

Del 19 al 21 de Noviembre de 1981, se celebró en Teruel el II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte, bajo el patrocinio del Instituto de Estudios Turísticos de la Diputación Provincial.

Las aportaciones científicas se organizaron en tres secciones:

- 1.- Factores de Unidad del Arte Mudéjar,
- 2.- Metodología,
- 3.- Carpintería.

que se desarrollaron a lo largo de los días que duró el congreso, y no simultáneamente, con la ventaja que supone poder escuchar todas las ponencias y comunicaciones y participar plenamente del hilo conductor del congreso mediante los coloquios que tenían lugar cada tres intervenciones.

El último día del congreso, tuvo lugar una mesa redonda sobre "Restauraciones de techumbres mudéjares" en la que se puso de manifiesto la utilidad de las reglas de la carpintería utilizadas durante siglos, para los actuales trabajos de restauración.

El contenido de las sesiones científicas ya están en prensa y aparecerán en breve las Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo.

Al margen y paralelamente los congresistas tuvieron las oportunidades de disfrutar la cariñosa acogida de la ciudad y sus entidades provinciales y locales en varios actos con los que fueron obsequiados.

También se les regaló a los participantes el libro titulado "El artesanado de la catedral de Teruel" editado por la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

En la sesión de Clausura quedó convocado el III Simposio Internacional de Mudejarismo para el año 1984, en el que se prestaría especial atención a la techumbre de la catedral de Teruel.

Como conclusiones científicas se revisaron por los componentes de cada sesión, las aportaciones recibidas:

La 1ª sección, Factores de Unidad del arte Mudéjar, propuso seguir la investigación iniciada en esta línea, destacando los puntos que nos unen, más que los que nos separan.

La sección de Metodología, llegó a la conclusión, a la vista de las aportaciones procedentes de diversos campos de la ciencia, que cualquier metodología era

aceptable para el estudio del arte mudéjar.

La sección de Carpintería propuso la creación de un archivo fotográfico y de publicaciones que podrían tener su sede en el Instituto de Estudios Turolenses, para lo cual cada universidad debía recoger los respectivos datos. Todo ello iría dirigido al objetivo primordial de hacer un Corpus de las obras de carpintería con la clasificación tipológica, ya tenida por clásica, de la Dra. Martínez Caviro.

M^a DOLORES AGUILAR GÁRCIA

PROYECTO DE TRANVIA PARA MALAGA DE ARTURO SORIA Y MATA, 1879.

La ciudad de Málaga, como la mayoría de las urbes de Occidente, debe mucho al siglo XIX. Su incipiente y fracasado desarrollo industrial, el derribo de sus murallas, el surgimiento de casi todas sus zonas ajardinadas, la erección de un gran número de monumentos públicos, el crecimiento de los barrios y el trazado de muchas de sus calles, fueron la consecuencia de unas circunstancias socioeconómicas y culturales acaecidas en la centuria anterior, que supusieron para Málaga una de sus épocas de mayor auge y dinamismo (1).

Motivado por los descubrimientos científicos el S. XIX aportaría además grandes avances en el campo de las comunicaciones, sin las cuales muchas ciudades no habrían podido alcanzar un aumento tan vertiginoso en cuanto a población y superficie. Después de los fracasos de los coches de líneas regulares de tracción animal para varios viajeros, habidos en los dos siglos precedentes, se intenta adaptar el ferrocarril a la ciudad, debido en gran medida al éxito que había tenido. Su traducción al campo urbano está representado por el tranvía, que en los primeros momentos, a mediados de siglo, es movido bien por tracción animal o bien por medio del vapor. De todas formas el tranvía no adquirirá su madurez total hasta que no se utilice la electricidad, que es otro de los grandes descubrimientos científicos. Aunque se hicieron importantes experimentos en el transporte por medio de la electricidad, la primera línea experimental no sería construida hasta 1879 para la Exposición Industrial de Berlín de ese mismo año (2). Dos eran en principio los problemas con los que debía enfrentarse: en primer lugar las limitaciones de las baterías, y en segundo lugar y posteriormente la imprescindible existencia previa de centrales eléctricas. Una vez solventadas las dificultades iniciales el nuevo método de transporte urbano se impuso rápidamente en todo el mundo debido a su rentabilidad. Las ventajas sociales fueron también muy importantes, puesto que gracias

al tranvía las clases populares lograron unas posibilidades de desplazamiento, que hasta entonces estuvieron sólo al alcance de unos pocos privilegiados.

Málaga, como en tantas otras conquistas del urbanismo decimonónico, se encuentra a la cabeza, en lo que se refiere a los primeros intentos de establecer un tranvía. Una de las primeras propuestas, que se recibe para su implantación, proviene de Arturo Soria y Mata (3). Este madrileño, nacido en 1844, es conocido sobre todo por su faceta urbanística, que le llevó a investigar las grandes posibilidades del tranvía en el desarrollo de la ciudad. Desde 1873 lo encontramos afanado en lograr la concesión de una línea para Madrid, lo que debido a acontecimientos políticos no lograría hasta 1876 (4). El éxito, que auguraba a este medio de transporte, le llevó a proponerlo como eje y columna de su ciudad lineal, con lo que logra economizar en las comunicaciones, eliminar la especulación y alcanzar el equilibrio ansiado entre lo rural y lo urbano. Por la configuración lineal del urbanismo malagueño de cara al mar sus propuestas para Madrid podían adaptarse en este caso perfectamente. Todo ello unido al hecho de que Málaga todavía no contaba con este sistema de transporte, movió a Arturo Soria a presentar al Ayuntamiento de Málaga un proyecto de tranvía, que lleva la fecha de 1879 (5). Como Málaga carecía en esos momentos de algún tipo de generador-acumulador de electricidad, se trata más bien de un tranvía tirado bien por caballos o movido por vapor, como los existentes en Madrid. Esta circunstancia motivaría que el Ayuntamiento no se decidiera por su implantación, a pesar del éxito suscitado en otras ciudades. Sólo después de la creación de la primera fábrica de electricidad, que se erigió en 1896 frente a la plaza de toros de la malagueta (6), tendría lugar la definitiva implantación de este servicio urbano.

El proyecto de Arturo Soria es bastante escueto y parco en información, pues carece de memoria descriptiva. Sólo presenta dos planos: uno de ellos de tipo técnico recoge los perfiles, las proyecciones horizontales y la sección longitudinal del camino. La longitud de los travesaños es de 2 mts., situándose unos de otros a una distancia de 0'50 mts. La separación entre vía y vía era de 1'34 mts. (fig. 1). El segundo plano exponía el trazado, el cual se adaptaba perfectamente a la configuración lineal, que había tomado la ciudad, desde que su cerca había sido derribada. Su intención era la de unir con el centro de la ciudad los nuevos barrios burgueses de la caleta y el limonar, así como los barrios obreros y la estación de ferrocarril. De este modo el tranvía partía desde el limonar, donde estaba ubicada la cochera, para después continuar por el paseo de Reding, cortina del muelle, Alameda, puente de Tetuán, calle de Cuarteles, y venía a morir en el costado meridional de la estación de ferrocarril Málaga-Córdoba. Con ello anticipa el trazado de las líneas, que más tarde se instalarían (fig. 2).

A pesar de que carecemos de más noticias, no cabe duda que Arturo Soria con su visión de la importancia de los transportes en la futura ciudad, había pensado

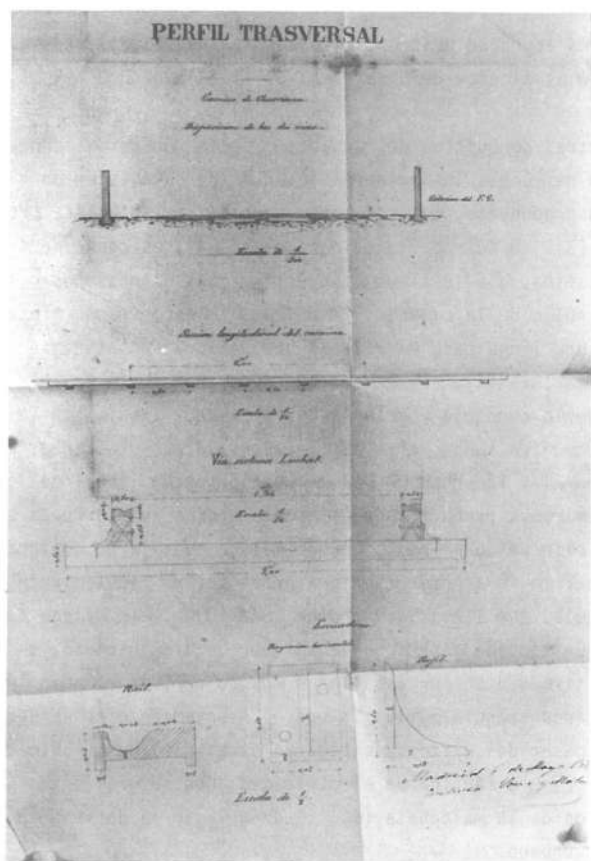


Fig. 1.

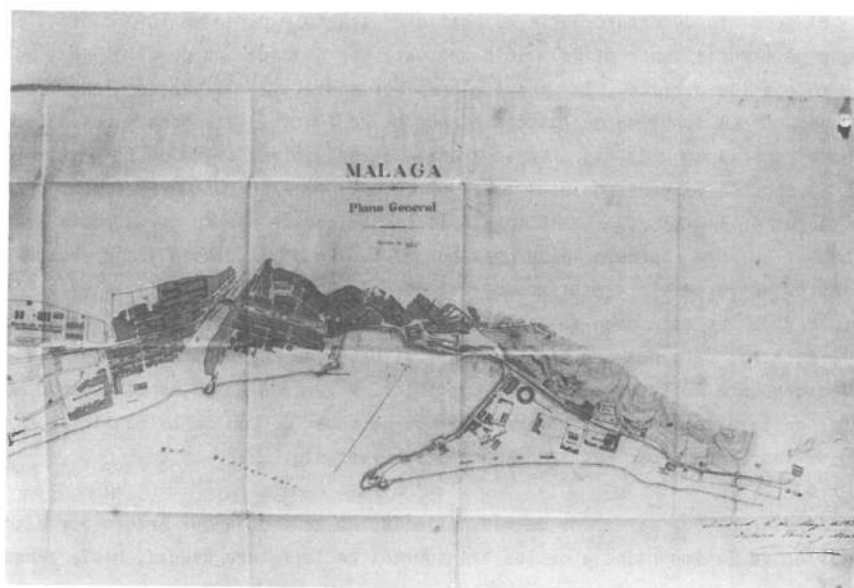


Fig. 2.

en el tranvía como el medio más idóneo, tanto por su rentabilidad socioeconómica, como por ser el instrumento adecuado al desarrollo urbano de Málaga y su costa. La prueba está, en que después de su desaparición, hoy se está volviendo a pensar que el tranvía, o el ferrocarril, es el sistema de transporte, que mejor se adapta a Málaga por su especial configuración lineal, aparte de ser el más rentable, pues consume la energía más barata. La genialidad de esta y de tantas otras propuestas de Arturo Soria radicaba precisamente en su asombrosa y precisa visión de futuro.

NOTAS

1. Jose Miguel MORALES FOLGUERA: Málaga en el S. XIX. Málaga, Dpto. Historia del Arte, 1782.
2. Melvin KRANZBERG, Historia de la Tecnología, vol. II, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pág. 636.
3. Manuel BURGOS MADROÑERO, "Los tranvías de Málaga", Jábega, nº 9, Marzo de 1975, pág. 40.
4. Ramón GARCIA HERNANDEZ yot, Arturo Soria, un urbanismo olvidado, Madrid, Ayuntamiento, 1981, pág. 26.
5. Archivo Histórico Municipal de Málaga, Leg. 2011.
6. José Miguel MORALES FOLGUERA, "Alumbrado público y urbanismo en Málaga en el S. XIX", Baetica, nº 4, año 1981, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, pág. 12.

JOSE M. MORALES FOLGUERA

"EL ARTE EN WAGONS-LITS: EL CARTEL"

La Corporación municipal de Benalmádena, con la adquisición por su parte del Castillo del Bil-Bil, se trazó el objetivo de convertir dicho edificio en el centro cultural y artístico de la Costa del Sol. En dicho marco se celebraría -se es

tá celebrando- una serie de actividades donde se habrán de dar cita conciertos, re presentaciones teatrales, danza, conferencias y exposiciones artísticas.

Y ha sido una exposición, precisamente, la que ha roto el fuego cultural del Castillo. La muestra, inaugurada en abril de 1982, giraba sobre el tema "El arte en Wagons-Lits", circunscribiéndose, cronológicamente, a la "belle époque". Gracias al montaje expositivo, alimentado de buenas dosis de teatralidad, uno podía sumergirse en aquel lujoso ambiente de los departamentos de trenes, así como admirar su restaurante, cocina, salón de fumadores, camas, aseos, etc. No podía ser menos por parte de una Compañía Internacional que atendía a una clientela integrada por quienes se permitían el lujo y la 'excentricidad' de realizar oníricos viajes de placer en aquella época y atravesar Europa en el "Orient-Express".

