Palencia en París". Luz. Madrid, 8-XII-1983.
- (2) Publicado por Nueva Cultura. Valencia, 1937.
- (3) El componente surrealista de la obra de Rodríguez Luna fue objeto de estudio por mi parte en EL surrealismo en la pintura española. 1924-1936. Universidad Complutense de Madrid, pp. 326-336.
- (4) El Mono Azul. Nº 1. 27-VIII-1936.
- (5) V. PEREZ ESCOLANO y otros: "El Pabellón de la República Española en La Exposición Internacional de París, 1937". España artística y realidad social: 1936-1976. Barcelona, 1976, pg. 40.
- (6) "Cuatro dibujos políticos de Alberto Sánchez". Nueva Cultura. Valencia, 1936.
- (7) Historia del Arte en España. Madrid, 1972, pg. 349.
- (8) A.S.P. "Ediciones Nueva Cultura: Dieciséis dibujos de guerra". Hora de España. Valencia, vol. II, junio 1937, pg. 76.

Lucía García de Carpi

#### TAMBORES Y COMPUTADORAS

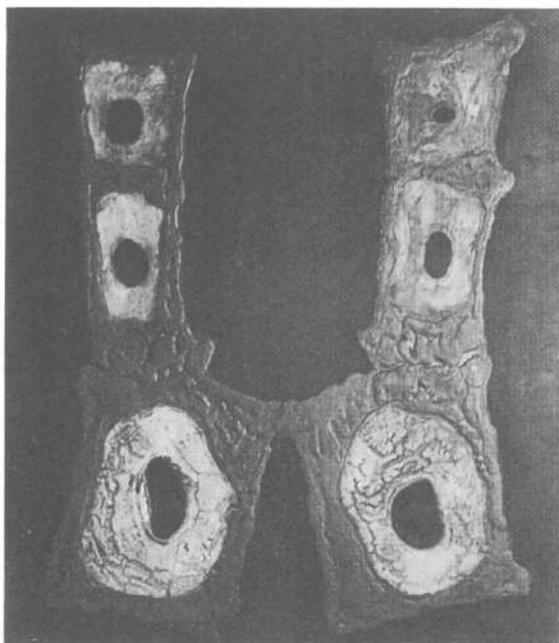
Fue después de mi retorno a España en 1962, tras vivir durante casi cuatro años en Nueva York, cuando mi pintura comenzó a mostrar las características que eventualmente me conducirían a la computadora. Antes de marchar a Nueva York, había pasado a un período similar en Marruecos que hoy me parece haber sido determinante del curso posterior de mi obra. Yo estaba entonces en los principios de mi carrera artística, aunque abandonando ya la superficialidad del "naturalismo" y buscando un sentido más profundo de la realidad. Avido, como estaba, de sensaciones, Marruecos fue para mí una orgía visual. Desde la sofisticación de la arquitectura y de la decoración drábes -a través de formas más crudas de anteriores civilizaciones- hasta la omnipresencia de los objetos naturales en toda su rica variedad de formas, colores y texturas. Las experiencias que viví allí me afectaron profundamente. Viajando a través de llanuras sin límite, barridas por el viento, o caminando en la soledad de la montaña, había experimentado un sentimiento primigenio de comunicación con la naturaleza que nunca antes había sentido. Sonidos de tambores y timbales -intuiciones antiquísimas sobre la contextura del universo-, rítmicos

y persistentes como latidos del corazón o como los ciclos de la naturaleza, me habían inducido un estado psicológico que parecía transportarme a una dimensión en la que el tiempo se fundía y la realidad se mezclaba con la magia. Reiterativos cantos corales de una sinagoga, o misteriosos arpeggios de la flauta de caña de un pastor, traídos por el viento como desde otra era, habían despertado en mi interior emociones de una clase para mí desconocida: indefinidas, asentimentales, invadiendo todo mi ser y agitando mi subconsciente, como si se tratase de respuestas a vivencias olvidadas o a memorias ancestrales. Mis recuerdos de aquella época están ahora envueltos en un aura de ensueño, pero evocan todavía el sentido de realidad que experimenté entonces, así como mis reflexiones sobre cuán lejos habíamos derivado, nosotros, los occidentales, de la consciencia cósmica de nuestros antiguos antepasados y qué gastadas y desconectadas del mundo real estaban ya nuestras formas y nuestros valores hacia finales del siglo pasado, cuando el arte comenzó su revolución. Allí, entonces, comprendí muy bien por qué Picasso había sido motivado por la escultura africana.

En la América de la producción en serie, añoré el tipo de cosas naturales, reales y concretas, que lo rodean a uno en África. En mi pintura, las formas representativas, después de hacerse ambiguas e indefinidas durante mi estadio marroquí, habían desaparecido de mis lienzos, cambiando mi interés de las imágenes y los colores a la textura y dejando los cuadros de ser "escenas" para convertirse en objetos con su propia entidad física. Con la textura como único elemento con que ejecutar un cuadro, mi pintura pronto se convirtió en una gruesa capa de materia arrugada, cuarteada, patinada, cuyo aspecto, inicialmente mineral, se transformó, cuando ciertas áreas se fueron diferenciando de otras por sus accidentes texturales, en orgánico, "fossilizado", como congelado en el tiempo. Con estos cuadros, trataba de expresar un sentimiento complejo de realidad física, anti-güedad, magia y misterio.

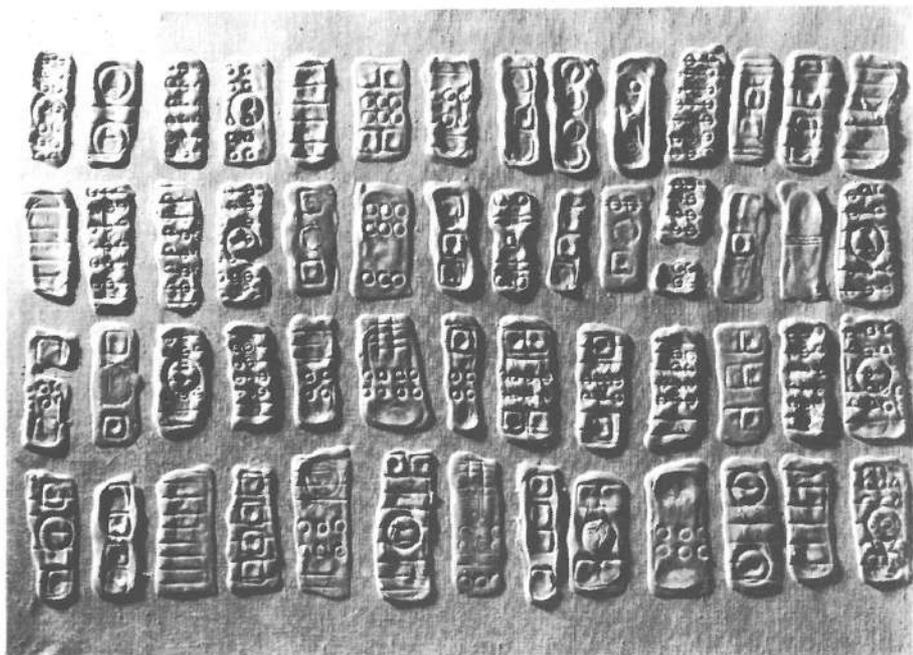
Un crítico neoyorquino, captando el papel cosificador del relieve y la textura, los definió como amuletos, de apariencia "tan antigua, tan inextricablemente simbólica, tan primitiva y ritualista como cualquiera que pudiera ofrecer el Continente Negro" (1). Otro, compendia así mi trabajo: "Parece explorar las raíces humanas en las antiguas sociedades" (2) (Fig. 1).

Mi llegada a Nueva York fue en 1959. En aquél momento, como habría de saber pronto, cuando el movimiento Pop salió a la superficie existía en EE.UU. una tendencia similarmente orientada hacia el objeto, reaccionando contra los excesos subjetivistas del Abstracto-



1

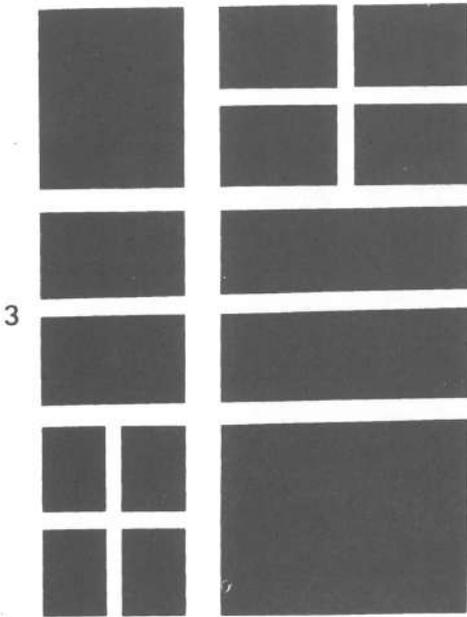
"SIN TITULO", 1962.



