







# Boletín de Arte

n.º 47 2025



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

Departamento de Historia del Arte

*Edita:* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, con la colaboración de UMA Editorial/Vicerrectorado de Investigación y Divulgación Científica. Universidad de Málaga

© UMA Editorial

© De los textos, sus autores

*Dirección postal:* Universidad de Málaga. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. Campus Teatinos. 29071, Málaga  
(Canje: A efectos de canje dirigirse a esta dirección)

*Dirección electrónica:* boletinarte@uma.es

*Website:* <http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/index>

*Diseño de edición y maquetación:* Paloma Murciano Herrera

*Diseño de cubierta:* Paloma Murciano Herrera sobre un motivo de Joaquín Ortiz de Villajos Carrera

*ISSN:* 0211-8483

*e-ISSN:* 2695-415X

*Depósito legal:* MA-490-1981

*Boletín de Arte* posee el sello de calidad FECYT con Mención de Buenas Prácticas en Igualdad de Género (renovado en 2025) y está incluido en: SJR, SCOPUS, Web of Science, JOURNAL CITATION REPORTS (JCR), JOURNAL CITATION INDICATOR (JCI), ESCI, DOAJ, MLA-Modern Language Association Database, Index Islamicus, International Bibliography of Art, LATINDEX, REDIB, ISOC del CINDOC, REGESTA IMPERII, AIAP, URBADOC, RESH, DICE, REBIUN, UAH, ERCE, ULRICH'S, DIALNET, Bibliography of the History of Art (BHA) y Répertoire international de la littérature de l'art (RILA). Evaluada en JCR, LATINDEX (Catálogo), C.I.R.C., ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities), CARHUS Plus+, MIAR, ESCI/Web of Science, SCOPUS y Google Scholar Metrics

*Periodicidad:* 1 número al año

## Consejo de Redacción

*Director:* Eduardo Asenjo Rubio. Universidad de Málaga

*Director Adjunto:* Sergio Ramírez González. Universidad de Málaga

*Secretaria de Redacción:* María Marcos Cobaleda. Universidad de Málaga

*Secretario Adjunto:* Javier González Torres. Universidad de Málaga

Modesta Di Paola. Universidad de Málaga

Antonio Jesús Santana Guzmán. Universidad de Málaga

Sonia Ríos Moyano. Universidad de Málaga

Leticia Crespillo Marí. Universidad de Málaga

Francisco José Rodríguez Marín. Universidad de Málaga

Belén Atencia Conde-Pumpido. Universidad de Málaga

Borja Franco Llopis. UNED

María del Mar Nicolás Martínez. Universidad de Almería

Francisco de Asís García García. Universidad Autónoma de Madrid

José Policarpo Cruz Cabrera. Universidad de Granada

Ángel Justo Estebaranz. Universidad de Sevilla

Víctor Rabasco García. Universidad de León

Julia García González. Universidad de Granada

Lourdes Gutiérrez Carrillo. Universidad de Granada

Julia Ramírez Blanco. Universidad Complutense de Madrid

Juan Francisco Rueda Garrote. Universidad de Málaga

Francisco Javier Novo Sánchez. Universidad de Málaga

## Comité Científico

Rosario Camacho Martínez. Universidad de Málaga

Eugenio Carmona Mato. Universidad de Málaga

José Miguel Morales Folguera. Universidad de Málaga

Juan Antonio Sánchez López. Universidad de Málaga

Teresa Sauret Guerrero. Universidad de Málaga

Reyes Escalera Pérez. Universidad de Málaga

Rafael López Guzmán. Universidad de Granada

Ignacio Henares Cuéllar. Universidad de Granada

María del Mar Lozano Bartolozzi. Universidad de Extremadura

Antonio Bravo Nieto. ICOFORT

Miguel Cabañas Bravo. CSIC

David García Cueto. Museo del Prado

Inés Monteiro Arias. UNED

Alfredo J. Morales. Universidad de Sevilla

Macarena Montes Sánchez. Universidad de Ecuador (Ecuador)  
Vincent Debiais. Centre de recherches historiques, EHESS-CNRS, París (Francia)  
Pedro Galera Andreu. Universidad de Jaén  
Francine Giese. Vitrocentre Romont (Suiza)  
Brian A. Catlos. University of Colorado Boulder-University of California Santa Cruz (EE. UU.)  
Óscar Humberto Flores. UNAM (México)  
Renata Prescia. Università degli Studi di Palermo (Italia)  
Irene Baldriga. Sapienza Università di Roma (Italia)  
Mounir Akasbi. Université Sidi Mohamed ben Abdellah Fès (Marruecos)  
Alfonso Ippolito. Sapienza Università di Roma (Italia)  
Brenda Janet Porras Godoy. Universidad de Guatemala (Guatemala)  
Ana María Almeida. UTN FRCU (Argentina)  
Ethel Herrera Moreno, UNAM (México)  
Rosa Maria Giusto, Consiglio Nazionale delle Ricerche, CNR-IRISS (Italia)  
David Atienza. University of Guam (Guam-EE. UU.)

# Índice



## Presentación

Definición de la revista .....	15
Indicios de calidad .....	15
Normas a los/as autores/as para la presentación de originales a <i>Boletín de Arte</i> .....	16
Aceptación de los manuscritos .....	21

## Artículos

Encantamientos en el Museo: <i>indigeneidad</i> y mantos como disruptores epistémicos en el arte actual <i>Enchantments in the Museum: Indigeneity and Mantles as Epistemic Disruptors in Contemporary Art</i> <b>Renata Ribeiro dos Santos. Universidad de Oviedo</b> .....	25
Láminas pintadas con relieve: El símbolo de la esclavitud como compromiso espiritual a la Virgen del Rosario de Pomata (Virreinato del Perú, siglos XVII-XVIII) <i>Painted Copper Plates with Relief: the Symbol of Slavery as a Spiritual Commitment to the Virgin of the Rosary of Pomata (Viceroyalty of Peru, 17th-18th Centuries)</i> <b>Madelaine Benitez Daporta. Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (IIAC-UNTREF)-Agencia I+D+i</b> .....	39
Desterritorializados y desfigurados: Interiores <i>queer</i> en la pintura de Joao Gabriel <i>Deterritorialised and Defigured: Queer Interiors in Joao Gabriel's Painting</i> <b>Javier Jiménez-Leciñena. Universidad de Murcia</b> .....	53
<i>Crecer en un chino y Vamos al chino</i> : deconstrucciones de la sinofobia desde la práctica artística <i>Crecer en un chino and Vamos al chino: Deconstructing Sinophobia through Artistic Practice</i> <b>Laia Manonelles Moner. Universidad de Barcelona (UB)</b> .....	65
Tendencias lingüísticas en el discurso curatorial: Un análisis de las bienales de arte contemporáneo <i>Linguistic Trends in Curatorial Discourse: An Analysis of Contemporary Art Biennials</i> <b>Antonio Labella Martínez y Javier Fernández-Cruz. Universidad Complutense y Universidad de Málaga</b> .....	79
Miradas cruzadas en la guerra civil española. Un sistema de comunicación convergente para una mejor comprensión del paisaje <i>Crossed Gazes in the Spanish Civil War. Converging Communication System to a Better Understanding of the Landscape</i> <b>Santiago Elía-García, Ana Ruiz-Varona y Rafael Temes-Cordovez. Universidad San Jorge y Universidad Politécnica de Valencia</b> .....	93
Sueños clasicistas para una ciudad «mediterránea»: del Grupo TAU al fallido proyecto de Bofill en A Coruña (1985-1990) <i>Classicist Dreams for a Mediterranean City: from the Grupo TAU to Bofill's Failed Project in A Coruña (1985-1990)</i> <b>Santiago Rodríguez-Caramés. Universidade da Coruña</b> .....	111

Narrativas de la enfermedad: género, imagen y cáncer de mama en el arte y la cultura visual contemporáneas <i>Illness Narratives: Gender, Image, and Breast Cancer in Contemporary Art and Visual Culture</i> <b>Raquel Baixauli Romero y Rebeca Pardo Sainz. Universitat de València y Universidad Internacional de La Rioja</b> .....	125
Aristo Téllez (1888-1951), un dibujante entre dos tierras <i>Aristo Téllez (1888-1951), a Cartoonist between two Lands</i> <b>Mikel Bilbao Salsidua. Universidad del País Vasco</b> .....	135
 <b>Varia</b>	
Echoes on a Reused Canvas: Picasso and the Life of Images (1899) <b>Alfons Puigarnau. Universidad Pontificia de Salamanca</b> .....	151
 <b>Comentarios bibliográficos</b>	
Girbés Pérez, Jorge: <i>El arquitecto José María Manuel Cortina Pérez y la Cerámica Nolla</i> <b>Francisco José Rodríguez Marín</b> .....	159
Gutiérrez Aragón, Manuel: <i>En busca de la escritura fílmica</i> <b>María Alejandra Pérez Quintana</b> .....	162
García Lirio, Manuela: <i>Museos y colecciones universitarias de Arte en España y Latinoamérica</i> <b>Luis Walías Rivera</b> .....	164
Pérez Royo, Victoria: <i>Cuerpos fuera de sí. Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales</i> <b>Irene Mahugo Amaro</b> .....	166
Caro Cancela, Diego (editor): <i>«Cantad alto». Cultura y antifranquismo en Andalucía (1965-1976)</i> <b>Lola Visglerio Gómez</b> .....	168
Gila Medina, Lázaro y Sánchez López, Juan Antonio: <i>Pedro de Mena (1628-1688). Un singular escultor andaluz del pleno barroco español</i> <b>Manuel López de Torres</b> .....	170
Grébert, Marion: <i>Pourquoi les fleurs. Un autre voyage en Italie</i> <b>Guillermo Juberías Gracia</b> .....	172
Soto Caba, Victoria y Simal López, Mercedes: <i>Efímero y virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales</i> <b>Soledad Fernández Inglés</b> .....	174
Reyes Ruiz, Antonio: <i>Génesis del Ensanche de Tetuán (Marruecos). El papel de la burguesía comercial catalana</i> <b>Marta Bleda Soler</b> .....	176
Andreu Mediero, Violeta: <i>La casa en la creación artística visual y su relación con el feminismo (de 1970 a 2020)</i> <b>María Gómez Zayas</b> .....	179



**Críticas de exposiciones**

«Cuando la tinta es arte. Grabados del ciclo de Navidad en la colección LAMBRA»

**Elvira González Gozalo** ..... 185

«Giovanni Anselmo. Oltre l'orizzonte»

**María Elena Giménez Reneses** ..... 189

«Susurros conectivos. Centro de documentación vibrátil». Activación en la exposición «HiperObjetos»  
por Pilar del Puerto y Rut Martín

**Nuria Rey Somoza** ..... 192

«Penelope»

**Joana Rodríguez Pérez** ..... 195



# Presentación



## Definición de la revista

*Boletín de Arte*, fundada en 1980, es la revista académica que edita el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y tiene por objeto difundir y debatir la investigación generada en los ámbitos de la historia del arte de todas las épocas, así como cuestiones de teoría del arte, estética y cultura visual. Es una publicación científica, con periodicidad anual, en formato papel y digital, que publica trabajos originales, nunca antes editados o difundidos en otras revistas, libros, congresos, seminarios, etc. *Boletín de Arte* admite propuestas redactadas en español, inglés, francés o italiano. Los títulos, resúmenes y palabras clave se publican también en lengua inglesa.

La revista va dirigida a historiadores del arte, artistas, arquitectos, especialistas en estética, investigadores y profesionales relacionados con la historia, la práctica y la teoría del arte. Dedicamos su mayor parte a artículos de investigación, y posee también apartados reservados a contribuciones por invitación, en la sección llamada «Contrastes», a reseñas bibliográficas, críticas de arte y una sección de *Varia*.

Además, se ha establecido un sistema de arbitraje para la selección de artículos que se publican en cada número mediante dos revisores externos –sistema doble ciego por pares anónimos– siguiendo los criterios habituales establecidos para las publicaciones científicas seriadas.

## Indicios de calidad

*Boletín de Arte* es analizado por el Centro de Información y Documentación Científica del C.S.I.C. y está incluido en las bases de Datos SJR, SCOPUS, Web of Science, JOURNAL CITATION REPORTS (JCR), JOURNAL CITATION INDICATOR (JCI), ESCI, DOAJ, MLA-Modern Language Association Database, Index Islamicus, International Bibliography of Art, LATINDEX, REDIB, ISOC del CINDOC, REGESTA IMPERII, AIAP, URBADOC, RESH, DICE, REBIUN, UAH, ERCE, ULRICH'S, DIALNET, Bibliography of the History of Art (BHA) y Répertoire international de la littérature de l'art (RILA).

### Repertorios de evaluación:

SCOPUS / SJR (Q1) (2024)  
 ERIH PLUS  
 CARHUS PLUS+  
 CATÁLOGO LATINDEX: 32/33  
 C.I.R.C: A  
 M.I.A.R. (ICDS 2021: 10.0)  
 Google Scholar Metrics ÍNDICE H: 4  
 REDIB ([https://redib.org/recursos/Record/oai\\_revista3833-boletin-arte](https://redib.org/recursos/Record/oai_revista3833-boletin-arte))  
 Reconocida con el sello de calidad editorial y científica  
 FECYT 2025

### Estadísticas en el número 47 (2025):

Artículos recibidos: 67  
 Artículos aceptados: 9  
 Tasa de aceptación de originales: 13,43%  
 Porcentaje de autoras: 46,15%  
 Porcentaje de autores: 53,85%  
 Apertura institucional de autorías (entidad editora): 92,31%  
 Apertura institucional de autorías (Consejo de Redacción): 100%  
 Apertura institucional del Comité Científico: 79%  
 Apertura institucional del Consejo de Redacción: 42,86%

# Normas a los/as autores/as para la presentación de originales a *Boletín de Arte*

1. *Boletín de Arte* es una revista científica que se publica una vez al año. Los trabajos presentados deberán tratar temas relacionados con el arte y la cultura visual en cualquiera de sus ámbitos, épocas y manifestaciones.

Los estudios deberán ser inéditos y no estar en proceso de revisión o publicación en otro medio.

El envío de originales se hará por medio de la plataforma OJS en la dirección: <http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte>.

El/la autor/a debe registrarse en el sistema y seguir los pasos que se le vayan indicando en el mismo. Es obligatoria la introducción de metadatos en español e inglés (título, resumen y palabras clave), y el código ORCID. Para todo ello dispone de un tutorial en la barra de navegación.

Consúltese también la información relativa a las convocatorias puntuales de recepción de propuestas (*Call for papers*) en Avisos de la plataforma OJS de la revista. Asimismo se aconseja consultar la política de cada una de las secciones: «Proceso de evaluación por pares» en la sección «Sobre la revista» que se puede encontrar en la plataforma OJS.

2. Se enviarán en el formato del procesador de textos Word, ajustados a tamaño de página DIN-A4, con interlineado 1.5, en fuente Times New Roman, tamaño 12 e irán paginados.

3. Podrán estar redactados en español, inglés, francés o italiano.

4. Los envíos no deben estar publicados ni total ni parcialmente en ninguna página web, repositorio o revista académica. La detección por parte del Consejo de redacción de que el/la autor/a posee trabajos publicados de temáticas similares será motivo de rechazo.

5. El/la autor/a se compromete a crearse un «Open Researcher and Contributor» ID (ORCID) en caso de que su artículo sea aceptado para su publicación; además se recomienda la creación de otros perfiles académicos en Google Scholar, Academia.edu, ResearchGate y AutoresRedalyc. Estos perfiles favorecen la localización, recuperación y seguimiento de los/as autores/as, textos, citas, y otros datos esenciales para seguimiento del impacto de autores/as y revistas.

6. El/la autor/a que finalmente tenga un trabajo publicado en la revista se compromete a ser evaluador/a de *Boletín de Arte* en ediciones futuras de la misma.

7. No se publicarán textos del/de la mismo/a autor/a –en las secciones «Artículos» y «Varia»– hasta que no pasen dos números de su última publicación en *Boletín de Arte*.

8. Al aceptar su publicación, los/as autores/as ceden los derechos de reproducción de las ilustraciones y los derechos para la edición digital. La solicitud de los derechos de reproducción es responsabilidad exclusiva de los/as autores/as.

9. *Boletín de Arte* recomienda a los/as autores/as el uso del lenguaje inclusivo, tal como se establece en la *Guía de Estilo para la Edición* del Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga.

## Página de cortesía y plantilla

Todos los textos se incluirán en la plantilla que el/la autor/a deberá descargarse en cada una de las secciones, que serán siempre anónimos sin incluir información que revele su identidad. Los datos de los autores deberán ir en un documento aparte.

## Tipos de contribución

### 1. Artículos

La extensión máxima del documento completo estará entre las 5.500 y las 6.500 palabras –incluidos título, resumen, palabras clave (en el idioma del artículo y en inglés), cuerpo de texto, notas y bibliografía– (descargar plantilla [aquí](#)).

En esta sección se publica anualmente un número limitado de artículos por lo que puede ser motivo de rechazo si se ha superado el número estipulado por la revista.

Estructura:

- Título/título en inglés: debe ser corto, específico e informativo. En minúsculas y negrita.
- Resumen/Abstract: de hasta 150 palabras en un único párrafo, en español (o en el idioma en el que esté redactado el artículo) e inglés.
- Palabras clave/Keywords: se escogerá un máximo de siete palabras clave separadas por punto y coma y la primera letra en mayúscula. Todo ello en el idioma en el que esté redactado el artículo y en inglés. Se aconseja coger las palabras clave del siguiente enlace: <http://databases.unesco.org/thessp/>.

En el caso de que el artículo esté escrito en inglés, se proporcionarán título, resumen y palabras clave en español.

- Los envíos (texto e imágenes) deben omitir información que permita la identificación del/de la autor/a para garantizar la revisión ciega por pares. Se eliminarán los datos de autoría en las propiedades del documento y en el propio texto. En el caso de que hubiere referencia al autor/a dentro del documento se eliminará el nombre por XXXX u «omitido para revisión por pares». Esta información será incorporada al texto por el/la autor/a si el texto es aceptado para su publicación.
- Cuerpo de texto: estructura libre según la investigación dividida en capítulos o subcapítulos si se desea. Véase apartado «Manual de estilo». El último apartado es el de la Bibliografía.
- Imágenes: 10 imágenes máximo. Consúltase el punto específico de indicaciones sobre el envío de imágenes.
- Notas: véase apartado «Manual de estilo». En caso de que el objeto de estudio forme parte de otra investigación mayor o proyecto deberá proporcionar esos datos como nota (con asterisco) al final del título.
- Bibliografía: se recomienda incorporar referencias bibliográficas actualizadas. Solo aparecerán las que hayan sido citadas en el cuerpo de texto. Se ordenarán de forma alfabética sin línea en blanco entre cada entrada. El/la autor/a se compromete a revisarla tras la evaluación por pares en caso de que haya habido alguna modificación, omisión o incorporación.

### 2. Varia

La extensión máxima del documento completo no podrá sobrepasar las 2.900 palabras –incluidos título, resumen, palabras clave (en el idioma del artículo y en inglés), cuerpo de texto, notas y bibliografía–, ni la cantidad de 4 imágenes (véase Indicaciones para el envío de imágenes). (Descargar plantilla [aquí](#)).

En esta sección se publica anualmente un número limitado de investigaciones por lo que puede ser motivo de rechazo si se ha superado el número estipulado por la revista.

Estructura (a partir de 2024):

- Título/título en inglés: debe ser corto, específico e informativo. En minúsculas y negrita.

- Resumen/Abstract: de hasta 150 palabras en un único párrafo, en español (o en el idioma en el que esté redactado el artículo) e inglés.
- Palabras clave/Keywords: se escogerá un máximo de siete palabras clave separadas por punto y coma y la primera letra en mayúscula. Todo ello en el idioma en el que esté redactado el artículo y en inglés. Se aconseja coger las palabras clave del siguiente enlace: <http://databases.unesco.org/thessp/>.  
En el caso de que el texto esté escrito en inglés, se proporcionarán título, resumen y palabras clave en español.
- Cuerpo de texto: estructura libre según la investigación dividida en capítulos o subcapítulos si se desea. Véase apartado «Manual de estilo». El último apartado es el de la Bibliografía.
- Imágenes: 4 imágenes máximo. Consúltase el punto específico de indicaciones sobre el envío de imágenes.
- Notas: véase apartado «Manual de estilo». En caso de que el objeto de estudio forme parte de otra investigación mayor o proyecto deberá proporcionar esos datos como nota (con asterisco) al final del título.
- Bibliografía: se recomienda incorporar referencias bibliográficas actualizadas. Solo aparecerán las que hayan sido citadas en el cuerpo de texto. Se ordenarán de forma alfabética sin línea en blanco entre cada entrada.

Los textos de esta sección son evaluados y seleccionados por el Consejo de Redacción; no pasan por evaluación por pares ciegos.

### 3. Comentarios bibliográficos

No deben sobrepasar las 1.500 palabras. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado: título (en cursiva), autor/a (apellidos, en mayúscula, y nombre), editorial, ciudad, año e ISBN. Al final deberá especificarse el nombre completo del/de la autor/a y su filiación institucional (universidad o centro al que se adscribe) (descargar plantilla [aquí](#)).

Deberá enviarse la imagen de la portada del libro en archivo aparte (véase «Indicaciones para el envío de imágenes»).

En esta sección se publica anualmente un número limitado de textos, por lo que puede ser motivo de rechazo si se ha superado el número estipulado por la revista.

Los textos de esta sección serán seleccionados por el Consejo de Redacción; no pasan por evaluación por pares ciegos.

### 4. Críticas de exposiciones

No deben sobrepasar las 2.000 palabras y 3 imágenes (véase «Indicaciones para el envío de imágenes») (descargar plantilla [aquí](#)).

En esta sección se publica anualmente un número limitado de textos, por lo que puede ser motivo de rechazo si se ha superado el número estipulado por la revista.

Los textos de esta sección serán seleccionados por el Consejo de Redacción; no pasan por evaluación por pares ciegos.

## Manual de estilo

Formato de página DIN A4, márgenes izquierda, derecha, superior e inferior de 2,5 cm. Los párrafos tendrán una separación posterior de 12 puntos. La tipografía será Times New Roman de 12 pt para el texto y 10 pt para las notas. El interlineado 1,5 y estará paginado en la parte inferior, posición centrada, con números arábigos. Se recomienda utilizar las plantillas de cada una de las secciones.

### 1. Indicaciones para notas en sistema parentético o de autor-fecha y para tipos de citas

El sistema de citación que se usará corresponderá a las normas APA 7 (<https://www.citethisforme.com/languages/es/apa>).



Las Normas APA utilizan el método de citas **Autor-Fecha**. Esto significa que, a cada cita, se deberá informar el apellido del autor y el año de publicación de la fuente. Todas las fuentes que se citan en el texto deben aparecer en la lista de referencias al final del documento.

Ejemplo de cita (APA):

(Portús Pérez, 1999)

Ejemplo de referencia bibliográfica (APA):

Portús Pérez, J. (1999). Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega. Nerea.

- En el caso de incluir citas textuales, debe referenciarse el número de página con [p.] si la cita está en una sola página o [pp.] si la cita está en dos o más páginas.
- Las citas breves (de hasta 40 palabras o 4 renglones) deberán ir insertas en el propio texto, entre comillas altas (“ ”).

Ejemplo:

Es por ello que se puede observar que “la migración de la interacción cotidiana hacia espacios virtuales, como consecuencia de la paulatina pero constante reducción de los nichos que tradicionalmente habían cumplido este rol en el espacio físico” (Corredor, 2011, pp. 45-46).

- En el caso de las citas de más de 4 renglones o 40 palabras, deben escribirse en un párrafo independiente, escrito sin comillas y en un cuerpo de letra menor, por lo general un punto menos que el cuerpo del texto, y sangrando el margen normal de la izquierda entre diez y doce espacios.

Ejemplo:

Es claro que los medios digitales, en particular las redes sociales, han modificado la forma en que se producen la interacción interpersonal y la expresión de la identidad individual. La interacción en las redes sociales tiene cuatro características básicas: Persistencia, simultaneidad, linkabilidad, y el hecho de que la narrativa interior es pública (Corredor, 2011, p. 47).

- Si en el texto original hay una o más palabras entre comillas, en la transcripción literal se usan comillas simples (‘ ’), no dobles.

Ejemplo:

...pues como afirma Camille en este capítulo “el espacio no era entonces [durante el gótico] el concepto abstracto en el que se ha convertido en el arte moderno. La palabra significaba ‘intervalo’ o ‘extensión’ y se refería a algo que podía aprehenderse de forma tangible y medirse”.

- Otras maneras válidas de redactar una cita:

Ejemplo 1:

De acuerdo a Sánchez (1994), “el planeta es azul” (p. 147).

Ejemplo 2:

En 1994, Sánchez ha concluido que “el planeta es azul” (p. 147).

Ejemplo 3:

De hecho, “el planeta es azul” (Sánchez, 1994, p. 147).

Ejemplo 4.

“El planeta es azul” de acuerdo a Sánchez (1994, p. 147) y todo el universo...

Ejemplo 5:

Los resultados de Sánchez (1994) indican que “el planeta es azul” (p. 147).

En el caso de que haya más de un autor/a, se separarán mediante comas; se añadirá la conjunción ‘y’ antes de los apellidos del último autor.

Si la publicación electrónica tiene DOI, debe indicarse tras la cita completa. No es necesario indicar, en este caso, la fecha de consulta.

No se admitirán los envíos cuyos/as autores/as no hayan cumplimentado los metadatos solicitados en la plataforma. Se les comunicará, y deberán subsanarlo en un plazo de 7 días.

**Los trabajos que no se ajusten a las normas relativas al estilo y contenido indicadas en estas «Directrices» serán automáticamente rechazados sin posibilidad de reenvío.**

**Archivos y bibliotecas:** este tipo de referencias irán siempre en notas al pie dispuestas al final del texto. Se citarán la primera vez con su nombre completo, seguido de la abreviatura entre paréntesis que será la que se emplee en las demás notas. Por ejemplo: Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN Madrid), Archivo General de Simancas, Valladolid (AGS, Valladolid).

Asimismo se podrán incluir en las notas al pie finales, que deben ser las menos posibles, aclaraciones de ideas, agradecimientos y referencias a proyectos de investigación en los que se integre el trabajo.

## **2. Indicaciones para el envío de imágenes, tablas, gráficos, mapas o esquemas**

Las imágenes deberán ser digitales, a 300 ppp y en tamaño no inferior a 10x15 cm. No se aceptarán las que no cumplan estos requisitos. *Boletín de Arte* se reserva el derecho de eliminar las ilustraciones que no ofrezcan suficiente calidad para su impresión. El fichero de imagen podrá ser TIF o JPG. Se subirá a OJS cada imagen en un fichero individual y debidamente numerado.

En el texto deberá indicarse la llamada a imagen, donde corresponda, mediante el número entre corchetes y en negrita. Ejemplo: **[1]**.

Al final del documento deberá incluirse un listado con los números y pies de fotos, así como las imágenes insertadas, a baja resolución, para facilitar la maquetación.

El/la autor/a se hace responsable del empleo que se hace de las imágenes, debiendo indicar el autor/a de la fotografía o la procedencia de la misma.

## **3. Bibliografía**

El sistema de referencias bibliográficas a utilizar corresponderá a las normas APA 7 (<https://www.citethisforme.com/languages/es/apa>).

Debe limitarse a las obras citadas o referidas en el texto. La lista de referencias se ordena alfabéticamente por el apellido de los autores de las referencias. Este debe utilizar la sangría francesa a 1 cm.

Se incluirá al final de acuerdo con las siguientes normas:

### **1. Libro**

Apellido, A., Apellido, B. y Apellido, C. (año). *Título del Libro*. Editorial.

Portús Pérez, J. (1999). *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Nerea.

Si son más de seis se hará constar el primer apellido y se añade “*et al.*”

### **2. Capítulo de libro**

Apellido, A. y Apellido, B. (año). Título del capítulo. En N. Apellido (Ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Editorial.

Fino Garzón, D. M. (2010). Licencias Creative Commons y Web 2.0: herramientas que promueven la creación de contenidos digitales y su posición frente a los derechos de autor en Colombia. En G. A. Ramírez Cleves (Coord.), *Los blogs jurídicos y la web 2.0. para la difusión y la enseñanza del derecho* (pp. 107-130). Universidad Externado de Colombia.

### **3. Artículo en revista especializada**

Apellido, A., Apellido, B. y Apellido, C. (2019). Título del artículo específico. *Título de la Revista*, Volumen (número de la revista), número de página inicio-número de página fin. <https://doi.org/xx.xxxxxxxx>

Castañeda Naranjo, L. A. y Palacios Neri, J. (2015). Nanotecnología: fuente de nuevos paradigmas. Mundo Nano. *Revista Interdisciplinaria en Nanociencias y Nanotecnología*, 7 (12), 45-49. <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485691e.2014.12.49710>

#### 4. Artículo en un periódico

- **Periódico impreso**

Apellido, N. (fecha de publicación del artículo). Titular del artículo en el periódico. *Nombre del periódico en cursiva*.

Manish, B. y Heijden, K. (21 de enero de 2015). Erradicar la pobreza extrema en el 2030, una nueva meta mundial. *El Tiempo*, p. 16.

- **Periódico en línea**

Apellido, N. (fecha del periódico). Titular del artículo en el periódico. *Nombre del periódico en cursiva*. <https://www.direccion.de/recuperacion-para-el-lector/>

Carreño, L. (9 de febrero de 2020). La disputa gremial por los aranceles a las prendas de vestir. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/economia/la-disputa-gremial-por-los-aranceles-las-prendas-de-vestir-articulo-903768>

#### 5. Tesis o disertaciones

Apellido, N. (año). *Título de la tesis* [Tesis doctoral]. Nombre de la Institución Académica.

Varga Pérez, J. A. (2018) *Detección y prevención de virus respiratorios aplicado a plásticos burbujas* [Tesis doctoral]. Universidad Católica.

#### 6. Página web

Apellido, A., Apellido, B. y Apellido, C. (20 de mayo de 2020). *Título del artículo de la página web*. Nombre del sitio web. Recuperado de <https://url.com>

Guerrero Cabrera, L. (21 de febrero de 2024). *Miguel Ángel y la bóveda de la Sixtina. Frescos inmortales*. Artículos-Historia del Arte (HA!). Recuperado de <https://historia-arte.com/articulos/miguel-angel-y-la-sixtina>

#### 7. Película o serie de televisión

Apellido, N. (Director). (Año). *Título de la película* [Película]. Nombre de la(s) productora(s).

Avildsen, J. G. (Director). (1976). *Rocky* [Película]. Chartoff-Winkler Productions.

Gilligan, V., Johnson, M. y MacLaren, M. (Productores ejecutivos). (2008-2013). *Breaking Bad* [Serie de Televisión]. High Bridge Entertainment; Gran Via Productions; Sony Pictures Television.

## Aceptación de los manuscritos

El Consejo de Redacción tiene establecido un número limitado de originales en cada una de las secciones (ver: «Normas a los/as autores/as»).

No se publicarán textos del/de la mismo/a autor/a hasta que no pasen dos números de su última publicación en la revista. La política de las secciones es la siguiente:

- En la sección «Contrastes» se publican artículos por invitación del Consejo de Redacción.
- Las secciones «Varia», «Comentarios bibliográficos» y «Críticas de exposiciones» están sujetas a envíos abiertos y publicación previa decisión del Consejo de Redacción con la asesoría del Comité Científico (ninguna de ellas, por tanto, se somete a revisión por pares).
- La sección «Artículos» acepta envíos abiertos y es la única que se somete a revisión por pares, siguiendo el proceso editorial que se describe a continuación.