La buena imagen de Wagons-Lits para la captación de esa potencial clientela se hace, pues, imprescindible, iniciándose así el reclamo publicitario. La citada Compañía, en fiel correspondencia a sus futuros consumidores, tampoco quiso verse empuerqueñecida en lo que tocaba al lanzamiento propagandístico de un artículo de lu jo como el tren, empresa para la cual no escatimó medios ni material humano, con - tratando de este modo a firmas garantizadoras del fiel cumplimiento de su objetivo, personajes éstos que serían los encargados de confeccionar los "affiches", "pos -- ters" o carteles anunciadores de los distintos trenes y sus trayectos. En ese sentido, la exposición se nutrió de más de una veintena de carteles que manifestaban los puntos de contactos existentes entre las artes gráficas y la pintura, así como el público a quien iban dirigidos los distintos mensajes, contruidos casi todos con una gran carga de hedonismo, placer y exotismo, cualidades patentes tanto en sus planos, imagen, texto, como en la adecuación entre ambos.

Los carteles más antiguos, de hacia fines del siglo XIX, reflejan un mayor gusto por el paisaje, acomodándose al toque impresionista bajo el que se nos pre - sentan. Un nuevo "paraíso" se nos aparece a través de aquellas composiciones que albergan bellos paseos marítimos de la Costa Azul, con sus limpios cielos y verdes y lujuriantes jardines, con escasos personajes -en los que predomina, icómo no!, la mujer- disfrutando del sol (1895). O a través de esas montañas suizas de nevadas cumbres, rodeando lagos y cruzadas lógicamente por un tren, el "Calais-Interla ken", cartel realizado en 1896 por F. Hugo d'Alesi. Un impresionismo modernista compuesto a base de paisajes inscritos en trozos de contornos curvos y profusamente decorados con flores descubrimos en el cartel anunciador de "Services de la Méditerranée". Pero el modelo que contiene la dosis más fuertemente "art nouveau" es el cartel editado en 1903 por Imprimerie E. Marx de París, creación de R. Mou - ren, modelo publicitario que nos desvela los secretos de "L'été dans les Alpes" a través del "Express Aix Les Bains-Paris", composición que aparece inscrita en unos contornos de ritmo ondulante y con una decoración floral separadora de planos y constructora de simetrías.

Un neopresionismo a lo Signac se manifiesta, asimismo, en el boceto para el "Nort-Sud-Brenner Express", que nos presenta en su zona superior un paisaje montañoso, típicamente norteño, y, en la inferior, otro más propio del Sur donde el componente puntillista se hace más claro. La adecuación texto-imagen se da, tanto por la integración de la leyenda en el plano figurativo como por el apoyo y correspondencia de ambos planos en lo que respecta al mensaje, que gira en torno a la dualidad Norte-Sur.

En cuanto a ese exotismo al que nos referíamos al comienzo, dicha cualidad se nos sugiere en las imágenes representativas de ambientes naturales, escenarios lejanos a los que la Compañía Wagons-Lits tampoco tiene reparos en llegar. Son éstos unos carteles con un gran componente lumínico, de una luz dorada y casi abrasadora, como ocurre en esa composición original que invita a la participación en las fiestas egipcias de Gnežireh (1890). El cálido sol de aquellas latitudes se nos manifiesta también a través de la imagen de otro cartel, ya más tardío (1927), firmado por J. de la Néziere, donde aparecen representadas la fachada y parte de las murallas de un castillo, quizá sirio, fortaleza tratada en un tono ocre amarillo con la que contrasta un silueteada sombra que sobre ella se proyecta. (Tá. figura n° 1).

Pero la estrella, sin duda, que más destella en esta exposición es Jean Marie Moreau (1901-1908), ucraniano de nacimiento más bien conocido por el seudónimo de Cassandre, autor de tres carteles presentes en la muestra. De 1927 data su "Etoile du Nord", cartel que anuncia la inauguración de un nuevo servicio París-Bruselas-Amsterdam y que ha sido objeto de numerosas reproducciones en variados estudios acerca de las artes gráficas, reglejo del éxito de esta obra. La composición nos presenta una serie de vías coloreadas en blanco sobre fondo negro que, a partir de la posición del espectador, convergen en un punto de la línea del horizonte sobre el cual aparece una estrella, en correspondencia con la denominación o lema del tren ("Etoile..."). Este cartel sorprende más por su puteza de líneas y su sintetismo.

"L'oiseau bleu" (1929) contiene, en cambio, un cierto matiz futurista. Bajo unas delgadas líneas paralelas blancas sobre fondo gris en la parte superior, se representa una especie de paloma o "pajaro azul", dentro de una adecuada conjunción imagen-texto, sobre un fondo agrisado de nubes bajo el que se divisa una vía ferroviaria vista desde arriba y no de perfil o bajo la tradicional perspectiva, asomando de este modo la etiqueta de cubista que, en las artes gráficas, corresponde a Cassandre (Fig. n° 2).

Pero donde el cubismo, concretamente el cubismo sintético, de este autor está mejor representado es en su tercera y definitiva obra expuesta, "Restaurez-vous au Wagon-bar" (1932), montaje que nos muestra varios objetos o signos superpuestos sobre un fondo en tonos grises que representa a la parte del extremo inferior de



Fig. 2.—Cassandre, “Train Pullman L’oiseau Bleu”, 1929.

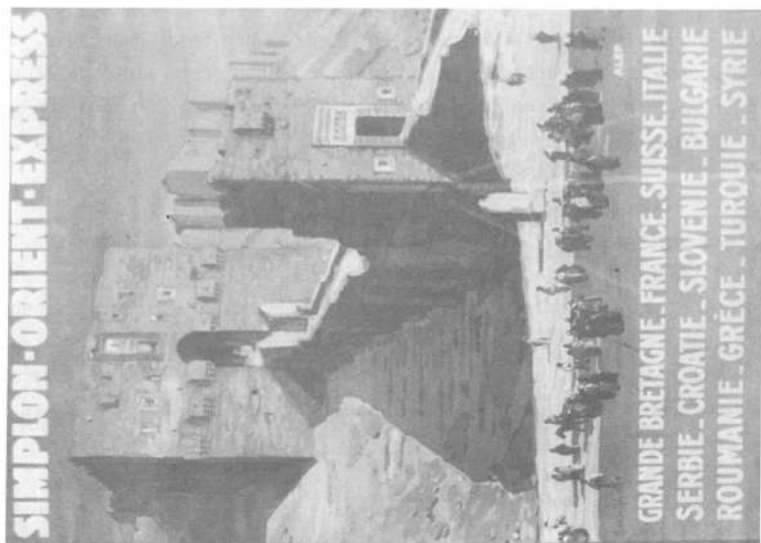


Fig. 1.—Simplon-Orient-Express. J. de la Mezieng. 1927.

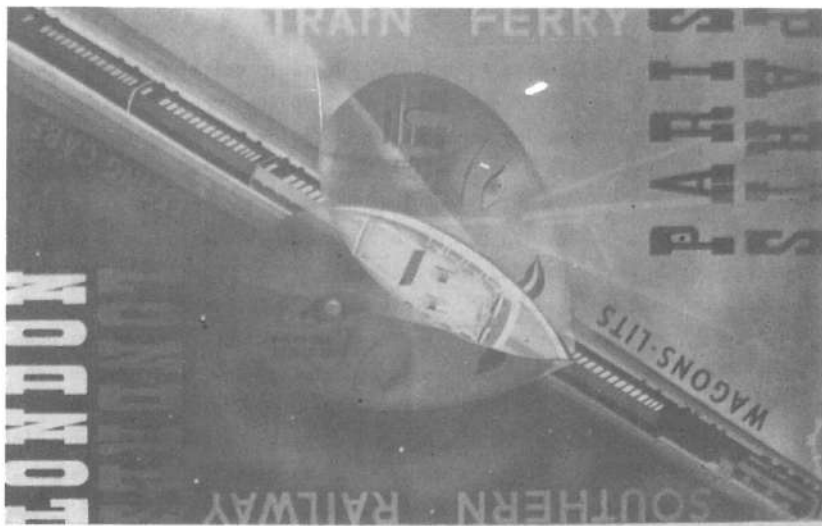


Fig. 4. — Margaret Bradley, "Wagons-Lits"
(London-Paris).

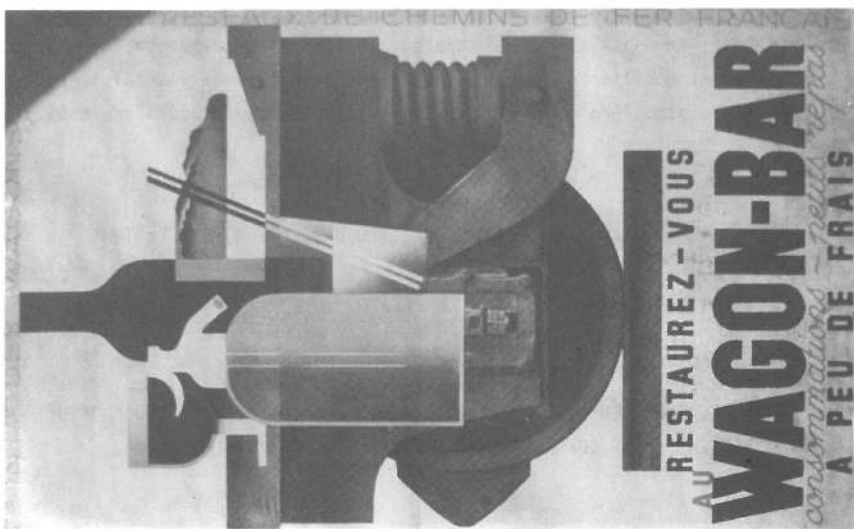


Fig. 3. — Cassandre, "Wagon-Bar", 1932.

un vagón (una rueda sobre el raíl) y que alude al contexto (tren) se disponen una botella de vino, una copa llena, sifón, un vaso y una barra de pan, elementos que nos están tentando para que nos sentemos a la mesa del vagón-restaurante (fig. 3).

Y, por fin, el surrealismo. Este movimiento, que tanto auxilio presta a los publicistas a la hora de la inspiración compositiva, también tiene su lugar en la propaganda del tren. Margaret Bradley es en esta exposición quien mejor manifiesta el espíritu surrealista; a ella se debe un cartel cuya simétrica composición está presidida por el cruce en diagonal, desde el ángulo superior derecho al inferior izquierdo, de un tren, sobre cuyo centro se superpone un corazón partido en dos mitades que se corresponden con dos semirostros femeninos maquillados desigualmente según simbolice al día o a la noche, en clara alusión al tiempo transcurrido al trayecto París-Londres o viceversa. En la mitad izquierda del corazón aparecen representados el puente sobre el Támesis y la torre del "Big-ben" londinenses; en la zona opuesta, la torre Eiffel y el Arco de la Estrella de París. En la confluencia o intersección de ambas partes, bajo forma de huso que también es posible que contenga claras connotaciones en relación al sexo femenino, un barco se superpone sobre el tren que cruzaba en diagonal el rectángulo o formato del cartel. La composición, por su originalidad, contiene, pues, altas dosis de iconocidad y se aproxima bastante a aquello que debe ser un modelo en las artes publicitarias (fig. 4).

No deberíamos finalizar este comentario sin aludir, aunque de paso, a esa nobleza de materiales que otorgan teatralidad -dicho sea en su sentido más puro- a la exposición. La comodidad y el lujo de cuantos viajaban en aquellos medios exigían un ambiente asimismo de boato, ambiente reflejado en esa variedad de maderas (teca, caoba, etc.), en esas labores de taracea, en esas diversas composiciones de cristal que, junto al mobiliario, lámparas, vajillas de porcelana y servicios de plata, recreaban esa atmósfera de lujo "portátil" de aquellos antiguos expresos.

FRANCISCO JAVIER FONTALVA PLATERO

"LA SEMANA SANTA MALAGUEÑA EN SUS TRONOS E IMAGENES DESAPARECIDAS": 500 AÑOS DE HISTORIA ICONOGRAFICA DE LAS COFRAJIAS Y HERMANDADES DE PASION DE MALAGA.