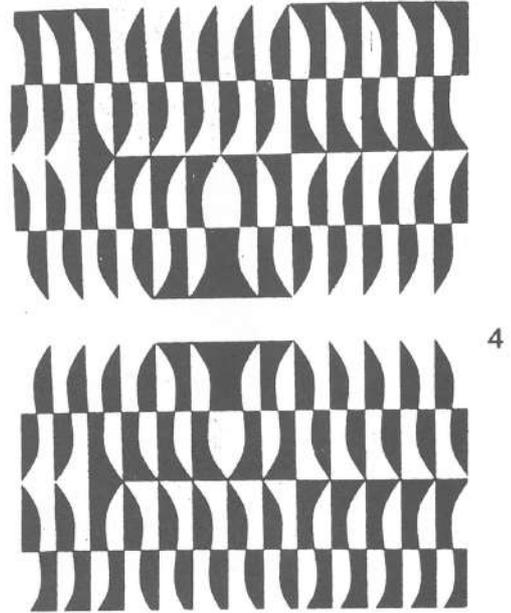
2

"HORIZONTAL II", 1962.

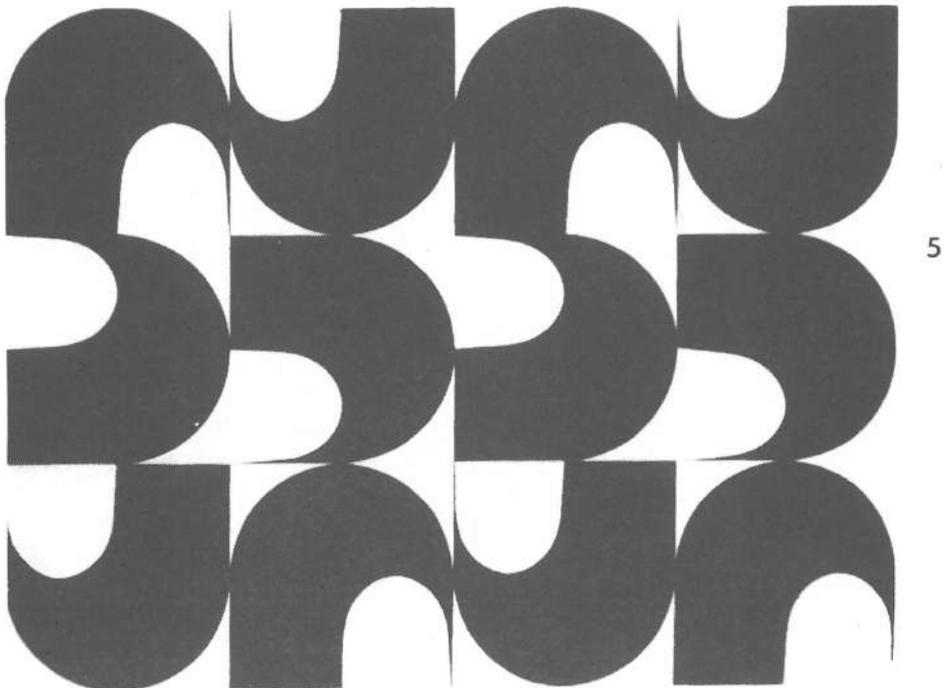
"ADICION, DIVISION", 1963



"VIBRACION", 1964



"RITMOS", 1964



Expresionismo. La diferencia con mi propia obra residía en el tipo de objetos en que se centraba el interés de los artistas americanos, que eran los productos industriales, hechos en serie, de la sociedad de consumo. Sin embargo, posteriores cambios en mi pintura me hicieron sentir en afinidad con esos artistas. No tanto a causa de sus objetos como de la forma reiterativa en que los empleaban, cuyo efecto estaba relacionado con el que la música africana había ejercido sobre mí. Cuando me di cuenta de que zonas lisas potenciaban, por contraste, a las texturadas, y empecé a dividir la capa de materia que cubría mis lienzos en porciones más pequeñas sobre un fondo liso; y, sobre todo, cuando estas formas en relieve comenzaron a regularizarse en lo que respecta a sus formas, tamaños, y distancias entre sí, sentí que, a pesar de las diferencias, nos movíamos en el mismo terreno. No obstante, mi obra habría de seguir un camino diferente. De vuelta en España, al comprender que era repetición lo que buscaba, eliminé la textura e igualé a las formas, esquematizándolas geométricamente (Figs. 2,3,4 y 5).

Yo creo que esos cuadros que hice en América, aún cuando fueron la expresión de mis experiencias africanas, fueron también mis pasos iniciales hacia la cibernética. La división de sus superficies en dos elementos contrastados, opuestos, estableció ya las bases del lenguaje binario que después, una vez sustituidos objetos por símbolos, habría de desarrollar.

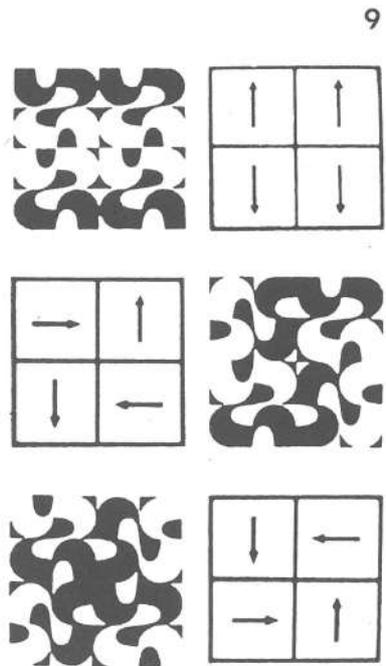
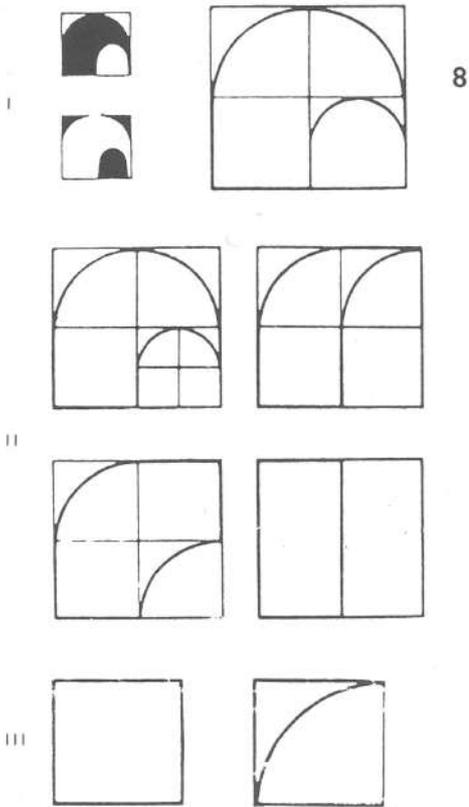
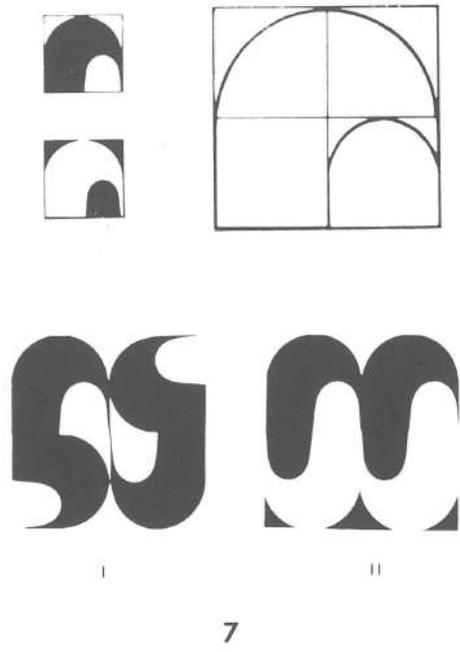
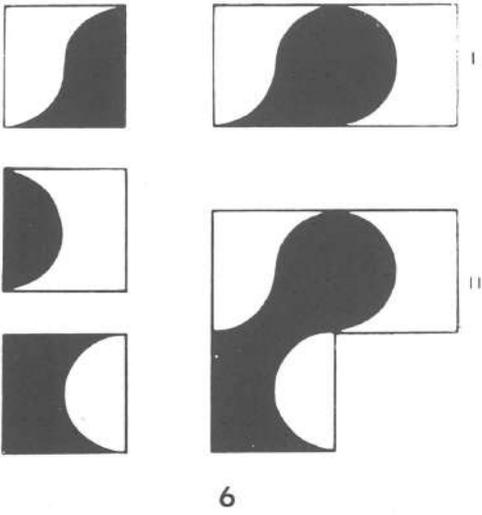
Durante mucho tiempo me intrigó cómo fue posible que mi interés cambiase de forma tan poco abrupta del mundo antiguo al post-industrial. Ahora, pienso que hay algo en común con en espíritu entre ellos. Creo que fenómenos tales como la influencia negra sobre el baile y la música popular moderna, el atractivo que antiguas ideas orientales ejercen hoy sobre la gente, y las similitudes existentes entre símbolos desarrollados por el arte moderno y los que culturas pre-racionalistas representaron en su folklore, son la consecuencia de los cambios sociales traídos por la revolución industrial, unidos a interpretaciones del mundo originadas en los datos que emergen de la ciencia del siglo XX, que, en determinados aspectos, son más próximas a la de la Antigüedad que a las de nuestros siglos inmediatamente precedentes.

Lo anterior no significa que crea probable nuestra regresión a una sociedad mágica, ritualista y cargada de tabúes, aunque existe la posibilidad -y está ocurriendo- que minorías a-críticas se sientan tentadas por ella. En el contexto de nuestros valores básicos greco-cristianos, las mencionadas influencias han presionado en la dirección exactamente opuesta: alejándonos de la artificiosidad de

la tradición europea, hacia formas sociales más libres, más naturales y más espontáneas. Nuestra aproximación científica a los hechos nos prevendrá de malinterpretar leyes y fuerzas de las que nuestros lejanos antepasados sólo tuvieron vagas intuiciones.