### Proceso editorial y sistema de arbitraje: evaluación externa por pares anónima

Todos los textos enviados a la sección «Artículos» son sometidos a una primera revisión del Consejo de Redacción, que tendrá en cuenta diversos criterios: artículo resultado de un proyecto de investigación financiado, originalidad, actualidad y

novedad, relevancia para los campos que abarca la revista, calidad metodológica, buena presentación y redacción, cumplimiento de las normas relativas a estilo, contenido y notas, así como la limitación del número de originales establecida por la revista.

Si esta revisión es superada, los originales serán enviados a dos expertos/as revisores/as anónimos/as y ajenos/as al Consejo de Redacción, según el modelo doble ciego.

La valoración incidirá en el interés del artículo, su contribución al conocimiento del tema tratado, las novedades aportadas, la corrección de las relaciones establecidas, el juicio crítico desarrollado, los referentes bibliográficos manejados, su correcta redacción, etc., indicando recomendaciones, si las hubiera, para su posible mejora.

Basándose en las recomendaciones de los/as revisores/as, se comunicará a los/as autores/as el resultado de la revisión (aceptación de la publicación sin cambios, aceptación con correcciones o no aconsejable para su publicación), así como las observaciones y comentarios de los/as revisores/as.

Si el manuscrito ha sido aceptado con modificaciones, los/as autores/as deberán reenviar una nueva versión del artículo en el plazo de 15 días, atendiendo a las demandas y sugerencias de los/as evaluadores/as externos. Los artículos con correcciones importantes podrán ser remitidos al Consejo de Redacción y/o el Comité Científico para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el/la autor/a.

Atendiendo al grado de cumplimiento de las modificaciones solicitadas, el Consejo de Redacción se pronunciará sobre si procede o no la publicación del artículo y será comunicada la decisión al autor/a.

El Consejo de Redacción se reserva el derecho a reasignar los textos recibidos a las secciones que considera adecuadas de acuerdo con su política editorial. Por regla general, no se publicará más de un texto de un/a mismo/a autor/a en cada número de la revista.

Los contenidos y opiniones expresadas son de responsabilidad exclusiva de los/as autores/as.

Cada dos años se publicará una relación de los/as expertos/as que han intervenido en la evaluación de los artículos.

## Artículos



# Encantamientos en el Museo: *indigeneidad* y mantos como disruptores epistémicos en el arte actual\*

Renata Ribeiro dos Santos

Universidad de Oviedo

ribeirorenata@uniovi.es

**RESUMEN:** Ante el exponencial crecimiento de artistas procedentes de pueblos originarios legitimados por los sistemas del arte, el texto propone una conceptualización de esa nueva forma de producción artística como elemento disruptivo en los espacios de exhibición del arte actual. La reflexión se organiza en dos movimientos. En un primer apartado, se define el concepto de *indigeneidad*, configurado de manera autónoma a partir del desarrollo del indigenismo. En la segunda parte, como ejemplo de aplicación crítica de dicho concepto, se reflexiona sobre las acciones artísticas propuestas por Glicéria Tupinambá. A través de la recuperación de los mantos rituales del pueblo Tupinambá, la artista propone estrategias multifocales de transgresión epistémica que cuestionan las instituciones y las formas de representación del arte actual.

**PALABRAS CLAVE:** Artistas originarios; Arte indígena contemporáneo; Transgresión epistémica; Exposición de arte; Museos; Glicéria Tupinambá.

## Enchantments in the Museum: Indigeneity and Mantles as Epistemic Disruptors in Contemporary Art

**ABSTRACT:** In view of the exponential growth of artists from native peoples legitimized by the art systems, the text proposes a conceptualization of this new form of artistic production as a disruptive element in today's art exhibition spaces. The reflection is organized in two movements. In the first section, the concept of indigeneity is defined, configured autonomously from the development of indigenism. In the second part, as an example of critical application of this concept, we reflect on the artistic actions proposed by Glicéria Tupinambá. Through the recovery of the ritual cloaks of the Tupinambá people, the artist proposes multifocal strategies of epistemic transgression that question the institutions and forms of representation of current art.

**KEYWORDS:** Contemporary indigenous art; Epistemic transgression; Art exhibition; Museums; Glicéria Tupinambá.

Recibido: 20 de diciembre de 2024 / Aceptado: 31 de julio de 2025.

## Apuntes iniciales sobre la *indigeneidad*

Basta con una mirada rápida a las últimas décadas, especialmente en lo que va del siglo XXI, para notar que en las salas de exposiciones de las más prestigiosas instituciones de arte de todo el mundo ha irrumpido una serie de propuestas artísticas que recuperan, invocan o reinstalan los conocimientos, mitos y saberes de las civilizaciones originarias que habitaban el territorio americano antes de la conquista. Es cierto que estas prácticas no son exclusivas de la producción artística de América Latina, pues también emergen voces que promueven identidades no hegemónicas de otras partes del globo, de Canadá y Estados Unidos a los pueblos de la actual Australia. Entre tanto, el caso latinoamericano se muestra especialmente singular historiográfica y contextualmente porque forma parte de un proceso de construcción identitaria que se ve reflejada

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: RIBEIRO DOS SANTOS, Renata, «Encantamientos en el Museo: *indigeneidad* y mantos como disruptores epistémicos en el arte actual», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 25-37, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.21055>

en su producción artística, donde determinados aspectos de las culturas originarias –lo indígena– fueron recuperados o apropiados en distintos momentos de su historia, siendo instrumentalizados hacia diferentes voluntades y objetivos. Estos usos y reelaboraciones de rasgos de las culturas originarias en la producción artística desde época colonial hasta las segundas vanguardias han sido y continúan siendo objeto de investigación, sea organizados por países (Bovisio, 2014; Giraldo, 2017; Lucero, 2007; Serviddio, 2001; Song, 2001; Ventura, 2016) o, de manera más inusual, presentados como un todo latinoamericano, como en el caso de los estudios de Gutiérrez Viñuales (2002, 2003, 2013). Revisar este extenso cuerpo de investigación sirve como un aparato conceptual y teórico comparativo para indagar si la eclosión de los procesos artísticos actuales, que también invocan lo originario, se corresponde con pensamientos, objetivos y voluntades similares a los que impulsaron a artistas, intelectuales, administraciones y otros agentes en diferentes épocas a recuperar el pasado originario.

Como ocurre con cualquier época histórica, las propuestas del arte actual se conectan estrechamente con los reclamos y construcciones de pensamiento que socialmente se manejan o forjan coetáneamente. En este sentido, es posible afirmar sin titubeos que el actual arte que invoca lo originario se retroalimenta de las elaboraciones críticas del pensamiento y de las teorías poscoloniales –especialmente el aparato descolonial elaborado desde América Latina–, feministas, *queer* y de los movimientos indígenas, compartiendo con ellas pautas y reclamos.

Entre tanto, a partir de la comprensión que el arte producido en la actualidad con inclinación hacia lo originario se ha estructurado a partir de conceptos diferentes de aquellos manejados por el Indigenismo –desde las primeras décadas el siglo XX a los años 1960, aproximadamente– se propone que la noción de *indigeneidad* es la que mejor permite analizarlas en conjunto. El concepto, recuperado de las reivindicaciones indígenas en el plano político y social (Zárate, 2019), podría definirse como

[...] un tipo de subjetividad que se configura en torno a dos ejes principales: la colonialidad del poder en la modernidad/colonialidad y la potencialidad de agencia más allá de esta marginación. Así, la indigenidad-como-sujeto visibiliza las relaciones asimétricas de poder intrínsecas a los procesos his-

tóricos de asentamiento, colonización y marginación de los pueblos originarios que resultan de la colonialidad del poder (Jiménez y Guasch, 2020: 7-8).

Por lo tanto, la *indigeneidad* se conforma a partir de un motor principal, la posibilidad de agencia más allá de la marginación impuesta por la colonialidad del poder (Quijano, 2014). Para reflexionar sobre la actual recuperación de elementos originarios en la creación plástica, este escrito toma esta característica como hipótesis y suma una segunda dimensión a la idea de *indigeneidad*: el lugar de creación de las obras, conceptualizado en el cruce de las nociones entre-medio de la cultura (Bhabha, 2003), lo *ch'ixi* (Rivera, 2018) y el pensamiento fronterizo (Mignolo, 2015).

Se puede identificar una concentración de propuestas creadas desde la perspectiva de la *indigeneidad* a partir de la década de 1970, sin asumir que antes de esa fecha no existieron ejemplos de este tipo. A partir de esos momentos, en el terreno puramente artístico, el fenómeno se vio delineado por la irrupción o cristalización de una serie de prácticas que siguen la estela de la desmaterialización de las fronteras entre los medios artísticos iniciada, a su vez, en las manifestaciones de las vanguardias históricas, pero ampliada con la incorporación de la performatividad, vídeo y otros *mass-media* que empiezan a ganar espacio, la fuerza del concepto y de la palabra, la consagración de las instalaciones, etc. Panorama que se verá completado por nuevas formas de circulación del arte, por el fortalecimiento de los discursos comisariales y el protagonismo de las exposiciones, etc., que marcarán junto al mercado de arte los nuevos criterios de consagración y legitimación para obras y artistas. Por otro lado, el contexto histórico, político y social latinoamericano se corresponde en muchos de los países del Cono Sur con un periodo de dictaduras militares ya instaladas (o a punto de hacerlo). La violenta represión, censura y control que se vieron sometidos estos países contrastaría con el panorama occidental, en una década donde eclosionan las grandes protestas y reivindicaciones sociales y por los derechos civiles que explicitan los cuestionamientos identitarios –articulados con base en aspectos de raza/etnia, sexo/género y clase social– que se discuten en aquellos momentos.

Sorteando la censura y el control, algunas propuestas de artistas de aquellos momentos empiezan a incluir o



evocar elementos originarios como forma de reivindicación identitaria que, se pueden centrar en la categoría étnica/racial, pero empiezan verse atravesadas por aspectos que cuestionan los roles sociales y de género. Obras pioneras en este momento y que están siendo estudiadas bajo esta perspectiva, incluyen algunas propuestas de *Land Art* de Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985) realizadas en yacimientos zapotecas de México (del Valle, 2018) o las experiencias de Juan Downey (Santiago de Chile, 1940-Nueva York, 1993) con las comunidades yanomamis (Cunha y Vilalta, 2014).

De manera más intimista, elaboradas dentro de los espacios privados, varias mujeres artistas recuperaron prácticas textiles de diferentes tradiciones y latitudes del espacio originario latinoamericano, revindicando las técnicas vernáculas y su dimensión ritual y de comunicación, pero apuntando también hacia la trasgresión de normas jerárquicas de las tipologías artísticas organizadas por la episteme de la modernidad, la división entre arte y artesanía y también la defensa de una labor históricamente ocupada por las mujeres. En consonancia con ejemplos similares en otras partes del mundo, la otra característica común de estas propuestas iniciales fue la adopción de una dimensión pedagógica pensada como práctica social. Investigaciones actuales tratan de este aspecto en artistas como Olga Amaral (Bogotá, 1932) (Guerrero, 1994; Ibarra, 2019), Marta Palau (Lleida 1934-Ciudad de México, 2022) (Eder *et al.*, 2006) o Sheila Hicks (Nebraska, 1934) (Arevalo *et al.*, 2019), por citar algunas de las que ya cuentan con cierto reconocimiento.

Otras investigaciones (Serviddio, 2001) apuntan a que el renovado impulso que recibieron las propuestas plásticas producidas desde América Latina, que evocaban el imaginario precolombino, se ha dado a raíz de los cambios producidos en las relaciones interamericanas durante los años 1970<sup>1</sup>. Una de las motivaciones por detrás de este poder es la instrumentalización del mito precolombino como elemento identificador de la región, en un momento donde se restituyeron las indagaciones sobre las identidades regionales en las diferentes esferas, incluyendo la artística y cultural que, bajo el orden político impuesto desde Estados Unidos desarticula elementos ideológicos o políticos en estas producciones.

El final de la década de 1980 estuvo marcado por el reordenamiento geopolítico que, en imbricadas relaciones y

dinámicas se verá reflejado en el advenimiento del giro global del arte (Belting *et al.*, 2013; Guasch, 2016). En América Latina será la década que marca el inicio de la democratización, sin embargo, en el terreno económico fueron años de profundas crisis económicas que le valieron el sobrenombre de la «década perdida» y terminaron por cristalizar huellas de desigualdad y desequilibrio social iniciadas siglos antes (Quezada, 2016).

De manera coincidente, la década de 1980 en América Latina fue el momento donde irrumpieron diversos movimientos indígenas formados a partir de asociaciones que desde la década anterior experimentaban experiencias de organización. Surgidos principalmente en los territorios andino y amazónico, la emergencia de estos movimientos fue impulsada en un contexto de «ascenso de la organización campesina y las políticas estatales que impulsaron las reformas agrarias en todo el continente» (Betancur, 2011: 7). El activismo de estos pueblos, que no presenta una misma agenda, ni una ideología singular, es uno de los factores detrás del impulso de la representación pública de intelectuales y políticos indígenas, educadores/as, escritores/as y, obviamente, también artistas. Esta presencia ha logrado socavar, o al menos cuestionar, «la autoridad del historicismo evolucionista obligándolo a repensar la noción misma de indigeneidad» (de la Cadena y Starn, 2009: 195).

Concomitante con estos sucesos –el giro global del arte y la emergencia del activismo indígena– es posible detectar la presencia y el aumento progresivo de propuestas artísticas que evocan lo originario. Entre tanto, los relatos que comienzan a construirse suelen contrastar con la imagen de nativos arraigados a su territorio nativo o situaciones culturales del pasado, sorteando asimismo las creaciones heroicas o del mito de las grandes civilizaciones precolombinas como fundadoras de identidades esenciales. En otras palabras, son propuestas que no se basan en las nociones convencionales de una tradición nativa inalterable, pero que abogan por la noción de «mezcla, eclecticismo y dinamismo como esencia de la indigeneidad en oposición a una caída o «corrupción» de algún estado de pureza original» (de la Cadena y Starn, 2009: 195).

Artistas y propuestas que responden a estos reclamos son, por ejemplo, la conocida serie de imágenes de la fotógrafa brasileña Claudia Andújar (Neuchâtel, Suiza, 1931), nacidas de la íntima convivencia con los yanomamis y que se

alejan de la exclusividad de la representación para tratar de presentar aspectos de su cosmovisión (Albert *et al.*, 2003; Tosetto *et al.*, 2006); o, ya entrada la década de 1990, el proyecto *The Year of the White Bear (El año del oso blanco)*, propuesto por los artistas Guillermo Gómez Peña (Ciudad de México, 1955) y Coco Fusco (Nueva York, 1955), que cuestionaba la imagen fagocitada de lo indígena dentro de la mercantilización de los discursos del multiculturalismo (Gómez, 1999; Taylor, 1998).

La mayor parte de los artistas que se apropiaban de estos elementos y reivindicaciones –y que figuran en exposiciones y ferias o son representados por importantes galerías–, aunque vehiculen la *indigeneidad*, solían ser sujetos que no pertenecían a los pueblos originarios. Por general, se trataba de artistas de países o regiones latinoamericanas donde el activismo y las organizaciones indígenas se habían fortalecido, logrando ocupar espacios de poder y visibilidad. Como productores/as abrazaron la causa, realizando una producción que el comisario Moacir dos Anjos ha denominado de «representación de la desposesión» (dos Anjos, 2015). Las obras que se ubican bajo esta etiqueta buscarían representar las situaciones de desposesión que sufren determinados extractos de las poblaciones que integran los Estados actuales. Desposesión que, en esta conceptualización, asume el sentido de la descripción de situaciones donde las personas son «destituidas, por poderes normativos y normalizadores, de los medios capaz de protegerlas de situaciones de vulnerabilidad material y psíquica» (dos Anjos, 2015: 163). La «representación de la desposesión» tendría la responsabilidad, por lo tanto, de nombrar los daños, ubicar a quienes fueron o son excluidos, además de crear equivalencias simbólicas (dos Anjos, 2016). Se trata de una producción proindígena (Seltzer, 2019), profundamente desestabilizadora porque con estas representaciones los artistas logran narrar y «enunciar hechos, situaciones y grupos sociales que no constan en los acuerdos tácitos sobre cómo representar el mundo donde viven, promoviendo fisuras en los consensos» (dos Anjos, 2017: X).

Es cierto que esas propuestas pueden comportar algunas lecturas contradictorias que las alinearía con el sentir del indigenismo, ya que podrían quitar la posibilidad de agencia de los grupos originarios y volver a actuar como sujeto activo de la representación. Entre tanto, sorteando determinados fundamentalismos étnicos, se entienden estas

obras como parte de los reclamos nacidos de las situaciones anteriormente mencionadas en las décadas finales del siglo XX y, dentro de este panorama se alinean con la causa originaria, tratando de proponer nuevas propuestas estéticas que desobedecen y transgreden la epistemología occidental (Mignolo, 2010), incluyendo elementos de lo originario –ancestral y actual– como parte fundamental de su propia identidad, tan poliédrica. Se reivindica así una parcela de la identidad cultural de la formación de las actuales sociedades latinoamericanas, no como descriptor de la diferencia ni para integrarla en sistemas de mestizaje, pero sí como parte activa fundadora de esta. Por otro lado, investigaciones actuales (dos Anjos, 2015, 2016, 2017; Seltzer, 2019) proponen que estas obras, al apuntar las fisuras existentes, prepararon el terreno para la inclusión de propuestas realizadas por artistas originarios.

Por ese sendero y, a diferencia de momentos anteriores, en la producción actual, cada vez más, se legitima la participación de artistas indígenas. Este punto es especialmente relevante, ya que los estudios actuales sobre este fenómeno tan contemporáneo suelen estar atomizados, separando las obras realizadas por los sujetos indígenas y no indígenas. El aumento de la actividad y legitimación de artistas indígenas ha llevado incluso a la creación de la etiqueta «Arte indígena contemporáneo» (Siebert, 2015; Suckaer, 2017), que abarca tanto a las primeras naciones del actual Estados Unidos como a los pueblos originarios de América Latina y Australia. Esta etiqueta se utiliza para denominar un tipo de expresión creada por artistas contemporáneos que se autodefinen simultáneamente como indígenas y artistas<sup>2</sup>.

La inclusión de artistas pertenecientes a poblaciones originarias en eventos organizados en espacios legitimados del sistema del arte actual se ha transformado en icono de la última Bienal de Venecia en 2024, pero ya hacía eco en su edición 58ª en 2019 o, incluso, en la Documenta 14, celebrada dos años antes, ya figuraban en su plantilla los nombres de artistas procedentes de pueblos originarios. Este breve repaso pone de manifiesto la urgencia de incluir estas voces en los debates actuales, que van desde el uso de los recursos naturales y la sostenibilidad, hasta la justicia social y la representación cultural (Jiménez y Guasch, 2020).

Estos eventos y certámenes nacionales e internacionales han promovido la carrera de un número exponencial de artistas originarios, quienes ya se encuentran plenamente

te legitimados y reconocidos dentro del sistema del arte. Este grupo de creadores y creadoras trabaja desde disciplinas y medios muy diversos, que van del rescate de técnicas y materiales autóctonos hasta la hibridación con lenguajes actuales como el performance, el video, las instalaciones, los medios digitales, entre otros. Sin embargo, suelen compartir el hecho de habitar territorios donde la presencia y organización del activismo indígena están más consolidadas, como en Brasil, México, Perú, Colombia o Guatemala. Por citar a los más internacionales, en Brasil existe ya una importante articulación entre artistas indígenas de diferentes pueblos y procedencias, en la que podríamos destacar a Denilson Baniwa (Barcelos, Amazonas, 1984), seleccionado para importantes muestras y bienales como São Paulo o Sidney, y a Jaider Esbell (Normandia, Roraima 1979-São Paulo, 2021), cuyo obra y pensamiento fueron uno de los ejes de articulación de la 34 Bienal de São Paulo en 2021. En el ambiente artístico peruano existen núcleos de artistas amazónicos y andinos cuyas obras circulan por diferentes salas de exposiciones nacionales e internacionales y, poco a poco, van ganando terreno y son laureadas con importantes premios. En Guatemala ha surgido un importante foco de producción de artistas procedentes de diferentes pueblos mayas que, formados en escuelas locales de arte, son integrantes asiduos de exposiciones comisariadas tanto en el país como, principalmente, en Estados Unidos. De este núcleo, las obras de Fernando Poyón (San Juan Comalapa, 1982) y Benvenuto Chavajay (San Pedro La Laguna, 1979) integran la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y Marilyn Boror Bor (San Juan Sacatepéquez, 1984) ha expuesto y realizado residencias artísticas en Estados Unidos, Europa y diversos países de América Latina.

Esos ejemplos sirven como sutiles pinceladas que enseñan como la desobediencia epistémica –conceptualizada en el cruce de las teorías descoloniales, poscoloniales (Mignolo, 2010; Santos y Meneses, 2014) y feministas (Anzaldúa, 2016; Lugones, 2008)– fue paulatinamente colándose por los intersticios de los museos, tratando de implosionar –o al menos de cuestionar– una institución portadora y construida en los cimientos de la supuesta universalidad del pensamiento ilustrado, que ha abogado por una limitadora historia única que aprisionó a los márgenes todo aquello que desentonaba del canon que ha forjado.

A partir del diseño teórico-metodológico expuesto hasta este punto, la segunda parte de este escrito se centra en el análisis detallado de las acciones artísticas propuestas por Glicéria Tupinambá. A través de la recuperación de los mantos rituales del pueblo Tupinambá, la artista presenta estrategias multifocales de transgresión epistémica que cuestionan las instituciones y las formas de representación en el arte actual. La selección de esta propuesta artística responde a su capacidad para explicitar las limitaciones, simplificaciones y estereotipos presentes en las narrativas representadas en los museos, al tiempo que delinea alternativas destinadas a vincular narrativas contrahegemónicas como espacios de resistencia dentro de las mismas instituciones que, de forma persistente, las han marginado.

Se considera que la artista y su proceso de trabajo funcionan como índice ejemplar para comprender del cambio de paradigma en el sistema de arte actual –de la producción a la institucionalización– hacia la *indigeneidad* como apuesta transgresora. Además, Glicéria opera en un lugar óptimo para leerse como entre-medio de la cultura (Bhabha, 2003) o, más precisamente *c'hiixi*, cuando traducido y adaptado a las múltiples realidades latinoamericanas que conviven, se colindan y se repelen. Como señala Silvia Rivera Cusicanqui, quien desarrolló este concepto, lo *c'hiixi* busca dar cuenta de una realidad donde «coexisten en paralelo múltiples diferencias culturales, que no se funden, sino que antagonizan o se complementan» (2010: 7).

## Encantados entran en el Museo

Las manifestaciones culturales, principalmente las de carácter religioso, de distintos pueblos originarios que habitan el actual territorio de Brasil se relacionan con elementos denominados *encantados* (Athias, 2022; Borges, 2020; Couto, 2008; Silva, 2022). Los *encantados* son entidades protectoras que pueden manifestarse en diferentes momentos y por distintas causas, desde la orientación política o reivindicativa (Borges, 2020; Couto, 2008) a la práctica de la cura (Athias, 2022). Estas entidades habitan o son la naturaleza –ríos, montañas, cascadas, bosques, animales– (Borges, 2020) y, de acuerdo con las cosmovisiones indígenas, suelen comunicarse con nuestro plano del mundo por medio de personas que operan como canales de interlocución –caci-

ques, *praiás*, *pajés*–, que se atavían con diferentes artefactos, como mantos y máscaras. Esos artefactos poseen una estrecha relación con los *encantados* y, por lo tanto, requieren un cuidado especial, ya que pueden contener su encantamiento (Damas, 2018).

En 2021 se organizó la exposición *Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá / Essa é a grande volta do manto tupinambá* en la Galería Fayga Ostrower en la capital brasileña<sup>3</sup> [1]. El equipo de curaduría, además de contar con personas investigadoras como Augustin de Tugny, Juliana Caffé y Juliana Gontijo, incluyó la participación de la artista, líder y activista indígena, antropóloga, docente e intelectual Glicéria Tupinambá –conocida también como Célia Tupinambá–<sup>4</sup>, quien, como indica su apellido, tiene ascendencia en el pueblo tupinambá. Este pueblo, uno de los primeros en establecer contacto durante la conquista europea, sufrió una invasión paulatina pero constante de su territorio, que se incrementó exponencialmente a finales del siglo XIX. Su combativo proceso de retomada territorial se consolidó entre los años 2004 y 2012 que, entre prisiones y torturas de autoridades indígenas, desembocó en la demarcación por la administración brasileña de parte de su territorio en la Serra do Padeiro, ciudad de Olivença, estado de Bahia (Alarcon, 2013).

Hacia el año 2000, un elemento reificó esas disputas: el manto tupinambá. Alrededor de este artefacto se ha ido articulando un imaginario fundamental para la recuperación cultural del pueblo tupinambá. Con motivo de la exposición *Brasil + 500, Mostra do Redescobrimento* se trasladó a São Paulo una de las capas plumarias que se conservaban en la colección del Nationalmuseet i København de Copenhague. Tras la visita de integrantes de la comunidad tupinambá de la Serra do Padeiro a la exposición montada en el edificio conocido como *Oca* –palabra que significa unidad habitacional indígena–, diseñado por el renombrado Oscar Niemeyer, decidieron que la pieza, su manto ritual, debería permanecer en suelo brasileño (Antenore, 2000). Aunque aquella solicitud de devolución, bastante adelantada a las discusiones actuales, no fuera atendida, se la puede ver como un preludio de sus reivindicaciones posteriores (Caffé y Gontijo, 2023), que se extendieron y complejizaron hasta la actualidad, como se comentará más adelante.

De acuerdo con Amy Buono (2018), actualmente se conocen once artefactos inventariados como mantos tupinambás, distribuidos en distintas colecciones, que hasta

hace poco tiempo pertenecían exclusivamente a instituciones europeas. Realizados con plumas de diferentes colores –destacando el rojo, obtenido de las plumas del guará– entrelazadas en una malla tejida con algodón, los mantos llegaron a Europa entre mediados del siglo XVI y finales del siglo XVII. Como ocurre con frecuencia en el caso de piezas extraídas de su contexto original y que formaban parte de los gabinetes de curiosidades de la época, resulta complejo mapear sus trayectorias.

Estos objetos participaron simbólicamente en la construcción del imaginario colonial sobre los indígenas forjado por la mentalidad occidental, que les atribuyó la reputación de salvajes y bárbaros. Las ilustraciones que acompañaron algunas de las primeras cartas y crónicas de viajes de la conquista de aquella franja de tierra muestran como el pueblo tupinambá realizaba rituales antropofágicos. Estos, de acuerdo con esas representaciones, incluían banquetes en los que se ofrecía carne humana, considerada un manjar por personajes ataviados con penachos y mantos de plumas (Buono, 2018; Tugny, 2021). Sorteando esas elaboraciones que pervierten la concepción de sujetos no hegemónicos, las investigaciones actuales apuntan a la utilización de los mantos en performances rituales funerarios –que podrían o no incluir canibalismo– y también como signos de poder en las festividades comunales (Buono, 2018). Según los relatos de los misioneros jesuitas (Leite, 1957), estos mantos eran empleados tanto por hombres como por mujeres, lo que evidencia su calidad de artefacto conectado con la esfera ancestral y su función como enlace con los encantados.

Glicéria Tupinambá ha jugado un papel clave en la revitalización de la tradición ancestral de los mantos, cuya técnica se creía perdida, junto a otros muchos saberes que fueron olvidados y borrados a lo largo del proceso de imposición cultural llevado a cabo en la colonización. Entre tanto, de acuerdo con el testimonio de la artista (Caffé y Gontijo, 2021; Selvagem, 2023), cuando decidió restaurar este saber, lo hizo de manera única, a través de dos fuentes principales: los sueños y la experiencia de sus antepasados, especialmente su madre y tía, quienes de forma ocasional portaban y transmitían este conocimiento. La interpretación del relato de la artista revela un enfoque multifocal que devela como el saber de pueblos originarios –en este caso, ejemplificado en la técnica plumaria– desafían y proponen otras vías conocimiento a aquellas legitimadas por la epis-

1. Vista de la exposición monográfica de Glicéria Tupinambá, *Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá / Essa é a grande volta do manto tupinambá*, 2021. Galería Fayga Ostrower, Brasília. Foto: © Lucena de Lucena



temología occidental. Reivindica la tradición oral, guardiana de buena parte de las formas culturales de las sociedades originarias y tradicionales, y la vía de los sueños –terreno de los *encantados*–, que en muchas culturas indígenas es vista como un espacio sagrado y poderoso de conexión con los ancestros, el espíritu y el mundo natural. Los sueños, en este sentido, se constituyen como un espacio legítimo de conocimiento, algo que la razón occidental tiende a denostar.

El proyecto de confección de la pieza indumentaria, que luego se desplegó en distintos frentes, tuvo sus inicios cuando Glicéria supo por primera vez de la existencia del manto –*assojaba* en voz tupinambá–, en un suceso ocurrido con ocasión de la exposición del artefacto de las colecciones danesas en Brasil en el año 2000, como se ha referido anteriormente. La artista relata (Andrade, 2024) que Doña Nivalda, una de las personas tupinambás invitada a la exposición en São Paulo, regresó a la Serra do Padeiro y comenzó a circular un listado de firmas para solicitar la devolución del manto, explicando además qué significaba ese objeto. En aquel momento, Glicéria comprendió a qué se refería la letra de una canción tradicional que cantaba desde niña, que decía «O índio subiu a serra todo coberto de pena (...)» (Tupinambá, 2021). En 2006 Glicéria decidió confeccionar un primer manto como forma de agradecimiento a los *Encantados* que habían guiado al proceso de retomada del

objeto para su pueblo, iniciado dos años antes. En aquella ocasión ella aún no había tenido ningún contacto físico con los mantos. No obstante, decidió crear el primero basándose en su imaginación y en las conversaciones con su padre, que le explicó la técnica de un tipo de trama textil autóctona, el *jereê* (Tupinambá, 2021).

En 2017, el antropólogo João Pacheco de Oliveira, profesor y conservador de las colecciones etnológicas del Museu Nacional de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), invitó a Glicéria a exhibir un manto en la exposición itinerante *Os primeiros brasileiros*<sup>5</sup>. Ante la autorización de los *Encantados* (Andrade, 2024; Tupinambá, 2021), la artista decidió participar en la que sería la primera introducción de los mantos en el espacio institucionalizado de los museos. Este momento marca el comienzo de la trasgresión que este objeto sacralizado, *encantado*, opera en las instituciones, friccionando y visibilizando sus marcos de poder.

Capítulo aparte, que no suele figurar de forma explícita en las declaraciones de Glicéria Tupinambá, en 2020 tuvo acceso a fotografías de ocho mantos conservados en colecciones europeas, realizadas por la artista brasileña radicada en París Livia Melzi, en el marco de sus investigaciones para distintos proyectos (L. Melzi, comunicación personal, 26 de mayo de 2025). Dichas imágenes contribuyeron a que Glicéria pudiera recomponer técnicas tradicionales, hasta que, en



los años posteriores, visitó personalmente los acervos y reservas técnicas de diversos museos como parte de su proyecto artístico-activista e investigación académica.