Bajo el significativo título de "La Semana Santa malagueña en sus tronos e imágenes desaparecidas", el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga ofreció duran-

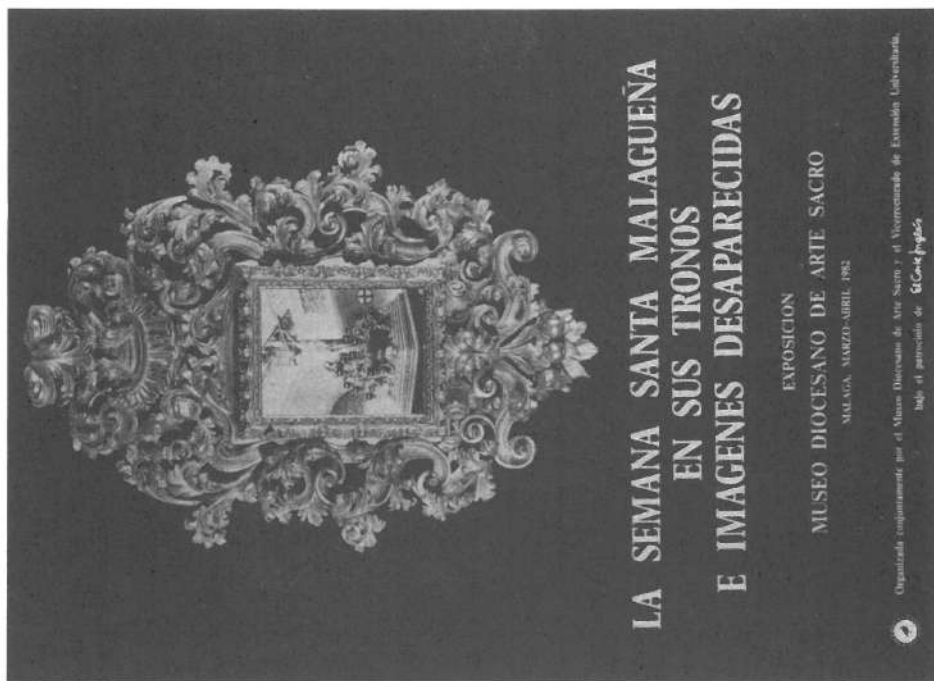
te los pasados meses de marzo y abril de 1982, una exposición de singular interés en colaboración con la Universidad de Málaga a través de su Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Dicha muestra tuvo lugar en la galería de exposiciones del propio Museo Diocesano, así como en algunas salas del mismo desmontadas temporalmente a tal efecto.

Derivaba su importancia del hecho de ser la primera vez que de una manera racional y científica, alejándose de la mera interpretación popular -transmitida la mayoría de las veces de forma oral- se ofrecía en Málaga una historia de sus cofradías y hermandades abordada desde el punto de vista de la proyección artística de las mismas a través de su devenir histórico. De esta manera se lograba una visión de conjunto única hasta el momento y de una amplitud inusitada.

No cabe la menor duda de que las Cofradías y Hermandades de Pasión fueron en Málaga, desde el mismo instante de su constitución, rico y fecundo "mercado de trabajo" para todo género de artistas. A sus expensas, llegó incluso a tomar verdadera carta de naturaleza un determinado oficio: el de imaginero. Este llegará a ser persona especializada en la realización de esculturas de tema pasionista o mariano, de grupos y escenas procesionales. Junto a los conocimientos técnicos propios del escultor, sumará el imaginero una amplia sapiencia en historia y temas sagrados, en el perfecto dominio de la iconografía adecuada a cada momento del ciclo pasionista de tal forma que, su obra fuese capaz de provocar en el espectador una sensación de movimiento hacia la devoción que tendrá su expresión artística encauzada a través de los postulados del Barroco contemplados a la luz de los principios doctrinales y litúrgicos del Concilio de Trento (1548-1563) "donde la devoción a las imágenes sagradas iba a cobrar enorme importancia". Pocos años más tarde, San Juan de la Cruz en su "Subida al monte Carmelo" especifica que:

"El uso de las imágenes para dos principales fines ordenó la Iglesia, es a saber:
"para reverenciar a los santos en ellas, y
"para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas y a ellas. Y cuanto sirven de esto son provechosas: y el uso de ellas necesario; y por eso, las que más al propio y vivo están sacadas, y más mueven la voluntad a devoción se han de escoger, poniendo los ojos en esto más que en el valor de la curiosidad de la hechura y de su ornato".

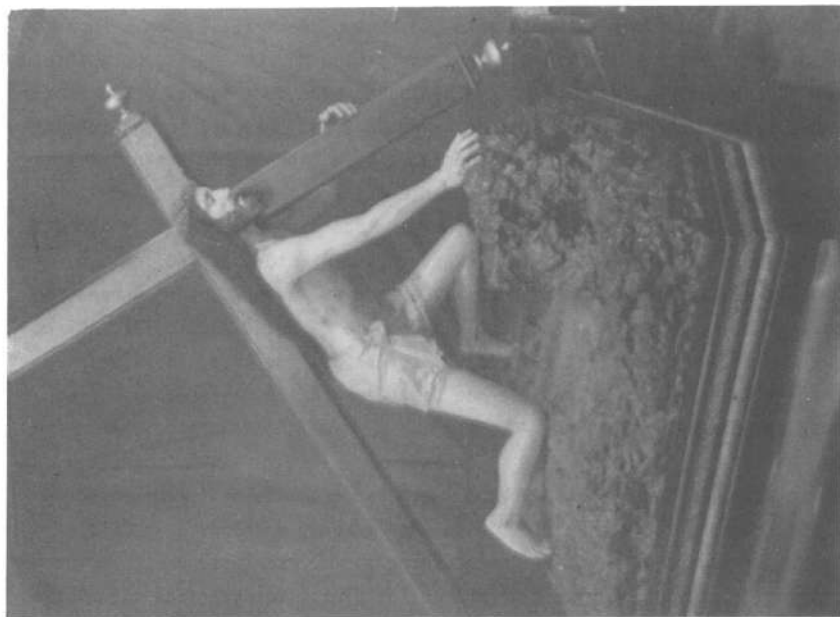
De ahí que, al lograr las Cofradías captar ese sentimiento de devoción como motor de la vida religiosa, (impulsor de las grandes manifestaciones colectivas que se traducen en el culto público en las calles de las ciudades) a través del



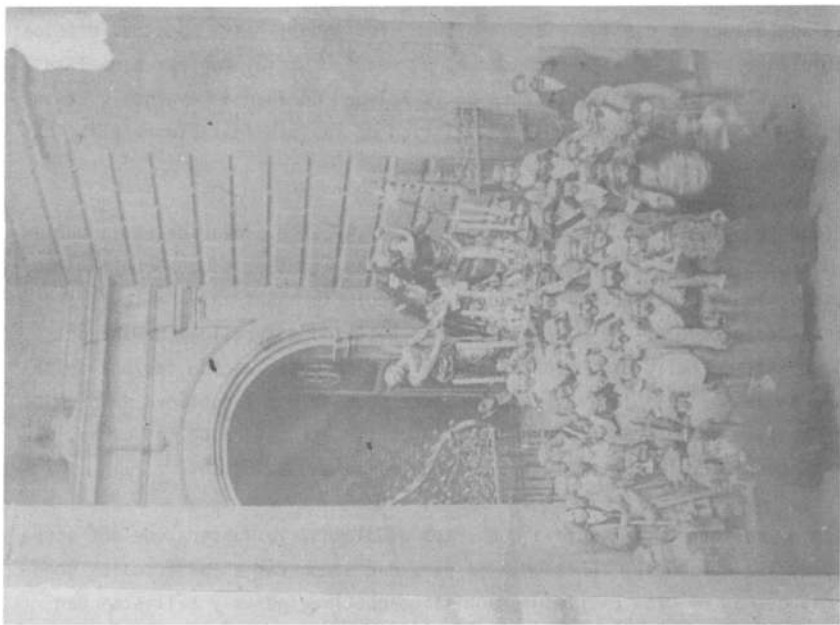
Lám. I.— Cartel anunciador de la Exposición,
(Marzo-Abril, 1982).



Lám. II.— Fernando Ortiz (1716-71) "Virgen de las Angustias",
Convento de Sta. Ana del Císter, Málaga.



Lám. III. — José Micael Alfaro (1595-1650) "Jesús Nazareno de los Pasos". (H. 1640) Iglesia de San Lázaro, Málaga. Destruído en 1931.



Lám. IV. — Salida de la Hermandad de la Puente de la Parroquia de S. Juan, Hacia 1870-5, Málaga. Archivo de la Hermandad. Primer testimonio gráfico de la Semana Santa malagueña.

realismo patético y naturalista ofrecido por los imagineros del barroco, adoptase este estilo artístico como propio, logrado de esta manera su invariante permanencia en las sociedades en que las mismas estaban arraigadas, hasta nuestros propios días. Fehaciente prueba de esta realidad es el rechazo hacia imagineras realizaciones de "corte más modernista" (Virgen de la Soledad de Juan de Avalos) que han intentado introducirse en el consenso estilístico de las manifestaciones plásticas cofradieras.

Ciertamente, a pesar de los cambios que puedan haberse producido en la configuración morfológica de la Semana Santa, las imágenes actuales siguen confirmando la vigencia de los grandes principios de la antropología andaluza y de la filosofía del arte de un pueblo. Se hace evidente en ellas connaturalidad humana del sentimiento estético religioso, manifestándose cómo la organización racional estética de una sociedad, al objetivar de una manera necesaria y espontánea su propio valor artístico, establece una correspondencia con la estructura de las obras, que justifica su complacencia contemplativa y funda el juicio estético.

Debido al carácter primigenio a que antes aludíamos, la muestra que nos ocupa proponía pues las cuestiones fundamentales para dar a conocer a las actuales generaciones malagueñas el rico patrimonio artístico que imagineros y tallistas han ido conformando para las Hermandades de Pasión en Málaga y que, por una u otra causa, han dejado de procesionarse.

La exposición presentaba un amplio conjunto de piezas y documentos gráficos distribuidos -con un carácter eminentemente pedagógico- en tres secciones fundamentales. El primero de estos apartados estaba conformado por un extenso corpus fotográfico con más de cuatrocientas cincuenta reproducciones de imágenes y tronos del pasado, en su mayor parte no existentes en la actualidad. De esta forma, cofradía por cofradía, y en una proporción correspondiente a la importancia histórico-artística de las mismas, se fué desarrollando durante más de siete meses, un amplio y exhaustivo trabajo de investigación y búsqueda en todo tipo de archivos y colecciones gráficas, tanto de carácter oficial (Excmo. Ayuntamiento, Archivo Temboury en la Excmo Diputación Provincial, Archivo Díaz de Escovar, Archivo de la Agrupación de Cofradías, Archivo del Museo Diocesano...) como de carácter particular, así como en los archivos propios de las respectivas cofradías. De esta manera se pudo reconstruir -en la medida de lo posible- la historia gráfica de cada una de las Hermandades, en número de cuarenta y dos.

Seleccionadas las fotografías, fueron luego reproducidas en tamaño 30x40 centímetros, en tonalidad sepia. Se obtenía de esta manera, una indudable categoría de época y un atractivo visual difícil de superar por su excelente presentación de cara al público. Individualmente, cada una de las piezas fotográficas fué montada sobre conglomerado de madera, plastificándose su superficie con objeto de garanti-



Lám. V.— Francisco Palma García († 1938) Grupo de la Virgen de Piedad (1926). (Destruído en 1931).



Lám. VI.— Vista parcial de una de las galerías expositivas.

zar al máximo su conservación. En una siguiente operación, fueron conformándose los paneles de las treinta y dos cofradías que en la actualidad realizan su estación penitencial en Málaga, y de las diez que no la hacen en los últimos años.

Este conjunto abarcaba cronológicamente desde la más antigua fotografía que de tema cofradiero se realizara en Málaga (cerca 1875) que representa el momento de la salida procesional de la Hermandad de Jesús de la Puente del Cedrón por la puerta de la iglesia de San Juan, hasta las muy recientes imágenes del grupo de la Glorificación de la Soledad, obra de Juan de Avalos, procesionada entre 1975 y 1978.

Entre otras se podían contemplar las reproducciones de imágenes desaparecidas de la categoría del Jesús de la Humildad, obra de Miguel Gutierrez en 1698; del primitivo Cristo de la Expiración, obra de escuela granadina de comienzos del siglo XVIII; del Cristo de los Gitanos de Gómez de Valdivieso (1799) o el magnífico trono procesional que para la Virgen de la Esperanza, labrara el tallista granadino Luis de Vicente en 1925.

La segunda sección agrupaba y exhibía una excelente muestra de la imaginería pasionista en nuestra ciudad. Dicha colección, que comprendía una veintena de imágenes, ocupaba el gran hall de acceso a la escalera principal del Museo. Imágenes que, por el propio desarrollo de la vida de las Cofradías malagueñas, han sido desplazadas de los altares y de los tronos procesionales, aunque desgraciadamente, en muchas de estas ocasiones lo han sido por injustificados criterios, sustituyéndose por otras imágenes de más que dudoso valor artístico.

Sin ningún género de dudas, una de estas imágenes incomprensiblemente desplazadas es el Cristo Resucitado, obra del gran imaginero malagueño Fernando Ortiz (1716/7-1771) procesionada entre los años 1921 al 1945. También del mismo Ortiz (de fructífera labor creativa para las hermandades malagueñas) podíamos contemplar las Virgenes de las Angustias (procesionada en los siglos XVIII y XIX) y de la Estrella (procesionada entre 1942 y 1945). Talla anónima, de escuela malagueña de finales del siglo XVIII, es la popular Virgen de la Trinidad, procesionada entre 1941 y 1967.