El primer problema con que me encontré después que mis cuadros se convirtieran en conjuntos de formas idénticas alineadas unas junto a otras, fue la redundancia, la inexpressividad. Los cuadros resultarían "muertos", a menos que la redundancia se rompiera con la variedad formal. Como por alguna razón, que ahora comprendo perfectamente, me sentía compelido a no emplear más de una forma, el problema parecía no tener solución. La salida de esta tesitura fue la introducción de la versión negativa de dicha forma (negativa en el sentido fotográfico: con los colores invertidos, yo trabajaba en blanco y negro exclusivamente). Este paso me hizo comprender la naturaleza binaria de la forma. La forma descansa en la diferencia. Existe por oposición al fondo. Es dual. La pluralidad resulta de la complejidad, por la multiplicación de dualidades. Esta concepción elemental de la forma no sería, probablemente, posible en la moderna pintura occidental si el Impresionismo no hubiese descompuesto la imagen, el "sfumato" renacentista, en áreas de color independientes. Hoy, está presente, de diversas maneras, en la obra de muchos de los artistas que usan el ordenador. Tal vez es lo que los conduce a él, pues, como es sabido, la potencia de esta máquina reside en su capacidad para conseguir, a gran velocidad, efectos muy complejos por adición de operaciones muy simples.

Después de introducir los negativos, los resultados fueron mejores. La forma negativa actuaba como un elemento distinto, con el que crear relaciones rítmicas (Fig. 4). Por otra parte, invertir el color de una forma en un conjunto estructurado suponía, como es natural, invertir también el color de su fondo, delimitándolo. Esto me habituó a considerar como forma, en mi pintura, no un área continua de color uniforme, sino la delimitación de un conglomerado de áreas de dos colores opuestos, en el que el color no definía, para los efectos que voy a describir, ni la forma ni el fondo. Ambos tenían igual consideración. La ambigüedad de ambos términos en mi obra, así como mis posteriores operaciones con ella, me indujeron a llamar "módulo" al complejo blanquinegro básico con cuya repetición realizaba los cuadros. Así lo llamaré en adelante en este escrito, salvo en unas líneas que transcribo literalmente de otro texto. Tras muchos experimentos, terminé por adoptar un módulo cuadrado, al notar sus posibilidades para añadir información a un conjunto monoforme por medio de sus rotaciones, y por otros procedimientos, cuando se dan en su diseño las condiciones a que a continuación me refiero:



"Si en una composición de formas inscritas en un cuadrado, en un plano reticulado, se gira una de las formas (se cambia la base del cuadrado), la composición se altera, a menos que la forma sea un círculo o un polígono regular con cuatro lados, o un número de lados múltiple de cuatro, cuyo centro coincida con el centro del cuadrado. Por lo tanto, esa forma, en esa estructura, funciona como cuatro formas distintas.

Si la forma mencionada, representada por una zona continua de un color en un fondo de color distinto, se diseña de manera que alguna parte de su contorno coincida con el lado del cuadrado que la contiene, la forma se integra, al yustaponerlas, con otra, que posea esta misma característica, colocada en la posición adecuada. Creciendo, y transformándose, pues:

- a) En una dirección, si la fusión del contorno de la forma con el lado del cuadrado se produce solamente en uno de los lados (Fig. 6-I).
- b) En más direcciones, si tal condición se da en más de un lado (Fig. 6-II).

Si en vez de a lo largo de todo el lado del cuadrado, la fusión se produce sólo en su mitad, y la misma forma interviene en versiones positiva y complementaria (complementaria; la de colores opuestos), la integración puede ser:

- a) Forma con forma y fondo con fondo (Fig. 7-I).
- b) Forma con fondo de su complementaria (Fig. 7-II).

Lo cual favorece el control de crecimiento y aumenta, al mismo tiempo, las posibilidades plásticas de las formas resultantes de la integración" (3).

Estas palabras las escribí en 1970. Sin embargo, hacia 1965 mi pintura exhibía ya características, que yo empesaba a comprender, que apuntaban a la posibilidad de su tratamiento automático. Lo que no podía prever entonces es que pronto tendría la oportunidad de verificarlo. Los ordenadores eran entonces muy escasos, sólo grandes corporaciones o instituciones oficiales los poseían y en España ni siquiera sabía si existía alguno.

Mi oportunidad llegó con la inauguración del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, en 1968. A principios de ese año, Mario Barberá, uno de sus directivos, entró en contacto conmigo y me invitó a asistir a un curso para post-graduados que estaba próximo a comenzar. Yo estaba listo. Durante los tres o cuatro años anteriores, todos los cuadros que había pintado habían sido series reticuladas del mismo módulo. La mayor parte de ellos incluso tenían el mismo formato -retícula cuadrada de dieciséis unidades- y los

módulos positivos y negativos en la misma proporción. Como algunos de estos cuadros me gustaban más que otros, y, además, había dese~~cha~~do otras muchas composiciones estructuradas similarmente, que habían salido de mi cuaderno de dibujo, sabía que la diferencia entre un diseño bueno y otro malo ("bueno" y "malo" por criterios subjetivos) no era una diferencia de ingredientes, sino de su organización. Una diferencia rítmica. Esto es lo que quería estudiar. Buscaba causas objetivas a mis preferencias (Fig. 9).

Durante el curso, tuve muchas conversaciones con Barberá, con Florentino Briones, director, entonces, del Centro, y con Ernesto Gracia Camero. Este último, matemático, tiene un gran interés en Lingüística. Fueron los aspectos lingüísticos (combinatorios y generativos) de mi obra los que despertaron su interés. Para mí, estas conversaciones fueron muy enriquecedoras. La estructura matemática de mi obra había venido gradualmente, a lo largo de los años y entre tropiezos y aciertos (calificados estos últimos como tales por razones puramente estéticas). Ahora me daba cuenta de que se trataba de un sistema coherente, como un mecanismo diseñado para un fin determinado. Después de asistir a un nuevo curso aquel mismo año, García Camero creó un Seminario sobre Arte en el Centro, junto con otros dos, sobre Lingüística Matemática y sobre Arquitectura, a los que más adelante se añadiría uno sobre Música. Mis primeros gráficos de ordenador fueron producidos entonces por la IBM-7090 del Centro, como resultado de un programa para el análisis estructural de mi obra.

El carácter interdisciplinar de nuestro seminario era muy estimulante. Además de artistas, a sus sesiones asistían también matemáticos, arquitectos, lingüistas y escritores, con el consiguiente intercambio de información y de ideas. Después, a medida que el grupo crecía y el propio Centro desarrollaba sus actividades, surgieron los problemas. Duró cuatro o cinco años. Es difícil fijar con exactitud la fecha en que terminó, porque murió gradualmente, reviviendo de cuando en cuando. Fue reorganizado en la Escuela de Arquitectura de Madrid durante una temporada y, más tarde, Florentino Briones lo llevó, junto con el de música, a diferentes lugares, después de dejar el Centro por otros cargos.

Mientras el seminario estuvo regularmente activo, desarrollamos varios programas de distintos tipos. Desde Combinaciones modulares generadas al azar hasta composiciones muy estructuradas. Su estudio mostró el carácter binario de mi obra. Además de la estructura binaria interna de los módulos básicos, en mis cuadros la dualidad funcionaba en cada estadio de su proceso generativo. Tras mi primer curso en el Centro, mi repertorio se había aumentado de uno a cuatro



a



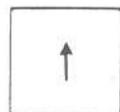
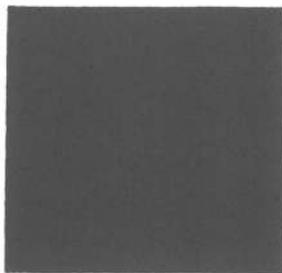
b



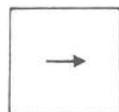
c



d



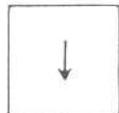
1



2



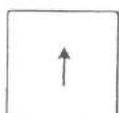
4



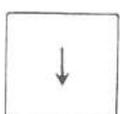
3



-2



-1



-3



-4

Arriba: CODIGO

Abajo: Dieciséis variantes del módulo a



a<sub>1</sub>



a<sub>2</sub>



a<sub>3</sub>



a<sub>4</sub>



-a<sub>1</sub>



-a<sub>2</sub>



-a<sub>3</sub>



-a<sub>4</sub>

10



a'<sub>1</sub>



a'<sub>2</sub>



a'<sub>3</sub>



a'<sub>4</sub>



-a'<sub>1</sub>



-a'<sub>2</sub>



-a'<sub>3</sub>



-a'<sub>4</sub>

módulos, pero los programas que pasamos por la máquina fueron todos sobre el primero de ellos solamente. Llamémosle a (Fig. 8-I)

Había cuatro conjunto de oposiciones:

a versus a', en relación al color predominante

a " -a, a la dirección del módulo y de sus giros

a1 " a3, a su posición, verticalmente

a2 " a4, a su posición, horizontalmente.