Continuando con los *encantamientos* del manto en los espacios dedicados al arte, y adelantándose en el tiempo, después de la muestra en la galería de Brasilia en 2021 el siguiente paso del proyecto fue la organización de *Manto em Movimento*. Esta iniciativa consistió en una exposición basada en investigación, además de la circulación del manto por diferentes museos de arte y comunidades indígenas de São Paulo entre septiembre y diciembre de 2023 (Silva, 2024). El paso del manto por diferentes instituciones lo aleja de la condición de propiedad exclusiva y única, propia del pensamiento occidental y reflejado en la organización de los acervos y museos. En este sentido, *Manto em Movimento* se alinea con la creación del *posmuseum*, un espacio «que no se ciña a los estándares del museo occidental, que busque otras formas de exhibición y funcionamiento, al tiempo que aprende de los estándares que Occidente ha podido desarrollar gracias a su riqueza» (Vergès, 2024: 35). Además, de acuerdo con el postulado en este texto, el proyecto contiene los elementos que caracterizan la *indigeneidad*: la posibilidad de agencia más allá de la marginación impuesta por el matriz colonial y, por otra parte, actuar en el entremedio de cultura, en la fisura que el pensamiento originario provoca en el museo –institución occidental por antonomasia–.

El movimiento del *assojoba* ha tenido como último escenario, por el momento, la 60ª Bienal de Venecia en 2024. Fue una de las piezas seleccionadas para integrar el envío brasileño a la muestra, titulada *Ka'a Pûera: somos pájaros andantes*. Alineado con otros envíos nacionales<sup>6</sup>, la representación brasileña estuvo compuesta exclusivamente por personas de grupos originarios y, por primera vez en su historia, exhibió obras de artistas indígenas. Como declaración de principios, el edificio del pabellón de Brasil en los Giardini della Biennale pasó a denominarse pabellón *Hãhãwpuá*, una expresión que la etnia pataxó utiliza para referirse a un «gran territorio universal» (Gomes, 2024). Según el equipo de comisariado, formado por Arissana Pataxó, Denilson Baniwa y Gustavo Caboco Wapichana, el objetivo de la muestra era narrar parte de la historia de las resistencias indígenas en Brasil, de los cuerpos presentes en esas luchas por las reparaciones y restituciones, y aprender otras formas de enfrentarse y combatir la emergencia climática<sup>7</sup>.

Glicéria presentó la instalación *Okará Assojaba* [2] junto a otras propuestas del pabellón, creadas por los artistas Olinda Tupinambá y Ziel Karapotó. En su instalación, la artista reconstruyó, a través de un manto central adornado con plumaria y flanqueado por elementos que revelan la trama textil normalmente oculta bajo las plumas, una representación de un consejo tradicional del pueblo tupinambá (*okará*). Este consejo, integrado por líderes políticos, espirituales y mujeres, es el espacio donde se toman las decisiones fundamentales para su organización social. La intención, en sus palabras, es:

[...] entender como era essa sociedade Tupinambá, como é que vivia e como é que se comportava. Eu entendi que o manto tinha um lugar de governo, ele representava o governo na sociedade. Então, havia os pajés, os caciques e seis mulheres que usavam, que eram portadoras dos mantos, e havia o lugar dessa assembléia, a Okará, e aí se discutia a sociedade (Andrade, 2024: 159).

La instalación se completaba con la exhibición de diversas cartas enviadas por Glicéria a museos e instituciones culturales de Europa que conservan mantos tupinambás en sus colecciones y algunas de las respuestas recibidas. En las misivas, la artista describe que, durante su permanencia en la bienal, «por vontade do manto e orientação dos encantadas, ele estará disponível para visitar algumas instituições com o objetivo de encontrar seus parentes, tais como bordunas, flautas, machadinhas, além dos outros mantos –nossos ancestrais que estão guardados nos acervos europeus»<sup>8</sup>.

En un contexto de creciente demanda por la restitución o reparación de bienes expoliados o adquiridos de manera poco lícita por museos occidentales, Glicéria propone una alternativa fundamentada en el (re)conocimiento de esos artefactos como elementos activos, integrados en las sensibilidades y dinámicas de las comunidades que los produjeron. Además, señala que estas visitas, como parte de una nueva propuesta de *Manto em Movimento*, pueden «tecer novos diálogos e possíveis alianças em nossa luta por direitos, por reconhecimento e pela demarcação do nosso território»<sup>9</sup>. Esta afirmación pone de manifiesto el carácter activista de la *indigeneidad*, que utiliza herramientas del arte para promover cambios tangibles en la esfera social.



2. Vista de la instalación de Glicéria Tupinambá, *Okará Assojaba*, 2024. Pabellón *Hāhāwpuá*, 60ª Bienal de Venecia. Fotografía de la autora

Como forma de epílogo abierto para la trayectoria del artefacto, el 12 de septiembre de 2024 se realizó la ceremonia oficial de regreso del *assojaba* tupinambá a Brasil, que, presumiblemente, será expuesto en un espacio especial del Museu Nacional do Rio de Janeiro en la reinauguración prevista para 2026, tras el incendio que destruyó cerca del 85% de sus colecciones. La repatriación de la pieza fue resultado de una negociación articulada con el *Nationalmuseum i København* de Copenhague, a través de la representación consular del gobierno brasileño, el Museu Nacional de Rio de Janeiro y líderes indígenas de la Serra do Padeiro.

En este contexto parece indiscutible que el trabajo artístico y activista desarrollado hace casi una década por Glicéria Tupinambá, al poner en el foco la importancia del manto en la construcción y definición de la identidad tupinambá, constituye uno de los elementos subyacentes que impulsaron esta devolución. Su obra funciona como un dis-

positivo de militancia activa, capaz de intervenir en el terreno social con el objetivo de reequilibrar desigualdades y jerarquías originadas por los procesos coloniales.

Al mismo tiempo, al destacar el significado del *assojaba* para el pueblo tupinambá y evidenciar cómo su conservación en acervos y exposiciones de museos occidentales no se corresponde con los sentidos impregnados en el manto –vehículo de comunicación con los Encantados y con la ancestralidad–, se abrió una nueva vía de discusión impulsada por los tupinambá, quienes reclaman que la pieza sea restituida a su territorio. En dicha reclamación señalan que, aunque participaron en las negociaciones de repatriación, fueron excluidos de las discusiones sobre el destino del artefacto. Este episodio evidencia que, pese a los avances y críticas al orden establecido, la autoridad del museo y del conocimiento científico todavía tiende a superponerse a otras formas de saber y de legitimidad cultural.

## Consideraciones finales

La representación de artistas que pertenecen a los pueblos originarios se hace cada vez más patente en exposiciones, museos y otros eventos organizados en los circuitos hegemónicos del arte actual. Algunas de sus proposiciones funcionan como ilustración del actual fenómeno de la *indigeneidad*, pues están configuradas por la posibilidad de agencia más allá de la marginación impuesta por el patrón colonial de poder y operan en el espacio posible de pensamiento fronterizo o entremedio de la cultura. Estas obras y artistas funcionan como elemento disruptivo que implosiona la jerarquía esencialista del arte y de la cultura promovidas por la epistemología occidental.

El proyecto de rescate técnico, simbólico y físico del manto tupinambá, articulado por Glicéria Tupinambá, puede leerse como un ejemplo completo de esas nuevas prácticas, ya que además de cumplir todas las características de la *in-*

*digeneidad*, es un ente disruptivo que, guiado por los *Encantados*, provoca e incita alternativas de diálogo, negociaciones y reflexiones para alcanzar un necesario «programa de desorden absoluto» (Vergès, 2024) y repensar estructuras que han estigmatizado y marginalizado a sujetos no hegemónicos, en pro de añadir otras formas y saberes que promuevan una convivencia equilibrada entre sujetos y naturaleza.

Como apunte final, cabe una reflexión sobre el peligro de la aceptación y vinculación acrítica de estas propuestas, elaboradas desde la *indigeneidad* por las instituciones centrales del sistema del arte. La simple inclusión de sensibilidades artísticas, estéticas o epistémicas distintas de aquellas para las cuales el museo ha sido creado no es solo insuficiente, sino también comporta riesgos. Una de las habilidades de este modelo institucional, cuando no es revisado analíticamente y en profundidad, es la de fagocitar lo diferente y contradictorio, domesticándolo y transformándolo en una pieza más (Rolnik, 2001).

## Notas

\* Con financiación de CULTURALITY. CULTUral heritage in RurAl remote areas for creative tourism and sustainability, HORIZON-CL2-2023-HERITAGE-0110113262, Programa Horizonte Europa 2030.

1 Durante los años 60, primero bajo la presidencia de John D. Kennedy y luego de su muerte con Lyndon B. Johnson, la política interamericana se basó en la asistencia económica, a través de la Alianza para el Progreso, con el objetivo de que el desarrollo económico de los países latinoamericanos fuera capaz de frenar el avance del comunismo. El giro de las políticas interamericanas se da con el cambio de gobierno, cuando el Partido Republicano asume el poder con Richard Nixon en 1968, apostando por un modelo de control político y militar medianamente encubierta a sus aliados, apoyando en varios casos a los regímenes dictatoriales leales a Washington. Véanse Calandra y Franco, 2012; y Fox, 2017.

2 Esta aclaración se debe porque en algunos sucesos de la Historia del Arte y de la historiografía de las exposiciones del siglo XX se incorporaron a exhibiciones de arte occidental prácticas o saberes indígenas, legitimadas como «arte» exclusivamente por el/la comisario/a o la institución. Prácticas impositivas que, por su vez, han sido ampliamente discutidas y debatidas (Barriandos, 2015; Poppi, 1991). Se entiende que las dinámicas en el campo actual funcionan a partir de otros códigos al incorporar exclusivamente sujetos indígenas que se autorreconocen como artistas, aunque pueda esconder otras problemáticas al acercarse en algunos casos realidades tan alejadas social y de tiempo histórico.

3 Del 16 de septiembre al 17 de octubre de 2021 fue presentada en la Capital Federal, en la Galería Fayga Ostrower (Funarte Brasília), continuando en itinerancia hacia la Casa da Lenha, en Porto Seguro, Bahía Alarcon, del 28 de octubre al 27 de noviembre de 2021.

4 De acuerdo con la artista, «na cultura Tupinambá quanto mais nome você tem, mais importante você é. Não é a questão de ter sobrenome, porque na cultura ocidental é o sobrenome que sobressai, mas, na cultura Tupinambá, o que importa é o tempo em que você nasce com o nome e quantos nomes você agrega até o final» (Andrade, 2024: 153).

5 La concepción y comisariado de la exposición estuvo a cargo de João Pacheco de Oliveira, contando con la decisiva participación de liderazgos indígenas de varios estados brasileiros en los procesos de toma de decisión. Las piezas no fueron atingidas por el trágico incendio sufrido en el Museu Nacional en 2018, ya que se encontraban expuestas en otra institución. Se puede acceder a la versión virtual de la muestra en <https://osprimeirosbrasileiros.mn.ufrj.br/>.

6 Otros logros históricos de esa edición de la Bienal de Venecia, además de Glicéria, fueron Jeffrey Gibson como primer artista de las Primeras Naciones (Choctaw/Cherokee) en contar con una exposición individual en el Pabellón de Estados Unidos, o Inuuteq Storch como primer representante groenlandés e inuit (kalaallit) en el Pabellón de Dinamarca (Bailey, 2024).

7 Extraído del folleto de la exposición *Ka'Püera. Partecipazione brasiliana alla 60. Esposizione Internazionale D'Arte-La Biennale di Venezia* (2024).

8 Texto extraído de la carta enviada a la Pinacoteca Ambrosiana, expuesto en la instalación *Okará Assojaba*.

9 Texto extraído de la carta enviada a la Pinacoteca Ambrosiana, expuesto en la instalación *Okará Assojaba*.



## Bibliografía

- ALARCON, Daniela Fernandes (2013), *O retorno da terra. As retomadas na aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia* [Disertación de máster], Universidade de Brasília. <http://repositorio.unb.br/handle/10482/13431>.
- ALBERT, Bruce y KOPENAWA, Davi (2003), *Yanomami, l'esprit de la forêt*, Foundation Cartier por l'Art Contemporain, París.
- ANDRADE, Rita Morais de (2024), «Vestir-se de almas ancestrais: Glicélia Tupinambá aponta o caminho», *dObra[s]*, n.º 40, pp. 150-161. <https://doi.org/10.26563/DOBRAS.140.1814>.
- ANTENORE, Armando (2000), «Somos tupinambás, queremos o manto de volta», *Folha de São Paulo*, 1 de junio.
- ANZALDÚA, Gloria (2016), *Borderlands. La Frontera*, Capitán Swing, Madrid.
- ATHIAS, Renato (2022), «Os encantados, a saúde e os índios Pankararu», en ALMEIDA, Luiz Sávio de y GALINDO, Marcos (eds.), *Índios do Nordeste: temas e problemas 3*, Edufal, Alagoas, Brasil, pp. 183-198.
- BAILEY, Stephanie (2024), «The transformative rise of Indigenous and First Nations artists», *Art Basel*, 17 de abril. <https://www.artbasel.com/news/indigenous-first-nations-artists-venice-sydney-biennale?lang=es>.
- BARRIENDOS, Joaquín (2015), «CONFLUÊNCIA ESFÉRICA. Curadoria global após 'Magiciens de la Terre'», *Art Research Journal*, 2(2), 1-14. <https://doi.org/10.36025/ARJ.V2I2.7293>.
- BELTING, Hans, BUDDENSIEG, Andrea y WEIBEL, Peter (dirs.) (2013), *The global contemporary and the rise of new art worlds*, ZKM, Centre for Art and Media, Karlsruhe.
- BHABHA, Homi K. (2003), «El entre-medio de la cultura», en HALL, Stuart y DU GAY, Paul (coords.), *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, pp. 94-106.
- BORGES HENRIQUE, Fernanda (2020), «As múltiplas agências dos encantados: esboço de uma teoria política kiriri», *Antipoda. Revista de Antropologia y Arqueología*, n.º 41, pp. 57-77. <https://doi.org/10.7440/antipoda41.2020.03>.
- BOVISIO, María Alba (2014), «El periplo del objeto mitológico: itinerarios simbólicos del arte prehispánico entre los siglos XVI y XX», *Journal de Ciencias Sociales*, n.º 2, pp. 16-26. <https://doi.org/10.18682/jcs.v0i2.252>.
- BUONO, Amy (2018), «Seu tesouro são penas de pássaro: arte plumária tupinambá e a imagem da América», *Figura. Studies on the Classical Tradition*, vol. 6, n.º 2, pp. 13-29.
- CAFFÉ, Juliana y GONTIJO, Juliana (coords.) (2021), *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá. Essa é a grande volta do manto tupinambá*, Conversas em Gondwana, São Paulo.
- CAFFÉ, Juliana y GONTIJO, Juliana (2023), «Expor o sagrado: o caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá», *MODOS. Revista de História da Arte*, vol. 7, n.º 2, pp. 23-47. <https://doi.org/10.20396/MODOS.V7I2.8670562>.
- BETANCUR JIMÉNEZ, Ana Cecilia (ed.) (2011), *Movimientos indígenas en América Latina. Resistencia y nuevos modelos de integración*, IWGIA, Copenhagen. [https://iwgia.org/images/publications/0563\\_Libro\\_Movimientos\\_indigenas\\_FINAL.pdf](https://iwgia.org/images/publications/0563_Libro_Movimientos_indigenas_FINAL.pdf).
- COUTO, Patrícia Navarro de Almeida (2008), *Morada dos encantados: identidade e religiosidade entre os Tupinambá da Serra do Padeiro-Buerarema, BA*. [Disertación de máster], Universidade Federal da Bahia.
- CUNHA, Manuela Carneiro da y VILALTA, Helena (2014), «Yanomami, Let's Talk», *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, n.º 37, pp. 28-37. <https://doi.org/10.1086/679374>.
- DAMAS, Vandimar Marques (2018), «O encantamento dos artefatos: trânsitos e mudanças de espaços e significados», *Visualidades*, vol. 16, n.º 1. <https://doi.org/10.5216/vis.v16i1.47299>.
- DE LA CADENA, Marisol, STARN, Davis y STARN, Orin (2009), «Indigeneidad: problemáticas, experiencias y agendas en el nuevo milenio», *Tabula Rasa*, n.º 10, pp. 191-224. <https://doi.org/10.25058/20112742.359>.
- DEL VALLE CORDERO, Alejandro Javier (2018), «Las influencias de las ruinas arqueológicas de Yagul en el arte de Ana Mendieta», *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 30, n.º 1, pp. 127-144. <https://doi.org/10.5209/ARIS.56463>.
- DOS ANJOS, Moacir (2015), «Cães sem plumas: os despossuídos na arte contemporânea brasileira», *Lua Nova*, n.º 96, pp. 163-176. <http://dx.doi.org/10.1590/0102-6445163-175/96>.
- DOS ANJOS, Moacir (2016), «Arte índia», *Zoom. Revista de Fotografia*, 9 de junio. <https://revistazum.com.br/colunistas/arte-india/>.

- DOS ANJOS, Moacir (2017), «A arte brasileira e a crise de representação», *Zoom. Revista de Fotografia*, 7 de julio. <https://revistazum.com.br/columnistas/crise-de-representacao/>.
- EDER, Rita, CARBALLIDO, Emilio y BARRIOS TREVIÑO, José Luis (2006), *Marta Palau. Naualli*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Mexico.
- GIRALDO, Sol Astrid (2017), «Del pre al post-colombino en el arte contemporáneo colombiano», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 23, 2017, pp. 138-151.
- GOMES, René Lommez (2024), «Heirs of the feathered serpent: The emergence of Indigenous Contemporary Art in Brazil», en ROBERTSON, Iain, CHONG, Derrick y AFONSO, Luís Urbano (eds.), *Global Art Markets: History and Current Trends*, Taylor and Francis, Londres, pp. 111-125.
- GÓMEZ PEÑA, Guillermo (1999), «Dioramas vivientes y agonizantes. El performance como una estrategia de ‘antropología inversa’», *Hemispheric Institute. La Pocha Nostra*. <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/397-pocha-texts-dioramas.html>.
- GUASCH, Anna Maria (2016), *El arte en la era de lo global, 1989-2015*, Alianza, Madrid.
- GUERRERO DÍAZ, María Teresa (1994), «Origen del arte textil colombiano contemporáneo», *Historia Crítica*, n.º 9, pp. 81-93.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2002), «Arquitectura historicista de raíces prehispánicas», *Goya. Revista de arte*, n.º 289-290, pp. 267-286.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2003), «El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica», *Historia Mexicana*, vol. 53, n.º 2, pp. 341-390. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60053206>.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2013), «Recuperación prehispánica en la contemporaneidad: tradición, vanguardia y fortuna crítica», *Revista de Historiografía*, n.º 19, pp. 88-100.
- ARÉVALO, Carolina, LÉVI-STRAUSS, Monique, HOCES DE LA GUARDIA, Soledad y GAUTHIER, Michel (eds.) (2019), *Sheila Hicks: reen-cuentro-reencounter*, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
- IBARRA PADILLA, Nidia Marcela (2019), *Entretejida en arte: la relación entre arte y artesanía en la obra de Olga Amaral de los años setenta*. Universidad de los Andes, Bogotá.
- JIMÉNEZ DEL VAL, Nasheli y GUASCH, Anna Maria (2020), «Indigenism(s)/Indigeneity: Towards a Visual Sovereignty», *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 7, n.º 1, pp. 1-12.
- LEITE, Serafim (1957), *Monumenta Brasiliae. II. 1553-1558*, Monumenta Historica Societatis Iesu, Roma, pp. 377-391.
- LUCERO, M. E. (2007), «Entre el arte y la antropología: sutilezas del pasado prehispánico en la obra de Joaquín Torres-Garcí», *Comechingonia Virtual. Revista Electrónica de Arqueología*, n.º 3, pp. 106-131.
- LUGONES, María (2008), «Colonialidad y género», *Tabula Rasa*, n.º 9, pp. 73-101. <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>.
- MIGNOLO, Walter (2010), *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Ediciones del Signo, Buenos Aires.
- MIGNOLO, Walter (2015), *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad (antología, 1999-2004)*, CIDOB, Barcelona.
- POPPI, Cesare (1991), «From the Suburbs of the Global Village. Afterthoughts on Magiciens de la terre», *Third Text*, vol. 5, n.º 14, pp. 85-96. <https://doi.org/10.1080/09528829108576304>.
- QUEZADA SOTO, Pablo Esteban (2016), *Cultura y desarrollo. América Latina: de la década perdida a la globalización* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). <https://hdl.handle.net/20.500.14352/27156>.
- QUIJANO, Aníbal (2014), «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, CLACSO, Buenos Aires, pp. 777-832.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2018), *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires.
- ROLNIK, Suely (2001), «Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer...», *São Paulo em Perspectiva*, vol. 15, n.º 3, pp. 3-9. <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000300002>.
- SANTOS, Boaventura de Sousa y MENESES, Paula (eds.) (2014), *Epistemologías del Sur: perspectivas*, Akal, Madrid.
- SELTZER GOLDSTEIN, Ilana (2019), «Da ‘representação das sobras’ à ‘reantropofagia’: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil», *MODOS. Revista de História da Arte*, vol. 3, n.º 3, pp. 68-96. <https://doi.org/10.24978/MOD.V3I3.4304>.

- SELVAGEM - Ciclo de estudos sobre a vida (2023), *MEMÓRIAS ANCESTRAIS. O MANTO E O SONHO. Ciclo de narrativas 4. Glicéria Tupinambá* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=36HUTPYRNpE>.
- SERVIDDIO, Luisa Fabiana (2001), «Ser latinoamericano: lo precolombino como herramienta del discurso latinoamericanista en los años setenta», en *Poderes de la imagen*, Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, pp. 1-11.
- SIEBERT, Monika (2015), *Indians playing Indian. Multiculturalism and contemporary indigenous art in North America*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, Alabama.
- SILVA, Glicéria Jesús da (2024), «O voo do Manto e o Pouso do Manto: uma jornada pela memória Tupinambá», *MODOS. Revista de História da Arte*, vol. 8, n.º 2, pp. 294-333. <https://doi.org/10.20396/MODOS.V8I2.8675041>.
- SILVA, José Moisés de Oliveira (2022), «O ritmo do encantamento entre os indígenas do Alto Sertão de Alagoas segundo a Antropologia do Gesto de Marcel Jousse», *Revista Mundaú*, n.º 11, pp. 107-125. <https://doi.org/10.28998/rm.2022.n.11.12586>.
- SONG, Sang-Kee (2001), «La sombra precolombiana en el 'ethos' barroco en las obras de Carlos Fuentes, Octavio Paz y Rufino Tamayo», *Revista Iberoamericana*, n.º 194-195, pp. 251-265.
- SUCKAER, Ingrid (2017), *Arte indígena contemporáneo: dignidad de la memoria y apertura de cánones*, Samsara Editorial, Ciudad de México.
- TAYLOR, D. (1998), «A Savage Performance: Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's 'Couple in the Cage'», *The Drama Review*, vol. 42, n.º 2, pp. 160-175. <https://doi.org/10.1162/DRAM.1998.42.2.160>.
- TOSETTO, Guilherme Marcondes, LOPES, Dirce Vasconcellos y CONTANI, Miguel Luiz (2006), «Elementos de identidade cultural Yanomami nas fotografias de Claudia Andujar», *Discursos Fotográficos*, vol. 2, n.º 2, pp. 255-275. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2006V2N2P255>.
- TUGNY, Agustín de (2021), «A volta histórica dos mantos tupinambás», en CAFFÉ, Juliana y GONTIJO, Juliana (coords), *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá. Essa é a grande volta do manto tupinambá*, Conversas em Gondwana, São Paulo, pp. 30-43.
- TUPINAMBÁ, Glicéria (2021), «A visão do manto», *Zum. Revista de Fotografia*, n.º 21. <https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>.
- VENTURA, Antoine (2016), «Viajeros y naturalistas (ss. XV-XIX, Europa-América) o cómo viajar sin precauciones por un tema torrentoso», *Elohi*, n.º 9, pp. 9-72. <https://doi.org/10.4000/ELOHI.981>.
- VERGÈS, Françoise (2024), *Programa de desorden absoluto. Descolonizar el museo*, Akal, Madrid.
- ZÁRATE HERNÁNDEZ, José Eduardo (2019), «Del indigenismo a la indigeneidad. Los dilemas del pluralismo étnico contemporáneo», *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 16, n.º 40, pp. 57-84. <https://doi.org/10.29092/uacm.v16i40.697>.



# Láminas pintadas con relieve: El símbolo de la esclavitud como compromiso espiritual a la Virgen del Rosario de Pomata (Virreinato del Perú, siglos XVII-XVIII)\*

Madelaine Benitez Daporta

Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (IIAC-UNTREF)-Agencia I+D+i

mdbenitez@untref.edu.ar

**RESUMEN:** Este artículo aborda el análisis de un conjunto de láminas pintadas con relieve con la iconografía de la Virgen del Rosario de Pomata, producidas en el Virreinato del Perú entre los siglos XVII y XVIII. Estas obras presentan una variación iconográfica, respecto de la mayoría de pinturas que representan esta advocación, debido a la inclusión del símbolo de la esclavitud. El objetivo del presente artículo es indagar en los sentidos asociados a la incorporación de este elemento como un atributo que expresa el compromiso espiritual de la feligresía con la Virgen, así como comprender los usos, funciones y prácticas religiosas en torno a las láminas pintadas que presentan esta variante. Con este propósito, desde una perspectiva centrada en la historia cultural en diálogo con los estudios iconográficos y la antropología visual, este artículo se centrará en el análisis de producciones que presentan el símbolo de la esclavitud y en los significados vinculados a estos objetos.

**PALABRAS CLAVE:** Láminas pintadas con relieve; Pintura sobre cobre; Virgen del Rosario de Pomata; Símbolo de la esclavitud; Virreinato del Perú.

## Painted Copper Plates with Relief: the Symbol of Slavery as a Spiritual Commitment to the Virgin of the Rosary of Pomata (Viceroyalty of Peru, 17th-18th Centuries)

**ABSTRACT:** This paper aims to investigate a set of painted copper plates with relief with the iconography of the Virgin of the Rosary of Pomata, produced in the Viceroyalty of Peru between the 17th and 18th centuries. These productions display an iconographic variation compared to most paintings of this marian devotion, marked by the inclusion of the symbol of slavery. The goal of this study is to explore the meanings associated with the inclusion of this symbol as an attribute that expresses the spiritual commitment of the parishioners with the Virgin, as well as to understand the uses, functions and religious practices surrounding the painted plates that feature this variation. To this end, from a perspective centered on cultural history in dialogue with iconographic studies and visual anthropology, this article will focus on the analysis of productions that present the symbol of slavery, and the meanings associated with these objects.

**KEYWORDS:** Painted copper plates with relief; Painting on copper; Virgin of the Rosary of Pomata; Slavery symbol; Viceroyalty of Peru.

Recibido: 20 de diciembre de 2024 / Aceptado: 3 de mayo de 2025.

## Introducción

Este artículo aborda el análisis de un conjunto de láminas pintadas, de pequeño formato, sumamente peculiares con la iconografía de la Virgen del Rosario de Pomata, producidas en el Virreinato del Perú entre los siglos XVII y XVIII. La particularidad de las siete obras que conforman nuestro *corpus*<sup>1</sup> reside en sus cualidades técnicas y materiales<sup>2</sup>, pero también en sus aspectos compositivos e iconográficos [1, 2 y 3]. Por un lado, en lo que refiere a la técnica, fueron realizadas a partir de

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: BENITEZ DAPORTA, Madelaine, «Láminas pintadas con relieve: El símbolo de la esclavitud como compromiso espiritual a la Virgen del Rosario de Pomata (Virreinato del Perú, siglos XVII-XVIII)», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 39-52, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.21051>



1. Anónimo. *Coronación de la Virgen del Rosario de Pomata*. Óleo sobre plancha de cobre incisa, 26,6 x 21,8 cm. Juli o Pomata, mediados del siglo XVIII. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Fotografía: D. Merle. ©Centro Materia (IIAC-UNTREF)

láminas de cobre labradas en relieve, mediante la aplicación de la técnica del aguafuerte<sup>3</sup>, trabajadas con buril y punta seca y policromadas con gran preciosismo. Esta combinación de características da como resultado una producción por demás original, sin precedentes tanto en América como en Europa, que requirió de la pericia de pintores y grabadores<sup>4</sup>. Por otro lado, en lo que respecta a su iconografía, todas ellas representan a la Virgen del Rosario de Pomata pero con una variación respecto de la gran mayoría de pinturas con esta advocación. Nos referimos a la inclusión de un curioso atributo: una medalla elíptica con una letra «S» y un clavo que remata el ramillete que porta la Virgen. Este elemento es el símbolo de la esclavitud que se incorpora en el espacio pictórico como un objeto precioso que la Virgen sostiene y exhibe ante los fieles<sup>5</sup>. Vale aclarar que se trata de un elemento poco frecuente en la representación de la Virgen de

Pomata y que no se encuentra identificado como un atributo distintivo de esta advocación (Schenone, 2008: 474).

Si bien en la historiografía del arte colonial son incontables los trabajos que se centraron en el estudio de la iconografía de la Virgen del Rosario de Pomata desde diversas perspectivas<sup>6</sup>, poco se ha dicho sobre la inclusión plástica de este símbolo. En este sentido, el objetivo del presente trabajo es indagar en los significados asociados a la incorporación del símbolo de la esclavitud en la iconografía de la Virgen de Pomata, con la finalidad de reponer los usos, funciones y prácticas religiosas en las que se habrían introducido las láminas pintadas con relieve que presentan esta variante iconográfica. Con este propósito, partiremos del relevamiento en distintos acervos artísticos y documentales para identificar la procedencia del símbolo de la esclavitud, su representación en diversas producciones y las maneras en que este elemento se replicó en una ingente cantidad de objetos empleados en los espacios de culto y ámbitos domésticos<sup>7</sup>. De este modo, desde una perspectiva centrada en la historia cultural en diálogo con los estudios iconográficos y la antropología visual, este artículo se centrará en el símbolo de la esclavitud, como un atributo que expresa el compromiso espiritual de la feligresía con la Virgen, para desentrañar el entramado cultural, simbólico y religioso en el cual se produjeron las láminas pintadas con relieve que conforman el *corpus* de trabajo. A nuestro entender, estas pinturas albergan y materializan, a través de la «S» y el clavo, una serie de referencias simbólicas que aluden tanto a la espiritualidad individual como a un conjunto de prácticas devocionales y creencias compartidas y promovidas por los miembros de las asociaciones piadosas. Esta relación empática entre devoción mariana y feligresía puede ser comprendida como una forma de activación de la religiosidad en clave local (Christian, 1991), en la cual el símbolo de la esclavitud contribuye a reforzar el compromiso espiritual y a promover el culto a la Virgen de Pomata en los territorios americanos.