La imaginería malagueña del siglo XIX aparecía representada por la figura de Antonio Gutierrez de León (1831-1896). Este, llevando a sus últimas consecuencias degenerativas el estilo de Pedro de Mena, realizará en 1867 para una conocida familia malagueña una Dolorosa que, bajo la advocación de la Virgen de la Soledad será procesionada por la Hermandad de la Soledad de San Pablo entre los años 1939 y 1944.

En la primera mitad del siglo XX la personalidad artística de Francisco Palma García (1887-1938) marca un hito en la pervivencia de la escuela malagueña, crean-

do un verdadero taller familiar donde su hijo Francisco Palma Burgos (nacido en 1928) en primer lugar y posteriormente los hermanos de éste, José María y Mario Palma Burgos, continuarán la labor paterna.

Sin duda alguna, la imagen que contribuyó a crear un hábito de leyenda en torno a la persona de Paco Palma fué el grupo de la Piedad, que, para la hermandad del mismo nombre tallara en 1928. Desgraciadamente desaparecido en su casi totalidad, solo podemos contemplar de él, uno de los bocetos preparatorios en escayola policromada. Posteriormente su hijo, Palma Burgos, tallaría otro grupo igual basándose en el molde dejado por su padre.

Junto a Palma, encontrarán un amplio eco en Málaga, las imágenes un tanto industrializadas del valenciano Pío Mollar. De él se exhiben el Jesús Nazareno de los Pasos (1939), y la reproducción del grupo escultórico de la Sagrada Cena Sacramental (1925).

A partir de la guerra civil (1936-1937) comienzan a desarrollar su actividad en Málaga, imagineros como el ya citado Francisco Palma Burgos (boceto para la cabeza de Jesús de la Humillación, 1938), Adrián Risueño (Jesús Nazareno de Viñedos (procesionado entre 1949 y 1975) y Pedro Bernardo Pérez Hidalgo (Cristo de la Agonía y Jesús del Prendimiento, procesionado entre 1951 y 1962). En la talla de tronos, Cristóbal Velasco Cobos establecería en 1951, para procesionar a Nuestro Padre Jesús Nazareno de Viñeros, la última expresión del tradicional trono malagueño, el denominado "de carrete", realizado en valiente talla dorada y policromada, en forma de pirámide invertida.

Enrique Navas-Perejo Jiménez que, aunque granadino, desarrolló una amplia trayectoria artística en nuestra ciudad, aparecía representado por la Santa Mujer Verónica (1946) y la popular imagen de la Virgen de la Paloma, procesionada entre 1940 y 1970.

Junto a estas imágenes completas, se exhibían fragmentos de otras bárbaramente mutiladas en los sucesos de 1931 y 1936. Entre estos, destacan sin ningún género de dudas, la cabeza de la Virgen de Belén y la pierna izquierda del Cristo de la Buena Muerte. Ambas, obras de Pedro de Mena y Medrano (1628-1688) fueron destruidas en el saqueo de la Parroquia de Santo Domingo en 1931. De Fernando Ortiz es la cabeza de Jesús del Santo Entierro, de la Hermandad de los Procuradores y Escribanos.

La tercera de las secciones de la exposición, ocupaba la sala de arte contemporáneo del Museo, desmontada provisionalmente a tal efecto. Se exhibía en ella una amplia y espléndida colección de grabados y litografías de los siglos XVIII, XIX y primeros años del XX, casi todas ellas cartas o patentes de hermano. Eran



Lám. VII.— Adrián Roveño Gallardo: Jesús de Viñeros (1948).
Cristóbal Velasco Cobos: Trono de Jesús de Viñeros (1951).



Lám. VIII.— Exposición: Acto inaugural de la misma.

estas cartas unos documentos (desgraciadamente también han perdido su uso en las actuales hermandades) que tras ser extendidos a nombre del nuevo hermano, les eran entregados a los mismos en el momento de incorporarse a la cofradía con el fin de poder acreditar su condición como tal, al mismo tiempo que les daban derecho a gozar de las prerrogativas al uso. Felizmente, en la mayor parte de estas patentes, iba incorporada la representación gráfica del Sagrado Titular de la Hermandad, ofreciéndonos de esta forma un importantísimo documento para establecer la iconografía de las diversas advocaciones pasionistas en un estadio anterior al desarrollo de las técnicas fotográficas, e indudablemente, con un carácter mucho más popular y devocional que éstas.

Así, ofrecen singular trascendencia las patentes de las hermandades de la Epidemia, Nazareno de San Juan y VeraCruz, iconografías que estaban absolutamente olvidadas, dándose a conocer de nuevo en esta exposición.

De esta forma se ofrecía un capítulo fundamental en la historia artística de nuestras Cofradías. Para próximas exposiciones, el Museo Diocesano tiene en proyecto completar la exhibición del patrimonio artístico de las hermandades con las muestras referentes a la orfebrería y a la pintura, de esta manera se colocará en su justo sitio la indudable trascendencia que para la historia del arte malagueño han tenido y tienen el mecenazgo y los encargos de nuestras Hermandades y Cofradías de Pasión.

LORENZO PEREZ DEL CAMPO

MALAGA Y PICASSO. CRONICA DE UNA EXPOSICION. CRONICA DE UN CENTENARIO.

Picasso nació en Málaga el 25 de octubre de 1881, en la plaza de la Merced y el 25 de octubre de 1981 hizo cien años. Y la ciudad, perdonó olvidos y ausencias, acogió al pródigo Picasso como legítimo hijo suyo, y celebró su centenario.

De pronto todo el mundo recordó que "hacia cien años", como de Juan Ramon o Quevedo, pero Picasso era el mito del S. XIX, y era de Málaga. Por ello, durante todo un año, Comisiones de los organismos públicos y privados prepararon cuidadosamente la efemérides (1).

El objetivo era uno: Recuperar a Picasso. Para el país, para la ciudad. Pa-

ra el pueblo. Para ésto, de lo más acertado fue el intentar desprenderle de su ca risma mítico y devolverle su esencia humana, y se intentó realizar a partir de la relación Picasso-pueblo-calle.

Entre el abanico de sugerencias aportadas por las "comisiones pro-centenario", la de poner en marcha una serie de actos públicos en los que la calle, la plaza de la Merced, fuera el escenario de unos festejos lúdico-culturales como vehículos de motivación popular, estuvieron de lo más oportuno.

El resultado se vió en las Fiestas Picassianas del verano 81 (Junio) (2), de las que cabe destacar como lo mejor "La ascensión del Guernica a los cielos", aunque por su contenido signifiante, el acto se comunicó solo con una minoría, y en los festejos del 25 de octubre en la plaza de la Merced (3), de mayor proyección popular. La ciudad y la población, entendida como diversidad de niveles culturales, participó de lleno, consiguiéndose esa aproximación al mito, humanizándolo.

Pero el centenario tenía una eminente proyección cultural. Nada mejor para amar que conocer. De forma que el acercamiento a Picasso tuvo una vertiente muy eficaz en el programa de proyección didáctica que se llevó a escuelas, institutos y Universidades. Desde el ciclo "Semana escolar de Homenaje a Picasso" dado en el Colegio Nacional Pablo Picasso a las conferencias organizadas por la Universidad Internacional de Málaga en sus cursos de verano para extranjeros, amén de otros ciclos ofrecidos por el Ateneo, el Taller de Pintores y Grabadores 7/10 y un largo etc se disertó sobre el arte de Picasso y la Málaga artístico-cultural de la época.

Porque el Centenario se canalizó a través de dos vertientes. La primera volver sobre el Picasso innovador y generador de la plástica contemporánea, y la segunda, establecer la relación Picasso-Málaga.

Ambas direcciones cristalizaron, a niveles de exposición, en las celebradas en el Museo de Málaga.

La primera, organizada en Junio-Julio 1981, con una antología gráfica de Joan Miró (4). Magnífica representación de cien obras, entre grabados y litografías, en las que las transparencias de los negros "mironianos" se combinaban con un cromatismo que partía del gesto, interpretado como interjección (5), a través de la mancha. Magna muestra que permitió a Málaga acercarse a Miró grabador en su faceta evolutiva más avanzada.

Las otras dos exposiciones se inauguraron el 25 de octubre y resumían, en las dependencias del Museo de Málaga, la intencionalidad general del Centenario.

De Madrid vino "Picasso y los toros". Series de obras impresas que permitie-

ron al visitante adentrarse en la compleja concepción del artista sobre la Fiesta, la relación hombre-animal fuerza-impotencia, incluso su particular visión sobre sí mismo (la Minotauromaquia).

En el piso superior del Museo se expuso la monográfica Málaga-Picasso.

La gestión de esta exposición supuso una de las más solventes colaboraciones realizadas en la ciudad, pues sólo fue posible gracias al desinterés de los coleccionistas particulares y artistas locales, al entusiasmo de la Academia de Bellas Artes de San Telmo, personificada en su presidente D. Baltasar Peña, y la firme decisión de la Universidad, a través del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y el Departamento de Historia del Arte, de la necesidad de su realización.

Valga este preámbulo con visos panegíricos, para justificar la exposición de la escasez de medios económicos y las dificultades que tuvieron que salvarse hasta llevarla a cabo. Basten dos datos: su costo total fué de 300.000 ptas, financiadas a media entre la Academia y el Ayuntamiento de Málaga y las obras expuestas, de 125 artistas de los siglos XIX y XX, fueron cedidos por sus propietarios sin contar con el respaldo de ninguna póliza de seguros. Sólo después de la inauguración, las autoridades ministeriales alcanzaron a ver la responsabilidad contraída y sufragó los gastos del seguro, pero la exposición ya estaba abierta, y las obras, todas, expuestas. Vaya desde aquí nuestro más profundo agradecimiento a los que la hicieron posible.

La Universidad, la Academia y el Museo se planteron, desde el primer momento el montaje de esta exposición. Su contenido se fue perfilando partiendo de la idea básica de mostrar la Málaga de finales del Siglo XIX, la que conoció Picasso. Una Málaga activa y desconocida a nivel nacional, en sus aspectos socio-culturales.

Dos puntos claves había que mostrar: El inicio de su vocación desde la herencia del ambiente en el que desarrolló, y el de la actitud de la ciudad ante el pintor en el devenir histórico desde la doble perspectiva de unos contactos personales a la inclusión, (o exclusión) del factor-Picasso-artista en su ciudad a través de la presentación del panorama actual de la pintura malagueña.

La plataforma sobre la que se montaron estas secciones fueron los trabajos recogidos en el libro Málaga-Picasso en su Centenario, patrocinado por el Ministerio de Cultura, y que dieron lugar a las diferentes secciones de la exposición.

La impresión obtenida, tras un recorrido por ella, nos da como resultado la captación de un ambiente provinciano, que en el campo artístico se traduce como participativo de las coordenadas generales del país en aquella época. Y no lo de-

cimos en sentido peyorativo.

Provinciana era su población. Pequeños burgueses con aspiraciones intelectuales. Moderados en su aspecto externo. Potenciadores de una cultura a su medida, cultura de Salón, (de gabinete). Anodinos en el fondo, aunque tratara de ocultarlo con sus constantes iniciativas en este campo, pero que contribuyeran, por contraste, a resaltar la personalidad del pueblo llano. Así lo demostró la sección: Málaga: iconografía de una Sociedad(6) donde de lo mejor fueron los barros de tipos populares. La buena selección de ilustraciones satírico-políticas del "Pais de la Olla", dió la imagen del talante liberal de la población malagueña.

La sección dedicada al urbanismo decimonónico, centrado en las transformaciones de la plaza de la Merced, no dió la visión exacta del proceso de modificación del suelo, incluso del nuevo planteamiento de su uso que se dió en ese siglo en Málaga. Faltó documentación, proyectos y fotos que ambientaran la imagen de la Málaga decimonónica. Lo expuesto se ciñó a la plaza, y a pesar de lo escaso, fue un interesantísimo ejemplo y de calidad, ampliamente superado en el trabajo de investigación realizado por el profesor Morales en el libro Málaga-Picasso antes citado (7) y que dió lugar a su montaje. Precisamente, por ello, se echaba de menos una ampliación de este apartado.

Al ambiente artístico se le dedicaron tres salas, centradas especialmente en la pintura.

La selección de obras para este apartado se ajusta a un premeditado plan. La Escuela de pintura, de la que el padre de Picasso era un modesto miembro, es polémica desde el momento que, hoy, está excesivamente valorado en el mercado de las artes. Sin embargo guarda una calidad media muy honrosa, superior a la mayoría de las escuelas provinciales españolas del siglo pasado, aunque disminuida ante la calidad de la catalana, la valenciana o la sevillana. Sin embargo, existen obras de muy alta calidad.

Se podían haber expuesto éstas y la imagen habría quedado salvada, pero no habría dado el tono de sinceridad que se quería para la exposición en general. De manera que, en un detectivesco rastreo por colecciones particulares, se escogieron aquellas obras más significativas y que al reunirse dieran la auténtica valoración de la Escuela. El resultado corrobora la autenticidad de su contenido. Pedro Saenz permaneció en el pedestal que merece poseer, y la gracia y oficio de Denis se ratificaron. Igualmente las irregularidades de Moreno Carbonero se justificaron. Así, cada uno ocupó su lugar. De todas formas, no fué la intención presentar personalidades, sino las coordinadas pictóricas de la escuela, por eso se expusieron obras que ilustraran los procedimientos de trabajo académico y las temáticas trabajadas (8).