El módulo podía tener dieciseis presencias diferentes en una cuadrícula: cuatro giros de 90° en la dirección de las agujas del reloj y cuatro giros de 90° en la dirección inversa. Más sus complementarios de color (Figs. 9 y 10).

Los ritmos eran de dos tipos opuestos también. En correspondencia mantenida con Michael Thomson, investigador británico, miembro de la Computer Arts Society, y a sugerencia suya, utilizamos los términos "tracking" y "skipping" para referirnos a ellos (4). Su traducción sería movimientos "continuos" y "discontinuos". "Tracking" (o movimiento continuo) era la secuencia resultante de la adición de zonas del mismo color de dos o más módulos individuales, al generar (por fusión de sus límites) un módulo mayor o macromódulo. "Skipping" definía la relación existente entre las zonas blancas y negras del interior de un módulo, entre módulos independientes, y entre macromódulos. Ambos ritmos eran binarios también. Cada módulo o macromódulo tendría siempre su contrapartida, en el mismo -o inverso- color y postura, en la porción opuesta de la cuadrícula.

En el Centro, tratamos de comprender las inter-relaciones entre los diversos conjuntos de dualidades y las jerarquías de sus roles. Como las posibles combinaciones del módulo a en una cuadrícula de dieciseis cuadrados (el formato usual de mis cuadros durante el período que estábamos analizando) son  $16^{16}$ , y, además, podían emplearse otros muchos módulos de características semejantes que los hacía relacionables entre sí, un ordenador podría estar trabajando, quizás para el resto de mi vida, si se le proporcionaba un programa que se limitase a pedírselas. Pero además yo, en aquel tiempo, soñaba con desarrollar un programa que analizase estructuras, revelase sus leyes, las aplicara, produjese nuevas combinaciones, las evaluase y continuara auto-regulándose, quizás indefinidamente.

Hoy me doy cuenta de los defectos de tal proyecto. Aparte de la inversión en nuestros respectivos papeles que ello suponría en mi relación con la máquina, y aparte también del vacío que dejaría en mi vida mi conversión en un simple espectador, tenía el gran error de no haber tomado en consideración el carácter mutante del arte, las transformaciones de sus objetivos inmediatos, incluso dentro