## La Virgen del Rosario de Pomata

Desde mediados del siglo XVII, la devoción a la Virgen del Rosario de Pomata fue la más conocida y difundida en la zona andina (Gisbert y de Mesa, 2003: 21). Como es sa-





2. Anónimo. *Virgen del Rosario*. Óleo sobre metal en relieve, 26 x 22 cm. Alto Perú, siglo XVIII. Museo Nacional de Arte, La Paz. Imagen con luz rasante. Fotografía: D. Merle. ©Centro Materia (IIAC-UNTREF)



3. Anónimo. *Virgen de Pomata*. Óleo sobre metal en relieve, 31 x 25 cm. Bolivia, siglo XVIII. Museo Nacional de Arte, La Paz. Fotografía: D. Merle. ©Centro Materia (IIAC-UNTREF)

bido, la representación de esta advocación no remite a la Virgen del Rosario de Pomata concebida en su forma ideal, sino a la imagen de bulto que se exhibe en el altar de la iglesia de Santiago<sup>8</sup>, construida por la orden de predicadores a orillas del lago Titicaca (Schenone, 2008: 474). Sin lugar a duda, su iconografía es fácilmente reconocible: generalmente, la Virgen se representa en su altar, enmarcada por cortinas sostenidas por ángeles, con el cabello suelto y adornado con joyas, con túnica y manto superpuesto de forma triangular y con el Niño en su brazo izquierdo. Ambos están rodeados por una orla de flores, lucen coronas o tiaras papales con tocados de plumas<sup>9</sup> y ofrecen el rosario que pende de sus manos. En algunos casos, la Virgen sostiene un cetro o un ramillete de lirios u otras flores y se incluyen inscripciones en el borde inferior del lienzo que especifican la advocación.

Este tipo de producciones que representan de forma verista a la imagen de bulto en su altar se inscriben dentro

del género de «esculturas pintadas» (Duncan, 1986: 53-54; Wuffarden, 2014: 345) y fueron denominadas «trampantijos a lo divino» por la historiografía del arte (Pérez Sánchez, 1992: 139-155; Querejazu Leyton, 2001: 368-369). Tal es el caso de una de las láminas pintadas con relieve que conforman el *corpus* de trabajo, donde se representa a la Virgen del Rosario de Pomata junto con una gran proliferación de detalles y elementos ornamentales distribuidos en el cuerpo del retablo, floreros, candelabros y otras esculturas de santos y ángeles [3]. En las otras seis láminas que aquí estudiaremos, la Virgen es despojada de su retablo y aparece en un entorno celestial acompañada de distintos personajes.

Para analizar comparativamente estas imágenes, consideramos conveniente dividir las en tres grupos, de acuerdo con las figuras representadas. En el primero, podemos situar a la ya mencionada lámina que reproduce a la imagen de la Virgen de Pomata en su retablo, perteneciente al Museo Nacional de Arte de La Paz [3]. En el segundo,

ubicamos las tres láminas que representan a la Virgen de Pomata en un ámbito divino junto con la Santísima Trinidad y otros santos. Nos referimos a la pintura de la colección del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco [1], que representa a la Virgen de Pomata con el Niño en brazos, coronada por la Santísima Trinidad antropomorfa y flanqueada por San José y San Miguel, y a la obra perteneciente al Museo Nacional de Arte de La Paz [2], que repite el mismo esquema compositivo, a pesar de que los santos son reemplazados por Santo Domingo de Guzmán y Santa Rosa de Lima. Ambas láminas presentan un registro ornamental que enmarca la escena y combina una orla mixtilínea con ángeles en los ángulos superiores, motivos vegetales, rosetones, lirios y una cartela en el borde inferior donde se indica el nombre de la advocación. La tercera obra que incluimos en este segundo grupo se encuentra en la Colección Jaime Eguiguren<sup>10</sup>. En este caso, la pintura presenta una variación del esquema compositivo respecto de las dos obras precedentes, debido a la omisión del registro ornamental, compuesto por la orla mixtilínea, y de una de las tres personas que componen la Santísima Trinidad antropomorfa. Esta selección pareciera dar lugar a la incorporación de una mayor cantidad de santos y ángeles en el espacio pictórico, pero también del tocado de plumas en la corona de la Virgen y del Niño.

Finalmente, el tercer grupo se conforma por tres obras que representan a la Virgen de Pomata con el Niño en un entorno celestial, acompañada de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán. Estas obras, que integran colecciones privadas<sup>11</sup>, exhiben patrones compositivos idénticos entre sí y comparten el mismo registro ornamental compuesto por la orla mixtilínea presente en dos de las obras del segundo grupo. Más allá de las variantes espaciales y compositivas, podemos decir que se mantiene un mismo modelo en las láminas pintadas con relieve por la vestimenta similar de la Virgen y por la presencia del símbolo de la esclavitud que no solo se repite, sino que también mantiene la misma fórmula visual. Probablemente, la repetición de motivos está asociada al empleo de una técnica específica para componer el espacio pictórico procedente de un mismo taller. De este modo, estas representaciones fijan una relación entre el símbolo de la esclavitud y la iconografía de la Virgen del Rosario de Pomata que, como veremos a continuación, manifiesta la pertenencia piadosa entre la Virgen y la feligresía.

## El símbolo de la esclavitud y las asociaciones piadosas

En este punto, es preciso señalar que la representación del símbolo de la esclavitud en la iconografía de la Virgen del Rosario de Pomata se vincula directamente con el papel que jugaron las asociaciones piadosas en la promoción del culto de determinadas devociones. Específicamente, en el ámbito español el símbolo de la esclavitud se representa como insignia corporativa en una heterogeneidad de objetos que formaron parte de la cultura material de estas agrupaciones. Vale aclarar que el uso de este símbolo, así como de otras expresiones simbólicas relacionadas con la esclavitud, se desprende de los significados que adquirió la palabra «esclavo» en la España del Antiguo Régimen<sup>12</sup>. En este contexto, tal como expone López-Guadalupe Muñoz (2014: 146-149), el término «esclavo» fue adoptado para expresar la piedad cristiana en el marco de las asociaciones religiosas: los «esclavos a lo divino» son los fieles que aceptan de forma voluntaria vivir al servicio de una devoción en particular y comparten ese compromiso espiritual con los miembros de una misma comunidad piadosa.

De esta manera, diversas cofradías, hermandades y congregaciones europeas y americanas añadieron al nombre oficial el título de «esclavitud» o denominaron «esclavos» a sus miembros como signo de exaltación religiosa (Aguiló Cobo, 2007: 715-723; Javier Campos y Fernández de Sevilla, 2014). Los ejemplos más tempranos datan del siglo XVI, como la Esclavitud del Santísimo Sacramento y Archicofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio, fundada en 1559 en la antigua catedral de Cádiz y a partir de entonces ampliamente extendida entre los espacios del clero secular (Sigüenza Martín y Collantes González, 2014: 4); y la Congregación de Esclavos de María, fundada en 1595 en el convento de Santa Úrsula de Franciscanas Concepcionistas en Alcalá de Henares (Lazcano, 2005: 1368). El auge de las fórmulas piadosas conocidas como esclavitudes tuvo lugar en el transcurso del siglo XVII, momento en el cual algunas esclavitudes marianas alcanzaron notable relevancia, por ser de las primeras y más reconocidas, como la Esclavitud del Dulce Nombre de María, fundada en 1611 en el Convento de la Trinidad en Madrid, y la Esclavitud de Nuestra Señora de las Angustias, patrona de Granada, cuyas reglas se aprobaron en 1615 (López-Guadalupe Muñoz, 2013: 123-124).



En el marco de estos espacios de religiosidad<sup>13</sup> en España, existen documentos que se sirven del lenguaje simbólico en torno a la esclavitud para visualizar y reforzar el compromiso espiritual que comparten sus miembros, tales como las cartas de esclavitud y los libros de reglas. De este modo, la «S» y el clavo se representan, en gran medida, en las cartas de esclavitud que debían firmar los fieles al ingresar en una organización religiosa y mediante las cuales se consagraban como esclavos que entregaban su alma a la devoción de Jesús, de María o del Santo titular (Javier Campos y Fernández de Sevilla, 2014: 22). En la Biblioteca Regional de Madrid se conserva una carta de esclavitud que testimonia el fervor que profesaban los feligreses hacia Nuestra Señora de la Almudena en Madrid, avanzado el siglo XVIII [4]. Cabe señalar que se trata de una devoción mariana fuertemente instaurada y promovida por la dinastía de los Austrias, pues los Reyes Felipe IV e Isabel de Francia firmaron los votos de observancia de las constituciones de la Real Congregación de esclavos de dicha advocación, confesando tener impresa la «S» y el clavo en sus corazones (De Vera Tassis y Villarroel, 1692: 426). En este caso, la mención del símbolo de la esclavitud pareciera condensar y reafirmar la actitud virtuosa de los miembros de la monarquía española y su actuación en el patrocinio de Nuestra Señora de la Almudena como devoción de la realeza. Por lo tanto, firmar una carta de esclavitud dedicada a esta advocación implicaba no solo la manifestación de cualidades piadosas y un compromiso adquirido con la imagen mariana, sino también la voluntad de formar parte de una comunidad de fieles fundada e integrada por la Familia Real. Este tipo de práctica devocional también parece haberse extendido a las cofradías y cultos promovidos en territorios americanos, tal como evidencia una carta dedicada a la Virgen de la Merced de Lima y firmada en el siglo XVIII [5].

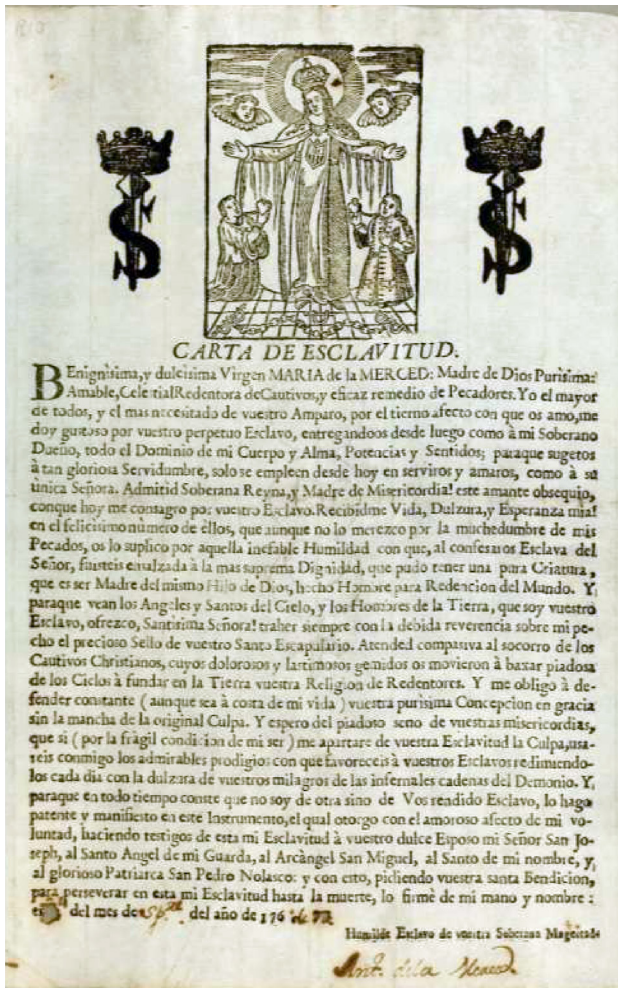
Como anticipamos, existe una diversidad de objetos relacionados con la parafernalia litúrgica empleada por las asociaciones piadosas, donde el símbolo de la esclavitud es fuertemente replicado en distintos soportes: además de estampas, varias cofradías y esclavitudes españolas, consagradas a María, a Cristo y al Santísimo Sacramento, encargaron frontales de plata, escapularios, textiles y placas de cofradías<sup>14</sup> que, a partir de este elemento, refrendaron el compromiso espiritual de sus miembros y expresaron la perfección cristiana. Más interesante aún resulta advertir que,



4. Anónimo. Carta de esclavitud de Nuestra Señora de la Almudena para \_\_ : se previene, que luego que fallezca, se devuelva esta carta a la Secretaría, para que se le haga el sufragio. Madrid, 1787. Biblioteca Regional de Madrid. Fuente: [https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid\\_publicacion/es/consulta/registro.do?id=931](https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=931)

en territorio americano, la «S» y el clavo se representan en dos tipos de producciones cuyas características materiales nos permiten inferir que se emplearon en diferentes ámbitos: el espacio de culto y el espacio doméstico. Por un lado, este símbolo se incorpora como remate de la cancela de una capilla lateral en la Catedral de Cusco, dedicada a la Virgen del Carmen. Por otro lado, se representa en algunos retablos portátiles de plata con Nuestra Señora de la Candelaria y Nuestra Señora de Copacabana.

Respecto a la capilla en la Catedral de Cusco, es probable que estuviera vinculada con la actividad de una cofra-



5. Anónimo. *Carta de esclavitud: Benignísima, y dulcísima Virgen María de la Merced.* Lima, siglo XVIII. John Carter Brown Library. Fuente: <https://archive.org/details/cartadeesclavitu00lima/mode/2up?ref=ol>

día de las Ánimas del Purgatorio por su advocación mariana. Este tipo de asociaciones piadosas se dedicaron especialmente a los sufragios a favor de las almas que se creían detenidas en el purgatorio para su pronta liberación, en este caso, a partir de la intercesión de la Virgen del Carmen (Schenone, 2008: 335-340; Von Wobeser, 2015: 168). Sin duda, la ubicación en dicho templo le confiere un carácter notoriamente protagónico al símbolo de la esclavitud que se exhibe como insignia corporativa ante los miembros, pero también al resto de la feligresía. A nuestro entender, la inclusión de este elemento en la cancela contribuye a la exaltación del sentimiento de pertenencia, toda vez que, en



6. Anónimo. *Insignia de hermandad del Santísimo Sacramento: medallón en forma de sagrario rodeado de llamas.* Cobre champlevé y esmaltado, 5,5 x 4,4 cm. Cataluña, siglo XVII. ©Musée du Louvre. Fuente: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010098307>

términos de Bourdieu (1998: 170-171), establece una relación de diferencia potencialmente reconocible por el resto de los fieles que tiende a la distinción social de los miembros de la corporación, definiendo y reafirmando su identidad religiosa y social.

De hecho, fue habitual, al menos en el ámbito español, que los miembros de organizaciones piadosas utilizaran placas de cofradías con la «S» y el clavo [6]<sup>15</sup>, a modo de insignia, durante los actos de la agrupación en los espacios de culto (Miguélez Valcarlos, 2018: 42-52). Si consideramos estas piezas a partir de la noción de «representación» formulada por Marin (1993), es posible comprender que identificaban a cada uno de los miembros en tanto esclavos de una devoción, pero también a la comunidad cofrade en su totalidad, mostrándose y actuando corporativamente. Evidentemente, existió una pluralidad de sentidos vinculados al símbolo de la esclavitud en el marco de las prácticas llevadas a cabo por las instituciones de fieles (Chartier, 1996), que se desprenden del compromiso asumido hacia la advo-



cación y la comunidad de miembros, del sentimiento de pertenencia y de los discursos en torno a la salvación del alma reproducidos en la estructura jerárquica de estas asociaciones. En suma, una serie de ideas respecto a la espiritualidad que se vehiculizaron y exteriorizaron a partir de la representación del símbolo de la esclavitud.

Como anticipamos, identificamos la «S» y el clavo en un segundo tipo de producción americana. Se trata de cinco retablos portátiles de plata: uno con Nuestra Señora de la Candelaria, realizado en madera tallada y plata labrada, que forma parte de una colección particular en Buenos Aires<sup>16</sup>, y cuatro con Nuestra Señora de Copacabana<sup>17</sup>, realizados en pasta modelada y plata labrada, de los cuales uno pertenece a una colección particular en Madrid<sup>18</sup>, otro se encuentra en el Convento de San José del Carmen en Sevilla<sup>19</sup> y otros dos son exhibidos en el Museo de Arte de Lima [7 y 8] y en el Museo Pedro de Osma en Lima [9 y 10]. En su interior, estas piezas representan, a partir de bajos relieves dorados y policromados y a modo de «trampantojos a lo divino», a la Virgen en su retablo junto a diversas figuras de santos y elementos ornamentales, con excepción del retablo del Convento de San José en el cual la escena representada evocaría el camarín de la imagen mariana (Montes González, 2017: 104-105). En el exterior, los cinco retablos portátiles están recubiertos en su totalidad por piezas de plata labrada que, a su vez, coronan la composición. En su reverso se presenta el símbolo de la esclavitud, repujado y cincelado, junto a motivos vegetales y emblemas cristianos<sup>20</sup>. Asimismo, este símbolo, con excepción del retablo del Convento de San José del Carmen, es rematado por una corona, la cual pareciera referir a la Virgen, como sucede en las cartas de esclavitud [4 y 5] y en la cancela de la capilla del Carmen en la Catedral de Cusco.

Si bien, conforme expusimos anteriormente, muchas de las producciones que presentan el símbolo de la esclavitud pueden asociarse con los encargos artísticos realizados por las organizaciones piadosas y esto permitiría inscribir a los retablos portátiles de plata dentro de la cultura visual de las organizaciones piadosas dedicadas a Nuestra Señora de Copacabana, como ha propuesto Esteras Martín (2004: 261), el carácter portátil que exhiben estos objetos sugiere que también podrían haber sido empleados en espacios domésticos con un uso piadoso e íntimo. Tal como señaló Ramos (2005: 174), a partir del estudio de



7. Anónimo cuzqueño. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*. Plata repujada, burilada y pasta modelada, dorada y policromada, 34,5 x 20,6 x 6 cm. Ca. 1650-1700. Museo de Arte de Lima. Ex Colección Luisa Álvarez Calderón. Fondo Alicia Lastres de la Torre. Fotografía: Daniel Giannoni.



8. Reverso. Anónimo cuzqueño. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*. Plata repujada, burilada y pasta modelada, dorada y policromada, 34,5 x 20,6 x 6 cm. Ca. 1650-1700. Museo de Arte de Lima. Ex Colección Luisa Álvarez Calderón. Fondo Alicia Lastres de la Torre. Fotografía: Daniel Giannoni



9. Anónimo. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*. Plata repujada y pasta de estuco dorada, 43 x 21 x 6,5 cm. Cusco o Alto Perú, ca. 1650-1700. Colección Armando Andrade, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú

inventarios, testamentos y protocolos notariales del siglo XVII, este tipo de retablos de plata con la Virgen de Copacabana formaron parte de los bienes personales de figuras pertenecientes a los estratos más altos de la sociedad colonial. Ejemplo de esto, es el caso del Virrey del Perú don José Antonio Manso de Velasco y Torres, quien envió uno de estos retablos a su hermana doña Inés, abadesa del Monasterio de las Clarisas en Nájera<sup>21</sup>, España, tal y como describe la leyenda pintada en la vitrina que contiene dicho retablo. Este caso no solo da cuenta de cómo se expandió la devoción a Nuestra Señora de Copacabana por fuera de los límites territoriales de la feligresía, sino también del valor que adquirió este tipo de objetos en tierras remotas, de forma tal que fue resguardado y atesorado en una vitrina encargada para tal fin. De esta forma, los retablos portátiles de plata circularon a lo largo de los dominios de la Corona española como objetos suntuarios de piedad personal, pero también como obsequios o recordatorios del santuario de Copacabana.

## El símbolo de la esclavitud y las advocaciones marianas

Dentro de las formas de manifestar la piedad religiosa, es bien conocida la costumbre de vestir y alhajar las imágenes escultóricas de la Virgen, tan populares entre las asociaciones piadosas españolas como americanas (Duncan, 1986: 38). La preparación y cuidado de la imagen mariana para las celebraciones religiosas, así como la donación de vestimentas y ornamentos, eran acciones valoradas y deseables para los fieles que, a su vez, incrementaban el poder de la devoción mariana. En este contexto, la ofrenda de vestimentas realizadas con telas bordadas importadas y de joyas labradas con metales y piedras preciosos, en consonancia con su descripción cuidadosa y detallada en los inventarios, fue especialmente valorada por la riqueza material y visual de estos objetos (Stanfield-Mazzi, 2004: 700-702).

Entre las joyas que formaron parte del ajuar de la escultura de la Virgen de Pomata, de acuerdo con la in-



vestigación de Stanfield-Mazzi, se encontraba un ramillete rematado con el símbolo de la esclavitud que habría sido donado por los fieles para declarar su obligación hacia la Virgen (2011: 438) y denotar su prestigio, toda vez que este tipo de objetos, por su riqueza material, contribuyeron a construir la apariencia y exteriorizar la condición social del donante (Braccio y Tudisco, 2001: 9). Esta práctica, a su vez, habría dado lugar a producciones pictóricas de la Virgen del Rosario del Pomata con el símbolo de la esclavitud, pues, tal como plantea Stanfield-Mazzi (2011: 438), es probable que los fieles encargaran pinturas con la representación de la imagen en su altar junto con aquellos objetos que ellos mismos habían donado. Al respecto, además de las siete láminas pintadas con relieve que conforman el *corpus* de trabajo, existen dos pinturas sobre lienzo que representan a la Virgen de Pomata con este símbolo<sup>22</sup> y que podrían ser interpretadas desde esta perspectiva. Este posicionamiento no solo implica considerar el sentimiento piadoso en torno a la inclusión del símbolo de la esclavitud en la iconografía de la Virgen de Pomata que, como vimos, alude al perfeccionamiento espiritual fuertemente promovido por las asociaciones piadosas, sino también reflexionar respecto de las prácticas devocionales llevadas a cabo por los fieles que involucran tanto la participación en el ornato de la imagen de bulto, para visibilizar el poder de la devoción, como la comitencia de pinturas destinadas a espacios domésticos que refuerzan el prestigio de sus dueños. Asimismo, un aspecto a tomar en cuenta es que, de acuerdo con los documentos que registran el ajuar mariano, estos donantes esperaban recibir una retribución por sus ofrendas, ya sea una misa por su alma o un beneficio espiritual (Stanfield-Mazzi, 2004: 710).

Ciertamente, la ofrenda de joyas con el símbolo de la esclavitud a imágenes marianas fue recurrente en los virreynatos americanos. Prueba de ello es una pintura de Nuestra Señora de la Almudena<sup>23</sup>, perteneciente al Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc, en la cual se presenta a la Virgen en su altar ricamente vestida y alhajada. Entre los ornamentos representados, se destaca una joya en forma de «S», labrada en metal con incrustaciones de piedras, que se dispone en el centro del manto triangular junto con ristras de perlas unidas por lazos en forma de flores. La representación de esta pieza, que probablemente estaba unida a otra en forma de clavo, pareciera indicar la especial valoración de este tipo



10. Reverso. Anónimo. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*. Plata repujada y pasta de estuco dorada, 43 x 21 x 6,5 cm. Cusco o Alto Perú, ca. 1650-1700. Colección Armando Andrade, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú

de objetos que, pese a su fragmentación, continuaron empleándose para el ornato de la imagen.

Otro ejemplo significativo de este tipo de ofrendas tiene como protagonista a un corregidor de México que en 1648 envió una joya, realizada en rubíes con la «S» y el clavo, a santa María de Guadalupe venerada en la localidad de Guadalupe, provincia de Cáceres, España (Arbeteta Mira, 1996: 105). Efectivamente, este caso manifiesta la continuidad del compromiso espiritual a pesar de la lejanía territorial y, al mismo tiempo, pone de relieve la importancia del símbolo de la esclavitud como demostración virtuosa capaz

de estrechar el vínculo entre la Virgen y los fieles. El análisis de estos casos permite advertir las motivaciones religiosas e identitarias en torno a la representación del símbolo de la esclavitud, así como reparar en la centralidad que habría adquirido este símbolo en la vida ritual de las imágenes marianas como manifestación del compromiso espiritual, pero también como materialización de prácticas devocionales concretas que, debido al carácter distintivo de las joyas, colaboraron a incrementar el prestigio de la devoción mariana y de sus fieles.

Aunque el símbolo de la esclavitud fue identificado como un atributo distintivo de la Virgen del Rosario de Lima (Schenone, 2008: 507), su representación visual, como hemos demostrado en las páginas anteriores, no fue excluyente de otras advocaciones marianas<sup>24</sup>. De acuerdo con nuestro relevamiento, en el Virreinato del Perú, este símbolo se asoció especialmente a advocaciones marianas de fuerte arraigo local como la Virgen del Rosario de Pomata y Nuestra Señora de Copacabana (Stanfield-Mazzi, 2004: 709, Ramos, 2005: 164). En este panorama, la existencia de objetos suntuarios que representan a estas advocaciones da cuenta de la difusión de estas devociones entre un público diverso y la adhesión de ciertos grupos de élite a estos cultos marianos. Dentro de este universo de producciones, se incluyen las láminas pintadas con relieve, los retablos portátiles de plata y las alhajas con el símbolo de la esclavitud. Estos objetos, con excepción de las joyas con la «S» y el clavo, se habrían empleado para la devoción íntima en el ámbito doméstico. En este contexto, en lo que refiere a los aspectos técnicos y materiales, es probable que las láminas pintadas con relieve adquirieran especial valoración por su capacidad para representar con gran preciosismo a la Virgen de Pomata: en el espacio doméstico, el fiel podría detenerse a observar de forma cercana cada detalle de las láminas –la aplicación del color, las transparencias, los destellos del cobre, los bajorrelieves y las incisiones en el soporte– para imaginar la imagen sagrada.

En cuanto a su iconografía, la inclusión del símbolo de la esclavitud en estas láminas, conforme a lo expuesto anteriormente, da cuenta del grado de devoción que expresaban los fieles hacia la Virgen de Pomata, pero también de la adopción de la «S» y el clavo como representación visual capaz de manifestar y reafirmar el compromiso espiritual adquirido. Este sentimiento piadoso fue promovido fuertemen-

te por las asociaciones religiosas y se materializó, mediante el símbolo de la esclavitud, en diversos objetos que formaron parte de la cultura material de estas organizaciones. Asimismo, podemos relacionar el repertorio visual de estas láminas, por un lado, con la escultura de la Virgen de Pomata venerada en la Iglesia de Santiago, que, a partir de la tradición de vestir imágenes, fue adornada con joyas con este símbolo; por otra parte, con las pinturas sobre lienzo que representan a la Virgen de Pomata con el símbolo de la esclavitud que conmemorarían la entrega de ofrendas a la imagen. No obstante, es poco probable que las siete láminas pintadas con relieve hayan sido realizadas para rememorar una donación. La repetición de un mismo modelo, empleado para representar a la Virgen y al símbolo de la esclavitud, sugiere que fueron producidas en serie, sin representar de forma precisa los cambios en el ornato de la imagen mariana.

Dentro de esta dinámica, podemos comprender que las láminas pintadas con relieve analizadas **[1, 2 y 3]**, a partir de la representación de la «S» y el clavo, recordaban el vínculo con la Virgen de Pomata y, al mismo tiempo, exhibían y reforzaban un cúmulo de sentidos asociados a la espiritualidad y a la identidad religiosa y social. Esta forma de comprender la virtud cristiana fue promovida fuertemente desde las agrupaciones piadosas en los espacios de culto y replicada en los espacios domésticos por la feligresía como parte de una piedad gestual cotidiana (López-Guadalupe Muñoz, 2014: 151), mediante ofrendas, gestos, rezos y lecturas piadosas ante imágenes como las láminas pintadas con relieve. Desde esta perspectiva, la producción y consumo de este tipo de objetos se inscribiría en un entramado de prácticas culturales y códigos visuales comunes a distintos sectores de la sociedad colonial.

En última instancia, la relación empática entre devoción mariana y feligresía puede ser comprendida como una forma de activación de la religiosidad en clave local (Christian, 1991), en la cual el símbolo de la esclavitud materializa y refrenda el compromiso espiritual para expandir el culto mariano y promover la evangelización. A su vez, esto se reforzaría con la importancia de la recompensa o del premio espiritual en la difusión de estas devociones (Lavrin, 1998: 52-23; Scocchera, 2019: 297), pues, como vimos, la entrega piadosa de objetos a imágenes marianas, para el caso de la Virgen de Pomata, conllevó peticiones de los benefactores, quienes esperaban algo a cambio de sus donaciones.

## Conclusiones

En este trabajo hemos pretendido reponer los sentidos asociados al símbolo de la esclavitud y su relación con la iconografía de la Virgen del Rosario de Pomata para indagar en los usos, funciones y prácticas religiosas en las que se habrían introducido las láminas pintadas con relieve que conforman el *corpus* de trabajo. El relevamiento artístico y documental da cuenta de una multiplicidad de objetos, producidos en España y en América, que formaron parte de la cultura material de las asociaciones piadosas, pero también de los bienes empleados por los fieles para la devoción íntima que, a partir de la «S» y el clavo, materializaron una diversidad de sentidos religiosos, simbólicos y sociales vinculados al perfeccionamiento espiritual. Como resultado de la participación de la feligresía en estos espacios de religiosidad, existen varios documentos institucionales que refuerzan el compromiso espiritual mediante el símbolo de la esclavitud y el empleo de expresiones simbólicas, como los libros de reglas y las cartas de esclavitud.

En territorio americano, hemos podido demostrar la presencia de la «S» y el clavo en objetos asociados principalmente a advocaciones marianas de gran popularidad en el Virreinato del Perú que, a partir de este símbolo, mani-

festaron el vínculo entre el fiel y la devoción. Dentro de este universo de producciones, las láminas pintadas con relieve formaron parte de los objetos de especial relevancia por su carácter preciosista y suntuario que hasta ahora no fueron estudiados desde esta perspectiva. Sin duda, la representación de la Virgen del Rosario de Pomata en este conjunto de láminas evidencia la aceptación de esta advocación y la expansión de la religiosidad local, que requirió de imágenes que pudieran reproducir en detalle las devociones marianas y trasladarse fácilmente a largo de los virreinos.

Aunque resta aún mucho por indagar en los sentidos asociados a la «S» y el clavo, quisiéramos enfatizar el hecho de que prestar atención sobre su representación, en apariencia secundaria o accesorio, nos permitió reponer algunas de las prácticas religiosas y culturales que se llevaron a cabo en territorio americano y que se relacionarían con las láminas pintadas con relieve que conforman nuestro *corpus*. En última instancia, los diversos sentidos, que coexistieron en torno a este elemento, cristalizaron un conjunto de creencias compartidas de forma colectiva entre distintos actores sociales, ya sean afiliados de una organización piadosa, grupos de élite o figuras del poder civil, en las que primaron la preocupación por la salvación eterna y la obtención de beneficios espirituales.

## Notas

\* Este trabajo forma parte de nuestra investigación doctoral titulada «Apropiaciones creativas sobre metal: Producción, circulación y valoración de las láminas pintadas en el Virreinato del Perú (siglos XVII-XIX)», financiada con beca del FONCYT y radicada en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (IIAC-UNTREF). Dicha investigación se enmarca en el proyecto *Metales piadosos. Una «arqueología del hacer» para la pintura sobre metal de uso devocional en el Virreinato del Perú (fines del siglo XVI-principios del XIX)* PICT 2020-0748, dirigido por la Dra. Gabriela Siracusano.

1 Actualmente, estas obras conforman el patrimonio de colecciones nacionales e internacionales: una de estas piezas se encuentra en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco en Buenos Aires, dos en el Museo Nacional de Arte en La Paz, una en la Colección Jaime Eguiguren en Montevideo y tres en colecciones particulares, dos en Perú y una en Bolivia. Las siete obras que examinamos en el presente trabajo, junto con otras cuarenta y tres láminas pintadas con relieve, forman parte de nuestro *corpus* de investigación doctoral. Todas estas pinturas –en total cincuenta relevadas hasta el momento– fueron realizadas en cobre, presentan las mismas características técnicas y en su mayoría comparten el mismo registro ornamental, mientras que su repertorio iconográfico religioso es diverso: se representan iconografías y advocaciones marianas, escenas de la vida de Jesús, episodios bíblicos, padres fundadores y santos de órdenes religiosos y otros santos.

2 Este aspecto es sumamente importante para comprender los modos de producción de estas pinturas. No profundizaremos en este tema ya que no forma parte de nuestros objetivos de investigación, sino de los del proyecto PICT 2020-0748.

3 Los estudios realizados por el equipo que conforma el PICT 2020-0748 sugieren que los bajorrelieves que presentan las pinturas sobre cobre fueron realizados a partir del empleo de la técnica del aguafuerte (Siracusano *et al.*, 2025).