Como un "inpassé" en la representación pictórica, estaba la sala dedicada a la familia Picasso, los Rúa Blasco. Sorprendente fue el descubrimiento (9) de Diego, el tío, con más presencia física que calidad pictórica, que podemos calificar de muy mediocre. Su hermano José, el padre, estaba representado con escrupulosidad, El serio y cualificado estudio de Angeles Pazos sobre él (10), se materializa en toda su extensión en esta sala, desde las obras a una completísima documentación sobre su hacer y vida, ilustran su trayectoria profesional.

Hay otro dato a señalar en esta panorámica artística. La incidencia de que la escasa representación escultórica sirviera para tildar el auténtico significado de la plástica local. En primer lugar, porque la escultura se proyectó en menor medida que la pintura, en segundo lugar, por su carácter en la localidad (11) que no hacía viable una representación exhaustiva.

Pormenorizar en el resto de la exposición nos daría una crónica excesivamente larga, que tampoco es justificable. Solo decir que puntualmente los objetivos se cumplieron.

La entrañable relación Temboury-Picasso, a través de cartas, postales, fotos... , tan emotivamente expuesta por Rosario Camacho (12), y la magnífica comparación de la combinación pasado-presente de una trayectoria pictórica, contenida en la sala: Homenaje de los pintores malagueños a Picasso, (13) completaron la exposición.

De bastante interés hubiera sido la sala dedicada a originales y atribuciones picassianas que en su origen pretendía recoger los Picassos existentes en colecciones particulares malagueñas. Inicialmente abierta, por problemas de diversas índoles, obligaron a su clausura a los pocos días de la inauguración. Queda, como testigo de ella, el trabajo del profesor Clavijo (10) abierto al juicio de los especialistas en el tema.

Decíamos al principio que la característica la Exposición fue su sinceridad y concluimos confirmando la afirmación. Sincera porque no escondió la verdad de la realidad cultural de la Málaga pasada, y presente. Sincera, porque, sin ostentación ofreció al mundo la situación real de la raíz de Picasso.

NOTAS

1. Para una detallada exposición de los actos y publicaciones realizados con motivo del centenario ver: CLAVIJO GARCIA, A.: Picasso y lo picassiano en colecciones particulares malagueñas. La ciudad en su centenario. 1881-1981. Málaga 1982.

2. Boeltín de Arte nº 2. Departamento de Historia del Arte. Uniersidad de Málaga. 1981.
3. Diario Sur. 27 - Octubre - 1981.
4. Ministerio de Cultura, bajo el patrocinio del Colegio de Arquitectos y los colaboradores del Museo, el Ayuntamiento de Málaga.
5. Catálogo de la exposición: Antología gráfica: Joan Miró. Junio-Julio 1981. Museo de Málaga.
6. Montado sobre el trabajo en AGUILAR GARCIA, D. contenido en el libro: Málaga-Picasso en el Centenario. Ministerio de Cultura. Madrid 1981.
7. MORALES FOLGUERA, J.M.: "El proceso de transformación en la plaza de la Merced en el S. XIX. El paisaje urbano en el que nació y vivió Picasso en Málaga" Málaga-Picasso 1881-1981 en el Centenario. Ministerio de Cultura. Madrid 1981.
8. SAURET, T. 'Panorámica de la pintura malagueña en el nacimiento de un genio'. Málaga-Picasso en el Centenario. Ministerio de Cultura. Madrid 1981.
9. CLAVIJO, A. "El pintor Diego Ruiz Blasco, tío de Picasso". Málaga-Picasso en el Centenario. Ministerio de Cultura. Madrid, 1981.
10. PAZOS BERNAL, A.: "En el umbral de Picasso: José Ruiz Blasco". Málaga-Picasso en el Centenario 1881-1981. Ministerio de Cultura. Madrid 1981.
11. ROMERO TORRES Y J.L.: "La escultura en Málaga a fines del siglo XIX". Málaga-Picasso en el Centenario. Ministerio de Cultura. Madrid 1981.
12. CAMACHO, R. "Pablo Picasso y Juan Temboury". Málaga-Picasso en el Centenario. Ministerio de Cultura. Madrid 1981.
13. Hay que señalar que en esta sala, iba, inicialmente, la representación de los condiscipulos de Picasso en la Escuela de Bellas Artes de Málaga. Según iniciativa directa de D. Baltasar Peña, colocadas sus obras en caballetes de la época; pero por decisión directa del Director de la Exposición, el profesor Coloma, el homenaje se extendió a los pintores contemporáneos que, en las paredes, quedaron representadas, justificando las diferencias abismales existentes entre ellas. Desde la pervivencia del pasado en el tradicionalismo de Bono, Roguero o Virgilio, a los planteamientos de ruptura de un Brickman, Jimenez y un largo etc. Consideramos que esta visión resultó lo más acertado de toda la exposición, por lo contundente de la muestra pasado-presente.

TERESA SAURET

Mucho se ha escrito acerca de la excepcional valfa de la Alameda de Málaga, relacionándola por su forma y función con el salón del Prado de Madrid. Ambas tenían como finalidad el exornar amplios espacios ubicados delante de puertas importantes de la ciudad: Alcalá en Madrid y Puerta del Mar en Málaga. No obstante, y a pesar de su importancia, hasta ahora se desconocía al autor y el proyecto original. Ello se ha debido, como veremos más adelante, a su específica localización, que llevaba a incluirlo dentro de la jurisdicción militar.

Por otro lado la creación de la Alameda de Málaga no es única flor de invierno, sino que por el contrario es un acontecimiento más del rápido desarrollo socioeconómico malagueño alcanzado en el último tercio del S. XVIII, que le llevará a situarse en la primera mitad del S. XIX a la cabeza del comercio y de la industrialización nacional. De este modo se crean ahora el Montepío de Viñeros, el Consulado Marítimo, se amplía el puerto, se realiza el acueducto desde el Molino del Inca, se proyecta el cambio del curso del río Guadalmedina, se derriban las murallas, se terminan la Catedral y el palacio del Obispo, se trabaja de una manera decidida en la realización de los caminos de Antequera, Vélez y Granada, y se ordena el poblamiento de la Caleta.

Como es normal, y especialmente durante el Antiguo Régimen, cuando tanto buscaban la fama los grandes personajes a través del mecenazgo artístico, todas estas grandes obras coinciden con la presencia en la ciudad a fines de siglo de grandes personalidades: en primer lugar los Gálvez, la gran familia del S. XVIII, uno de los cuales, Bernardo, fue nombrado virrey en Hispanoamérica, otro sería honrado con el título de corregidor perpetuo de Málaga, y Miguel, quien sería desde su puesto de Consejero de la Guerra el promotor de la Alameda; en segundo lugar el obispo Molina Lario, el cual ante la escasez de agua, que sufrían los malagueños, decidió el 22 de Agosto de 1782 "hacer a sus expensas un acueducto sobre el Guadalmedina", encargando su realización al arquitecto aragonés José Martín Aldehuela, quien concretamente el 8 de Octubre de ese mismo año habitaba en la manzana 75, num. 72 de la calle de la Silla; y en fin en último lugar el canónigo D. Ramón Vicente y Monzón.

En cuanto al origen mismo de la Alameda un hecho importante va a influir de forma determinante en su creación: me refiero a su conexión con la esfera militar, razón por la cual va a ser el ejército el encargado de su proyección. Por eso, y a pesar de que la idea proviene de un grupo de ciudadanos malagueños, va a ser liderada y conducida felizmente por Miguel de Gálvez, a la sazón Consejero de Guerra, quien a su vez va a encargarse de proponérselo al conde de Floridablanca. Ambos estaban entonces ocupados, como ya hemos señalado, en dotar a Málaga de una serie

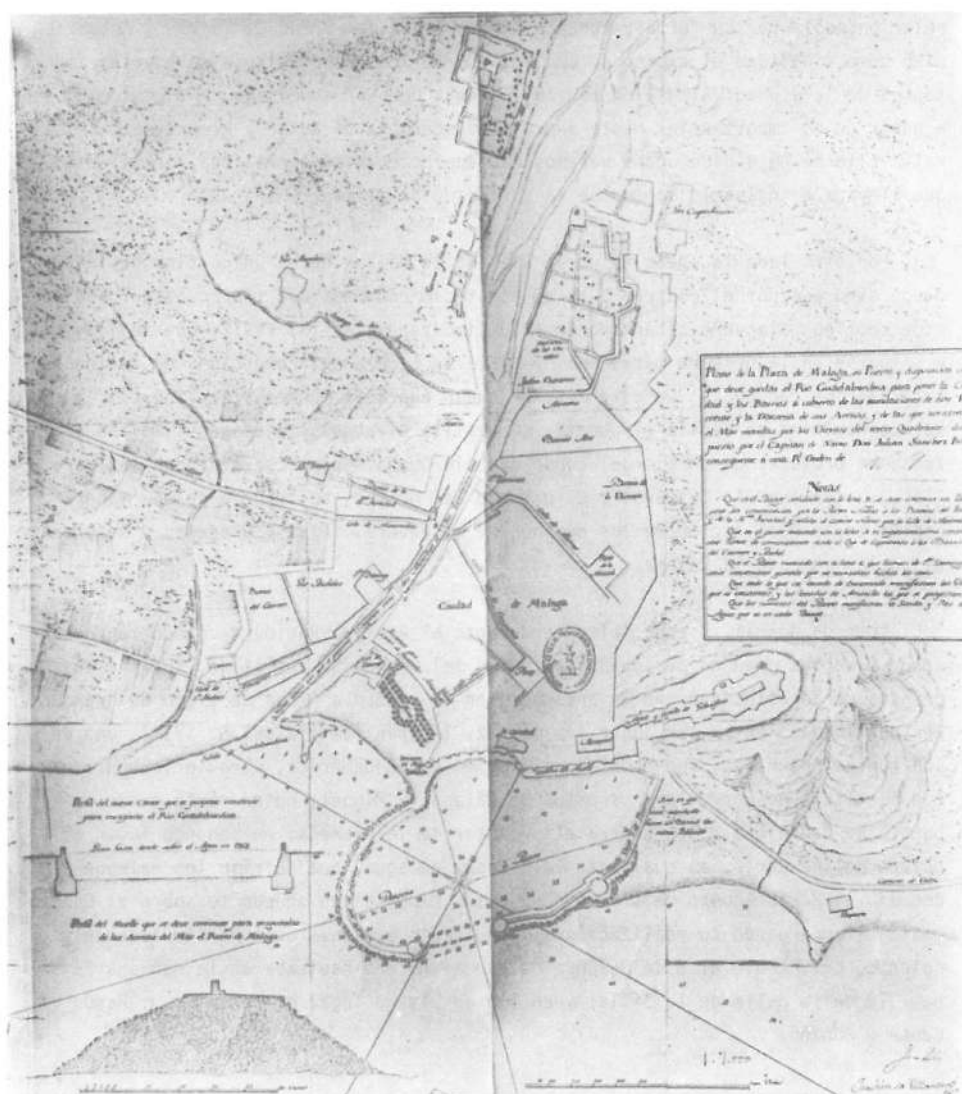


Foto 1.— Plano de las obras a realizar en el Guadalmedina con el primer proyecto de creación de la Alameda de Málaga. 1783.

de reformas importantes, algunas de las cuales se hayan de una u otra forma ligada al proyecto de creación de la Alameda. El más próximo en el tiempo y en el espacio es el proyecto de desviación del curso del río Guadalmedina, para el que hace unos nuevos planos Julián Sánchez Bort, en función de la Real Orden de 12 de Febrero de 1782. El director de las obras sería el coronel de ingenieros Joaquín Villanova, en cuya ausencia sería sustituido por el ingeniero ordinario Fernando López Mercader. Precisamente este último sería el creador de la Alameda malagueña. Aunque su proyecto no es aún conocido, no cabe duda de que el plano formado con ocasión de las obras del Guadalmedina por Villanova, en el que aparece el paseo o Alameda, debe incluir el trazado de López Mercader (fig. 1). Asimismo el hecho de haber surgido en el ámbito castrense ha sido la causa principal, que ha motivado el oscurantismo, en que se ha movido el surgimiento de este primer paseo malagueño, del que este año de 1983 se cumple precisamente el segundo centenario de su acta de nacimiento. Sirvan pues además estas líneas de primer aldabonazo, que anuncie los actos sin duda a celebrar a lo largo del presente año por la corporación municipal malagueña. Porque no sólo nuestros grandes genios o entidades seculares merecen ser recordados y tienen fecha de nacimiento, sino también, y especialmente en estos momentos las ciudades, e incluso algunos de los sectores urbanos predominantes, a los que debemos proteger de la especulación del suelo y del deterioro.