OGARA 1973

11



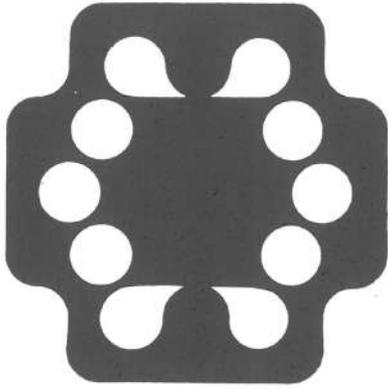
MEINLE 1965

12



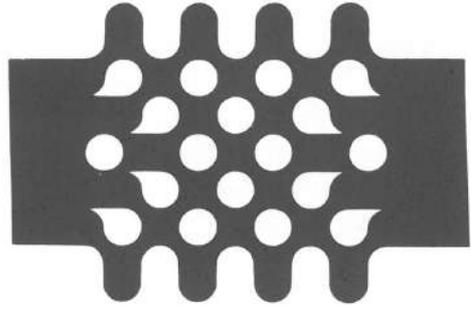
NIZARIA 1976

13



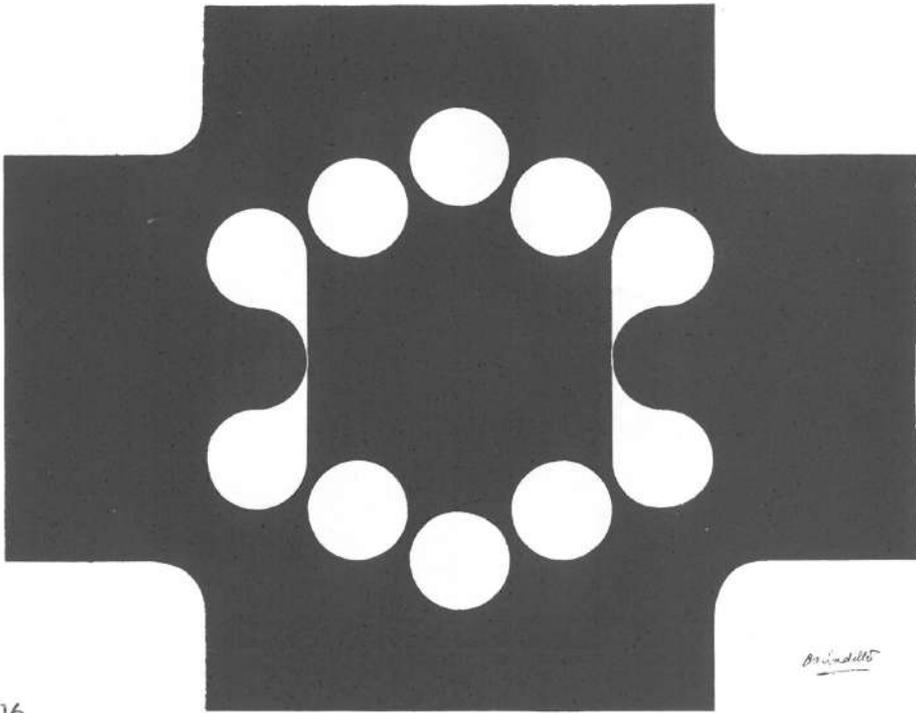
14

1981



15

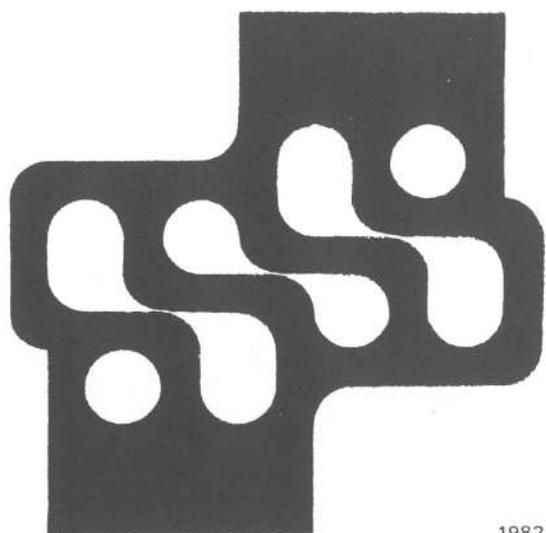
1980



16

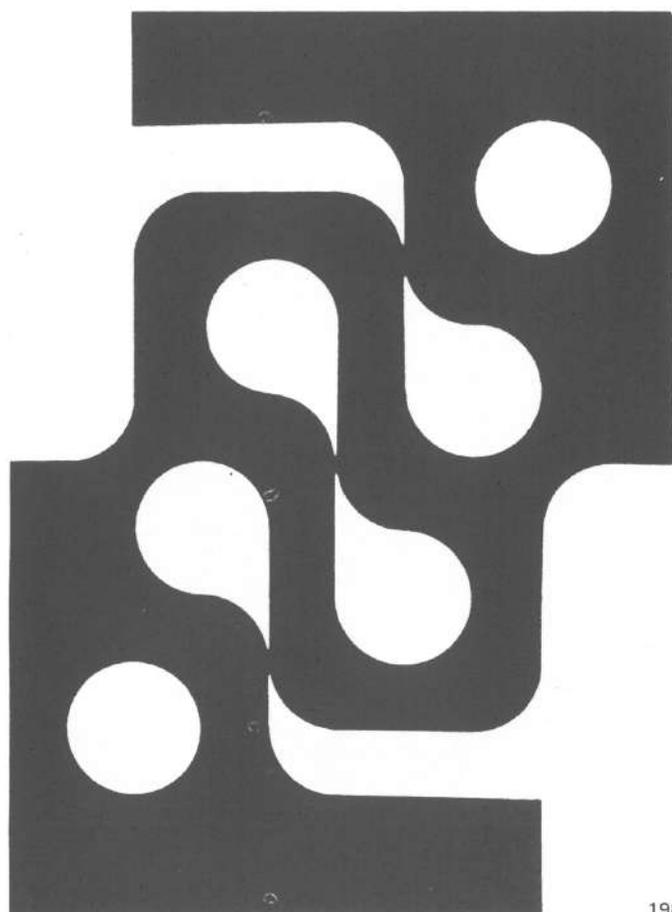
*Amundell*

1981



17

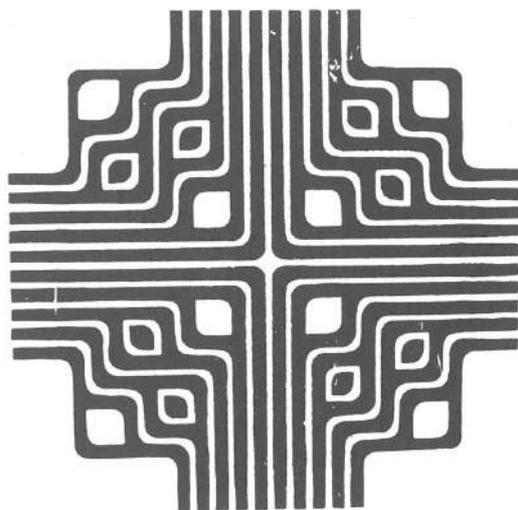
1982



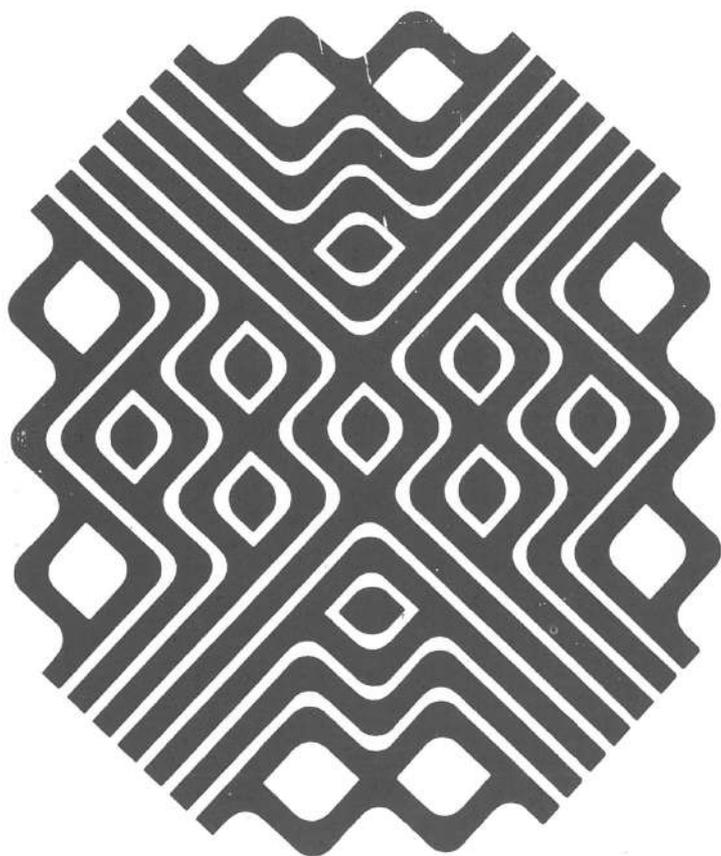
18

1982

19



1983



20

1983

de una trayectoria individual, que viene determinada por factores que nuestras mentes conscientes ignoran en el momento de la creación.

Por el tiempo en que los problemas del seminario comenzaron, yo estaba teniendo ya mis propios problemas personales. Estaba yendo y viviendo de Málaga a Madrid y de Madrid a Málaga constantemente, y regresando a casa con grandes pilas de gráficos de computador, cuyo estudio consumía todo mi tiempo. Incluso traté de desarrollar una tabla de puntuación para evaluarlos y clasificarlos. Estaba revisando nociones matemáticas que había olvidado desde mis días de colegio y luchando con otras nuevas que escasamente comprendía: Estadística, Teoría de Grafos, Lingüística, etc. Ya ni pintaba ni "sentía", sólo pensaba todo el tiempo, tratando de formalizar racionalmente, de manera exacta, lo que había nacido sin más método que el de dejarme llevar por mis sentimientos. Algo en mi interior se rebelaba. Empecé a sentirme nervioso y desasosegado y a añorar mi antiguo trabajo solitario, realizado a mi "tempo" y sin stress.

Para acabar de complicar las cosas, hube de someterme a una operación quirúrgica, seguida de una recuperación larga y complicada, que agotó mis energías.

Durante años, no volví a usar un ordenador. Luego, cuando fueron más accesibles, algún amigo, esporádicamente, me pasaba por máquina un programa. Más adelante, al aparecer los micro-ordenadores, pasaba de vez en cuando un rato jugando con el de algún conocido. Ahora, con un ZX-81 que compré para mi hijo, reemplazado después por un Spectrum, pero de modo diferente a como trabajé en el Centro: obteniendo resultados visuales inmediatos; improvisando; corrigiendo sobre la marcha, como si se tratase de un cuaderno de dibujo.

Esta pequeña computadora, casi un juguete, es todo lo que necesito para mis elementos en blanco y negro, predefinidos. Hace unos años, descompuse los módulos que había empleado hasta entonces en las dos formas elementales de que estaban constituidos: un cuadrado y un cuarto de círculo inscrito en un cuadrado, con el lado del cuadrado como radio (Fig. 8-III). En la pantalla, hago obras completas, o porciones de configuraciones mayores que luego desarrollo con collages de fotocopias, o dibujando. Me limito a escribir algunas instrucciones para complementar las posibilidades que la máquina me ofrece con su propio programa interno.

Con el cambio de módulos, y de método, mi trabajo ha vuelto a ser intuitivo y relajado. Como al principio, cuando todavía no tenía un concepto muy claro de lo que hacía y por qué lo hacía. Parece como si hasta un determinado momento, mi trabajo hubiese consistido en la construcción de un mecanismo. Después, en su análisis. Y una vez

desvelada su estructura, me sintiera libre de utilizarlo sin necesidad de poner de manifiesto la binariedad de su principio. En cualquier caso, creo que he recuperado para mi trabajo mi mitad emocional y he sorteado el peligro de mono-polarización intelectual. Solamente de forma ocasional, hago un programa para generar sistemáticamente articulaciones modulares o variaciones de una determinada composición. Este programa suele ser muy simple: unas pocas órdenes, para establecer las coordenadas iniciales y el nombre (número) del módulo que ha de aparecer en ellas en primer lugar, y para crear un "bucle", con la orden de presentar en pantalla la sub-rutina que contiene el dicho módulo, así como uno (o varios) "contadores" para que cambien automáticamente tanto las coordenadas como el número del módulo, de forma que estos aparezcan en el lugar y en el orden que deseo. El programa se complementa con una serie de sub-rutinas que empleo en todos los del mismo tipo.

Si los pequeños ordenadores personales no hubiesen llegado a existir, no creo que hubiera vuelto a usar la computadora. Con el Spectrum en casa, soy ahora libre de trabajar cuándo, dónde y como lo desee. De este modo, he descubierto que un ordenador, además de un instrumento muy valioso, puede ser también una fuente inagotable de placer. Yo estoy convencido de que con el paso del tiempo, más y más artistas lo emplearán para su trabajo. A medida que los artistas, así como científicos y técnicos interesados en el arte, continúen explorando sus posibilidades y desarrollando nuevas técnicas y procedimientos, se perfeccionarán máquinas especiales para el trabajo gráfico (ya existen) que, si los precios mantienen la tendencia a la baja que ha caracterizado a estos productos, cada artista podrá usar, eventualmente, tan automáticamente y sin esfuerzo como el lápiz y el pincel, de la forma que mejor se adapte a sus necesidades. Que el ordenador se haga cargo, bajo su dirección, del proceso completo de realización de un cuadro, o simplemente ayude a su autor en las fases iniciales, es algo que no tiene importancia. El "Computer Art" -por usar una denominación acertada, pero que no me gusta- no debería configurarse como una rama independiente del arte. El arte es la expresión de la búsqueda, por el hombre, del conocimiento y de una vida más plena, y es siempre el mismo.

#### NOTAS

- (1) BARBADILLO, L.L.: "Reviews and Previews". Art News magazine. New York, febr. 1962.
- (2) LEVICK, L.E.: "Art and Artists, Gallery Guide". New York Journal American, 17-febrero-1962.
- (3) MODULES/STRUCTURES/RELATIONSHIPS; Ideograms of Universal Rapport (Bulletin of

the Computer Arts Society, Londres, noviembre, 1970).

- (4) THOMPSON, M.: "A Visual Model for the Modular Pictures of Manuel Barbadillo". (Leonardo, Publ. Pergamon Press, vol. 5, núm. 3, Londres, 1972).

#### Manuel Barbadillo

#### ALARIFES PUBLICOS Y FONTANEROS MAYORES DE MALAGA EN EL SIGLO XVIII.

La sociedad del Antiguo Régimen se caracterizaba por ser esta mental y estar organizada por medio de los gremios. Los tres grandes poderes fácticos eran de mayor a menor: el poder real, el religioso y el municipal. Aunque los tres podían actuar conjuntamente, cada uno de ellos era muy celoso de su parcela de poder, y por lo tanto contaba con un complejo y completo aparato administrativo. Esta situación comprendía la mayoría de los niveles operativos importantes de la actividad de los españoles. Una de estas actividades fundamentales era la de la arquitectura, cuya práctica era llevada a cabo de forma independiente por los arquitectos de las reales obras, encargados de las obras sufragadas por el estado, los arquitectos de obras de los obispados, y finalmente los alarifes públicos. Estos eran los principales cargos, que se repartían los arquitectos de aquella época, si bien los ejecutores de las obras del estado solían ser tanto arquitectos como ingenieros militares.