4 Si bien algunos autores han reparado en el estudio de los aspectos técnicos y materiales de las láminas pintadas producidas en Hispanoamérica –como su carácter portátil y la delicadeza de la policromía–, a partir de su vínculo con posibles usos devocionales en ámbitos domésticos y espacios conventuales (Bargellini, 1999: 80; Alcalá, 2017: 427; Contreras-Guerrero y Segovia Portillo, 2024: 268), no existen trabajos que analicen de forma integral el desarrollo de esta técnica en el territorio americano o que se detengan en el estudio de las láminas pintadas con relieve.

5 De acuerdo con nuestra investigación, además de las obras aquí analizadas, el símbolo de la esclavitud se representa, junto a la Virgen de Pomata, en dos pinturas sobre lienzo pertenecientes al Monasterio de San Francisco en La Paz (Stanfield-Mazzi, 2011: 438) y al Monasterio de Santa Clara en Ayacucho (Stanfield-Mazzi, 2004: 714). En el primer caso, este símbolo se visibiliza en el ramillete enojado que sostiene la Virgen; en el segundo caso, aparece en la sección inferior del lienzo y dividido en dos partes, ya que observamos la «S» del lado izquierdo y el clavo del lado derecho.

6 Duncan, 1986: 53-54; Stanfield-Mazzi, 2004: 697-707; Gisbert, 2009: 1274-1277.

7 Agradezco a las instituciones que posibilitaron esta investigación, particularmente, al Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, al Museo Nacional de Arte de La Paz, al Museo de Arte de Lima y al Museo Pedro de Osma. Extiendo el agradecimiento a la Carl & Marilyn Thoma Foundation que me otorgó el «Exploratory Travel Award», con el cual fue posible llevar a cabo el relevamiento de diversos acervos documentales y artísticos ubicados en Perú.

8 Aunque no se sabe con certeza el origen de esta escultura, algunos autores sostienen que podría haber sido llevada por los dominicos en los últimos años del siglo XVI (Stanfield-Mazzi, 2004: 694; Wuffarden, 2006: 449).

9 Son pocas las pinturas en las cuales la Virgen no porta el tocado de plumas. Entre los ejemplos que hemos podido relevar se encuentra una pintura de la Virgen del Rosario de Pomata que pertenece al patrimonio del Convento de Santa Catalina en Córdoba y dos de las obras que estudiamos en el presente escrito **[1 y 2]**.

10 Disponible en <https://jaimeeguiguren.com/artworks/categories/4/9616-our-lady-of-the-rosary-of-pomata/> [consultado el 16.05.2025].

11 Una de estas piezas forma parte de la reconocida colección Gastañeta Carrillo de Albornoz y fue exhibida en una muestra temporal en el Museo de Arte de Lima que finalizó en abril de 2025. Se titula *Virgen de Pomata*, está datada entre 1700 y 1750 y mide 21,5 x 17 cm. Disponible en <https://mali.pe/wp-content/uploads/2024/11/36.-Virgen-de-Pomata-824x1024.jpg> [consultado el 16.05.2025]. Otra de estas piezas se encuentra disponible en <https://www.mutualart.com/Artwork/Our-Lady-of-the-Rosary--Saint-Augustine-/2EA3675D28A5DFA0AB343B233CBE5602> [consultado el 16.05.2025].

12 Este símbolo, conformado a partir de la superposición de una letra «S» y un clavo, se encuentra presente en las marcas corporales que se les realizaban a los esclavos, especialmente a los que habían intentado escapar de su dueño. Su empleo se registra en los documentos para expresar la propiedad de los esclavos, al menos desde la modernidad temprana (Santa Cruz, 1988: 7; López Poza, 2011: 68-70).

13 Este tipo de «religiosidad» ha sido denominada con frecuencia como «popular» por distintas disciplinas. Sin embargo, se trata de un concepto que no es unívoco y sugiere una contraposición a la religiosidad oficial, lo cual reduce la complejidad de este fenómeno social y religioso. Por el contrario, comprendemos este concepto como una forma de vivir la religión que cambia continuamente de acuerdo con el contexto económico, social y político (López-Guadalupe Muñoz, 2015: 377-380).

14 Ruiz Barrera, 2012: 356; Marrero Alberto, 2016: 147; Miguéliz Valcarlos, 2018: 42-52; Pérez Morera, 2022: 39-48.

15 En este caso, el símbolo de la esclavitud se representa junto a la eucaristía, debido a que se trata de una pieza que habría pertenecido a una cofradía dedicada al Santísimo Sacramento.

16 Esta pieza se titula *Retablo de la Virgen* y mide 20 x 11 x 3 cm.

17 Según Esteras Martín (2004), este tipo de retablos, realizados en bajos relieves, que representan a Nuestra Señora de Copacabana en su altar habrían sido producidos en la última década del siglo XVII en las cercanías del lago Titicaca. Asimismo, estos cuatro retablos, junto con otros con la misma advocación que no presentan el símbolo de la esclavitud, son analizados por Labán Salguero (2021: 112-146) como parte de los antecedentes y referentes formales de las cajas de imaginero peruanas del siglo XIX, haciendo énfasis en el diálogo formal e iconográfico que se establece entre estos objetos y otras producciones con la misma advocación, como grabados, relicarios y pinturas.

18 Se trata de una obra sin título que está datada hacia fines del siglo XVII y mide 22 x 12,7 x 5 cm (Esteras, 1986: 55-56).

19 Esta obra se titula *Retablo de la Virgen de Copacabana* y está datada entre 1650 y 1670 (Montes González, 2017: 104-105).

20 Además de los casos mencionados, existe una caja de plata labrada en el Museo de Arte de Lima que habría pertenecido a un retablo de la Virgen de Copacabana y que presenta el símbolo de la esclavitud en su reverso, aunque no mantiene los bajos relieves en su interior. Disponible en <https://coleccion.mali.pe/objects/32153/caja-de-retablo-portatil-de-la-virgen-de-copacabana?ctx=f8a34d55f2d5763ae6072192e8fc0d7dd70066c8&idx=8> [consultado el 16.05.2025].

21 Pese a que presenta características similares a los retablos portátiles de plata que aquí analizamos, no podemos aseverar que se represente el símbolo de la esclavitud en el revestimiento exterior, pues no contamos con el registro fotográfico de su reverso. Disponible en <https://danielsalvadoralmeida.es/portfolio/retablo-portatil-de-la-virgen-de-copacabana-s-xvii-monasterio-de-santa-elena-clarisas-najera-la-rioja/> [consultado el 16.05.2025].

22 Ver nota n.º 5.

23 La obra a la que hacemos referencia se titula *Virgen de la Almudena*, se encuentra datada en la primera mitad del siglo XVIII y mide 153 x 102 cm.

24 Además de estas advocaciones, hemos identificado otros casos excepcionales y dispersos en los virreinos americanos, sobre los que resta indagar, en los cuales se representa el símbolo de la esclavitud junto a la Virgen Peregrina, a la Virgen de la Salud, a Nuestra Señora de Cochacarcas y a Nuestra Señora de las Angustias.

## Bibliografía

- AGULLÓ COBO, Mercedes (2007), «Archicofradías, cofradías, congregaciones, esclavitudes y hermandades de Madrid (siglos XVII-XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 47, pp. 715-723.
- ALCALÁ, Luisa Elena (2017), «Imaginando lo sagrado», en KATZEW, Ilona (ed.), *Pintado en México, 1700-1790: pinxit Mexici*, Los Angeles County Museum of Art ; Fomento Cultural Banamex, A.C-DelMonico Books-Prestel, Múnich, Londres y Nueva York, p. 427.
- ARBETETA MIRA, Letizia (1996), «El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 51, n.º 2, pp. 97-126. En: <https://doi.org/10.3989/rtdp.1996.v51.i2.340>.
- BARGELLINI, Clara (1999), «La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 21, n.º 75, pp. 79-98.
- BENITEZ DAPORTA, Madelaine (2024), «Objetos suntuarios y devocionales. Una aproximación a la valoración de las láminas pintadas en el Virreinato del Perú (Siglos XVII-XVIII)», *Atenea*, n.º 530, pp. 135-165.



- BOURDIEU, Pierre (1998), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.
- BRACCIO, Gabriela y TUDISCO, Gustavo (2001), «Ser y Parecer. Identidad y Representación en el Mundo Colonial», en COMETTI, Jorge (dir.), *Ser y Parecer. Identidad y Representación en el Mundo Colonial*, Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco», Buenos Aires, pp. 9-30.
- CHARTIER, Roger (1996), *Escribir las Prácticas: Foucault, de Certeau, Marin*, Manantial, Buenos Aires.
- CHRISTIAN, William Armistead (1991), *La religiosidad local en la España de Felipe II*, Nerea, Madrid.
- CONTRERAS-GUERRERO, Adrián y SEGOVIA PORTILLO, Mario (2024), «Lustrosas y coloridas. Pinturas novohispanas sobre cobre en la provincia de Málaga», *Anales del Museo de América*, n.º 30, pp. 267-280.
- DE VERA TASSIS Y VILLARROEL, Juan (1692), *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora del Almudena, antigüedades y excelencias de Madrid*, Francisco Sanz, Madrid.
- DUNCAN, Barbara (1986), «Statues painting of the Virgin», en STRINGER, John (dir.), *Gloria in excelsis: the virgin and angels in viceregal painting of Perú and Bolivia*, Center for Inter-American Relations, Nueva York, pp. 32-57.
- ESTERAS MARTÍN, Cristina (1986), *Orfebrería Hispanoamericana, siglos XVI-XIX*, Museo de América, Madrid.
- ESTERAS MARTÍN, Cristina (2004), «Ficha de catálogo de la obra número 81», en PHIPPS, Elena, HECHT, Johanna y ESTERAS MARTÍN, Cristina (eds.), *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, pp. 261-262.
- GISBERT, Teresa (2009), «El culto idolátrico y las devociones marianas postridentinas», en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, Grupo Financiero Banamex, Ciudad de México, pp. 1264-1313.
- GISBERT, Teresa y DE MESA, José (2003), «La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María», en CAMPOS VERA, Norma (ed.), *Barroco Andino. Memoria del Primer Encuentro Internacional*, Viceministerio de Cultura-Unión Latina, La Paz, pp. 21-35.
- JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco (2014), *Catálogo de cofradías del Archivo del Arzobispado de Lima*, R.C.U. Escorial-M.ª Cristina, Servicio de Publicaciones, Madrid.
- LABÁN SALGUERO, Magaly (2021), *Los «retablos portátiles» peruanos: Las cajas de Imaginero del siglo XIX. Antecedentes y Derivaciones*, [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado], Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.
- LAVRIN, Asunción (1998), «Cofradías novohispanas: economías material y espiritual», en MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, María del Pilar, VON WOBESER, Gisela y MUÑOZ CORREA, Juan Guillermo (coords.), *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, pp. 49-64.
- LAZCANO, Rafael (2005), «Agustinos españoles defensores de la Inmaculada en la primera mitad del siglo XVII», en JAVIER CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco (coord.), *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: Actas del Symposium (II), 1/4-IX-2005*, R.C.U. Escorial-M.ª Cristina, Servicio de Publicaciones, Madrid, pp. 1335-1381.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis (2013), «Imágenes rescatadas, fieles esclavos: un lenguaje devocional entre simbolismo y realidad», *Chronica Nova*, n.º 20, pp. 115-146.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis (2014), «Esclavitudes piadosas. Expresiones simbólicas de un lenguaje de esclavitud en el ámbito cofrade», en MARTÍN CASARES, Aurelia (ed.), *Esclavitudes hispánicas (siglos XV al XXI): horizontes socioculturales*, Editorial Universidad de Granada, Granada, pp. 133-156.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis (2015), «Una religiosidad con diversidad de cultos: fiesta y procesión en las cofradías de Granada, siglos XVI al XVIII», en CASTAÑEDA GARCÍA, Rafael y PÉREZ LUQUE, Rosa Alicia (coords.), *Entre la solemnidad y el regocijo. Fiestas, devociones y religiosidad en Nueva España y el mundo hispánico*, El Colegio de Michoacán -Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Zamora, pp. 375-419.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2011), «Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro», en AZAUSTRE GALIANA, Antonio y FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (coords.), *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Vol I*, Servizio de Publicacións e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, pp. 61-94.

- MARIN, Louis (1993), *Des pouvoirs de l'image, Gloses*, Editions du Seuil, París.
- MARRERO ALBERTO, Antonio (2016), «Datos sobre la orfebrería del santuario del Cristo de los Dolores, Tacoronte. Gastos de las obras y autores», *Revista de Historia Canaria*, n.º 198, pp. 145-163.
- MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio (2018), *Joyería en Navarra 1550-1900*, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Pamplona.
- MONTES GONZÁLEZ, Francisco (2017), «Catálogo de obras», EN LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y CONTRERAS-GUERRERO, Adrián (coords.), *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*, Instituto de América-Centro Damián Bayón, Granada, pp.104-105.
- PÉREZ MORERA, Jesús (2022), «Las manufacturas sederas sevillanas: una aproximación a las telas brocadas de los siglos XVII y XVIII», *Laboratorio de Arte*, n.º 34, pp. 37-66. En: <https://doi.org/10.12795/LA.2022.i34.02>.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (1992), «Trampantojo <a lo divino>», *Lecturas de Historia del Arte*, n.º 3, pp. 139-155.
- QUEREJAZU LEYTON, Pedro (2001), «Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas», en MENDOZA, Arsenio Moreno (coord.), *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, pp. 359-370.
- RAMOS, Gabriela (2005), «Nuestra Señora de Copacabana ¿Devoción india o intermediaria cultural?», en O'PHELAN GODOY, Scarlett y SALAZAR SOLER, Carmen (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*, Universidad Católica del Perú, Lima, pp. 163-179.
- RUIZ BARRERA, Teresa (2012), «Culto en la iglesia y culto en la calle. Nuestra Señora de la Merced en las procesiones de gloria de Sevilla», *Advocaciones Marianas de Gloria, San Lorenzo del Escorial*, n.º 20, pp. 349-364.
- SANTA CRUZ, Nicomedes (1988), «El negro en Iberoamérica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 451-452, enero-febrero, pp. 7-46.
- SCHENONE, Héctor (2008), *Iconografía del arte colonial. Santa María*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.
- SCOCCHERA, Vanina (2019), «Escenas piadosas en el paisaje devocional: los patrocinios espirituales de Ambrosio Funes en Córdoba durante el cambio de siglo (fines siglo XVIII-principios siglo XIX)», en MAURIZIO, Paola y AVEGNO, María Cecilia (eds.), *Naturaleza y paisaje. IX Encuentro Internacional sobre Barroco*, Editorial del Estado, La Paz, pp. 293-302.
- SIGÜENZA MARTÍN, Raquel y COLLANTES GONZÁLEZ, José María (2014), «La devoción a las ánimas del purgatorio en Cádiz: Dos hermandades para su estudio», *Trocadero*, n.º 26, pp. 1-25.
- SIRACUSANO, Gabriela, SCOCCHERA, Vanina, BENITEZ DAPORTA, Madelaine, RÚA LANDA, Carlos, TOMASINI, Eugenia y MAIER, Marta (2025), «Nuevas miradas sobre la pintura sobre cobre con relieve en el Virreinato del Perú», *Archivo Español de Arte*, vol. 98, n.º 390, 1429.
- STANFIELD-MAZZI, Maya (2004), «La Virgen del Rosario de Pomata, en su iglesia y en el virreinato», *Anuario de Estudios Bolivianos archivísticos y bibliográficos*, n.º 10, pp. 689-719.
- STANFIELD-MAZZI, Maya (2011), «Cult, Countenance, and Community: Donor Portraits from the Colonial Andes», *Religion and the Arts*, vol. 15, n.º 4, pp. 429-459.
- VON WOBESER, Gisela (2015), *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo (2006), «Ficha de catálogo de la obra n.º 99», en RISHIEL, Joseph y STRATTON-PRUITT, Suzanne (eds.), *The arts in Latin America, 1492-1820*, Philadelphia Museum of Art-Yale University Press, Philadelphia, p. 449.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo (2014), «Surgimiento y auge de las escuelas regionales, 1670-1750», en ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan (eds.), *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, El Viso, Madrid, pp. 307-363.

# Desterritorializados y desfigurados: Interiores *queer* en la pintura de Joao Gabriel

Javier Jiménez-Leciñena

Universidad de Murcia

franciscojavier.jimenez8@um.es

**RESUMEN:** El presente artículo pretende analizar la representación de los interiores domésticos en la obra pictórica de Joao Gabriel, centrándose en diferentes estrategias figurativas a la hora de plasmar una especial vivencia doméstica propia de identidades *queer* del pasado. Así, a partir de la evocación tangencial de una vivencia privada lábil y apresurada se rescata una domesticidad *queer* que ha sido anulada, a la vez que se ensayan posibilidades de representarla. Esto interesará además no solo para reparar esas vivencias, históricamente opacadas, sino también para imaginar otras posibles domesticidades LGBTQ+ que escapen de los cauces del neoliberalismo y la homonormatividad a partir de las potencialidades intrínsecas del lenguaje, la materialidad pictórica y el poder creativo de la imagen.

**PALABRAS CLAVE:** Domesticidad *queer*; Joao Gabriel; Pintura *queer* figurativa; Arte *queer*; Temporalidad *queer*.

## Deterritorialised and Defigured: Queer Interiors in Joao Gabriel's Painting

**ABSTRACT:** The present article aims to analyze the representation of domestic interiors in the pictorial work of João Gabriel, focusing on various figurative strategies employed to capture a particular domestic experience characteristic of queer identities from the past. Thus, through the tangential evocation of a fleeting and hurried private experience, a queer domesticity that has been marginalized is recovered, while also exploring possibilities for its representation. This analysis is not only relevant for acknowledging those historically obscured experiences but also for envisioning other potential LGBTQ+ domesticities that transcend the confines of neoliberalism and homonormativity, leveraging the intrinsic potentials of language, pictorial materiality, and the creative power of the image.

**KEYWORDS:** Queer domesticity; Joao Gabriel; Queer figurative painting; Queer art; Queer temporality.

Recibido: 29 de octubre de 2024 / Aceptado: 22 de octubre de 2025.

## Introducción

Dos figuras masculinas aparecen tiradas en el suelo, manteniendo relaciones sexuales [1]. El modelado de los cuerpos, a partir de una pincelada furiosa y rápida, los deshilacha, los mezcla, sus contornos se pierden entre sí, siendo casi una unidad de piel y carne. Aparecen tumbados en lo que parece un suelo embaldosado –marcado por una cuadrícula negra que divide en cuadritos pequeños y blancos de aspecto lacado–, mientras que, de fondo, una pincelada verde y apretada parece revelar un entorno boscoso, un espacio exterior. A simple vista, este cuadro parece darnos acceso a un momento de placer sexual esporádico, rápido, construido no solamente por esa alusión al espacio público –lo cual rápidamente nos sitúa en las prácticas del *cruising*–, sino, a un nivel plástico, por la figuración a través de la cual estos cuerpos cobran vida: es apresurada, imponiendo en la superficie y en el espectador que observa esa sensación de provisionalidad e instantaneidad. Un

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: JIMÉNEZ-LECIÑENA, Javier, «Desterritorializados y desfigurados: Interiores *queer* en la pintura de Joao Gabriel», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 53-64, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.20775>



1. Joao Gabriel, *Untitled*, 2019. Extraída de *Joao Gabriel-A selection of works from 2016-2023*. Cortesía de la Galería Lewisham + Silva

acceso raudo de placer entre dos desconocidos que aparecen despersonalizados, sin atributos que los individualicen: perfectamente anónimos<sup>1</sup>.

La representación de temáticas e idiosincrasias *queer* se está haciendo ubicua en la pintura contemporánea figurativa y Joao Gabriel (Portugal, 1992), pintor de este cuadro, es uno de sus máximos exponentes. Desde la segunda década del siglo XXI, un grupo de jóvenes artistas –en su mayoría estadounidenses y bautizados por el crítico Tyler Malone como los *New Queer Intimists* (Malone, 2023)–, han revitalizado el lenguaje pictórico partiendo principalmente de dos premisas. Por un lado, la plasmación de una iconografía específicamente LGBTQ+ que lleva al lienzo unas dinámicas y modos de vida contemporáneos centrados en la exploración de una sexualidad e intimidad *queer*, especialmente concretadas en espacios domésticos y privados. Por otro lado, todos ellos se caracterizan por la utilización de la figuración como lenguaje estético y político. Así, frente a una estética *queer* –caracterizada por un cierto descrédito hacia el medio pictórico, que hunde sus raíces en la deslegitimación sufrida en los años ochenta<sup>2</sup> y en las complicadas implica-

ciones de una figuración representativa para lo *queer*<sup>3</sup>– que se había caracterizado por la politización de otros medios artísticos –como la performance o la fotografía–, estos artistas recuperan el lenguaje de la figuración como medio idóneo para reflexionar críticamente acerca de una sociedad y arte eminentemente heteronormativos<sup>4</sup>.

De entre estos artistas –entre los que destacarían Doron Langberg, Salman Toor, Jenna Gribbon o TM Davy, entre otros– la figura de Joao Gabriel presenta características particulares. A pesar de movilizar la pintura figurativa desde una óptica claramente *queer* y contar con una edad muy parecida a los artistas mencionados, Gabriel es un pintor portugués y, por ello, europeo. Sin embargo, como David Deutsch ha afirmado, la poética de Gabriel está inserta en unos temas y políticas específicamente norteamericanos que hace que se le pueda analizar bajo sus mismas coordenadas (2023: 107). Por otro lado, algo interesante y fundamental que lo separa a nivel programático de sus compañeros es que Gabriel representa escenas del pasado, utilizando como referencia películas gays de los años setenta y ochenta que lleva al lienzo (Deutsch, 2023: 107-108). Sus compañeros, por el contrario,



se encargan de plasmar escenas contemporáneas, con un alto grado de detalle y concreción en las texturas de lo cotidiano, enfatizando un solaz despreocupado más propio de las vidas actuales *queer*. Frente a esto, Gabriel, en otras palabras, *viaja al pasado* para recuperar una iconografía y un estado de cosas que van a dar forma y textura a una visión muy concreta de la cotidianidad e intimidad *queer*.

Si observamos este cuadro [2], podemos empezar a desentrañar lo que acabo de afirmar. En el lienzo, encontramos dos figuras masculinas, de espaldas, con el torso descubierto, vestidas exclusivamente con lo que parecen unos pantalones cortos de deporte o unos bañadores. Los protagonistas avanzan uno al lado del otro por un paraje boscoso en el cual se vislumbra un riachuelo o lago en donde las aguas evocan el movimiento rápido de la corriente. El día parece ponerse a juzgar por la tonalidad rosa que empieza a teñir el horizonte y comienza a bañar la escena. Sin embargo, ¿dónde enlazar en esta escena ese pasado mencionado? ¿Dónde detectar esa regresión temporal que caracteriza la poética de Gabriel? Primeramente, se podrá argüir que algo tan banal como la ropa moviliza en nuestra mente una determinada cronología: los pantalones excesivamente cortos y apretados de deporte, fetiche sexual dentro de la imaginaria gay, mueven la escena lejos del presente, a finales de los sesenta; incluso los peinados –cortos, redondeados, a modo de casco– también sumen la escena en una inconcreción muy poco contemporánea. Sin embargo, es sobre todo la iconografía de dos chicos jóvenes en un paraje boscoso, posiblemente buscando un sitio donde entregarse al sexo, la que cita directamente esas películas proto-gay de décadas pasadas y la que inyecta al lienzo una temporalidad-otra articulada por el anonimato, la fugacidad del encuentro sexual, la promiscuidad gozosa y desaforada de aquella edad de oro pre-VIH. Es ese anonimato y mundo icónico de décadas pasadas lo que estas películas recogen y lo que el lienzo reactualiza –figurativa pero también pictóricamente– a través de la pincelada marca de la casa de Gabriel –larga, bravía, que prescinde de todo detalle o concreción– y los tonos elegidos –fríos y grisáceos, saturados de sombras marcadas–, que servirían como marcadores de esa llamada al pasado al recordar la textura granulosa e inconcreta de estas películas en VHS (Deutsch, 2023: 113).

Así, los personajes habitarían un paisaje exuberante, casi mítico: una naturaleza como arcadia sexual, libre y placentera que se repite en toda la producción de Gabriel y



2. Joao Gabriel, *Untitled*, 2019. Extraída de *Joao Gabriel-A selection of works from 2016-2023*. Cortesía de la Galería Lewisham + Silva

que reproduce un reparto concreto de lo sensible y la evocación de una ontología espacial determinada por una posición *queer* en el mundo: el hiperinvestimento por parte de los hombres gay de la esfera pública como lugar de racionalidad, sexual. Un espacio público que articulaba ese especial modo de vida *queer* y le dotaba de su esencia contrahegemónica frente al modo de vida heteronormativo articulado por la pareja y la familia epitomizada por el hogar y la domesticidad<sup>5</sup>. Así, desde mi punto de vista, si hay algo que instale esa temporalidad pasada en los lienzos es precisamente esta evocación edénica del espacio y la relacionalidad pública articulada y semantizada por una sexualidad esporádica. Pasada porque, siguiendo a Michael Warner, esta ha desaparecido de la agenda *queer*, centrada actualmente en defender una domesticidad como epitome de vida homonormativa (1999)<sup>6</sup>. Sin embargo, ¿es esto exclusivamente lo que movilizan estos cuadros? ¿Una recuperación nostálgica de un espacio público sexualizado? ¿Qué potencialidades

nos revelarían, por el contrario, si los analizamos desde *lo doméstico*? Esto no sería algo descabellado, ya que, si estudiamos otros cuadros de Gabriel, vemos cómo la evocación de esta espacialidad pública está minada figurativamente por evocaciones a interiores y habitaciones, que funcionan y operan como síntomas estéticos y políticos de una preocupación que también articula sus cuadros, a saber: la posibilidad de imaginar una domesticidad *queer* en el pasado, pero también en el presente; una domesticidad no hegemónica, desterritorializada, temporalmente trastornada, que proponga nuevas maneras de habitarla.

Volvamos al cuadro con el que abríamos este texto **[1]**. A pesar de que el fondo de la escena sitúa el encuentro sexual en un espacio abierto –propio de las películas de la época–, la pareja que consume su deseo aparece, como hemos dicho, tumbada en una especie de suelo baldosado propio de entornos domésticos. Hay, por ello, una domesticidad latente e innegable que fractura y tambalea una espacialidad exclusivamente pública. Así, esta tensión, que la introducción sorpresiva de entornos domésticos produce en los cuadros, viene a rescatar y figurar una vivencia doméstica *queer* del pasado casi inaudible, articulada por el ostracismo y la imposibilidad plena de concreción debido a una ideología espacial heteronormativa que solamente extendía los contornos de identidades no marcadas. Los sujetos *queer* se veían obligados no solo a habitar domésticamente el espacio público, sino a habitar lo doméstico de manera pública. Matt Cook se refiere a esta particularidad habitabilidad de la siguiente manera:

El «hogar» o más bien «estar en casa» no necesariamente significaba donde estos hombres dormían. Los bares, las casas de otra gente, incluso iglesias y cines podrían haber sido lugares más fáciles para retirarse y relajarse para hombres que encontraban poca privacidad en las habitaciones donde vivían (2014: 114)<sup>7</sup>.

Una experiencia doméstica pasada, en definitiva, más epidérmica que material, más afectiva que tangible; una vivencia íntima y doméstica en disputa, articulada por una mezcla de espacialidades trastornadas que dan cuenta de la opresión vivida y las estructuras que la sustentan, teniendo como resultado la imposibilidad de materializar una casa, un hogar como tal. Así, la domesticidad *queer pasada* que

veremos en estos lienzos estará siempre en tensión y en crisis, habitando un deseo de concreción inestable, como un vestigio de algo que no fue en su totalidad, pero que *estuvo*, irremediabilmente, y que es representada a través de diferentes estrategias pictóricas por Gabriel de cara a materializar esta inteligibilidad particular.

Para esto será necesario atender con precisión a cómo y por qué medios pictóricos se producen tales representaciones y cómo la obra de arte las piensa (Grootenboer, 2020) en su propio lenguaje: es decir, analizar el especial posicionamiento de los cuadros de Gabriel como y desde la figuración. Como pintor figurativo, podíamos inferir que siempre hay una pretensión por convocar una realidad reconocible en el lienzo. Sin embargo, si esto es fácilmente sostenible en las escenas al aire libre o en los espacios públicos, las escenas de interiores propondrían un uso diferente de la figuración y de su entendimiento más masivo. Así, vemos que hay un rechazo claro al «representacionalismo» (Bolt, 2004), llegando a transitar muchas veces la abstracción y el abandono decisivo de la forma. Sin embargo, este desvío o alejamiento de la realidad nunca se consume terminantemente sino que habita más bien un equilibrio pensado: un juego con la figuración que la acerca más bien a una «des-figuración» como «la voluntad de [...] utilizar la figuración contra sí misma» (Bal, 2008: 58). Una figuración por ello que «no es la imitación» (Bal, 2008: 58) de la realidad, ni tampoco su copia; al contrario: es el *re-hacer* de esa realidad. En vez de movilizar la figuración como un modo de traducir el exterior en el lienzo, lo que hay es precisamente la utilización programáticamente *queer* de lo figurativo para un replanteamiento de lo doméstico; una politización de la forma pictórica para una crítica *queer*. Así, parafraseando la idea principal de Mieke Bal en su estudio sobre Balthus, lo que Gabriel hace es usar métodos más o menos realistas para dar lugar a un mundo doméstico, des-figurado, iconográfica y estéticamente hablando. Analicemos pues qué estrategias de des-figuración se complementan para alterar los regímenes de visibilidad y recuperar así aquellas domesticidades *queer* del pasado en el lienzo.

### Estrategia n.º 1: superposición de espacialidades

En este cuadro **[3]**, dos chicos sin rostro aparecen tumbados en lo que parece una cama de color azul turquesa. Uno



3. Joao Gabriel, *Untitled*, 2019. Extraída de *Joao Gabriel-A selection of works from 2016-2023*. Cortesía de la Galería Lewisham + Silva

de ellos nos da la espalda mientras se yergue para dirigirse a su compañero, que permanece acostado. Ambos aparecen tapados, compartiendo ese trozo de tela: visiblemente –figuralmente– no podemos decir que compartan más, no hay signos que nos aporten datos sobre una conversación o relación determinada, no hay caras ni expresiones ni muestra alguna de una relacionalidad mayor. Sin embargo, algo parece unirlos, comunicarlos: es la cama –esa enorme mancha azul– que soporta la unión y la construye. Pero ¿estamos ante una cama? Si observamos, esta se ubica extrañamente en lo que parece un exterior: unos troncos delgados y curvados por el viento parecen rodear el lecho; el tinte azul del resto del cuadro evoca el mar, con la línea de horizonte blanca seccionando el cuadro en dos mitades; y, en la parte izquierda del cuadro, unas pinceladas verdes parecen reproducir briznas de hierba, arbustos pequeños creciendo a la sombra del follaje. Así, como si de un decorado se tratara, la habitación, entorno esperado que rodearía al lecho –paredes, mesilla, decoración– ha desaparecido, sumiendo a la escena en una inconcreción espacial total: esa sábana que les cubre parece ser incluso una prolongación de ese mar lejano.