El acta de nacimiento de la Alameda tuvo lugar el 31 de Octubre de 1783 en San Lorenzo, donde a propuesta de Miguel de Gálvez, el conde de Floridablanca otorgó la siguiente orden (1): "Para decoro de la ciudad de Málaga, comodidad de la tropa y desahogo del pueblo y marinería, ha resuelto S.M., a instancia de algunos vecinos principales representados por D. Miguel de Galvez, y despues de haber tomado los informes necesarios, conceder su Real permiso para componer y adornar con arreglo al plan y proyecto que ha formado el ingeniero D. Fernando López Mercader, la puerta del Mar y su playa circunvecina, como punto más principal donde debe concluir el camino que se esta construyendo desde esa misma ciudad a la de Antequera, y el de la Costa por Velez a Granada; con facultad de facilitar el fondo necesario para la obra, regulado en treinta mil reales, por medio de una suscripción voluntaria entre los vecinos que la han solicitado, y del producto de unas casitas de madera, que deben hacerse y arrendarse a los vendedores de semillas, frutas y verduras, que por estar dispersos por la playa la afean y embarazan con chozas y otros estorbos cuyo producto debe servir despues para la conservación del paseo y arboleda que ha de construirse y plantarse: Y para que esta obra se ejecute según esta proyectada se ha servido S.M. nombrar al marques del Vado vocal de la Junta del Camino, a D. Ramón Vicente y Monzon comisionado de la empresa de conducción de aguas, y a D. Antonio de Mora y Paysas, Regidor de ese Ayuntamiento, para que de conformidad procedan a facilitar los fondos necesarios por los insinuados medios; con particular encargo de que la obra se ejecute con la mayor solidez y perfección, y de que en el punto más proporcionado se coloque una fuente, que deviera costearse por los fondos del Aqueducto, con abundancia de aguas para abastecer el gran concurso de gente de tierra y mar que se junta en el paraje diariamente y regar la arboleda que

debe plantarse: y con prevención de que no se perjudique con esta obra a la del camino y sus fondos que deben correr con entera separación..." (2).

NOTAS

1. Archivo Histórico Municipal de Málaga, Actas Capitulares, Año 1783.
2. Para conocer más datos de la Alameda acudir a la obra de José Miguel Morales Folguera, Málaga en el S. XIX, estudios sobre su paisaje urbano, Málaga, Dpto. de Historia del Arte, 1982, págs. 77-95.

JOSE MIGUEL MORALES FOLGUERA

NOTICIAS DE CONGRESOS

SYMPOSIUM INTERNACIONAL SOBRE "MURILLO Y SU EPOCA". SEVILLA, 1982.

Con ocasión de cumplirse el Tricentenario de la muerte de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), el Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, ha organizado en Sevilla un Symposium Internacional sobre el tema "MURILLO Y SU EPOCA". Este importante acontecimiento cultural tuvo lugar del 8 al 13 de noviembre en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, asistiendo a sus secciones 450 participantes, todos ellos estudiosos y jóvenes universitarios de nuestra pintura barroca, venidos de distintos lugares de España y del extranjero. El Comité Ejecutivo del Symposium estuvo formado por D. José Guerrero Lovillo, como Presidente; D. Juan Cordero Ruiz, como Vicepresidente; D. Enrique Pareja López, como Secretario General; D. Manuel Amador López, como Secretario Adjunto; y D. Emilio Gómez Piñol, D. Antonio de la Banda y Vargas, D. Enrique Sánchez Pedrote, D. José Cortines Pacheco y D. Enrique Osborne Isasi, como Vocales.

A lo largo de los seis días en que se desarrolló el Symposium, se fue cumpliendo el atrayente y denso programa elaborado por el Comité Científico en el que junto a las notables aportaciones científicas (ponencias y comunicaciones), los participantes tuvieron oportunidad de disfrutar de unas destacadas actividades culturales complementarias (conciertos de guitarra y música barroca, exposiciones y, en especial, visitas artísticas a los principales monumentos de la ciudad hispalense y sus pueblos adyacentes), siendo por otra parte digno de resaltar las diversas recepciones ofrecidas por las primeras autoridades de Sevilla, efectuándose todas

ellas en un gratísimo ambiente de cordialidad y amistad, propiciado por el buen hacer y continuo desvelo de los organizadores siempre atentos a todas las sugerencias y necesidades de los congresistas. Valga desde aquí nuestro particular agradecimiento.

Si una reunión científica responde siempre a la plenitud de unos estudios y al interés que los mismos suscitan en el campo de la investigación universal, no cabe duda que este Symposium sobre "MURILLO Y SU EPOCA" ha cumplido con creces sus objetivos propuestos. Su importancia, ante todo, viene determinada por la variedad y riqueza de los trabajos presentados, siendo todos ellos una muestra más que significativa del alto nivel alcanzado en nuestros días por la investigación en torno a nuestra pintura barroca, teniendo en este caso como centro la destacada figura de Bartolomé Esteban Murillo. Aunque existen promesas muy serias de que van a ser publicadas las Actas del Symposium, conviene recordar, sobre todo, las ponencias defendidas, ya que las comunicaciones han sido en un número tan elevado que su exposición alargaría en demasía esta crónica informativa.

Así pues, el día de la inauguración del Symposium, presidida por la Ministra de Cultura D.^a Soledad Becerril y celebrada en el bello marco de la antigua iglesia de la Casa Profesa de los Jesuitas, comenzó con una conferencia de D. José Guerrero Lovillo sobre "La Sevilla de Murillo". El martes, día 9, se expusieron dos ponencias: la primera por la mañana a cargo de D. Jorge Bernales Ballesteros con el tema de "Presencia de Murillo en las fiestas barrocas de Sevilla", y por la tarde, la de D. Manuel Ruiz Lagos sobre "Técnicas del Teatro Barroco: la Pintura y el Centro Escénico". Al día siguiente se defendieron dos ponencias más: la primera por D. Enrique Valdivieso González ("Precedentes iconográficos de la obra de Murillo en la pintura sevillana"), y la segunda por D. José Manuel Pita Andrade ("Murillo en la vida artística madrileña del siglo XIX"). El jueves fue un día especial al trasladarse el Symposium a la ciudad de Cádiz. Tras una parada en el bello pueblo de Lebrija para desayunar y contemplar sus principales monumentos artísticos, los congresistas llegaron a Cádiz dirigiéndose a la Diputación Provincial donde se inauguró una interesante exposición sobre "Murillo y su Escuela en Cádiz" (recogida en un catálogo de cuidada edición). Por la tarde pronunció una conferencia D. Antonio de la Banda y Vargas sobre "El eco de Murillo en el Cádiz decimonónico". El viernes y ya de nuevo en Sevilla se expusieron dos ponencias más: por la mañana la de Dr. Harold E. Wethey ("Alonso Cano y la Inmaculada Concepción"), y por la tarde, la de D. Enrique Sánchez Pedrote ("La música en torno a Murillo"). Y, por último, el sábado día 13 se defendieron dos ponencias a cargo de los hispanistas el Dr. Jonathan Brown ("La problemática zurbaranesca") y el Dr. Duncan T. Kinkead ("Juan de Valdés Leal: nueva documentación y obras"), clausurándose el Symposium con una conferencia sobre el tema "Murillo e Hispanoamerica" pronunciada por D. Emilio Gómez Piñol. Asimismo, es de interés destacar el que tanto las exposiciones de los ponentes citados como de los numerosos comunicantes fueron seguidas siempre de animados coloquios, en general de considerable nivel científico, enri-

queciendo en gran manera el ya de por si alto contenido científico del Symposium.

No cabe duda que la conmemoración de un Centenario trae como lógica e inmediata consecuencia entre los estudiosos la revisión de los tradicionales conocimientos en torno a la figura recordada, aportándose al mismo tiempo nuevos datos y, en especial, nuevos conceptos acomodados ya a las nuevas exigencias culturales de nuestros días. Por todo ello, uno de los mejores homenajes que se le ha podido rendir al célebre pintor sevillano en el III Centenario de su muerte era, a nuestro juicio, la celebración de este Symposium Internacional. No es momento de hacer ahora ningún juicio sobre el valor de la obra de Murillo y su gran significación y trascendencia histórico-artística, pero lo que sí es de justicia resaltar por nuestra parte es, en definitiva, la contribución del Symposium, a través de todas sus aportaciones científicas (ponencias y comunicaciones), a un mejor y más actualizado conocimiento del que fuera figura cumbre dentro del ancho panorama de la pintura barroca española, al mismo tiempo que el más famoso pintor activo en Sevilla a lo largo del siglo XVII: Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).

AGUSTIN CLAVIJO GARCIA

UN NUEVO PEETER SION EN COLECCION PARTICULAR MALAGUEÑA

Dentro de la amplia nómina de pintores flamencos del siglo XVII dedicados a la realización de pinturas sobre cobre preferentemente para la exportación, existen personalidades oscuras y desconocidas que, pese a haber desplegado una actividad intensa, permanecen en nuestros días prácticamente desconocidos. Ello es debido unas veces a que su secundaria categoría artística no ha suscitado la atención de los estudiosos de la pintura flamenca y otras a que sus obras no se conservan en su país de origen, donde sin embargo se conocen de ellos algunos datos biográficos y artísticos. Por otra parte es sobradamente conocida la abundante obra que fue importada por España de los Países Bajos en el siglo XVII, y la presencia de pintores de nombre de mayor talla desde una fecha temprana en las colecciones y templos de la Península. La adquisición de pintura preferentemente flamenca fue muy frecuente a través de dos vías de distinto rango: una, la llamada vía noble, la otra, aunque más modesta y menos conocida no por ello menos importante, en estrecha dependencia con las casas de comercio que se instalan de norte a sur de la Península. Esta vía, con un producto industrializado en la mayor parte, pero estimable, tuvo la mejor clientela en los conventos y en coleccionistas privados con menor poder adquisitivo, por lo que su calidad artística es necesariamente inferior.

Muchos fueron los pintores flamencos, de corte marcadamente industrial, que exportaron numerosas obras a España a través de esta segunda vía. Entre ellos se cuenta el casi desconocido Peeter Siñ, pintor menor, nacido en Amberes aproximadamente en 1649 y muerto en la mencionada ciudad en 1695, discípulo de F. Lanckveelt, maestro en la Guilda de San Lucas en 1649-1650, y decano en 1682-1683 (F. Donnet. Het Jonstich Versaem der Violieren "Uitgaven d. Antw. Bibliophilen, n° 23": Thieme Becker, Allgemeins Lexickon der bildender Kunstler, Leipzig, 1907-1950, tomo XXXI, pág. 97). Según ya hemos comentado en otra ocasión ("Un Peeter Siñ en colección particular malagueña", Boletín de Arte, Málaga, 1981, núm. 2, págs. 237-238), "A juzgar por las series únicas hasta ahora conocidas en las catedrales de Valladolid, Málaga y Medina de Rioseco (Valladolid), así como las numerosas obras aparecidas en colecciones privadas por toda la Península, su estilo, según acertadamente señala Díaz Padrón (Museo de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco, Madrid, 1975, pág. 79), está, sin duda alguna, en la misma línea cualitativa de Frans Francken (1581-1642), el extraño anagramista A.W. (de quien hemos encontrado dos obras en colecciones particulares malagueñas, esperando pronto su publicación) Forchondo († 1656) y otros pintores cuyas obras son manifiestamente de tendencia industrial. Indudablemente, la calidad y dibujo en su obra no alcanzan la dignidad de que hacen gala sus contemporáneos conocidos. Así los personajes que pueblan sus composiciones son muy pocos variados, de teatrales maneras y peculiar tipología sensual y corporea. Por último, tiende generalmente a conceder a las figuras un mayor espacio en el marco de la ambientación compositiva, apareciendo en todas ellas una clara tendencia al modelado blando que acusa las sombras en redondo.

Recordemos de nuevo que el carácter esencialmente narrativo es patente en toda su producción conocida hasta el momento, consagrada casi por completo a la temática religiosa, especialmente a la historia del Antiguo y el Nuevo Testamento, siendo frecuente en casi todas ellas añadir en los segundos planos secuencia de la historia representada, por lo que crea con ello composiciones pluritemáticas de ordenada concatenación cinematográfica, común también en la estética de los Francken, en su "obsesivo afán de asociar recursos del pasado manierismo flamenco con los efectos teatrales de la escuela de Fontainebleau" (Díaz Padrón). Todas sus pinturas presentan similar tamaño de medianas dimensiones (cuadros de gabinetes), utilizando el cobre como principal soporte para su más fácil transporte comercial. El hecho de que fuera España el principal mercado europeo en el siglo XVII para este tipo de pinturas hace que sea nuestro país lugar frecuente de descubrimientos de nuevas obras de Peeter Siñ, así como de otros artistas dedicados a esta especialidad, que son desconocidos en su país de origen.