Al igual que sucedía con otros artesanos, el trabajo de los alarifes quedaba regulado por medio de los gremios, cuya actividad se organizó en Málaga con posterioridad a la reconquista de la ciudad por los R.R.C.C. conforme a unas ordenanzas. Las primeras ordenanzas malagueñas fueron impresas en el año 1611 y salvo pequeños retoques puntuales estuvieron vigentes hasta el siglo XIX. Según nos dice el P.A. Llordén (1) el gremio de los alarifes y albañiles de Málaga pudo fundarse en el siglo XVI, pues ya en 1593 su cofradía se había constituido en la parroquia de Santiago. Son precisamente las Ordenanzas de 1611, las que definieron el origen y la labor, que debían cumplir los alarifes públicos de Málaga. Según se nos dice en ellas habían de ser dos los alarifes, los cuales necesariamente tenían que ser escogidos entre los albañiles del siguiente modo: uno por el cabildo y otro por los propios albañiles examinados. La duración mínima de este mandato era de un año, aunque a veces se podía ampliar este plazo. Su labor consistía fundamentalmente en asuntos y

en cuestiones edilicias "de las villas y lugares de esta ciudad", cobrando "su salario por las veces que lo fueren a ver e vieren por el parecer que declararen firmado de su nombre y dieren a las partes" (2). Debían además procurar que toda obra, que se hiciera en la ciudad (edificios, sanjas, portales, pilares, hoyos, etc.), tuviera su correspondiente licencia o mandamiento municipal. Les estaba asignada la fijación de los atirantados de las calles y plazas, por lo que debían denunciar todas aquellas obras que se construyeran en los lugares públicos o sobre los adarves y muros de la ciudad.

Como hemos dicho estas ordenanzas estuvieron vigentes hasta que fueron sustituidas por otras en el siglo XIX. No obstante a lo largo del siglo XVIII el Ayuntamiento malacitano, y a la vista de ciertos abusos y necesidades perentorias, precisó y desarrolló mediante acuerdos públicos algunas órdenes dirigidas a los alarifes. De este modo en el Cabildo del 3 de septiembre de 1708 (3) se dispuso que cualquier vecino que quisiera construir una casa habría de solicitar un permiso previo a la ciudad, con objeto de que ésta nombra se un caballero diputado, quien con los alarifes públicos asistiría en el momento del trazado de las líneas de los cimientos, evitando de este modo que se tomase indebidamente cualquier sitio de la calle. No cabe duda de que éstas y otras órdenes no debieron cumplirse totalmente. Al menos no hay constancia escrita, de que los ciudadanos respetaran estos mandamientos en todas las ocasiones. Lo cierto es que el Ayuntamiento hubo de repetir numerosas veces a lo largo de esta centuria ilustrada los referidos mandatos, como cuando en el año 1771 se prohibió que se hiciese cualquier obra sin que se le notificase previamente, en cuyo defecto se procedería contra los que no lo hicieran. Del mismo modo se pedía a los alarifes que dieran cuenta de las que hacían (4).

Por esos años el auge económico y demográfico había motivado un importante crecimiento de la densidad demográfica dentro del núcleo histórico. Ante esta situación el Ayuntamiento redactó el 19 de diciembre de 1757 unas nuevas ordenanzas, en las que se precisaba "que no se pueden fabricar más almacenes de murallas adentro, por hacer falta sus sitios para la habitación de sus vecinos, que por este motivo y por la construcción de ellos, se ven precisados a buscar habitación en sus arrabales..." (5).

En cuanto al cargo u oficio de Fontanero Mayor hemos de aclarar que nada se precisa al respecto en las Ordenanzas de 1611. Parece ser por lo tanto que su labor era desarrollada por los propios alarifes públicos. Así mismo parece probable que durante el siglo XVII surgiera la necesidad de crear esta nueva figura, que va a ad-

quirir ya una importancia vital en el siglo siguiente, cuando no solamente hay que renovar las cañerías públicas, sino que también es preciso crear nuevos tendidos de tuberías, con motivo de la ampliación y diversificación de las tomas de agua. Quizás por esa misma razón el cargo de fontanero mayor no fue electivo, sino que prácticamente era vitalicio. Sin duda esta ausencia de temporalidad en este oficio municipal se debió al grado de conocimiento de la distribución de las aguas y al alto nivel de especialización, que se exigía de encargado y director de tales trabajos. Por otro lado parece que nada tenían que ver con él los llamados "alcaldes del agua", cuya misión era la de cuidar del repartimiento de las aguas para el riego de plantas y árboles.

Relación de alarifes públicos y fontaneros mayores (8).

a) Alarifes públicos.

AÑOS	ALARIFES	AÑOS	ALARIFES
1700-1	Juan Fernandez Vachiller Baltasar Navarrete	1744-5- -6-7-8	Antonio Lagunas Francisco Pasamonte
1703-4	Manuel Diaz Carrion Baltasar Navarrete	1750	Francisco Pasamonte
1705	Juan Fernandez Bachiller Baltasar de Navarrete	1751-2-3	Felipe Perez Manuel Garcia
1707-8	Juan Fernandez Bachiller Baltasar de Navarrete	1754	Felipe Perez Manuel Garcia Felix de Rojas
1709-10	Juan Fernandez Bachiller Baltasar de Navarrete	1755	Juan Romero Manuel Garcia
1711-2	Juan Fernandez Bachiller	1757	Manuel Garcia Antonio de Santos
1715-6	Felipe de Unsurrunzaga (sustituye a B. de Navarrete) Juan Fernandez Bachiller	1759	Felix de Rojas Juan Romero
1719-20	Felipe de Unsurrunzaga Antonio del Alamo	1760	Felipe Perez el menor Diego Lopez
1722-3	Felipe Perez	1761	Salvador Marquez Francisco de Rojas Julian Jimenez
1726-7	Felipe Perez	1762-3	Juan Garcia Manuel Garcia
1728-9-30	Antonio del Alamo	1764	Juan Garcia
1731	Felipe de Unsurrunzaga Felix de Rojas	1765	Francisco Valdeiglesias Manuel Garcia
1732-3	Felix de Rojas	1766	Francisco de Rojas Andres Perez
1734	Felipe Perez	1767	Juan Garcia Antonio de Chaes
1737-8	Dionisio de Santos Pedro Romero	1768	Juan Garcia Francisco Chacon
1739	Miguel Villalta Francisco Pasamonte Antonio de Santos	1769	Juan Garcia Andres Perez
1740	Francisco Pasamonte Felipe Perez		
1741-2-3	Francisco Pasamonte		

AÑOS	ALARIFES	AÑOS	ALARIFES
1770-1	Juan Garcia Antonio Chaves	1786	Juan Sedillo Pedro Bache
1772	Andres Gil Diego de Rueda	1788	Juan Sedillo Francisco de Rojas Francisco Ruiz
1773	Francisco de Rojas Diego de Rueda	1789	Jose de Urenda Francisco Ruiz Francisco de Rojas
1774	Francisco de Rojas Antonio de Chaves	1790	Francisco Ruiz Jose Urenda
1776	Andres Perez y Juan Garcia Andres Perez y Miguel del Castillo	1792	Francisco Ruiz Jose Urenda Rafael Gonzalez
1777	Francisco de Rojas Miguel del Castillo	1793	Francisco Ruiz Juan Cedillo Antonio Berrío Antonio Basquez
1779	Francisco de Rojas Francisco Moreno Rodrigo Sanchez	1794	Francisco Ruiz
1780	Francisco de Rojas Francisco Moreno Francisco Ruiz	1795	Jose Urenda Ildefonso Valcarcel y Garcia
1781	Francisco de Rojas Francisco Moreno Juan Prolongo	1801	Cristobal Ramirez Francisco Ruiz
1784	Jose Urenda Francisco Ruiz		

b) Fontaneros mayores.

AÑOS	FONTANEROS
1703-4	Blas Cubero
1711-2	Juan Rodriguez Andres Escribano
1728-1752	Francisco Pasamonte
1752-1767	Felix de Rojas (?)
1767-1800	Francisco de Rojas (hijo de Felix)
1801	Cristobal Ramirez

NOTAS

- (1) Tomado de CAMACHO, Rosario: *Málaga Barroca*. Málaga, Universidad, 1981, pg. 84.
- (2) Ordenanzas de la muy noble y muy leal ciudad de Málaga, mandadas imprimir por la justicia y regimiento de ella en 1611. Pg. 52 bis.
- (3) Actas Capitulares. Años 1707 y 1708. Archivo Histórico Municipal de Málaga.
- (4) Actas Capitulares. Año 1771. Archivo Histórico Municipal de Málaga.
- (5) Ordenanzas de la Ciudad de Málaga, 19-XII-1757. Archivo Histórico Municipal de Málaga.
- (6) Esta relación de los alarifes públicos y fontaneros mayores de Málaga ha sido entresacada dificultosamente por el autor de la un tanto desordenada maraña de datos, que ofrecen los libros de Actas Capitulares del Archivo Histórico Municipal del siglo XVIII. La ausencia de datos en algunos de los años se debe al hecho de no figurar en el acta correspondiente el nombre del alarife de esa anualidad. Esta circunstancia puede significar que sigue ocupando el cargo el