Esta descomposición y a la vez incardinación extraña de ámbitos espaciales –el público y el privado– dota a la escena de un mutismo impenetrable dado que nuestros criterios de legibilidad domésticos son fracturados a través de una estrategia pictórica repetida en muchos otros cuadros de Gabriel: la *superposición de espacialidades* públicas y privadas, que crea una evocación doméstica desfigurada, desplazada, trastornada. En definitiva, una domesticidad hecha estructuralmente *queer* al desarticular todos los preceptos occidentales y heteronormativos que configuran la idea de hogar –su visibilidad tanto espacial como simbólica–. Literalmente, anula separaciones y hace rizoma con ellas, llevando a la domesticidad que emerge –siguiendo con la terminología deleuziana– a ser una *desterritorialización* en sí misma: un juego con las fronteras y con lo posible. Así, simbólicamente, frente a un hogar normativo, sellado y cerrado al exterior –en donde los extraños habitan el afuera, quedando el interior reservado a la familia nuclear–, aquí encontramos lo contrario: un ámbito doméstico en el que el anonimato constituye su inteligibilidad primaria y la extrañeza, su materia prima. Con esto me refiero a que no hay roles





4. Joao Gabriel, *Untitled*, 2017. Extraída de *Joao Gabriel-A selection of works from 2016-2023*. Cortesía de la Galería Lewisham + Silva

heterofamiliares identificables, tampoco un espacio sólido y cercado que lo personalice y lo adscriba a esa idea occidental de hogar como posesión capitalista y garante de ciudadanía (Morley, 2000: 26). Más bien, reina una exposición total, una vista pública, un acceso directo y despiadado del espectador a la escena íntima en el que todo recogimiento íntimo queda anulado.

Ante lo dicho, esta imagen convierte en signo una vivencia doméstica *queer* radicalmente opuesta a los imaginarios normativos de lo doméstico: estamos ante una vivencia pasada en donde la domesticidad es un flujo, una cohabitación efímera que empieza y acaba en sí misma y podría ubicarse y emerger en cualquier lugar. Esta imagen materializa las siguientes palabras de Matt Cook: cómo esos bosquecillos –pero cualquier otro entorno– devienen «espacios no domésticos [que] satisfacían algunos aspec-

tos de una cultura doméstica idealizada» a la que no tenían acceso (2014:167).

## Estrategia n.º 2: objetos domésticos invadidos por el espacio público

El espacio público, como vemos, invade lo doméstico y viceversa, como una traslación de las complicadas vivencias *queer*. Los troncos y esos fondos paisajísticos atacan la cama que se encarga de semantizar la escena domésticamente. De hecho, si podemos leer una cierta domesticidad en esta escena es gracias a los objetos domésticos –el mobiliario– que imponen tal peso semiótico en la narración, ya que tienen la cualidad representativa de redirigir la lectura e imponer automáticamente una intimidad doméstica en la imagen, pero también en la vida. En palabras de Gaston Bachelard, «en el equilibrio íntimo de los muros y de los muebles puede decirse que se toma conciencia de una casa [...]» (2006:101). Gabriel va a jugar con esto: moviliza la materialidad emotiva de esos objetos para tratar de representar una domesticidad *queer* en una suerte de *fort da* inestable, que lucha por su concreción.

De cara a entender mejor este aspecto, pensemos con los famosos cuadros de domesticidad gay del pintor David Hockney (1937). En *Domestic Scene Los Angeles* (1963) vemos cómo el hogar está espacialmente constituido por un color plano, sin matices o variaciones tonales. No hay nada que nos haga situar los personajes en un hogar –ninguna ventana, puerta o habitación– salvo por los objetos domésticos. Hábil observador, Hockney los personaliza con cuidado, les dota de todo detalle posible –convirtiéndolos casi en símbolos totémicos autosuficientes– frente a la simplicidad pictórica del resto de la escena. Lo que concreta a estos personajes en una casa –lo que la construye como tal– no es sino ese teléfono, esa cortina, ese sofá que aparecen en la escena, perfectamente individualizados, tomando las riendas del sentido diegético.

En *Untitled* (2017) [4], un muchacho desnudo sosteniendo una taza en el regazo, aparece sentado en un sofá con estampado floral. Lo que es un signo visual claro de una domesticidad sólida y formada que parece citar la de Hockney –un sofá confortable con un tradicional estampado, que remitiría a la decoración pretérita de las casas de la



infancia–, aquí deviene, en manos de Gabriel, la oportunidad para infectar la débil domesticidad interior de la escena. El estampado no solamente se sale de los contornos del sofá, sino que también invade al chico: unos recios tallos verdes comienzan a cercarlo, amenazando con tragárselo. El sofá así abandona su forma y también su poder semánticamente doméstico –solamente podemos sostener este nombre debido a la postura sentada del chico– y deviene un amasijo de vegetación que hace irrumpir otra ruptura en el seno de la concreción doméstica. En este caso, los objetos domésticos se ven también invadidos por una figuración muy *pública*, ofuscando esa domesticidad que imponen e infectando a la escena de confusión, continuando con ese juego de desestabilizaciones.

Como he sostenido, las espacialidades no solo se confunden, sino que Gabriel hábilmente desactiva el poder semántico de los objetos más connotados y sitúa aquella domesticidad *queer* en la experiencia del «desamueblamiento» (Preciado, 2019: 227). Sin embargo, no todo está perdido en la imagen: esa lámpara de mesa de la esquina, estoica, sólida, nos avisa de cómo estos movimientos de disolución no son tan perfectos: hay una suerte de esperanza en el apuntalamiento de esa domesticidad *queer* que naufraga. Esa lámpara perfectamente concretada, que resiste al avance vegetal, es el recordatorio de una resistencia doméstica, el contrapunto de ese sofá que ha perdido su forma y amenaza con tragarse a la figura; epitomiza la tensión, en suma, que caracteriza a las domesticidades *queer* que Gabriel representa, a la vez que deviene un tope a su desamueblamiento intrínseco, anulando una lectura excesivamente negativa o *backward* (Love, 2007) e insertando una potencia de cambio, construyendo estas domesticidades *queer* del pasado como realidades matéricas amenazadas, pero no por completo anuladas.

Así, toda experiencia *queer* de proposición de mundos tiene que levantarse en esa constante lucha epistémica que aquí deviene también *pictórica* y enraizada en la propia composición del cuadro. Los objetos decorativos en los cuadros de Gabriel encarnan por ello la *promesa* de una domesticidad *queer*; promesa que, en este lienzo, aparecería epitomizada en la superficie blanca del fondo [4]: una superficie por completar, intocable, un lugar de emergencia, un campo de posibilidades que no sustenta imaginario alguno: enmarcando además la cabeza de la figura, instaura la posibilidad



5. Joao Gabriel, *Untitled*, 2022. Extraída de *Joao Gabriel-A selection of works from 2016-2023*. Cortesía de la Galería Lewisham + Silva

de un futuro doméstico por imaginar. Tomando las palabras de Wolfgang Kemp y Raymond Meyer, este espacio vacío devendría un «lugar de indeterminación» que el espectador, como la figura, puede habitar, «[poniendo] en marcha [así] la interacción que tiene lugar entre el texto y el lector» (1985: 108) y por ello movilizándolo el germen de una domesticidad posible en el seno del cuadro.

En este otro cuadro [5], sucedería lo mismo pero aplicado a la colcha de la cama en donde el cuerpo desnudo del chico parece descansar. Lo que sería un estampado cómodo y estable deviene hojarasca, tallos que se escapan de sus contornos, mutando en un lecho vegetal vivo que anula cualquier pretensión doméstica fija, apacible, de descanso. Esta cama infecta de ese anonimato y transitoriedad toda la escena –la ausencia de rostro del chico también lo enfatiza, como si toda casa construyera una personalización– para subrayar otra vez esa especial domesticidad *queer* del pasado: un entorno que desaparece y tambalea, bajo una alusión pública,

vegetal, que reaparece también en el cuadro de la pared. Sin embargo, al igual que en el cuadro anterior [4], el recuadro de la derecha, en la pared de fondo, instaura la promesa de una domesticidad *queer* dentro del lienzo: la presencia de este objeto decorativo enfatiza no solo unas paredes y un espacio arquitectónico, sino la pretensión de decorar el espacio para amoldarlo a los gustos e identidad personal. Es el detalle de ese clavo que sostiene el cuadro el que perfila una cotidianidad inesperada en la escena: la rutina, lo minúsculo e intrascendente que integran lo doméstico y rivalizan con esa vegetación bravia, de la colcha y del cuadro de su izquierda. Estas tensiones, disoluciones y apariciones que se materializan en el lienzo vuelven, otra vez, a hablarnos «de cierta inseguridad y por tanto de la determinación de apoderarse y aferrarse al espacio doméstico y encontrar en él permanencia y estabilidad» (Cook, 2014: 238-239).

### Estrategia n.º 3: solapamiento del cuerpo y el espacio

La presencia del imaginario y sistema de pensamiento heterodoméstico que estoy rastreando en estas imágenes imprime en los sujetos marcados un perpetuo sentimiento de no poder «sentirse en casa». «Después de todo, si los espacios que ocupamos son efímeros [...] entonces esto es un signo de que la heterosexualidad determina los contornos de los espacios habitables o vivibles y también la promesa de lo *queer*» (Ahmed, 2019: 194). Lo que esta heterodomesticidad provoca es una constante sensación de *fuera* en lo doméstico por parte de lo *queer*, dado que estos espacios y estas realidades, siguiendo a Sara Ahmed, no solo no extienden nuestros contornos, sino que los hacen desaparecer. Esta idea es la que parecen pensar los siguientes cuadros de Gabriel en donde el cuerpo *queer* directamente se diluye ante el peso de un interior doméstico, «lo que significa no solo no ser ampliado por los contornos del mundo, sino ser *reducido* como un efecto de la ampliación corporal de los otros»<sup>8</sup> (2019: 194).

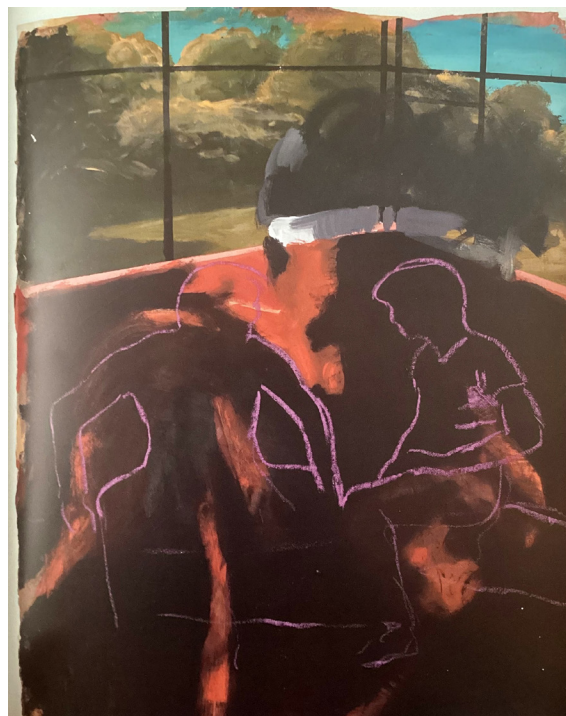
En el primer cuadro [6], dos chicos centran la escena. Uno de ellos aparece sentado en un sofá mientras el otro, arrodillado, parece bajarle la ropa interior, detenidamente. El espacio parece doméstico, a pesar de la pintura abstracta y desangelada que pretende sugerir más que concretar y, sin

embargo, se intuye claramente un ramo de flores en el horizonte de la escena y una masa de color uniforme como fondo que parece dejar intuir el cerramiento de una pared, así como un sofá o sillón color azul. En el segundo cuadro [7] sucede lo mismo. Estamos ante uno de los interiores más concretados de Gabriel: un suelo negro y acerado destellea reflejos rojizos mientras que en sus límites se levantan paredes acristaladas que, a pesar de abrir la escena al exterior, limitan claramente un interior doméstico, remedando una suerte de casa de cristal.

En ambos lienzos, a diferencia de los otros, los interiores aparecen con un mayor grado de concreción, hay una mayor semantización doméstica. Sin embargo, como contrapartida, las figuras han desaparecido misteriosamente quedando como único rastro su silueta: si en el primero, el chico del sofá era una línea perfilada de blanco; en el segundo, dos siluetas rosas ocupan el suelo, sentadas, sin ninguna otra alusión corporal: son fantasmas, presencias que vagan por el espacio sin habitarlo, sin dejar marca, sin poder hacerlo suyo. Lo que piensan estos dos ejemplos es la imposibilidad de una cohabitación entre un cuerpo *queer* y un interior simbólicamente connotado: ante un interior formado, concretado, fácilmente legible como tal –heteronormado–, las figuras parecen asfixiarse, evaporarse, dejando simplemente su estela, la confirmación de un fracaso. Esto inscribe hábilmente una disonancia inevitable en la domesticidad *queer*: su complejidad, su dificultad inherente, la imposibilidad de iterar una idea normativa de domesticidad representada por estos interiores más legibles: todo cuerpo *queer* disidente, en un entorno doméstico –personalizado, privilegiado– corre el riesgo de *no figurar*. Sin embargo, si algo nos muestran estos cuadros, por el contrario, es la potencialidad de esa invisibilidad, la oportunidad de repensar, siguiendo a Jack Halberstam, las posibilidades de ese fracaso (2018): el hecho de que la domesticidad *queer* solo se podrá levantar sobre un proyecto radical de imaginación contra-hegemónica para que los cuerpos puedan, al fin, figurar; si no, están condenados, como vemos en los cuadros, a la disolución. Así, esta invisibilidad funciona no solo como una confirmación de un reparto determinado de lo sensible, sino, al mismo tiempo como una llamada a la acción política desde cero, poniendo a funcionar la imaginación como ingrediente básico para rellenar esas ausencias silueteadas, lejos de referentes y esquemas conocidos.



6. Joao Gabriel, *Untitled*, 2020. Extraída de *Joao Gabriel-A selection of works from 2016-2023*. Cortesía de la Galería Lewisham + Silva



7. Joao Gabriel, *Untitled*, 2018. Extraída de *Joao Gabriel-A selection of works from 2016-2023*. Cortesía de la Galería Lewisham + Silva

## Conclusiones

Hemos visto, a lo largo del texto, cómo los cuadros de Gabriel, a través de diferentes estrategias figurativas y estéticas, pretenden reparar y recuperar una domesticidad *queer* pasada: una vivencia desmadejada, deshilachada, que viene a dar forma y figuración a un modo de habitar la intimidad basada en el solapamiento y la confusión que caracterizaba a un pasado *queer*. Así, lo doméstico *queer* aparece siempre en duda, inconcreto, siempre mezclado, como en un proceso de emerger o de desaparecer, o en un proceso de confusión o de esclarecimiento. Lo que esto nos muestra es cómo la domesticidad *queer* en el pasado era algo que no está ligado tanto a un espacio físico o arquitectónico —el cual aparece siempre desestructurado—, sino es más bien una vivencia procesual, íntima, afectiva, que se construye desde la «inseguridad, y [...] [desde la] determinación de apoderarse y aferrarse a un espacio hogareño y encontrar permanencia y estabilidad allí» (Cook, 2014: 238-239).

Sin embargo, y esto es importante, no hay tanto una recuperación como una *imaginación* en el lienzo de ese pasado doméstico *queer*. Ante la imposibilidad de volver a un pasado, Gabriel se entrega a la tarea política de *reparar* un pasado posible doméstico creando un imaginario que nos ha sido sustraído y regalándolo a través de las potencialidades intrínsecas de la pintura. Una reparación que no solo es necesaria para la reconstrucción de una historia y genealogías propias, sino también porque esta aporta nuevos e inopinados ingredientes de cara a imaginar nuevas domesticidades en nuestro presente. De esta manera, actuar en un pasado es hacerlo también en el presente y viceversa y cómo pensar en el pasado, incluso melancólicamente, no es algo reductivo o reaccionario, sino una tarea fundamental a la hora de construir nuevos presentes y futuros<sup>9</sup>.

Esta tarea política de imaginar una domesticidad *queer* pasada inventa en nuestro presente una domesticidad *queer* alternativa a aquellas articuladas por lógicas más homonormativas representadas por los *New Queer Intimists*. Si las estrategias estéticas de Gabriel representaban las condicio-





8. Joao Gabriel, *Untitled*, 2018.  
Extraída de *Joao Gabriel-A  
selection of works from 2016-  
2023*. Cortesía de la Galería  
Lewisham + Silva

nes de inteligibilidad vitales de una domesticidad *queer*, esa poética de la desfiguración puede al mismo tiempo inaugurar, en la imagen, la *promesa de una domesticidad queer radical por venir*, espoleando nuestra imaginación personal y colectiva para materializar e intentar otras formas de cohabitación críticas y contestatarias: una domesticidad como lugar de resistencia y política.

Precisamente, esta tarea parece ser pensada por la figura 8 [8] con la que cerraré este análisis. En un primer plano, tres cuerpos desnudos en lo que parece una conversación, antes o después del sexo. El entorno que les rodea es sin duda un interior, curiosamente, de lo más normativo: una chimenea empedrada aparece en la esquina izquierda; una repisa con objetos la sigue en diagonal y otro aparador con *bibelots* y una lámpara. Sin embargo, a pesar de la legibilidad clara del espacio y de la *queerness* de los cuerpos, hay disonancias a nivel pictórico y compositivo que rompen cualquier dulce promesa de fácil integración, arrojando una sensación siniestra, en el sentido freudiano del término. Aquí, no hay una colocación perspectivística realista: los muebles se superponen y amontonan por capas, unos a otros. La representación de los chicos tampoco es realista: ¿dónde

se encuentran? ¿En el suelo, en una cama? La integración de los cuerpos no es proporcional ni proporcionada con el espacio: hay una ruptura absoluta de la escala, donde las figuras son más grandes que el espacio. De hecho, parecen estar flotando en él, sin habitarlo, como si estuvieran pegadas encima, a modo de collage; asimismo, los muebles que componen el espacio están colocados de maneras inverosímiles, superpuestos unos a otros, demasiado juntos como para componer un espacio interior habitable y práctico. En esta línea, Norman Bryson afirma cómo «normalmente la composición invita a que el ojo entre en un cuadro estableciendo un camino de acceso, objetos cercanos que conducen a otros que retroceden, y un camino de circulación a lo largo de su superficie, a través de dispositivos que conducen de lo bajo a lo alto y al fondo» (2005: 78). Lo que podría ser un ejemplo de esa disonancia espacial y corporal doméstica de estas identidades *queer*, como antes la he leído, aquí quiero entenderla como una oportunidad de imaginación de una domesticidad *queer* como lugar de subversión, ya que inaugura –a través de esas disonancias compositivas– la posibilidad de pensar un interior doméstico lejos de la legibilidad visual normativa, en este caso, lejos de una de

las herramientas más poderosas de dominación occidental en la imagen: la perspectiva. Si la perspectiva, siguiendo a Haneke Grootenboer, ha sido «la herramienta por excelencia para crear una imagen verdadera de la realidad, la verdad en pintura» (2005: 4), este uso perspectivístico *torcido* nos puede ayudar a representar otras domesticidades *queer* críticas que impugnen las maneras de representación occidentales y su carga naturalizadora y excluyente, inaugurando la posibilidad de otro régimen de visibilidad que articule una domesticidad *queer* por venir, en la imagen y fuera de ella.

Así, la desterritorialización y desfiguración que ha articulado pictóricamente esa domesticidad *queer* pasada, debido a una condición estructuralmente opresiva, puede en el presente servir como la materia prima y el punto de partida para inventar en la imagen nuevas realidades, nuevas formas de habitar por caminos torcidos desde otros regímenes visuales. Todos estos cuadros nos enseñan cómo la superposición espacial, el desamueblamiento, la impugnación de la perspectiva o la desorientación son potencias de reimaginación doméstica *queer*.

## Notas

- 1 El presente trabajo ha contado con el apoyo y se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D ITACA – Imaginarios del Tecnoceno. Análisis de la Cultura Visual y las Artes desde un enfoque ecocrítico (PID2023-151921NB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033.
- 2 Esta crítica está centrada en el círculo de la revista *October* y, principalmente, en figuras como Douglas Crimp, Benjamin Buchloh o Craig Owens. Sobre la muerte de la pintura o la recuperación del lenguaje figurativo como un nuevo conservadurismo estético e ideológico, véase Crimp, 1981; Buchloh, 2004; Owens, 1994.
- 3 David Getsy, historiador del arte *queer*, habla profusamente de la representación y la figuración como inherentemente limitante para una política y estética *queer*, ya que puede llevar a la estrechez a la hora de mostrarnos como *queer* debido a unas etiquetas de la disidencia dadas de antemano por el poder. Frente a esto, Getsy propone la «abstracción *queer*» como una posibilidad de articulación corporal e identitaria más libre para lo *queer* en tanto que no descansa en la figuración ni referencia externa para su existencia. Véase Getsy, 2019 y Getsy, 2015.
- 4 Debido a la estricta novedad de sus propuestas apenas hay estudios sistemáticos o académicos en torno a este grupo de pintores. Sin embargo, destaca Deutsch, 2023.
- 5 Acerca de la esfera pública como saturada de potencialidades *queer*, frente al espacio doméstico como normativo y conservador, véase Warner, 1999. Para leer críticas de esta posición simplista del espacio doméstico y la propuesta de una relectura política y subversiva del mismo, véase Wallace, 2011; Potvin, 2016; Gorman-Murray, 2017.
- 6 Sobre la homonormatividad, véase Duggan, 2003; Drucker, 2015; Puar, 2017.
- 7 Todas las citas textuales de libros en inglés no editados en español han sido traducidas por el autor.
- 8 La cursiva es mía.
- 9 En esta línea, véase Boym, 2015.

## Bibliografía

- AHMED, Sara (2019), *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*, Bellaterra, Barcelona.
- BACHELARD, Gaston (2006), *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BAL, Mieke (2008), *Balthus*, Polígrafa, Barcelona.
- BOLT, Barbara (2004), *Art Beyond Representation. The Performative Power of the Image*, I.B. Tauris, Londres y Nueva York.
- BOYM, Svetlana (2015), *El futuro de la nostalgia*, Antonio Machado Libros, Madrid.
- BRYSON, Norman (2005), *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Alianza, Madrid.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (2004), *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid.
- COOK, Matt (2014), *Queer Domesticities: Homosexuality and Home Life in Twentieth-Century*, Palgrave Macmillan, Londres, Hampshire.
- CRIMP, Douglas (1981), «The End of Painting», *October* 16, pp. 69-86.
- DEUTSCH, David (2023), *Everyday Joys in Twenty-First Century Queer American Painting. Ecstatic Ordinarity*, Routledge, Nueva York y Londres.
- DRUCKER, Peter (2015), *Warped: Gay Normality and Queer Anti-Capitalism*, Brill, Leiden y Boston.
- DUGGAN, Lisa (2003), *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*, Beacon Press, Boston.

- GESTY, David J. (2019), «Ten Queer Thesis on Abstraction», en LEDESMA, Jared (ed.), *Queer Abstraction*, Des Moines Art Center, pp. 65-75.
- GETSY David J. (2015), «Appearing Differently: Abstraction's Transgender and Queer Capacities», en ERHARTER, Christiane *et al.*, *Pink Labor on Golden Streets. Queer Art Practices*, Sternberg Press, Berlín, pp. 38-55.
- GORMAN-MURRAY, Andrew (2017), «Que(e)ring Homonormativity: The Everyday Politics of Lesbian and Gay Homemaking», en PILKEY Brent *et al.* (ed), *Sexuality and Gender at Home: Experience, Politics, Transgression*, Bloomsbury, Londres, pp. 149-162.
- GROOTENBOER, Hanneke (2005), *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusion in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*, University of Chicago Press, Chicago.
- GROOTENBOER, Hanneke (2020), *The Pensive Image. Art as a Form of Thinking*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- HALBERSTAM, Jack (2018), *El arte queer del fracaso*, Egales, Madrid.
- KEMP, Wolfgang y MEYER Raymond (1985), «Death at Work: A Case of Study of Constitutive Blanks in Nineteenth Century Painting», *Representations* n.º 10, pp. 102-123.
- LOVE, Heather (2007), *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*, Harvard University Press, Cambridge y Londres.
- MALONE, Tyler, «Doron Langberg and the New Queer Intimism». En: <<https://jewishcurrents.org/doron-langberg-and-the-new-queer-intimism>> (fecha de consulta: 20-11-2023).
- MORLEY, David (2000), *Home Territories. Media, Mobility and Identity*, Routledge, Londres y Nueva York.
- OWENS, Craig (1994), *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles y Londres.
- POTVIN, John (2016), «The Pink Elephant in the Room: What Ever Happened to Queer Theory in the Study of Interior Design 25 Years on?», *Journal of Interior Design* 41, n.º 1, pp. 5-11.
- PRECIADO, Paul B. (2019), *Un apartamento en Urano*, Anagrama, Barcelona.
- PUAR, Jasbir K. (2017), *Ensamblajes terroristas. El homonacionalismo en tiempos queer*, Bellaterra, Barcelona.
- WALLACE, Lee (2011), *Lesbianism, Cinema, Space: The Sexual Life of Apartments*, Routledge, Nueva York.
- WARNER, Michel (1999), *The Trouble with Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, Harvard University Press, Cambridge.

# *Crecer en un chino y Vamos al chino: deconstrucciones de la sinofobia desde la práctica artística\**

Laia Manonelles Moner

Universidad de Barcelona (UB)

laiamanonelles@ub.edu

**RESUMEN:** La migración china a España experimentó un claro crecimiento en la década de los ochenta del pasado siglo y, en la última década del nuevo milenio, hay que destacar que tanto jóvenes de origen chino que han migrado a España como las generaciones de jóvenes asiático-descendientes –que han nacido y se han escolarizado en España– han empezado a enfocar el racismo sistémico de la sociedad española, denunciando los prejuicios que padece la comunidad china y sus descendientes. La creación puede devenir un dispositivo para enfocar tópicos que discriminan a las personas migradas y racializadas y, a partir del trabajo multimedia *Crecer en un chino* (2019) de Paloma Chen y de la acción *Vamos al chino* (2022) del colectivo Cangrejo Pro, se ahondará en la potencialidad de la práctica artística para tomar la palabra y pasar a la acción con la finalidad de visibilizar y «reparar» las heridas migratorias.

**PALABRAS CLAVE:** Arte procesual; Prácticas artísticas colaborativas; Racismo; Diáspora china; Paloma Chen; Cangrejo Pro.

## ***Crecer en un chino and Vamos al chino: Deconstructing Sinophobia through Artistic Practice***

**ABSTRACT:** Chinese migration to Spain experienced a significant increase in the eighties of the last century and, in the last decade of the new millennium, it should be noted that both young people of Chinese origin, who have migrated to Spain, and the young Asian descent –who were born and went to school in Spain– have begun to focus on the systemic racism of Spanish society, denouncing the prejudices suffered by the Chinese community and its descendants. Creation can become a tool to focus on issues about discrimination against migrants and racialized people, and this article, based on the multimedia work *Crecer en un chino* (2019) by Paloma Chen and the action *Vamos al chino* (2022) by the collective Cangrejo Pro, will explore the potential of artistic practice with the aim of making visible and «repare» the wounds of migration.

**KEYWORDS:** Processual art; Collaborative artistic practices; Racism; Chinese diaspora; Paloma Chen; Cangrejo Pro.

Recibido: 8 de octubre de 2024 / Aceptado: 29 de mayo de 2025.

## **Introducción. Las heridas migratorias**

En el siglo XXI las personas inmigrantes han crecido exponencialmente y son una presencia estable en la sociedad española (Hernández, 2023) y, a raíz de dos procesos de regularización (1996, 2000) –en el quinquenio 1995-2000– se produjo un gran aumento de residentes chinos en España (Sáiz López, 2005: 152). Tal transformación en la demografía española implica ciertos conflictos sobre quién es «español» (Mayock y Corbalán, 2014: 9) y, en la actualidad, en las democracias tradicionales están proliferando discursos xenófobos por parte de partidos políticos de extrema-derecha (Arabi, 2020). Precisamente, en un marco geopolítico global, determinado por los flujos de movilidad internacionales y por fronteras políticas que generan exclusión (Garcés Mascareñas, 2023), la creación deviene un instrumento para enfocar las «heridas migratorias» y

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: MANONELLES MONER, Laia, «*Crecer en un chino y Vamos al chino: deconstrucciones de la sinofobia desde la práctica artística*», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 65-77, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.20634>

repensar los imaginarios que emergen fruto de las relaciones transnacionales. El presente artículo se centrará en dos proyectos para bosquejar cómo ciertas prácticas artísticas proponen explorar, de manera coral, las autorrepresentaciones de la comunidad china en España y sus descendientes con la finalidad de desactivar los prejuicios y las representaciones racistas e impulsar un pensamiento crítico. En concreto, se analizarán y se pondrán en relación el trabajo multimedia *Crecer en un chino. Hablan los hijos de los restaurantes y los bazares de todo a 100* (2019), de la poeta y periodista valenciana de origen chino Paloma Chen (Alicante, 1997), con la acción colectiva *Vamos al chino* (2022) de la Compañía de Performance Cangrejo Pro (2018 hasta la actualidad), formada por un grupo de mujeres jóvenes de origen chino en Madrid, creada y dirigida por la artista Xirou Xiao (Hunan, 1992), quien llegó a España el año 2013 para realizar un Máster en Educación Artística en Instituciones Sociales y Culturales en la Universidad Complutense de Madrid.

Los procesos migratorios son heterogéneos y, antes de profundizar en las propuestas de Paloma Chen y del colectivo Cangrejo Pro, es preciso recordar que tales experiencias han sido un tema tratado extensamente por una generación anterior de artistas que, en las décadas de los ochenta y noventa, migraron de China a países como Estados Unidos, Europa y Australia para poder desarrollar su trayectoria sin censuras políticas. Diferentes historiadores/as del arte y curadores/as, como Gao Minglu (2002), Hou Hanru (2002), Melissa Chiu (2006) y Wu Hung (2014), rumian sobre tales artistas que enfocan las potencialidades y conflictos de habitar en los espacios denominados «*in-between*» (apropiándose del concepto propuesto por Homi Bhabha en 1994). Tales creadores/as ahondan en la «herida migratoria», siendo la identidad híbrida y la otredad temas determinantes en sus producciones artísticas. Justamente, el antropólogo Edmund Leach recuerda que construimos al «otro» a partir de un «nosotros» colectivo, subrayando que la construcción de la alteridad y la identidad son relacionales y contextuales (1967: 50). Leach bosqueja diferentes tipos de alteridad, en función de la «proximidad» de los grupos sociales, y señala que existe una categoría de «otro» que siendo próximo es «incierto». Este «otro incierto» aglutina el miedo a lo desconocido y advierte que la violencia es el resultado de que los seres humanos creen fronteras artificiales entre las personas que son como nosotros y los que no lo son (1967: 46). En esta dirección, el pensador e

historiador Tzvetan Todorov apunta que el término «racismo» designa un «comportamiento» que generalmente está constituido por el odio hacia personas con características físicas diferentes a la nuestra y, también, que tal concepto hace referencia a una «ideología» concerniente a las razas humanas (2000: 115). Todorov subraya que toda pretensión universalista es etnocentrista e imperialista a la vez que alerta de los juicios de valor que emergen en las narrativas del «nosotros» y los «otros» (2000: 305).