Así, a la reciente pintura ya mencionada de este artista, más la serie dedicada a la "Vida de la Virgen" de la Catedral de Málaga ("Presentación en el templo", "Desposorios", "Anunciación", "Visitación", "Adoración de los Reyes", "Huida a Egipto", "Dormición y Asunción"; cfr.: Agustín Clavijo García, Las pinturas de la Catedral de Málaga, 1974, memoria de licenciatura mecanografiada), se une a esta



PEETER SION: Virgen con Niño venerada por San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán. Colección particular malagueña.

nueva obra encontrada en una colección particular malagueña en la que se representa a la "Virgen en gloria venerada por San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán" (Cobre: 0'77 x 0'59 m. firmada en el ángulo inferior derecho: P. SION), repitiendo los tipos humanos con una reiterada monotonía que, de no estar firmada esta pintura, facilitaría claramente la inmediata adscripción a su estilo. En realidad esta obra es una clara alegoría al tema inmaculadista junto con la exaltación

P. SION

de la Pasión de Cristo. En la composición aparecen figuras enjutas, ligeramente alargadas, cuya anatomía está dibujada con cierta precisión y soltura (a pesar de su deficiente conservación y groseros repintes que presenta en algunas zonas, en especial, en torno a la figura del Niño y el resplandor de gloria que envuelve a la Virgen), destacando especialmente la fisonomía facial de los personajes con rasgos menudos, narices finas y ojos vivos. También es peculiar la gesticulación de brazos y manos destacando los largos y delgados dedos que fuerzan la expresividad de las figuras. El artista divide la composición en dos registros apareciendo en el superior el tema central de la obra: La Virgen en actitud sedente, rodeada de un gran rompiendo de gloria, sosteniendo al Niño en sus brazos, apoyando sus pies sobre el globo terraqueo con la serpiente a su alrededor mordiendo la manzana, símbolo del pecado original. Aunque con algunas variantes, muy posiblemente Peeter Sion pudo inspirarse para este grupo de la "Virgen con el Niño en gloria" en la estampa de Schelte a Bolswert copiando literalmente la "Inmaculada con el Niño" de Rubens, sometiéndola por supuesto a una mayor convencionalización gestual en función a su interés devocional y comunicativo con el grupo inferior de los santos arrodillados. Completa este plano superior un rítmico coro de ángeles en número de ocho que, en diversas actitudes y expresiones, forman un armónico círculo en torno a los personajes divinos portando respectivamente entre sus manos sendos atributos pasionales (cruz, clavos, paño de la Santa Faz, alicates, columna, lanza y corona de espinas).

En el registro inferior de la composición se representa, a ambos lados, a los santos fundadores, San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán, ambos reconocidos como grandes propagadores del culto mariano inmaculadista, quienes arrodillados en tierra junto a sus atributos peculiares (libro de la Regla y perro con una antorcha encendida en la boca y globo bajo su pata), elevan sus miradas hacia la Virgen con el Niño en actitud de veneración. Se completa con un bello paisaje vegetal y montañoso al fondo en el que destacan dos construcciones templarias en los extremos que hacen directa alusión iconográfica a la condición de fundadores de Ordenes Religiosas de los santos representados.

Lamentablemente su conservación es deficiente pues, aparte de los ya menciona

dos repintes de visible tosquedad en torno a las figuras principales (apreciándose la pigmentación primitiva debajo de las groseras pinceladas nuevas), presenta gran suciedad, en especial, las muchas excrecencias de insectos repartidas por toda la superficie, según se puede apreciar en la fotografía que se acompaña. A pesar de ello, en general, es cuadro de altar de acertada composición devota y alegre colorido (imponiéndose el rojo intenso de la túnica de la Virgen y los fondos dorados del rompimiento de gloria), jugando un papel primordial en la obra la armonía y la reflexión al ajustarse los santos, con existencia propia, a la unidad de un esquema preconcebido. En esta pintura, muy posiblemente y a pesar de su carácter industrial, Peeter Siñ se nos muestra con un estilo más personal, lo que junto con un colorido bien armonizado en las contraposiciones de zonas de luz y de sombra al mismo tiempo que un contenido temático de gran riqueza espiritual, hacen de esta obra una de las más logradas de toda su producción conocida.

AGUSTIN CLAVIJO GARCIA

EL CARTEL HOMENAJE A PICASSO DEL MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO DE MALAGA

Dentro de la amplia muestra cartelística que la ciudad de Málaga ha presentado en torno al homenaje a Pablo Ruiz Picasso con motivo del I Centenario de su nacimiento (1881-1981), y de la que ya ofrecimos adecuada divulgación gráfica en nuestra obra sobre Picasso y lo Picassiano en la Colecciones Particulares Malagueñas. La Ciudad en su Centenario (1881-1981) (Málaga, 1981, págs. 428-433), es de interés destacar el cartel homenaje a Picasso del Museo Diocesano de Arte Sacro, máxime, por haber salido a la luz una vez que se publicó la obra citada por lo que no pudo lógicamente recogerse en el mencionado corpus de la cartelística del Centenario picassiano. El cartel se estructura en dos partes bien definida: la imagen, motivada por una amplia reproducción fotográfica a color de la obra inédita de Picasso, "El Puerto de Málaga" (mensaje icónico), y el necesario texto publicitario: "1881-1981. Homenaje del Museo Diocesano del Arte Sacro de Málaga a PICASSO" (mensaje literario) (1).

Se ha querido con ello ensamblar al máximo los dos sistemas de signos caracteriológicos, ya que el texto, breve en su contenido gráfico (resumido en "Málaga: homenaje a Picasso") tiene su más fiel reflejo en el mensaje icónico: "Vista del Puerto de Málaga con la Aduana y la Catedral al fondo", siendo fundamentalmente digno de resaltar el que ha sido la única vez que Picasso reflejara a lo largo de toda su extensa producción artística el perfil iconográfico de la ciudad que lo vio nacer en 1881. De aquí que no dudaremos en ningún momento que esta importante

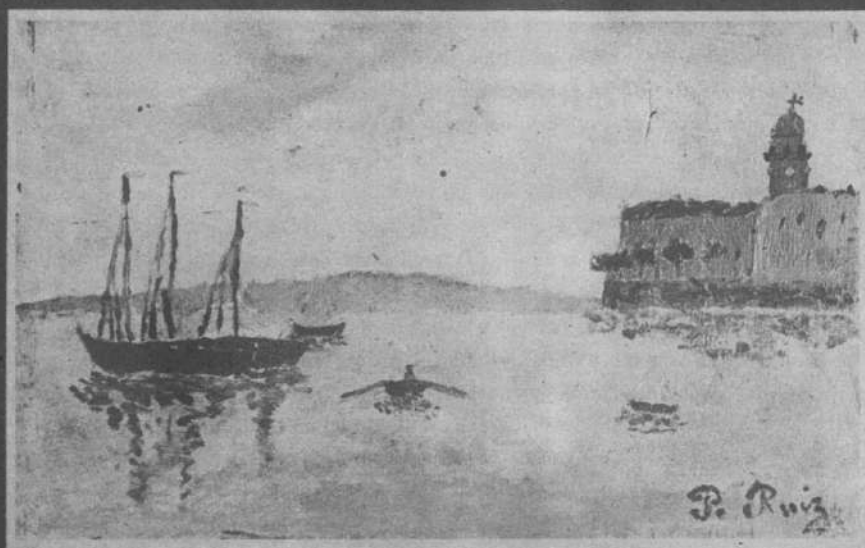
imagen de Málaga tenía que ser necesariamente el centro de atención del cartel del Museo Diocesano de Arte Sacro, una vez que, por supuesto, luchamos lo indecible, aunque sin resultado positivo, para que fuera el cartel oficial del homenaje de la Ciudad de Málaga a su inmortal hijo, Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), ocasión que hubiera propiciado sin duda alguna una mayor divulgación iconográfica de la tierra donde nació, al mismo tiempo que se hubiera conocido está excepcional e inédita pintura, que, al margen de su "malagueñísimo" valor sentimental, representa la obra más antigua del dilatado catálogo de Picasso, razones, a nuestro juicio, más que suficientes para que se hubiera tenido en cuenta a la hora de escoger el motivo icónico del cartel oficial del homenaje de la ciudad de Málaga a Picasso.

Por todo ello el Museo Diocesano de Arte Sacro, a la vez que organizó una Exposición Colectiva en homenaje a Picasso sumándose así a los otros muchos actos organizados en su Centenario, tuvo la feliz idea de llevar a cabo la realización de este cartel con la inclusión de tan destacada obra picassiana, paliando en cierta manera el tremendo olvido (o desconocimiento) de los que estaban responsabilizados en la dirección del mejor diseño del cartel oficial del homenaje de Málaga a Picasso. Creemos, pues, que, dado su notable interés iconográfico, es conveniente citar al completo el comentario que dedicamos a tan destacada pintura en nuestra obra anteriormente mencionada (págs. 49-51, láms. IX-X). Dice así:

"El Puerto de Málaga". (Málaga. Colección particular. Oleo sobre tabla: 0'15 x 0'24 m., firmado: "P. Ruiz"). Constituye, hoy por hoy, la pintura más antigua del catálogo de Pablo Ruiz Picasso, a juicio del propio pintor malagueño y del crítico catalán Josep Palu i Fabre, quienes la conocían a través de una fotografía en blanco y negro de no muy buena calidad (reproducida en la obra del mencionado historiador, Picasso vivo, 1881-1907, pág. 35), desconociendo, al mismo tiempo, su actual paradero. Afortunadamente la hemos encontrado en colección particular malagueña, por lo que ahora la damos a conocer en toda su dimensión técnico-artística y gráfica. El señalado historiador catalán indica, haciendo referencia a la obra, lo siguiente: "A fuerza de ver pintar a su padre llega un buen día en el que el niño también quiere pintar y pide colores. Sólo conocemos dos pinturas realizadas por Picasso durante su muchachez malagueña. La primera, y más antigua, es una visión del "Puerto de Málaga", con la farola, una barca vogando y un barco inmobilizado. Le mostramos la correspondiente fotografía a Picasso y éste nos dijo: "Eso debió ser lo primero que hice, lo más antiguo de todo... Al mostrársela por segunda vez, nos confirmó que, en efecto, era obra suya. El mismo parecía maravillado de ver resurgir del fondo de los años lo que, posiblemente, creía ya perdido y, sin duda, había olvidado. El otro cuadrado, más conocido y reproducido, representa un Picador delante de la barrera de una plaza de toros, con algunos espectadores detras" (2).

Al final de su libro, en la descripción técnica del catálogo de las obras picassianas, refiere el citado biógrafo los siguientes datos: "El Puerto de Málaga".

1881-1981



*Homenaje del Museo
Diocesano de Arte Sacro
de Málaga a
Picasso*

Málaga, hacia 1889. Oleo, 16 x 24 cms. aproximadamente. Firmado abajo, a la derecha: P. Ruiz. Colección actual desconocida. Inédito. Picasso, al confirmarnos la autenticidad de esta obra, nos dijo: "Esto es lo más antiguo de todo" (3). En atención y respecto a las palabras de Picasso, de seguro que Palau i Fabre coloca esta pintura en su catálogo como la más antigua conocida hasta el momento, realizada, según él, hacia 1889, es decir, a los 6 años de edad del pintor malagueño, dando para las demás obras ya conocidas de este periodo malagueño una fecha posterior (1890-91): "El Picador", "Hércules con la porra", "Palomas", "Corrida y palomas" y "Malagueñas" (4).

Aunque aceptamos la cronología (en verdad no hay razones en contra para oponerse a ello y sí tenemos el personal testimonio del propio artista), no podemos estar de acuerdo con la descripción iconográfica que hace el precitado historiador catalán de esta pintura, pues es claro que no representa la farola al fondo del puerto de Málaga, sino el edificio de la Aduana con la torre de la Catedral rematada por la veleta (representada con un fuerte dibujo, error muy propio de un niño). Se trata, pues, de una vista de la ciudad malagueña muy conocida y divulgada por los ambientes artísticos de aquellos años, ya que fue llevada al lienzo en multitud de ocasiones por los llamados "pintores marinistas", todos ellos amigos y compañeros de su padre, D. José Ruiz Blasco (Martínez de la Vega, Ocón, Alvarado, Gartner de la Peña, Verdugo Landi, etc.).

Es lógico que al niño Picasso, cuyas respuestas al mundo de los sentidos siempre fueron excepcionalmente agudas, también le atrajera el interés por uno de los temas artísticos más repetidos y divulgados por aquella generación de pintores malagueños, realizando esta ingeniosa y precoz pintura, llena de espontaneidad e infantil simplicidad. Es el momento en que a Pablo Ruiz Picasso se le estaban desarrollando sus enormes e inconmesurables ojos negros, no gustando de estudiar, sino de pintar y de acechar las ocasiones en que su padre le permitía compartir paleta y pinceles. Así, a través de su propio padre y del ambiente artístico malagueño de sus primeros años -del mismo ambiente malagueño en el que su padre, a su vez, se había formado- Picasso entra en el oficio artístico de pintor como un seguidor fiel de la tradición del siglo XIX, claramente demostrado con esta obra, donde demuestra, para quien sepa "ver", anticipaciones y atisbos que anuncian ocurrencias muy posteriores, tanto en riqueza y luminosidad de paleta, como en técnica de ejecución, a base de libres y espontaneas pinceladas cargadas de pasta cromática, lo que contribuye en gran manera a ir perfilando el "nacimiento de un genio" (5).