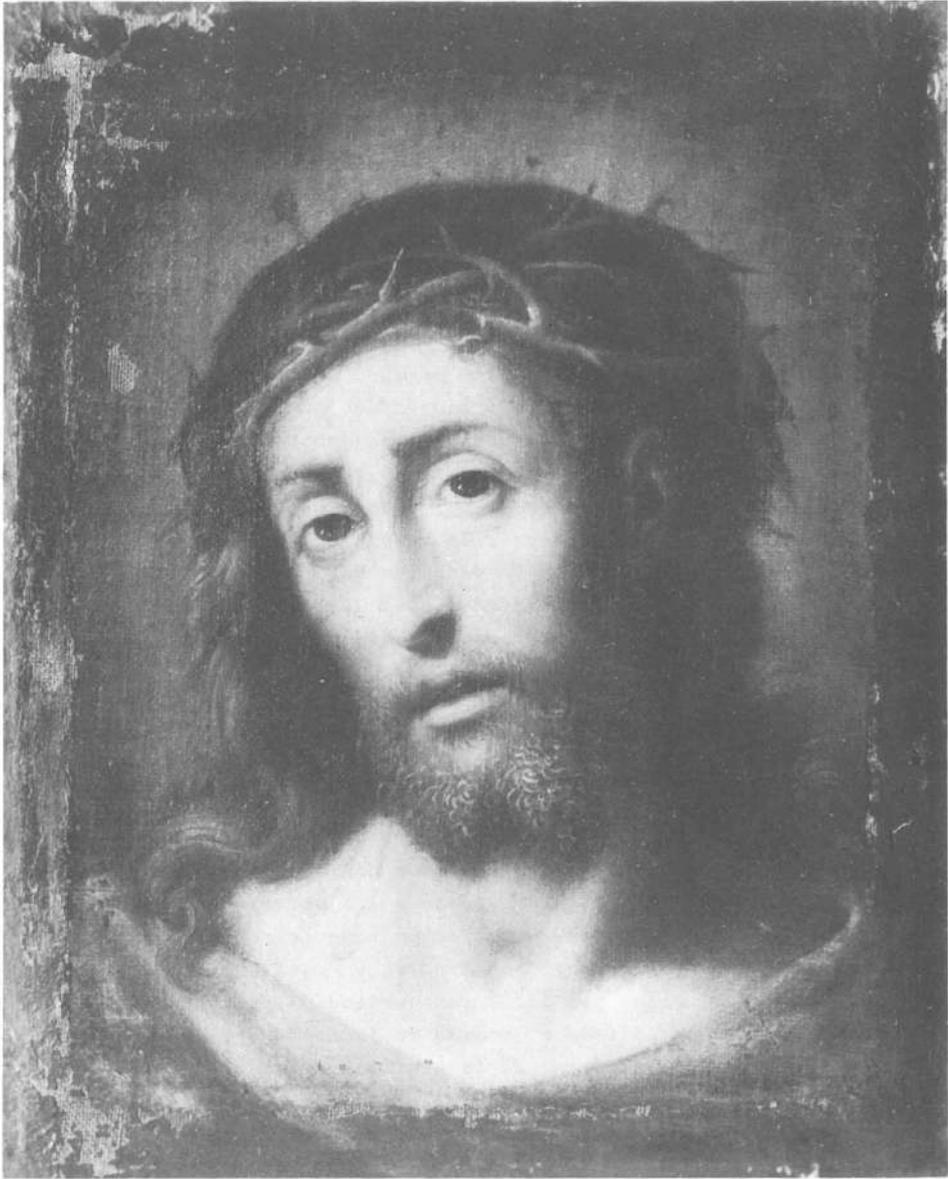
mismo del año anterior. De todas formas por carecer de confirmación documental he preferido dejarlo en blanco. En otras ocasiones sólo se cita en las actas a un solo alarife, que seguramente corresponde al nombrado por el Ayuntamiento, según estipulaban las Ordenanzas Municipales. Por el contrario hay años, en los que se nombra hasta cuatro alarifes.

José Miguel Morales Folguera

UNA NUEVA OBRA DEL CIRCULO DE JUAN DE JUANES EN COLECCION PRIVADA MALAGUEÑA.

Se trata de una notable pintura de reducidas dimensiones (óleo sobre lienzo: 0'29 x 0'23 m.) que representa el popular tema devocional del Ecce Homo, tan habitual en la producción de Juan de Juanes (Valencia, 1510/15 - Bocairente, 1579). Aparece el rostro de Cristo coronado de espinas, bien conformado en su arquetípica composición oval, visto frontalmente e inclinado con intencionada y devota suavidad hacia la derecha, a la vez que centra su mirada en el espectador y mantiene su boca entreabierta en actitud evocadoramente comunicativa. Cubre su cabeza con una bien modelada cabellera de recortados y ondulantes bucles que descansan en gran parte sobre su hombro derecho en sinuosos e idealizantes movimientos propios de la estética del Renacimiento italiano. Al mismo tiempo presenta una barba recortada con minucioso y detallístico pelaje acaracolado en la que se advierten evidentes ecos leonardescos. Como es habitual en el tema representado, viste una tosca clámide roja que deja al descubierto las blandas carnaciones del cuello y parte del tórax. Fondo inconcreto y oscuro que va escalonadamente aclarándose conforme se aproxima a la cabeza de Cristo en manifiesto afán de destacarla en sus valoraciones cromáticas y tipológicas.

Frente a la suavidad y blandura de expresión que exala el rostro de Cristo, la corona de espinas y las gotas de sangre repartidas intencionadamente por su cuidada faz crean formalmente el ambiente devoto del tema pasional representado. Técnicamente, la pintura responde a un firme y ajustado dibujo, propio de todo destacado artista del Renacimiento, aunque en este caso hábilmente se subordina a la forma del conjunto hasta el punto de que se destaca una cierta impresión lineal en su ejecución, lo que ocasiona por otra parte una evidente blandura en su concepción general. En este aspecto su vinculación al arte de Juan de Juanes es notoria, del que sabemos que fue



"un pintor que insistía menos que su padre (Vicente Masip) en la precisión de las formas, prefiriendo ese cierto esfumado a que deben su típica blandura, tan diferente del tono fuerte y escultórico de las de aquel" (Angulo Iñiguez). Por otra parte, el colorido es igualmente más luminoso y contrastado, "respondiendo a ese mismo gusto por lo impreciso", inclinándose en esta obra más hacia los tonos puros de marcada tendencia realista, que hacia los colores tornasoles tan habitual en la producción del estilo de los Masip. Su pincelada, por último, es larga y bien ensamblada, buscando con ello calidades agradables que ayudan en gran manera a resaltar sus valoraciones expresivas en manifiesto acercamiento hacia la devoción popular, de la que tanto hizo gala el arte de Juan de Juanes.

Pero lo que más aproxima esta pintura del Ecce Homo al arte del pintor valenciano es el tema iconográfico representado. En efecto, de todos es conocido la abundante serie joanesca de los Ecce Homo, considerado como "uno de los temas más típicamente y más repetidos por el más destacado de los Masip: Juan de Juanes". Así, como se ñala Albi, "a través de su pincel, la efigie del Ecce Homo quedó incorporada, con hondas raíces a la devoción del pueblo valenciano". Juan de Juanes que no fue nunca, en ningún aspecto, un gran creador, tuvo, en muchas ocasiones, un oportuno sentido de la adaptación, y supo aprovechar, con originalidad incluso, todos aquellos hallazgos artísticos que, mediante una interpretación adecuada, podían llegar, sin esfuerzo, a impresionar la mentalidad o, mejor, la sensibilidad popular. Sabemos que Juan de Juanes no crea naturalmente este tipo iconográfico del Ecce Homo. Simplemente lo adapta y lo perfila. Lo cual, en el fondo, no es más que una forma de crear. Lo evidente es que el tema había alcanzado ya a mediados del siglo XVI pleno desarrollo, por lo menos en lo que respecta a los países del Norte y también a Italia. En España, por esas fechas todavía no había cobrado perfiles decisivos y propios. "Son Morales y Joanes quienes, a mediados del siglo XVI, crean una doble interpretación española de uno de los temas de más posibilidades humanas de la Pasión: el del sufrimiento, el de la serenidad, el de la humildad, el de la humillada gloria y ensalsada soledad, ... Todo ello sin elementos accesorios, sin verdugos, sin pueblo. Sólo el Hombre. El Hombre y su dolor" (José Albi).

Ahora bien, siendo tan arraigadamente españolas tanto la versión del extremeño Luis de Morales como la del valenciano Juan de Juanes, ambas difieren en espíritu. El primero es más patético y más refinado, mientras que el segundo es más sincero, más humano y más asequible, logrando con ello una interpretación personal y a la vez popular del tema pasionista. En esta pintura, versión más reducida

del Ecce Homo de los conocidos hasta el presente de su producción, ha sabido igualmente infundir una noble serenidad, una resignada pero viril mansedumbre y hasta una grave y honda expresión de amor y ternura.

En la actualidad, según Albi, se han podido catalogar las siguientes representaciones del tema del Ecce Homo: 1.- Museo del Prado, 2.- Museo de Valencia, 3.- Iglesia parroquial de Alcudia de Carlet, 4.- Colección de don Pedro Estrany de Palma de Mallorca, 5.- Colección Lasala de Valencia, 6.- Colección Milá de Barcelona, 7.- Catedral de Valencia, 8.- Catedral de Segorbe, 9.- Colección Argudín de Madrid, 10.- Colección Sala de Barcelona, y 11.- Colección de doña María Noguera de Valencia, aparte de numerosas copias de imitadores y seguidores posteriores, al ser uno de los temas de más proyección en la España del Renacimiento y Barroco.

Creemos, finalmente, que esta obra, inédita hasta el presente, es factible de poder incorporarse a partir de ahora al círculo artístico de Juan de Juanes al presentar claras connotaciones, a nuestro juicio, con la producción conocida del pintor valenciano. Así, tanto su técnica (importancia del color claroscuro que rompe y confunde la limpidez del dibujo, ganado el conjunto en fuerza e intención expresiva), como, sobre todo, por el popular y devocional tema tratado (el Ecce Homo, de expresión totalmente humana, sin arrebatos místicos, que conmueve precisamente por esa carencia de recursos emotivos, interpretando de una manera directa y sencilla el dolor y el amor conjunto de Cristo en su Pasión), nos lleva a la conclusión de posibilitar la autoría de esta obra al arte del pintor valenciano Juan de Juanes (Valencia, 1510/15 - Bocairente, 1579).