Si recogemos tales reflexiones cabría preguntarse si, en el momento actual, se ha trascendido la «mirada al Otro». En concreto, sería pertinente interrogarse sobre qué sucede con las jóvenes generaciones de artistas, nacidos en los años noventa, que han realizado un proceso migratorio en el contexto del nuevo milenio marcado por la globalización. Otra cuestión a valorar sería qué acontece con las hijas e hijos de las familias que migraron –sea por motivos económicos y/o políticos– en las décadas de los ochenta y los noventa del pasado siglo. ¿Todavía profundizan dichos creadores en la herida migratoria? Los/as jóvenes artistas que han migrado alertan que, en el denominado mundo globalizado, aún persisten las actitudes xenófobas. En la misma dirección, los/las creadores asiático-descendientes –que han nacido y se han educado en España– interpelan a la sociedad con la siguiente cuestión: ¿hasta cuándo seremos migrantes? Tales jóvenes subrayan de este modo la discriminación hacia las personas racializadas.

Los antropólogos Dan Rodríguez-García, Teresa Habi-mana-Jordana y Cristina Rodríguez-Reche reflexionan sobre cómo marcadores visibles como el fenotipo continúa siendo un factor relevante en los procesos de estigmatización y discriminación en España. Recuerdan que el racismo se manifiesta cuando existe una estructura de poder ponderada a favor de una «raza» y que las construcciones raciales privilegian la «blanquitud», distinguiendo entre «nosotros» y «los otros», a la vez que alertan sobre las consecuencias negativas de tales jerarquías en la sociedad:

Cuando una maestra de tercer grado le dice a una niña de 8 años de padre español y madre dominicana que, por ser negra, interpretará al lobo en Caperucita Roja, o cuando un propietario se niega a alquilar un apartamento a alguien en base puramente en la apariencia física de esa persona, estamos, sin lugar a dudas, hablando del hecho social de la raza, de



racialización y de racismo, no de algo abstracto o inexistente, es decir, sin impacto en la vida de la gente (2021: 47).

Con estas reflexiones advierten sobre los riesgos de un enfoque post-racial o «daltónico» (*colorblind* o ciego al color) que invisibiliza las diferencias en un contexto en que el racismo y la racialización están tan arraigados en el orden social que, frecuentemente, se normalizan representaciones que perpetran estereotipos negativos (2021: 37).

La estrategia metodológica de este artículo se basa en analizar dos casos de estudio, ahondando en el proyecto multimedia *Crecer en un chino* (2019) de Paloma Chen y en la acción colectiva *Vamos al chino* (2022) de la Compañía de Performance Cangrejo Pro. Se examinará cómo la creación, utilizando distintos lenguajes creativos, puede forjar dinámicas relacionales, enunciar otros relatos y desarticular los prejuicios que sufren las personas migradas y racializadas en España. La metodología es transdisciplinar, trabajando desde una perspectiva antropológica, sociológica y desde la historia del arte. En tal marco multifocal, ambos estudios de caso se pondrán en diálogo con un giro social del arte, con las reflexiones que exponen las propias creadoras en sus escritos y, también, en entrevistas realizadas por la autora a Paloma Chen y Xirou Xiao.

## *Crecer en un chino. Restaurantes, tiendas de alimentación y bazares*

La poeta y periodista Paloma Chen reflexiona sobre la herida migratoria y visibiliza la discriminación y los estereotipos que padece la comunidad china y las personas racializadas y, en su proyecto multimedia *Crecer en un chino. Hablan los hijos de los restaurantes y los bazares de todo a 100* (2019), recoge –a través de entrevistas– las vivencias de jóvenes asiático-descendientes que residen en España. Paloma Chen explica cómo dicho documental emergió como Trabajo de Fin de Grado de Periodismo en la Universidad de Valencia, inspirándose en diversas iniciativas como el documental *Chinoles y bananas. La segunda y nueva generación china en España* (2015) de la periodista y poeta Susana Ye (Alicante, 1992), en el que entrevista a la antropóloga Gladys Nieto, a la socióloga Rosa Aparicio y a jóvenes españoles/as descendientes de migrantes chinos, que residen en Barce-

lona, Valencia y Madrid, para ahondar en la identidad. *Chinoles y bananas* presenta el testimonio de trabajadores de comercios, ingenieros, periodistas, abogadas, veterinarias y una diseñadora gráfica. Paloma Chen entrevista –en *Crecer en un chino*– a Susana Ye, quien expone que creció con una familia de acogida española hasta los once años, momento en el que fue a vivir con su familia biológica, desgranando el choque cultural y todas las posibles fases que vivió su familia como migrantes económicos chinos en España. Asimismo, Susana Ye reflexiona sobre el racismo que padeció de niña, que no descodificó hasta unos años más tarde, y exterioriza el proceso de autodescubrimiento y de reflexión en el que está. Las personas entrevistadas comparten vivencias relacionadas con el *bulling*, la soledad, las dificultades y las potencialidades de habitar una identidad híbrida. Precisamente, esta segunda generación dispone de un capital cultural que puede ser esencial para lograr construir una sociedad que celebre la pluralidad.

Otro referente a apuntar, que señala Paloma Chen, es el documental *Chino Capuchino: cómo los estereotipos afectan a estos españoles* (2019) de Ita Tsai, española de origen taiwanés, quien en dicho documental recoge fragmentos de programas y series de humor que ridiculizan y caricaturizan a las personas chinas para evidenciar la sinofobia de los medios de comunicación y el efecto nocivo que produce en la sociedad en general y, en particular, en la ciudadanía española con ascendencia este-asiática que se siente incomodada y humillada por tales estereotipos. Ita Tsai recoge el testimonio de jóvenes, como el escritor, músico y activista Chenta Tsai Tseng (Taiwan, 1991), conocido con el nombre artístico de Putochinomarcón, quien llegó a Madrid cuando tenía once meses. Dicho artista explica que se reapropia de la exclusión y de los insultos «puto chino maricón» para subvertir tales palabras y empoderase, exponiendo que concibe la creación como un caballo de Troya que transmite estos mensajes antirracistas a personas que no conocen tales discriminaciones (Chenta Tsai Tseng en Ita Tsai, 2019). Aquí es preciso recordar cómo la crítica de arte, curadora y activista Lucy Lippard remarca, en su texto *Caballos de Troya: arte activista y poder*, la potencialidad del arte transgresor, sosteniendo que la creación «puede ser un socio poderoso para el discurso educativo, que expresa su propio idioma (y, dicho sea de paso, penetra subversivamente en intersticios donde la didáctica y la retórica no pueden entrar)» (1983: 60).

Paloma Chen revela que –si bien una de las premisas del periodismo es la distancia y la neutralidad– ella se posiciona, en la construcción de *Crecer en un chino* desde dentro. Los relatos expuestos por las personas entrevistadas conectan directamente con su propia historia y apunta que –al hablar sobre las vivencias– se desbloquean recuerdos, ahondando también en una identidad colectiva<sup>1</sup>. Además, Paloma Chen alerta de la connotación reduccionista del uso del término «chino» y profundiza, entre otros temas, en la herida migratoria y en los tópicos vinculados con la integración. Una de las personas que entrevista es al artista multidisciplinar Chenta Tsai Tseng, quien denuncia los prejuicios que ha vivido en un marco sociocultural que demoniza y caricaturiza a las personas asiáticas, recordando los discursos vinculados con «el peligro amarillo» que lo etiquetan como un «perpetual foreigner» (2019: 22-23). Tsai Tseng, en la entrevista, expone que sus padres fueron «estafados por el sueño europeo» y a la vez denuncia la existencia de un «techo de bambú» que dificulta el acceso a muchos espacios a pesar de que expone que tiene la esperanza que tales limitaciones puedan romperse. Paloma Chen y Chenta Tsai Tseng forman parte de la Red de Diáspora China, conjuntamente con Xirou Xiao y otros/as creadores/as y activistas, entendiendo la praxis artística como un instrumento para denunciar discriminaciones y explorar identidades híbridas.

Paloma Chen reúne los testimonios de tales jóvenes a la vez que explora sus propias vivencias, conectando la experiencia individual con una dimensión colectiva. La periodista y poeta explica la necesidad de responder a unas representaciones y narrativas que deshumanizan a la comunidad china y, en este marco, articula un reportaje multimedia en el que los relatos se humanizan. Expone que los restaurantes y los bazares chinos son lugares en los que se vive hostilidad y violencia, al mismo tiempo que revela que pueden devenir espacios de «resistencia» en los que emerge la creación y la resiliencia:

Yo los concibo así por mi experiencia personal, porque yo vengo de eso, y además me parecen ambientes que son totalmente disruptivos en el sentido hegemónico de la sociedad. Nunca se conciben como espacios donde se pueda hacer la resistencia ni nada artístico, cultural o intelectual, y no es verdad para nada. Son espacios donde yo he aprendido muchísimas cosas, donde yo, y sobre todo mi familia,

que migró, pudo construir un restaurante y resistir. Yo creo que si lo llamo resistencia es porque lo que hacen las familias migrantes en general, y en particular las chinas, es resistir. Y me parecen además espacios que son muy violentos porque vienen las personas españolas con todo su orgullo, por ser autóctonas, y tú, que eres una persona migrante, les tienes que servir con esos juegos de poder de inferioridad, superioridad y prepotencia. Tienes que desarrollar cierta resistencia (Chen y Bajo de Vera, 2021).

Paloma Chen enfoca el conflicto, la confusión, el dolor e interpela de manera directa a la audiencia. Hay vasos comunicantes entre su documental coral *Crecer en un chino*, en el que ofrece una polifonía de voces, y sus poesías, puesto que lo personal conecta de manera directa con lo colectivo. En su poema *Toda la vida* reivindica el espacio de los restaurantes arraigados en las localidades frente a la exclusión social que señala la otredad:

[...] y mi restaurante con menú 7,50  
y que lleva abierto desde 1980  
sí que es un negocio de toda la vida (2022: 92).

El concepto de negocio chino y la expresión «vamos al chino» –utilizada peyorativamente para referirse a comercios y restaurantes de migrantes de origen chino abiertos en las últimas décadas– se relaciona directamente con el concepto de negocio o «bar de toda la vida», analizado por el antropólogo Joaquín Beltrán Antolín y la socióloga Amelia Sáiz López, quienes recogen el debate de si es correcto seguir utilizando la categoría étnica o de empresariado migrante puesto que «personas que han accedido a la nacionalidad y segundas generaciones acaban también siendo etiquetadas de inmigrantes cuando jurídicamente ya no lo son –los nacionalizados–, o bien su vida no se caracteriza por la movilidad internacional –segundas generaciones–» (2013: 88-89).

Paloma Chen recoge las reflexiones de jóvenes de su generación, pero trasciende el papel de mediadora porque construye tal proyecto desde dentro, desde la subjetividad. Chen encarna la teoría, poetiza la realidad, y transmite en sus versos la hostilidad que ha sentido ella y su familia. El trauma y la herida migratoria son procesados y compartidos mediante la práctica artística, entendida desde una perspec-

tiva interseccional que entrelaza el racismo, el feminismo y la conciencia de clase social. En su poema *Una cuestión personal* (2023), cuyo título se inspira en el libro de Kenzaburō Ōe publicado en 1964, retorna a la sociedad las agresiones, los robos y las humillaciones que viven muchos jóvenes de su generación que ha entrevistado en *Crece en un chino*.

Hoy no me saludaste.  
 Perdona, ¿cuál era tu nombre?  
 ¿Qué estás viendo en la tele?  
 No te entiendo.  
 Cara de estupefacción.  
 Si llevas veinte años en España  
 ¿cómo es que no sabes  
 hablar español?  
 Perdona, ¿cuál era tu nombre?  
 No tenemos plan esta tarde,  
 ¿por qué no vamos  
 a los *chinos*  
 a robar  
 un pintañás,  
 alguna cosita pequeña?  
 Qué más dará...  
 no se van a enterar.  
 La china está  
 ahí todo el día;  
 no sabe hoy qué pasará:  
 si vendrán los testigos de Jehová,  
 si hará mucho o poco cash,  
 si vendrá alguien a quejarse  
 de que el lápiz que compró  
 es de poca calidad.  
 Quizá hagamos algo  
 que nunca hemos hecho antes...  
 Saquemos a punta de navaja  
 una propina,  
 total,  
 ella no se defenderá,  
 ella aún es algo amable  
 pero su marido  
 qué cara,  
 qué delgado,  
 qué pálido,  
 parece que cualquier

sonido  
 lo fuera a tumbar,  
 creo que ambos son  
 claramente  
 inofensivos.  
 ¿Sabes dónde viven?  
 ¡Ah sí!  
 Sigamos a la *chinita*.  
 La niña va a mi clase,  
 a veces la veo pasear.  
 Tiene la mirada perdida,  
 nunca sé adónde va...  
 Pero hoy lo sabremos.  
 Tocaremos el timbre,  
 huiremos.  
 No, no huiremos,  
 lo fingiremos.  
 Nos colaremos  
 en el rellano,  
 pondremos en su puerta  
 caca de perro.  
 Esperad,  
 tengo un mechero.  
 ¿Por qué no les damos un pequeño  
 susto,  
 algo nimio,  
 algo pequeño,  
 algo inocente,  
 algo ingenuo?  
 Encendamos un petardo.  
 Hoy nos reiremos  
 de esos chinos  
 que vinieron  
 y que no sabemos  
 cuáles son sus nombres,  
 qué ven en la tele,  
 qué mira la niña  
 de la mirada perdida,  
 no se sabe si está  
 en la luna  
 o en la China.  
 Hoy la haremos reaccionar,  
 hoy quemaremos el bazar.  
 No saldrá en las noticias.

Somos niños inocentes.  
 Clientes habituales.  
 Hoy les haremos reaccionar.  
 A mis padres les gustará,  
 aunque no lo dirán  
 porque muchas veces  
 se han preguntaron  
 de qué hablarán estos chinos,  
 qué mirarán en la tele,  
 cómo se llamarán,  
 no se sabe si están  
 en la luna o en la China.  
 Son tan conformistas.  
 Son tan obedientes.  
 Ojalá algo los haga reaccionar (*Una cuestión personal*, Poemario *Shan Shui Pixel Scenes*, 2023).

De manera punzante y con una ironía mordaz visibiliza el acoso que viven las familias chinas que trabajan en tales comercios a la vez que alerta sobre la realidad de menores que, en el ámbito escolar, tienen que lidiar con actitudes racistas. Chen señala que concibió dicho poema como un artefacto oral para recitarlo frente a una audiencia blanca, española, para que se sintieran reflejados en el papel del agresor representado por unos niños. La poeta explica en una entrevista: «Cuando lo recito hay muchas otras personas migrantes, no sólo chinas, que se sienten muy identificadas porque cuento anécdotas que han vivido, ese tipo de bromas y microracismos» (Chen y Manonelles Moner, 12 de julio de 2023).

Paloma Chen aborda la herida migratoria y la identidad como joven china española hija de emigrantes. La creadora se pregunta por el espacio que la industria cultural y el canon literario *euroblanco* ofrecen a las mujeres migrantes y racializadas a la vez que advierte que las obras vinculadas con un pensamiento crítico, que trate las nociones de identidad y memoria, no aparecen en el currículum de formación de las instituciones educativas ni llega a los adolescentes (2023: 232). En su poemario *Una invocación a las mayorías silenciosas* (2022) habla desde la primera persona del singular y sus experiencias conectan de manera directa con la realidad de otras personas que han vivido procesos parecidos, enfatizando la relación de lo personal con lo político. Chen explica:

Es un poemario muy personal desde una identidad de mujer joven china española, hija de emigrantes. De alguna manera se inspira en muchas vivencias mías, pero también en muchas vivencias de compañeras y amigas con experiencias similares en la infancia [...]. Hablo de muchísimos temas, como el racismo o el no poder comunicarte con tu familia porque hay una diferencia muy grande a nivel del lenguaje, cultura o costumbres, de no tener una identidad. Hablo desde mucho conflicto, desde mucha confusión. También hay rabia y tristeza, pero yo creo que eso tiene algo de colectivo, ¿no? La poesía puede ser muy egocéntrica, pero también puede tener algo más. Y yo me muevo bastante en círculos antirracistas y me interesa mucho ese tema, el de construir un proyecto más colectivo. Estoy contenta porque no solo personas chinas se pueden sentir identificadas o interpeladas por el libro, sino que muchos hijos e hijas de migrantes me han dicho que esa sensación de pertenencia la conocen (Chen y de Montis, 2022).

El poemario *Una invocación a las mayorías silenciosas* (2022) termina con una poesía con el mismo título en la que ahonda, de manera irónica, en la alteridad, en la dicotomía entre el «nosotros» y los «otros» que denuncia Leach, siendo determinante el hecho que invoca y apela a la comunidad. También hay que señalar que los textos de Paloma Chen alcanzan a un público amplio al ganar el Premio Nacional de Poesía Viva *L de Lirica* 2020 y aparecer en distintas plataformas digitales: «haciendo que las voces racializadas de la segunda generación estén siendo escuchadas en espacios a los que no habían llegado antes» (Hernández, 2023: 438). En unos versos del poema *Una invocación a las mayorías silenciosas* enuncia:

HOY invoco a las mayorías silenciosas  
 hemos venido a robar los trabajos  
 de los mejores ciudadanos  
 los que pagan impuestos y votan cada cuatro años (Chen, 2022: 103).

La creadora responde a la imagería del peligro amarillo, de la «invasión» y de la caricaturización, con una invitación a crear contranarrativas y a forjar redes relacionales que ahonden en otros modos de hacer, siendo un ejemplo de ello la concepción de la Red de Diáspora China. Justa-



1. Cangrejo Pro, *Vamos al chino*, performance, 2022. Fotografía: Estudio Perplejo/Matadero Madrid.  
Cortesía de Cangrejo Pro

mente, en el contexto del II Encuentro de la Diáspora China en España, el 2 de abril de 2022, presencié la acción *Vamos al chino*, del Colectivo Cangrejo Pro, en el Centro de Arte Matadero de Madrid. Una acción que enlaza directamente con la agresión relatada en el poema *Una cuestión personal*, interpelando desde la praxis artística a la sociedad para revertir el racismo estructural. Paloma Chen en una entrevista explica que decidió observar y no participar en dicha acción para no perderse ningún detalle, remarcando el impacto de tal *performance* en el público y que le emocionó profundamente puesto que apela a su propia historia, a la historia de sus padres, preguntándose cómo se habrían sentido éstos si la hubieran presenciado. Chen señala la potencia de dicha *performance*, que parte de lo autobiográfico, donde la emoción es explícita, directa, y a la vez sutil (Chen y Manonelles Moner, 12 de julio de 2023).

A continuación, las propuestas analizadas de Paloma Chen se pondrán en diálogo con la *performance* colectiva *Vamos al chino* (2022) para examinar cómo la praxis artística deviene un dispositivo para denunciar la sinofobia de la sociedad española.

### *Vamos al chino*. Creación, comunidad y acción

La acción colectiva *Vamos al chino*, realizada por Cangrejo Pro (2022-2023), visibiliza y denuncia la violencia que padecen las personas de la comunidad china que trabajan en los bazares y tiendas de alimentación. Cangrejo Pro fue creado por la artista y mediadora cultural Xirou Xiao y está formado por un grupo de mujeres jóvenes de origen chino en Madrid (2018 hasta la actualidad), adentrándose en prácticas performativas colaborativas. La acción *Vamos al chino* ha sido llevada a cabo por las integrantes del colectivo Xirou Xiao, Zhihan Chen, Jiaying Li, Wanru Li, Jiakun Lu, Bixia Xu, Fengfan Yang y Shishi Zhu. Asimismo, hay que señalar que Xirou Xiao es cofundadora de la Asociación Liwai Acción Intercultural, desarrollando acciones de mediación intercultural a través del arte (2019 hasta la actualidad), es directora del proyecto de mediación artística y comunitaria *TIÀN Mǎ XÍNG KǒNG* con familias chinas en Madrid y, también, es miembro de la Red de Diáspora China en España, junto con Paloma Chen y otras creadoras.

Antes de introducir la acción comunitaria *Vamos al chino* es preciso exponer que el grupo Cangrejo Pro se creó



mediante una convocatoria por las redes sociales para realizar la acción comunitaria *Me importa un pepino* (2018-19) y, a lo largo de estos años, el colectivo ha evolucionado trascendiendo la praxis creativa para forjar una práctica que nace desde la amistad, la sororidad. Xirou Xiao reflexiona sobre qué significa ser una mujer joven china en España y cómo explora lo identitario desde la *performance* colectiva, siendo un ejemplo de ello *Me importa un pepino* (2018-19), en la Sala de Arte Joven de Madrid, en la que participaron diez mujeres jóvenes de origen chino. Xirou Xiao explica que el objetivo de dicha acción consiste en reflexionar sobre ¿quiénes son las jóvenes chinas que viven en Madrid?, ¿qué hacen?, ¿qué piensan sobre el feminismo?, ¿qué opinan y sienten sobre «el cuerpo», ¿y sobre su cuerpo en particular?, ¿qué dificultades y qué ventajas creen ellas que tiene ser una mujer china en España?, ¿cómo describen género e identidad?<sup>2</sup>.

El grupo obtuvo una beca en el Centro de Residencias Artísticas en Matadero, Madrid (2019-2023), y Xirou Xiao asevera que con este apoyo dispusieron de un espacio de trabajo y presupuesto «para mantener nuestra producción performativa y también la visibilidad y la legitimidad institucional» (Xiao y Hernández. s. f). Xirou Xiao expone que el arte es una herramienta para gestionar, también, la pluralidad del grupo y potenciar los vasos comunicantes entre ellas<sup>3</sup>.

El colectivo Cangrejo Pro anunció, en Instagram, la *performance* colectiva *Vamos al chino* (2022) [1] con la siguiente enunciación: «Crees que la situación de las familias chinas está lejos de ti, pero a mi madre le echaron cerveza en la cabeza...», remarcando –con tal afirmación– la decisión de enfocar tal agresión con el objetivo de generar una resonancia social para revertir tal situación de violencia que se silencia. Xirou Xiao revela en una entrevista realizada por Paloma Chen:

[...] dos compañeras de Cangrejo Pro nos compartieron incidentes parecidos: sus madres, que tienen tiendas de alimentación, casi simultáneamente habían sufrido robos con violencia. Esto no es un caso aislado. Este tipo de negocios sufren mucha inseguridad, y algunas compañeras de Cangrejo Pro lo han vivido desde pequeñas. Sentimos que teníamos que hacer algo al respecto, y esa fue nuestra manera, la única, con la que lidiar con nuestra necesidad personal y colectiva (Xiao y Chen, 2024).

Xirou Xiao explica que, aunque no todo el grupo ha experimentado este tipo de agresiones, se abrió un debate interno a raíz de tal suceso y la acción se concibió como un acto de apoyo y, al mismo tiempo, de denuncia. Justamente, para canalizar tal malestar decidieron recrear una tienda de alimentación china, con chucherías, en las que ellas atendían y el público recibía unas notas escritas con determinadas instrucciones como: «roba sin que te vean», «monta un pollo», «acércate a la mesa, elige el producto que quieras y di que lo pagarás la próxima vez» y, tras estas situaciones en las que el público interactuaba con ellas, intercambiaban el rol con la audiencia que devenía quienes atendían en la tienda.

Xirou Xiao explica que la expresión «Vamos al chino» provoca incomodidad y decidieron enfocar la realidad invisible de las agresiones que padece la comunidad china que trabaja en comercios de alimentación y bazares. La artista explica que la acción comunitaria parte de la necesidad, de un compromiso, como respuesta al asalto que vivió la madre de una de ellas a la que unos adolescentes le vertieron una cerveza encima. Este acto de violencia, lo captura también Paloma Chen en sus versos del poema *Una cuestión personal*:

Hoy la haremos reaccionar,  
hoy quemaremos el bazar.  
No saldrá en las noticias.  
Somos niños inocentes.  
Clientes habituales (2023).

Tanto Paloma Chen como Cangrejo Pro alertan sobre la hostilidad que padecen estas familias y la «normalización» de comportamientos humillantes. Para visibilizarlo y denunciarlo el colectivo del Cangrejo Pro termina la acción *Vamos al chino* derramándose ellas mismas una cerveza sobre sus cabezas. Se solidarizan y muestran su apoyo a estas familias que viven estas agresiones, mostrando que entienden su sufrimiento e interpellando al público con tal acción y con la siguiente pregunta: «¿crees que la situación de las familias chinas está lejos de ti? Pero es mi familia». Xiao relata que la audiencia les pregunta por qué no acuden a la policía y, en el debate posterior a la acción, ellas explican que, aunque se llame a la policía, no hay resultados.

La *performance* puede interpretarse como un ritual comunitario en el que exorcizan la agresión y potencian la fuer-





2. Cangrejo Pro, *Vamos al chino*, performance, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2022.  
Cortesía de Cangrejo Pro

za del colectivo. Esta naturaleza catártica se entrelaza con una decisión política. Xirou Xiao nos lanza la siguiente pregunta: ¿cómo se transmite el racismo a personas que no lo han vivido nunca?<sup>4</sup>.

Una de las estrategias es interpelar de manera directa a la sociedad a través de la praxis artística, potenciando la interacción para tejer alianzas y redes afectivas. La *performance* comunitaria *Vamos al chino* termina con la pregunta: «¿crees que la situación de las familias chinas está lejos de ti?», que luego es repetida con un audio que reproduce un coro de voces. Con esta pregunta directa, al igual que con los poemas de *Invocación a las mayorías silenciosas* de Chen, se señala claramente el conflicto, la deshumanización y se apela a la empatía.

La *performance* colectiva *Vamos al chino* deviene un dispositivo para denunciar la sinofobia de la sociedad española y se ha llevado a cabo en diferentes enclaves, adaptándola en cada uno de ellos, como en el Centro de Creación Artística Matadero en Madrid, dentro del II Encuentro de la Diáspora China en España (2 de abril de 2022), delante del Centro Arts Santa Mònica en Barcelona (2 de octubre de

2022), en el marco de los VIII Encuentro Cultura y Ciudadanía en Sevilla (26 de octubre de 2022), en el Festival de Cultura Feminista en San Sebastián (2 de diciembre de 2023) y en el Museo del Traje de Madrid (20 de junio del 2023). Me centraré en la acción llevada a cabo en Barcelona [2], frente a una audiencia especialmente heterogénea. Cangrejo Pro, en la convocatoria de la acción, enuncia el deseo que esta pieza siga fermentando en espacios públicos, en centros escolares y en espacios escénicos puesto que uno de los objetivos finales es interpelar a la sociedad.

Cangrejo Pro rumia sobre la decisión de volver a activar la acción, una segunda vez, en Barcelona. El grupo, antes de la *performance*, se preguntó por qué reabrir heridas y Xirou Xiao explica que cada una de ellas encontró su propio sentido, no todas habían vivido tales situaciones y expone que el colectivo se sustenta en el apoyo mutuo, en las redes de amistad, de sororidad, escuchándose, aprendiendo, creciendo juntas y recogiendo los conflictos y la diversidad (Xiao y Manonelles Moner, 1 de diciembre de 2022). Xirou Xiao, ante la pregunta de por qué lo hacemos, responde que recrear/revivir una experiencia traumática es una manera de



3. Cangrejo Pro, *Vamos al chino*, performance, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2022. Cortesía de Cangrejo Pro

exorcizar, visibilizar y denunciar tal agresión. En una publicación en Instagram el mismo día que realizaron la acción, Cangrejo Pro, en relación a la experiencia en Barcelona, explica que el núcleo del grupo se ha fortalecido:

Hemos recibido y hemos creado nuevas experiencias. Por un lado, hemos transmitido a más gente una realidad de la comunidad china en España, hemos podido dar un pasito más a la transformación social que deseamos. Por otro lado, entre las cangrejas hemos actualizado nuestra «misión» de la creación de esta pieza, resignificar por qué y para qué hacemos, que es para ti esta pieza en este momento de tu vida, qué sentido hay «repetir» y «reabrir» una y otra vez las heridas propias tan dolorosas...cada una encontramos nuestra reflexión y la conexión (2022).

Esta misión enlaza con el propósito de recoger y pensar la siguiente cuestión que plantea Xirou Xiao: ¿Cómo se transmite el racismo a personas que no lo han vivido nunca? Una de las estrategias es interpelar de manera directa a la audiencia, proponer al público que interactúe, formando parte de la acción al adoptar el rol tanto de quien agrede

como de quien recibe la agresión. Cangrejo Pro encarna y propone encarnar a la audiencia estas vivencias, retornando a la sociedad tales violencias. También hay que indicar que una voz individual y una voz colectiva (a modo de coro) repitió al final de la acción: ¿crees que la situación de las familias chinas no te afecta a ti? [3].

Xirou Xiao indica que la acción en cada lugar es distinta y que el grupo se pregunta por qué hacer la *performance* de nuevo en cada ocasión: «No es una pieza suave o fácil, es desde las tripas y las heridas personales y colectivas, y por el momento no la vamos a volver a hacer» (Xiao y Chen, 2024). Respecto tal decisión, Xirou Xiao explica que la última *performance*, que tuvo lugar en el museo del Traje de Madrid, la presencié la madre que había recibido tal agresión y cómo vivió la acción como un acto de apoyo colectivo, ayudando a cicatrizar las heridas (Xirou y Manonelles Moner, 2024). Aquí puede verse cómo ciertas prácticas artísticas procesuales, forjadas desde la sororidad, subrayan la relevancia de pasar a la acción para tejer redes de apoyo mutuo a la vez que se retorna tal violencia sistémica a la sociedad para fomentar un pensamiento crítico desde los afectos. Esta acción, en la que asistió la progenitora de una de las integrantes de Can-

grejo Pro que padeció el asalto, puede entenderse como un acto de reparación simbólica construida desde la empatía.

Tales redes se tejen desde los afectos con el objetivo de tocar al público para impulsar una conciencia crítica. La historiadora del arte Nina Felshin remarca que los/las artistas activistas conectan la creación con los movimientos sociales, comprometiéndose en procesos activos de representación para estimular el cambio social (2001: 90). En relación al giro social del arte, la historiadora de arte Claire Bishop enfatiza la autorrepresentación de quienes padecen opresiones para que denuncien las injusticias vividas con su propia voz y tales proyectos artísticos comunitarios impulsan un cambio social desde dentro (2016). Aquí cabe señalar la relevancia de las autorrepresentaciones, en plural, para ahondar en una polifonía de relatos desde lo heterogéneo, vinculando lo personal con lo colectivo.

## Conclusiones finales. ¿Cómo se transmite el racismo a personas que nunca lo han vivido?

La artista Cristina Zhang Yu y la médica Jiun Isabel Zhang Yim, miembros de la Red de Diáspora China, manifiestan que se acogen a la escritura como un acto de resistencia dentro de la producción epistémica de la academia española, identificando discursos sinóforos (2021: 2). El compromiso de tomar la palabra y poner el cuerpo es esencial en la naturaleza procesual de las iniciativas estudiadas que deconstruyen la sinofobia desde la praxis artística. El arte deviene un instrumento para explorar la vulnerabilidad y para pronunciar aquello que es silenciado, profundizando en la cohesión del colectivo. Aquí cabe recordar cómo John Berger alerta que una mayoría de la sociedad considera que

las obras expuestas en los museos no les afectan, que son patrimonio de unos pocos privilegiados (2011: 24) y, en esta dirección, es esencial destacar que los proyectos analizados trascienden los marcos institucionales y nacen con la clara voluntad de llegar a un público amplio e interpelar a la sociedad.