Con esta encantadora e ingenuista pintura, dedicada a reflejar una de las mejores y más conocidas panorámicas de la ciudad de Málaga, Picasso deja a partir de ahora en entredicho a muchos de sus historiadores y biógrafos que le achacaban duramente el no haber representado a lo largo de toda su producción artística a su ciudad natal. Pues bien, no sólo es la más popular iconografía de la urbe malagueña (aunque haya copiado para ello la obra de su padre, "Vista del puerto de Málaga"

del año 1887, quien a su vez toma la composición en su ambientación general del conocido cuadro de Emilio Úcón), sino, y ésto es lo más importante, que se trata de su primera obra de auténtica y total paternidad, realizada hacia el año 1889. Por lo menos, ya no se podrá decir que "Picasso no le dió nunca nada a Málaga, porque ni siquiera en ningún cuadro suyo aparece la ciudad, ni sus paisajes, ni sus costumbres, ni su historia" (Baltasar Peña). Málaga está ya ahí, en la misma puerta de entrada de su extensa y genial producción artística con esa encantadora, precoz y a la vez "malagueñísima" tabla: "El puerto de Málaga" (6).

Creemos, pues, que era necesario el exponer la descripción completa de esta pintura para comprender y valorar el alto porcentaje de "iconicidad malagueña" que presenta el cartel homenaje a Picasso del Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga, reforzando al mismo tiempo el texto lo que aparece claro en la imagen representada con el fin de dar mayor énfasis al mensaje: "Málaga-Centenario Picasso". En esta ajustada asociación icónico-verbal está la verdadera y trascendente importancia de este cartel, siempre concebido como eficaz medio publicitario (siempre "un medio para un fin") que llega al receptor en toda su integridad, al tratarse no sólo de un homenaje a Picasso en su Centenario por parte de una entidad cultural malagueña (ratificado por el texto), sino también que la imagen es tan clarificadora que casi nos atreveríamos a afirmar que podría constituir el propio mensaje icónico el cartel en sí mismo sin palagras (o, a lo más, con un texto más reducido en el que sólo se incluyeran dos nombres: "Picasso-Centenario"). No es, en definitiva, un cartel malo o bueno, sino "esencialmente eficaz" por su claridad, bondad y exactitud en la representación de su "malagueñísimo contenido iconográfico", factor fundamental de lo que debería haber sido el homenaje cartelístico de la ciudad de Málaga a Picasso en su Centenario, subsanado afortunadamente en parte al haber sido publicado por el Museo Diocesano de Arte Sacro a través de su acertado trabajo tipográfico de la Imprenta de la Universidad de Málaga (7).

NOTAS

- 1.- Ejecutado en papel cartulina: 0'70 x 0'50 m., destacando la pintura sobre un fondo verde oscuro en el que se incluyen las letras en blanco en original gráfica (usual letra inclinada).
- 2.- PALAU I FABRE, Josep, Picasso vivo 1881-1907, Barcelona, 1980, pág. 35. El segundo cuadrado, "El Picador", es obra constantemente divulgada por los biógrafos de Picasso al haber permanecido siempre en la casa del artista (óleo sobre tabla: 0'24 x 0'19 m., sin firma ni fecha, hacia 1890. Zervos, VI, 3. En la actualidad lo poseen los herederos del artista). Por cierto que se cuenta de ella que "los ojos del Picador fueron perforados con una aguja por su hermana Lola" (PENROSE, Roland, Picasso, su vida y su obra, Barcelona, 1981, pág. 12).

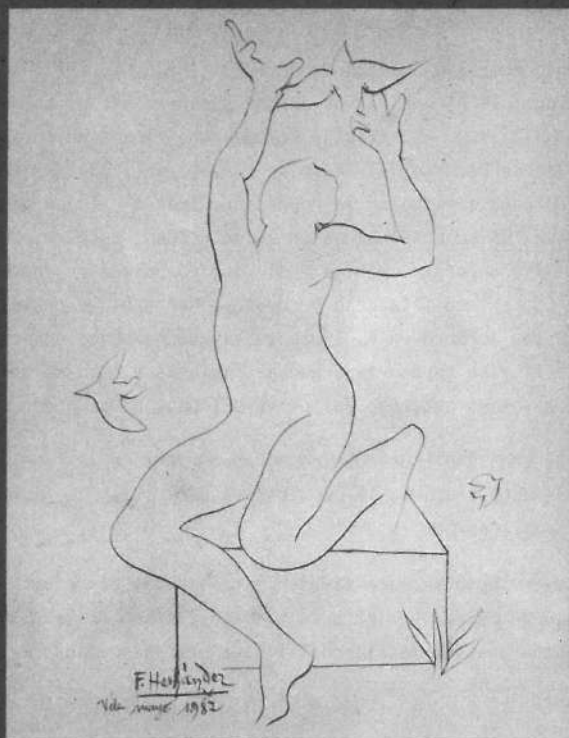
- 3.- PALAU I FABRE, Op. cit., pág. 518.
- 4.- PALAU I FABRE, Op. cit., pág. 518. Por supuesto que no caemos en la simplicidad de aceptar como rígido dogma las palabras de Picasso, pues es lógico que los recuerdos de la primera década en Málaga tenían que ser necesariamente con fusos e incompletos para el artista malagueño. No obstante, se puede aceptar como válida, no el hecho de que la obra fuera la más antigua, sino "una de las más antiguas" en la producción picassiana, pues, como señala Penrose, "en un sentido visual, la memoria de Picasso permaneció extraordinariamente clara en lo relativo a cosas importantes y nimias que impresionaron su imaginación" (Op. cit., pág. 22).
- 5.- Con este título escribió Juan-Eduardo CIRLOT (Picasso. El nacimiento de un genio, Barcelona, 1972) una de las obras españolas más notables en torno al genial artista malagueño. Su trabajo recoge todo el acervo artístico de las obras juveniles de Picasso del Museo de Barcelona (1890-1903). Así pues, el libro está dedicado a estudiar la "donación Picasso" y, por tanto, no incluye otras obras que las ya catalogadas en la donación. Esto ha ocasionado en cierta manera el olvido por la crítica y el público en general de otras obras importantes de su periodo malagueño y coruñés, defecto que en buena parte intentó subsanar Palau i Fabre en su libro ya citado, aunque indiscutiblemente el Centenario de Picasso ha aportado nuevas pinturas y dibujos que incrementan el ya de por sí dilatado catálogo del universal pintor malagueño.
- 6.- Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a la familia malagueña, propietaria de esta pintura, al permitirnos toda clase de facilidades para su fotografía y publicación.
- 7.- Nuestro agradecimiento se hace también extensivo al director de la Imprenta de la Universidad de Málaga por el buen trabajo logrado en la edición del cartel, lo que demuestra una vez más la cualificada profesionalidad del personal de dicha entidad malagueña.

AGUSTIN CLAVIJO GARCIA

EXPOSICION COLECTIVA HOMENAJE A PICASSO. Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga.

Durante el mes de junio de 1982 el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga se sumó a la celebración del Centenario de Picasso a través de una gran Exposición Colectiva donde junto a importantes obras y documentación netamente picassianas, se exhibieron variadas muestras de pintura, esculturas y cerámica de un numeroso y

Picasso



COLECTIVA HOMENAJE

MÁLAGA - JUNIO 1982

SALA DE EXPOSICIONES:

MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO



ORGANIZAN: Museo Diocesano y Galería Malake.

COLABORAN: Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Cultural-España 82,
Excmo. Ayuntamiento y Excmo. Diputación Provincial de Málaga.

representativo grupo de artistas malagueños contemporáneos. Para ello contó el Museo con la colaboración de la Galería Malake, uniéndose a este acontecimiento cultural el Vicerrectorado de Extensión Universitaria y las Delegaciones de Cultura del Ayuntamiento, Diputación Provincial y Sede en Málaga del Real Comité Organizador de la Copa del Mundo de Fútbol "España-82". Esta última colaboración tuvo su lógico cauce al coincidir dicha Colectiva "Homenaje a Picasso" con la disputa en nuestra ciudad del campeonato mundial de fútbol. Indudablemente fue un acierto la celebración de la Exposición durante esas fechas, pues tal acontecimiento deportivo supuso una masiva asistencia de visitantes extranjeros a Málaga, ciudad natal de Picasso, por lo que esta actividad cultural en gran medida contribuyó a divulgar una vez más el nombre del "universal artista malagueño", máxime cuando aún no se habían apagados los ecos de los muchos e importantes actos celebrados en Málaga en conmemoración del I Centenario de su nacimiento (1881-1981).

La exposición se organizó en base a tres grandes apartados. En primero lugar la sala de entrada al Museo se dedicó a la exhibición de la Cartelística malagueña editada en los últimos años en torno a homenajear la figura de Pablo Ruiz Picasso, en especial, la referente a la conmemoración del Centenario, dándose a conocer con ello el gran esfuerzo de nuestra ciudad en orden al mayor realce del más genial de sus artistas de todos los tiempos. En total fueron 15 carteles, todos ellos de gran variedad y riqueza iconográfica, presentándose como novedad el cartel homenaje del Museo Diocesano a Picasso que recoge en su estampación el encantador cuadro de El puerto de Málaga (pintura inédita, de hacia 1889, reconocida como la obra más antigua de Picasso en la que por primera y única vez representa el perfil iconográfico de la ciudad que lo vio nacer), aparte del propio cartel de la Exposición Colectiva en el que se representa un bello diseño dibujístico del pintor veleño Francisco Hernández Díaz.

A lo largo de las cuatro galerías del patio del Museo se expusieron las obras de los artistas malagueños contemporáneos, clasificadas en 4 grupos estilísticos: cubismo, surrealismo-expresionismo, figurativismo (destacando en él el panel dedicado a la iconografía de la "paloma picassiana") y, por último, el matérico-abstracto. Esta división se realizó en base a intentar destacar las tendencias estilísticas más representativas de la numerosa producción picassiana. Señalar todas y cada una de las obras exhibidas excedería en gran manera el contenido de esta crónica (consúltese para ello el "Catálogo" editado por el propio Museo).

Tan sólo indicar que la participación abarcó a 68 artistas; siendo esta colectividad en cierta manera una notable muestra del actual panorama artístico malagueño, aunque, por supuesto, se dejara notar la ausencia de alguna que otra figura destacada. Pero, a pesar de las obligadas limitaciones que conlleva toda Exposición Colectiva al no estar representadas todas las firmas que se quisieran y al limitar a una sola obra su participación, esta Exposición "Homenaje a Picasso" sirvió para poder ver reunidas a una serie de artistas con un vínculo común: rendir

su propia respeto y admiración al inmortal pintor malagueño a través de su peculiar creatividad artística. Es necesario también reconocer que para el pintor o escultor que participa en una exposición de estas características deben crearse serias tensiones profesionales ya que queda obligado a desempeñar un papel nada gratuito, limitado en sus posibilidades expresivas y objeto siempre de valoraciones comparativas y superficiales. Por ello, es de justicia agradecer su presencia a todos los que concurrieron a esta Exposición desinteresadamente por una simple motivación cultural, permitiendo así una fugaz visión general del panorama que hoy tiene el arte en la ciudad de Málaga.

Finalmente, se dedicó una de las dependencias del Museo Diocesano en exclusiva al gran maestro malagueño, Pablo Ruiz Picasso, exhibiéndose en ella obras suyas originales de notoria calidad, pertenecientes a colecciones particulares malagueñas (algunas ya se mostraron en la Exposición del Museo de Bellas Artes "Málaga y Picasso": sala IX, "cuadros atribuidos a Picasso"; aunque en aquella ocasión fueron un número mucho más reducido por circunstancias ajenas a la organización), junto con otras de su padre, José Ruiz Blasco, y tío paterno, Diego Ruiz Blasco, que, aunque no presentaban lógicamente el alto nivel de cualificación del "mostruo Picasso", sirvieron en gran manera para demostrar el ambiente artístico familiar que arropó a Picasso en sus años de estancia en Málaga. Se completó la "sala Picasso" con importantes documentos relacionados con el pintor (partida de nacimiento y bautismo de Picasso, partida de matrimonio de sus padres, expediente académico de D. José Ruiz Blasco, etc.), así como diversas muestras de trabajos de investigación picassiana llevados a cabo en Málaga con motivo del Centenario, ambientándose la sala con dos grandes paneles, de 24 cuadros cada uno, en los que se explicaban, plástica y literariamente, el perfil biográfico y artístico de Picasso, obra notable del pintor y primo segundo del propio Picasso, Manuel Blasco Alarcón.

Así, con esta Exposición Colectiva de indudable significación y relieve, el Museo Diocesano de Arte Sacro, como entidad malagueña siempre atenta a todo acontecimiento de importancia cultural y artística, se asoció en la medida de sus posibilidades al I Centenario del nacimiento en Málaga del "más extraordinario destructor y creador de formas de nuestro tiempo, por no decir de todos los tiempos: Pablo Ruiz Picasso" (André Malraux), habiendo contribuido con la misma a airear una vez más el buen nombre de Picasso unido al de Málaga, su ciudad natal y artísticamente ambiental de sus primeros años.

AGUSTIN CLAVIJO GARCIA