Agustín Clavijo García

EXPOSICION: "IMAGINERIA Y SEMANA SANTA MALAGUENA". MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO. ABRIL, 1984.

El Museo Diocesano de Arte Sacro ofreció, durante los pasados meses de marzo y abril, una interesante exposición bajo el título: "Imaginería y Semana Santa Malagueña". Esta muestra, realizada en colaboración con la Universidad a través de su Vicerrectorado de Extensión Universitaria, con la Excm. Diputación Provincial y bajo el pa-

trocenio de El Corte Inglés, se ubicó en la galería de exposiciones del propio Museo Diocesano, así como en algunas salas del mismo desmontadas temporalmente a tal efecto.

Con esta muestra, el Museo Diocesano continuó con la línea expositiva iniciada hace ya cuatro años sobre temas de Semana Santa, cuyos objetivos fundamentales han sido los siguientes:

- 19.- Ofrecer en Málaga, de una manera racional y científica alejándose de la mera interpretación popular -transmitida la mayoría de las veces de forma oral-, una rica muestra iconográfica y documental de temas pasionistas, basándonos en el fecundo patrimonio imaginero de las cofradías malagueñas de pasión. Para ello se recogía en paneles ilustrativos en los que figuraban reproducciones fotográficas y una serie de datos relacionados con las mismas imágenes de la Pasión de Cristo, tales como: año de realización de la escultura, autor,...
- 20.- Completar la intencionalidad iconográfica, con imágenes alusivas a la Pasión procedentes de la Catedral, del propio museo, de iglesias malagueñas y de colecciones particulares, realizadas por artistas tales como Antonio Gómez, Alonso de Mena, entre otros.
- 21.- Dar a conocer paulatinamente el rico bagaje imaginero de Antequera, importante foco canalizador de normas, modelos e ideas de la imaginería barroca andaluza.
- 22.- Enriquecer la muestra con una pieza bordada de exuberante y compleja armoniosidad de formas: el manto de procesión de Ntra. Sra. de la Soledad (Hermandad Buena Muerte). Obra importante del patrimonio de las hermandades, siendo esta faceta -la del bordado erudito- una de las menos estudiadas de las artes aplicadas del Barroco y de la plástica cofradiera.

Centrándonos en la exposición, vamos a describirla someramente a través de las diversas dependencias del Museo que para su celebración se adecuaron:

19 ENTRADA. En esta estancia, al igual que en otras partes de la exposición, se mostraban algunos de los paneles gráficos que conformaban la muestra. En una parte lateral, aparecía una gran obra de orfebrería: la cruz-guía de la Agrupación de Cofradías de Málaga, obra ejecutada en Córdoba en 1947. Centraba la sala, la escultura neobarroca: El Cristo de la Victoria (1966), tallada por el imaginero sevillano Francisco Buiza Fernández (+ 1983).

20 GALERIAS DEL PATIO. En esta zona, se expuso un amplio conjunto de

paneles, que conforman un extenso corpus fotográfico con un total de 150 reproducciones. Se realizó primeramente una labor de selección del material fotográfico, tras la cual, y tras ser reproducidas las fotografías en tamaño de 30 x 40 cm., se montaron sobre un fondo claro; las reproducciones, a su vez, se reforzaron con un montaje de cartulina con objeto de garantizar al máximo su conservación. Estas reproducciones fotográficas de la imaginería local, que se ofrecían en primeros planos y en el contexto urbano y popular de las salidas penitenciales, se veían arropadas por datos de enorme interés histórico e iconográfico (sede eclesidística de la hermandad, iconografía, ...).

También se exponían en las galerías del patio varias esculturas que enriquecían la exposición: Busto de Ecce-Homo, obra anónima del siglo XIX, procedente de una colección particular; dos medallones tallados en madera con las efigies de Cristo y María, obras realizadas en 1931 por Francisco Palma García y que proceden del convento del Cister; un Crucificado de principios del XVII ejecutado por Antonio Gómez y que procede de la capilla catedralicia del Cristo del Amparo; una Dolorosa de vestir, obra anónima del siglo XVIII, de propiedad del Museo Diocesano; San Juan Evangelista y María Magdalena, obras antequeranas anónimas del siglo XVII y que proceden del convento del Carmen (Antequera).

3º MESETA DE ENTRADA A LA ESCALERA PRINCIPAL. Aparecían junto a los paneles iconográficos de las cofradías de Pasión de Málaga, una importante representación de imaginería pasionista (especialmente de Antequera). No obstante, se ubicaron en este lugar (además de las obras antequeranas) dos obras escultóricas malagueñas, a saber: San Juan Evangelista y María Magdalena, efigies realizadas en madera policromada de blanco y cuya cronología es de la primera mitad del siglo XIX, siendo su autor Salvador Gutiérrez de León; proceden del trascoro catedralicio.

En esta pequeña muestra de la imaginería antequerana, estaban presentes, las siguientes obras: una Dolorosa de busto, obra antequerana del siglo XVIII procedente de la iglesia de los Remedios; Cristo de la Columna de la iglesia conventual de la Trinidad, obra anónima de la escuela antequerana del siglo XVII; Virgen de la Soledad, imagen de candelero de finales del XVIII, realizada por Miguel Márquez García (procede de la iglesia de San Sebastián); Magdalena Penitente, obra del imaginero antequerano Andrés de Carvajal, se encuentra en el trascoro de la iglesia de San Sebastián, realizada en la primera mitad del XVIII; Ecce-Homo (templete): es quizás una de las obras más importantes de la exposición y también uno de los conjun-

tos escultóricos más significativos de la plástica barroca andalusa; aquí se ha sabido combinar expresión, forma, movimiento y gracia: en una barroca peana descansa en actitud implorante el Salvador, el cual con expresiva emotividad dialoga con el Altísimo, diálogo patético que aparece dulcificado por angelillos tenantes de los instrumentos del martirio, emergiendo de barroquizantes ménsulas. Este conjunto escultórico, de fines del siglo XVIII, procede de una capilla lateral de la iglesia antequerana del Carmen, atribuyéndose la paternidad de la obra a Diego Márquez de la Vega.

49 SALA DE IMAGINERÍA. Esta sala, que servía de marco al arte contemporáneo del Museo Diocesano, se convirtió con motivo de esta exposición, en una estancia que cobijaba a una amplia muestra de la imaginería barroca andalusa, con piezas de gran valor histórico y artístico, entre las que destacaban: Cristo de la Suerte, procedente de la desaparecida capilla del Cristo de la Suerte en Antequera (de ahí la denominación de la imagen), aunque su actual ubicación es la iglesia de los Remedios en Antequera; se trata de una anónima de finales del XV, destacando por ser la primera imagen de un crucificado que se conserva en la provincia de Málaga. Niño Jesús bendiciendo: proviene de una colección particular malagueña, estando atribuido al círculo de los Ribas, cronológicamente se fecha en el segundo tercio del siglo XVII. Dolorosa (1751), obra realizada por Diego Márquez de la Vega; obra de gran brillantez cromática que aún conserva la policromía (tanto las encarnaduras como los ropajes) original; se encuentra en un retablo lateral de la iglesia de San Sebastián (Antequera). Ecce-Homo (busto): obra de Pedro de Mena y Medrano realizada en la segunda mitad del siglo XVII y que al igual que la anterior procede del mismo retablo de la iglesia antequerana de San Sebastián. Dolorosa: pertenece a la Hermandad del Amor (Málaga), sita en el santuario de la Victoria, figurando a los pies de un crucificado en el paso procesional. Ecce-Homo: se atribuye al círculo de los Gutiérrez de León (siglo XIX) y procede de la iglesia de las Adoradoras de Málaga. Crucificado: propiedad de la Diputación malagueña; está atribuido por María Elena Gómez-Moreno a Doménico Theotocópuli "El Greco". Cristo yacente: obra de la escuela antequerana de finales del XVI, siendo anónima en cuanto a autoría se refiere; llama poderosamente la atención el que haya sido adaptada esta escultura (se trataba de un crucificado); se encuentra en la capilla lateral de la iglesia conventual del Carmen (Antequera). Cristo de la Agonía: ejecutado por Alonso de Mena en la primera mitad del siglo XVII; proviene de la capilla catedralicia de la Victoria, si bien antes de la contienda civil se encontraba en el convento de los Capuchinos.

59 CAPILLA DEL MUSEO. En esta estancia se expuso el manto de procesión de Nuestra Señora de la Soledad (perteneciente a la hermandad del Cristo de la Buena Muerte de Málaga) con motivo de su reciente pasado y restauración, labor que corrió a cargo del bordador malagueño Juan Rosén, si bien el primitivo bordado fue realizado en la ciudad hispalense por Leopoldo Padilla en 1944.

De esta forma, se ofrecía un rico capítulo en el fecundo patrimonio artístico de nuestras cofradías y de la ciudad de Antequera. En un futuro, el Museo Diocesano, tiene en proyecto completar la línea expositiva de las hermandades, con muestras referentes a otros apartados de la Semana Santa malagueña.

Eduardo Nieto Cruz