La práctica artística puede convertirse en un instrumento para visibilizar y denunciar la discriminación, repensando la construcción de identidades híbridas en un escenario global. Las propuestas analizadas se articulan a partir de experiencias personales que conectan directamente con la comunidad, con la sociedad. Lo personal es político y las jóvenes generaciones de creadores/as sino-descendientes, nacidas y educadas en España, y los/las jóvenes que han llegado al Estado español, a partir del nuevo milenio, conciben el arte como un dispositivo para enfocar la violencia cotidiana racista, machista y clasista. Asimismo, para deconstruir las representaciones estereotipadas con el sesgo del «peligro amarillo» y/o la «exotización», exploran las autorrepresentaciones para subrayar la pluralidad y remarcar la necesidad de articular y escuchar otros relatos. Paloma Chen y Cangrejo Pro proponen pasar a la acción para desdibujar la *otredad* y promover un pensamiento crítico.

Tales creadoras involucran a la audiencia e invocan a las mayorías silenciosas. A través de la palabra escrita y vivida, de la oralidad y de la acción, nos hacen partícipes de la responsabilidad de crear otras maneras de ser, estar y hacer en el mundo que se sustenten en el respeto y la empatía.

## Agradecimientos

Quiero expresar mi gratitud a Paloma Chen y a Xirou Xiao.

## Notas

\* Este artículo se enmarca dentro del trabajo realizado en el grupo de investigación InterAsia (2021 SGR 01028) y en el proyecto VIGEO (PID2022-139211OB-I00).

1 Conferencia de Paloma Chen en el marco de la Jornada *Invocación a las mayorías silenciosas* que tuvo lugar el 10 de mayo de 2023 en la Universidad de Barcelona.

2 Xirou Xiao, véase: <https://www.chinacult.es/project/me-importa-un-pepino/>.

3 Xirou Xiao en la conferencia *Vamos al Chino*, realizada en la Universidad de Barcelona el 30 de noviembre de 2022.

4 Xirou Xiao en la conferencia *Vamos al Chino*, realizada en la Universidad de Barcelona el 30 de noviembre de 2022.

## Bibliografía

- ARABI, Hassan (2020), «El discurso xenófobo en el ámbito político y su impacto social», *Entramado*. Enero-Junio, 2020 vol. 16, n.º 1, pp.166-175. En: <<https://dx.doi.org/10.18041/1900-3803/entramado.1.6085>>.
- BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín y SÁIZ LÓPEZ, Amelia (2013), «Del restaurante chino al bar autóctono. Evolución del empresariado de origen chino en España y su compleja relación con la etnicidad», en BARROS NOCK, Magdalena, y VALENZUELA GARCÍA, Hugo (eds.), *Retos y estrategias del empresariado étnico. Estudios de caso de empresarios latinos en los Estados Unidos y empresarios inmigrantes en España* (1 ed., pp. 85-108), Publicaciones de la Casa Chata, México.
- BERGER, John (2011), *Maneras de mirar*, Edicions de 1984, Barcelona.
- BISHOP, Claire (2016), «The social turn: Collaboration and its discontents», *Artforum International*, 44 (6), 178-183.
- CHEN, Paloma y XIAO, Xirou (2024), «Xirou Xiao: 'mi mirada artística es constructiva y, por tanto, tiene en la educación su aliada'», *El Salto. Culturas. Entrevista*, 17 de abril. En: <<https://www.elsaltodiario.com/culturas/entrevista-xirou-xiao-cangrejos-pro-exposicion-pelicula-chinas>>.
- CHEN, Paloma (2023), «No tengo más que una literatura y no es la mía: reflexiones desde una experiencia chino-española», *Organicom, [S. l.]*, v. 19, n. 40, pp. 228-236. En: <10.11606/issn.2238-2593.organicom.2022.205774>.
- CHEN, Paloma y MANONELLES MONER, Laia (2023, 12 de julio). Entrevista en Barcelona.
- CHEN, Paloma (2023), *Shan shui pixel scenes*. App.
- CHEN, Paloma (2022), *Una invocación a las mayorías silenciosas*, Letraversal, España.
- CHEN, Paloma y DE MONTIS, María G. (2022), «Paloma Chen: «Mi poesía habla de racismo, de cultura... de no tener una identidad», *El Feminista*, 12 de junio. En: <<https://efeminista.com/paloma-chen-poeta-colectiviza-experiencia-migratoria/>>.
- CHEN, Paloma (2019), *Crecer en 'un chino'. Hablan los hijos de los restaurantes y bazares de todo a 100* (reportaje multimedia). En: <<https://crecerenunchino.wordpress.com/>>.
- CHIU, Melissa (2006), *Breakout. Chinese art outside China*, Edizioni Charta Srl, Milano.
- FELSHIN, Nina (2001), «¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo», en BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ed. Universidad de Salamanca, pp. 73-94.
- GAO, Minglu en HOU, Hanru (2002), *On the mid-ground. Selected texts edited by Yu Hsiao-Hwei*, Timezone8, Hong Kong.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, Ester (2023), «Pero habla(n): Las heridas de los hijos de los inmigrantes en la poesía de Paloma Chen», *Hispania*, Volume 106, 3, September 2023, pp. 437-451. En: <10.1353/hpn.2023.a906573>.
- LEACH, Edmund (1967), «Nosotros y los demás», *Un Mundo en Explosión*, Anagrama, Barcelona, pp. 47-64.
- LIPPARD, Lucy (1983), «Caballos de Troya: arte activista y poder», en MARZO, J. L. (ed.), *Fotografía y activismo*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 55-82.
- GARCÉS MASCAREÑAS, Blanca (2023), «Europa davant dels refugiats», *Compàs d'amalgama*, 7, pp. 28-32, <https://doi.org/10.1344/Compas.2023.7.42451.28-32>.
- MANONELLES MONER, Laia (2021), «Relecturas de la "Otrredad". Representaciones y auto-representaciones de la migración china en España», en PELEGRÍ, Àngels (ed.), *Encrucijadas: China desde el presente*, Editorial Comares, Granada, pp. 63-82.
- MAYOCK, Ellen y CORBALÁN, Ana (eds.) (2014), *Toward a Multicultural Configuration of Spain: Local Cities, Global Spaces*, Fairleigh Dickinson UP, Mayland.
- Red de Diáspora China (2019). En: <<http://liwai.org/red-de-diaspora-china>> (fecha de consulta: 3-mayo-2024).
- RODRÍGUEZ-GARCÍA, Dan, HABIMANA-JORDANA Teresa y RODRÍGUEZ-RECHE, Cristina (2021), «"Tú, como eres negra, harás de lobo". El debate pendiente sobre la cuestión de la raza en España», *Perifèria, revista de recerca i formació en antropologia*, 26(1), pp. 29-55, <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.833>.
- SÁIZ LÓPEZ, Amelia (2005), «La migración china en España: características generales», *Revista CIDOB d'afers internacionals*, 68, pp. 151-163.
- TODOROV, Tzvetan (2000), *Nosotros y los Otros, reflexión sobre la diversidad humana*, Siglo XXI, México.
- TSAI, Ita (2019), *Chino capuchino: cómo los estereotipos afectan a estos españoles* [vídeo]. Documental, 14 minutos. En: <Chino Capuchino: cómo los estereotipos afectan a estos españoles-YouTube> (fecha de consulta: 1-mayo-2023).



- TSAI TSENG, Chenta (2019), *Arroz tres delicias. Sexo, raza y género*. Plan B, Barcelona.
- WU, Hung (2014), *Contemporary Chinese Art*, Thames & Hudson, Londres.
- XIAO, Xirou y HERNÁNDEZ, María (s. f). «Cangrejo Pro-Una de las voces de la diáspora china en España», *Metal magazine*. En: <<https://metalmagazine.eu/es/post/interview/cangrejo-pro>>.
- XIAO, Xirou y MANONELLES MONER, Laia (2022, 1 de diciembre), Entrevista en Barcelona.
- XIAO, Xirou y MANONELLES MONER, Laia (2024, 13 de mayo), Conversación en Barcelona.
- YE, Susana (2015), *Chñoles y bananas* [vídeo], Documental, 24 minutos. En: <Documental Chñoles y Bananas-YouTube> (fecha de consulta: 6-mayo-2022).
- ZHANG-YU, Cristina y ZHANG-YIM, Ji (2021), «Contranarrativas a través del teatro foro: nuestras formas de ser-en-el-mundo», *Open Library of Humanities*, 7(1): 5, pp. 1-15. En: <<https://doi.org/10.16995/olh.616>>.





# Tendencias lingüísticas en el discurso curatorial: Un análisis de las bienales de arte contemporáneo

Antonio Labella Martínez y Javier Fernández-Cruz

Universidad Complutense y Universidad de Málaga

alabella@ucm.es; fernandezcruz@uma.es

**RESUMEN:** Este artículo analiza las tendencias lingüísticas emergentes en los discursos curatoriales de las bienales de arte contemporáneo, centrándose en cómo el lenguaje refleja transformaciones sociales, políticas y ecológicas. A través de un análisis corpus-lingüístico de textos curatoriales seleccionados de bienales clave, se identifican patrones en el uso de términos relacionados con el cambio climático, el activismo y la colectividad. Se examinan también cómo estos términos reflejan los nuevos enfoques curatoriales hacia las prácticas artísticas comprometidas socialmente, así como su impacto en la recepción del arte. Finalmente, se discuten las implicaciones de estos cambios en la producción artística y se sugieren direcciones futuras para la investigación en la intersección del lenguaje, el arte y la curaduría contemporánea.

**PALABRAS CLAVE:** Lingüística de corpus; Tendencias curatoriales; Análisis de discurso; Estilo curatorial; Categorías temáticas; Bienales de arte.

## Linguistic Trends in Curatorial Discourse: An Analysis of Contemporary Art Biennials

**ABSTRACT:** This paper examines emerging linguistic trends in the curatorial discourses of contemporary art biennials, focusing on how language reflects social, political, and ecological transformations. Through a corpus-linguistic analysis of selected curatorial texts from key biennials, patterns in the use of terms related to climate change, activism, and collectivity are identified. The study also explores how these terms reflect new curatorial approaches to socially engaged art practices and their impact on art reception. Finally, the implications of these changes on artistic production are discussed, and future research directions at the intersection of language, art, and contemporary curating are suggested.

**KEYWORDS:** Corpus linguistics; Curatorial trends; Discourse analysis; Curatorial style; Thematic categories; Art biennials.

Recibido: 19 de noviembre de 2024 / Aceptado: 5 de agosto de 2025.

## Introducción

El discurso curatorial de la 15.<sup>a</sup> edición de la Bienal de Gwangju (Corea del Sur), celebrada del 7 de septiembre al 1 de diciembre de 2024, tenía por título *Pansori: A Soundscape of the 21st Century*. La elección del término *Pansori* para titular esta edición revela una ambición curatorial que va más allá de una simple referencia a la tradición cultural coreana. El *Pansori* es una forma de representación musical con un fuerte carácter dramático que es interpretado por un cantante y un tambor. Los espectáculos se caracterizan por usar indistintamente un lenguaje rural mezclado con expresiones cultas y pueden durar hasta ocho horas. En coreano, este término quiere decir literalmente *el ruido del lugar público* o también podría entenderse como *la voz de los subalternos*. Con esta propuesta, el curador de la edición, Nicolas Bourriaud, propone una reflexión pro-

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: LABELLA MARTÍNEZ, Antonio y FERNÁNDEZ-CRUZ, Javier, «Tendencias lingüísticas en el discurso curatorial: Un análisis de las bienales de arte contemporáneo», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 79-92, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.20859>

funda sobre la naturaleza del arte y su papel en la sociedad, líneas teóricas que el autor plasmó en su reciente ensayo *Inclusiones: estética del capitaloceno* (2020). La noción de *espacio relacional*, central en la obra de Bourriaud, encuentra en el *Pansori* un eco poderoso debido a su carácter performativo, su improvisación y su capacidad para conectar con un público amplio.

En la compleja trama del arte de la contemporaneidad global las bienales internacionales emergen como plataformas cruciales para la presentación y discusión de nuevas ideas y prácticas artísticas. Estos eventos multidisciplinarios, que se celebran bienalmente en distintas ciudades del mundo, no solo exhiben obras de arte, sino que también articulan discursos y narrativas que moldean nuestra comprensión del arte actual.

El lenguaje utilizado en los textos curatoriales se erige como una herramienta poderosa que moldea la percepción del público y favorece la investigación académica en torno a la creación artística (Chan y Gillings, 2024). Al analizar de manera sistemática el léxico, las metáforas y las narrativas presentes en los textos curatoriales de bienales de todo el mundo, es posible desvelar las tendencias, los debates y los intereses que subyacen a la producción artística contemporánea.

Este artículo muestra el análisis lexicográfico de los textos curatoriales de una selección de bienales internacionales con el objetivo de identificar los patrones lingüísticos y los temas recurrentes que caracterizan este tipo de discurso. A través de un análisis detallado del lenguaje empleado, se ha buscado comprender cómo los comisarios construyen significados, cómo posicionan las obras de arte en relación con contextos históricos y sociales más amplios y cómo influyen en la recepción del público.

Al explorar el lenguaje de los textos curatoriales, este estudio contribuye a varios campos de investigación. En primer lugar, permite profundizar en la comprensión de las prácticas curatoriales contemporáneas y en el papel que desempeñan los comisarios en la configuración del campo artístico. En segundo lugar, el análisis del discurso basado en corpus (Partington, Duguid y Taylor, 2013) facilita la identificación de nuevas tendencias y debates en el arte contemporáneo, lo que a su vez puede informar la investigación en áreas como la historia del arte, la teoría crítica y los estudios culturales. Finalmente, este estudio ofrece una metodología

que puede ser aplicada a otros corpus de textos artísticos, contribuyendo así al desarrollo de nuevas herramientas para el análisis cualitativo y cuantitativo de datos textuales en el campo de los estudios artísticos.

En las siguientes secciones, presentaremos la metodología empleada en este estudio, los resultados obtenidos y una discusión en profundidad de las implicaciones de nuestros hallazgos.

## Estado de la cuestión y objetivos

El anuncio público del equipo curatorial encargado de una nueva edición de bienal se ha convertido en un acontecimiento que genera una gran expectación en el mundo del arte contemporáneo. La revelación de los nombres encargados de configurar el discurso expositivo es recibida como un acontecimiento casi profético, anticipando las tendencias estéticas y las reflexiones críticas que dominarán la escena artística en los próximos meses. El curador o el equipo curatorial, en su papel de arquitecto de significados, asumen la compleja tarea de construir una narrativa coherente y persuasiva que no solo seleccione y organice las obras, sino que también las contextualice y les otorgue un sentido de conjunto. Según se ha planteado en estudios recientes (Labella, 2021), el relato curatorial que acompaña estas exposiciones funciona como una lente a través de la cual se filtran y se articulan las claves que definen el arte global: lenguajes formales en transformación, enfoques conceptuales emergentes y horizontes culturales que configuran el escenario de la creación en la contemporaneidad global. La sociología del arte, con autores como Bourdieu a la cabeza, ha destacado cómo estas concepciones, especialmente en el contexto de las bienales, no son neutras, sino que están profundamente arraigadas en las estructuras de poder y en las dinámicas sociales que subyacen al mundo del arte contemporáneo. Las bienales, además de actuar como catalizadores para el desarrollo de las escenas artísticas locales, ya que congregan a artistas principalmente de la región (Zarobell, 2021), reflejan las dinámicas geopolíticas, económicas y culturales del momento, tendencias y comportamientos minuciosamente analizados y expuestos en el ensayo *Bienials, Triennials and Documenta* realizado por Charles Green y Anthony Gardner (2016).

Las bienales se han convertido en un campo de batalla ideológico donde se disputan las hegemonías culturales y se negocian los significados de las obras de arte. Los curadores, como agentes activos en este proceso, desempeñan un papel crucial en la construcción de los relatos dominantes y en la legitimación de ciertos discursos artísticos. Es evidente que la figura del curador ha adquirido una relevancia inusitada en el arte contemporáneo. Además, los curadores de las bienales de arte no son ajenos a los circuitos de las instituciones museísticas o el mercado privado, ya que suelen ser los mismos especialistas que, debido a su naturaleza más dinámica, aprovechan el formato bienal para experimentar fórmulas arriesgadas y experimentales.

La proliferación de bienales, que asciende a cerca de 300 ediciones activas a nivel mundial a la fecha de redacción del presente artículo, ha generado una producción masiva de discursos curatoriales. Esta abundancia de textos, que se renueva cada dos años con la programación de nuevas ediciones, representa un desafío considerable para los investigadores del arte contemporáneo. El volumen de documentos, que abarca diversas perspectivas y contextos, exige el desarrollo y la aplicación de técnicas de análisis de textos basadas en herramientas digitales. Estas herramientas permiten procesar grandes volúmenes de datos textuales, identificar patrones, extraer información relevante y construir bases de datos más robustas. Al aplicar técnicas avanzadas de análisis de texto, como la lexicometría, es posible desentrañar las estructuras discursivas subyacentes a estos textos y, así, cartografiar los itinerarios conceptuales y estéticos que configuran el panorama del arte contemporáneo a nivel global. Una de las investigaciones más próximas a la presente es la realizada por Henk Roose, Willem Roose y Stijn Daenekindt (2018). En dicho estudio se realiza un análisis del arte contemporáneo a partir de técnicas de modelado de temas para explorar un corpus de artículos de la revista *Frieze*, identificando así las tendencias y debates dominantes en el discurso crítico sobre el arte contemporáneo. Otro estudio destacado es el de Mike Bowman (2023) que realizó una investigación sobre los intereses artísticos a partir del lenguaje utilizado en los títulos de las obras de arte estudiando los metadatos de más de 170 000 obras de las colecciones en línea de 133 museos de arte en 30 países. Sin embargo, estos estudios se han centrado principalmente en el análisis de la crítica de arte o los títulos de

las obras de arte. Finalmente, Kompatsiaris (2020) observó que los textos curatoriales emplean un lenguaje estratégico para atraer tanto al público masivo como al especializado, fusionando vocabularios expertos y populares para generar una sensación de singularidad y originalidad. Este enfoque puede aumentar el compromiso del público al hacer que el contenido sea más accesible y comprensible para una audiencia más amplia.

La presente investigación amplía este enfoque al explorar con mayor amplitud los textos curatoriales de las bienales, permitiendo analizar cómo los curadores construyen narrativas y legitiman ciertas prácticas artísticas. Al comparar los resultados con los obtenidos por Roose et al (2018), se identifican tanto las continuidades como las discontinuidades en el discurso sobre el arte contemporáneo a lo largo del tiempo.

En definitiva, el análisis de los textos curatoriales permite comprender cómo se construyen los significados en el arte contemporáneo y cómo estos significados se relacionan con las dinámicas sociales, políticas y culturales de nuestro siglo. Al adoptar una perspectiva interdisciplinar se desarrolla una comprensión más profunda y matizada del papel que desempeña el arte en la sociedad contemporánea. Esta perspectiva no solo nos permite desentrañar las estrategias discursivas utilizadas por los curadores, sino también identificar las tensiones y contradicciones que subyacen a las prácticas artísticas contemporáneas, así como las posibilidades de transformación y resistencia que estas prácticas pueden ofrecer.

El objetivo principal de esta investigación es desarrollar una metodología rigurosa para analizar los textos curatoriales de las bienales internacionales. A través del análisis lexicométrico de palabras clave, se han identificado los patrones lingüísticos, las temáticas recurrentes y las estructuras discursivas subyacentes a estos textos (Baker, 2018). Esperamos que los resultados de este estudio contribuyan a una mejor comprensión de cómo se construyen los significados en el arte contemporáneo y cómo estos significados se relacionan con las dinámicas sociales, políticas y culturales de nuestro tiempo. Asimismo, este trabajo sienta las bases para futuras investigaciones en el campo de los estudios artísticos, al demostrar el potencial de las herramientas digitales para analizar grandes volúmenes de datos textuales.

## Metodología

### Descripción del corpus

Para realizar el análisis lexicográfico se ha recopilado el *Corpus de Bienales*. Se trata de un corpus especializado compuesto por textos curatoriales provenientes de las webs de 23 bienales internacionales que tuvieron lugar entre 2007 y 2024, seleccionadas de manera estratégica para garantizar una representación geográfica y temporal amplia. La colección se compone de 126 documentos, uno por cada edición, en lengua inglesa [1]. Contiene un total de 134 616 tokens [2], palabras, números y signos de puntuación, y 116 458 palabras distribuidas en 4385 oraciones.

La selección de bienales se realizó siguiendo criterios de relevancia y representatividad (McEnery, Xiao y Tono, 2010), priorizando aquellas con un impacto destacado en el panorama artístico internacional. Para lograr una distribución geográfica equilibrada, se consideró la influencia de cada región en el sistema global del arte. Esto resultó en una mayor presencia de bienales en Europa, América del Norte y Asia, y en una menor representación de eventos en África, América Latina y Oriente Medio, en función de su participación en el circuito artístico internacional.

### Procedimiento de análisis léxico y temporal

Se ha empleado una metodología de lingüística de corpus aplicada al estudio lexicográfico diacrónico, con el fin de observar las variaciones temporales en el uso del léxico. El análisis del léxico curatorial se ha llevado a cabo mediante la herramienta *Tendencias (Trends)* de *Sketch Engine* (Kilgariff et al. 2014; 2015), una suite web que permite analizar grandes corpus mediante distintas técnicas estadísticas.

La búsqueda de tendencias constituye un caso específico de análisis de palabras clave (*keywords*). Las palabras clave son unidades léxicas estadísticamente representativas de un corpus y que ofrecen una panorámica de los marcos y temáticas abordadas. En el análisis diacrónico, en cambio, emergen las palabras cuyo uso ha variado significativamente a lo largo del tiempo. La herramienta compara las frecuencias relativas anuales mediante varios modelos estadísticos evaluando cada palabra la significancia de su variación tem-

poral. Para garantizar la replicabilidad del experimento se indican los ajustes empleados: tendencias en ascenso, palabra, frecuencia mínima: 10, Main-Kendall Theil Seinn; p-valor > 0,05.

Como resultado, se obtiene una lista con una puntuación general (*overall score*) que muestra las tendencias al alza o a la baja en la serie temporal (2007-2024) y el p-valor muestra tanto la significancia estadística como el grado de variación. Frecuencia indica el número de hallazgos de cada palabra en el corpus.

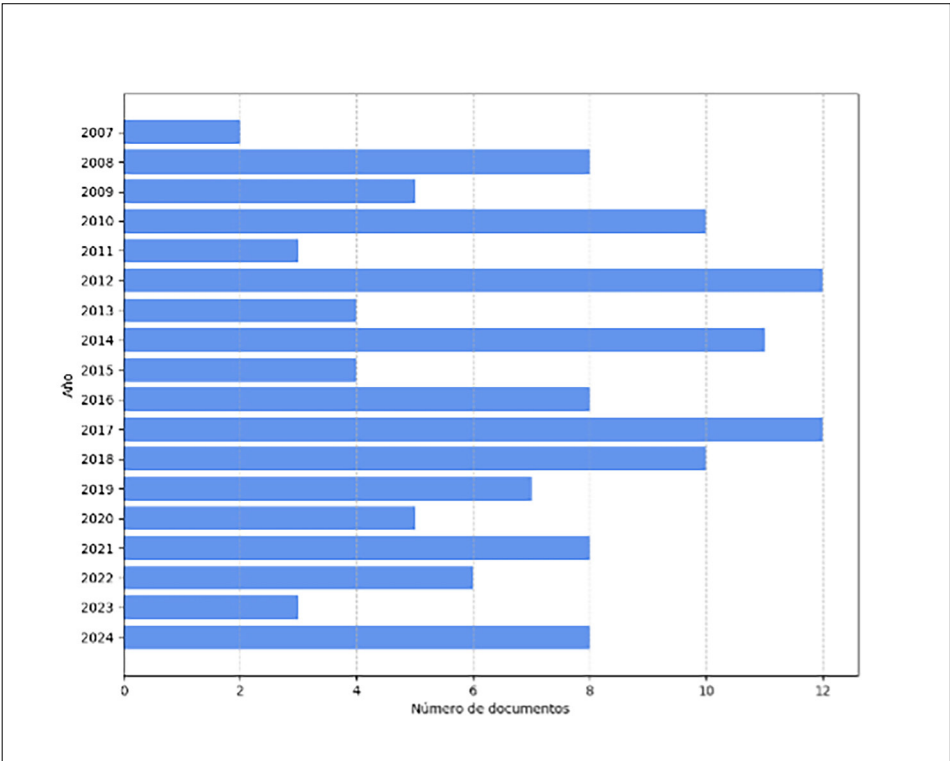
Para facilitar el análisis, los términos se clasificaron en diversas categorías temáticas, lo que permitió organizar y comprender mejor las tendencias léxicas en contextos curatoriales. Para ilustrar estos hallazgos, se identificaron oraciones ejemplares extraídas del corpus y se seleccionaron obras representativas expuestas en bienales recientes. Estos ejemplos y obras sirven para contextualizar los términos clave dentro de las narrativas curatoriales, ofreciendo una visión clara de cómo los temas han evolucionado y resonado en el ámbito del arte contemporáneo a lo largo de la serie temporal.

## Análisis de datos

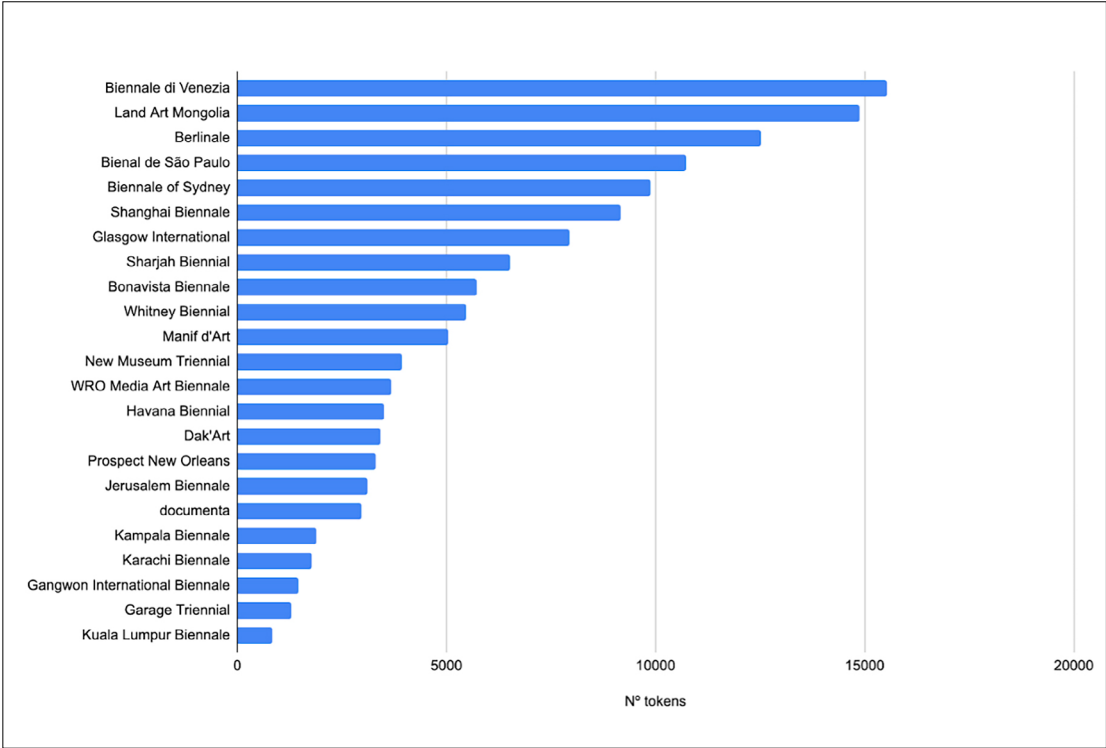
Tras procesar los textos con *Trends* de *Sketch Engine*, seleccionamos las 50 palabras con el mayor incremento significativo en su uso a lo largo de la línea temporal del corpus [3 y Tabla 1]. Se ha realizado una clasificación manual de estas palabras clave englobando estas en siete categorías principales.

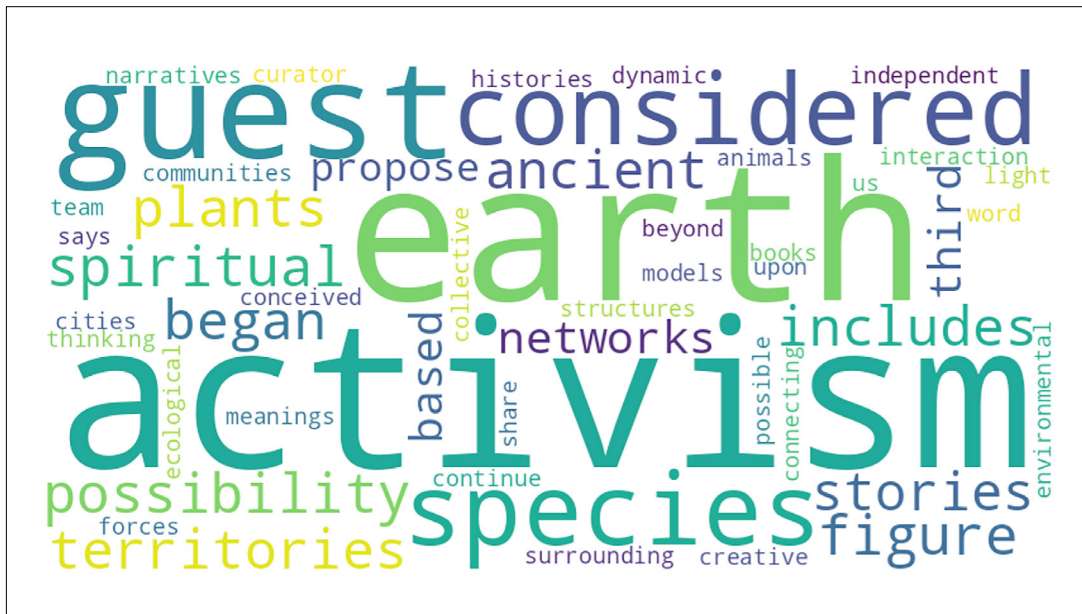
La primera categoría se ha denominado *Naturaleza y Ecología*, la cual se comprende de las siguientes palabras, todas ellas con tendencia positiva: *earth*, *plants*, *species*, *ecology/ecological*, *environment/al* y *water*. A la vista de los resultados se verifica que hay un interés creciente en el uso de vocabulario relacionado con el medio ambiente y la naturaleza. Tomando la palabra clave *earth* «tierra» como la más significativa, veremos algunos ejemplos. Durante los veinte últimos años, el discurso curatorial y las distintas bienales han incorporado la emergente preocupación por el cambio climático y el papel del artista contemporáneo durante el Antropoceno (ejemplos 1 y 2). Coocurrencias como *crisis* y *challenges* sugieren que la conciencia sobre el cambio climático ha impulsado el uso de *earth* en contextos críticos y urgentes.

1. Clasificación del corpus por el número de documentos recopilado en torno a los eventos artísticos



2. Clasificación del corpus por el número de tokens relativo a los eventos artísticos





3. Nube de las 50 palabras principales con tendencia ascendente

	Palabra	Tend.	p	Frec.		Palabra	Tend.	p	Frec.
1	<i>activism</i>	2,9042	0,0105	12	26	<i>communities</i>	1,5399	0,0029	37
2	<i>earth</i>	2,6051	0,0073	29	27	<i>cities</i>	1,5399	0,0317	16
3	<i>guest</i>	2,2460	0,0066	13	28	<i>books</i>	1,5399	0,0147	18
4	<i>species</i>	2,2460	0,0051	16	29	<i>independent</i>	1,5399	0,0109	20
5	<i>considered</i>	2,1445	0,0026	24	30	<i>beyond</i>	1,4826	0,0167	66
6	<i>possibility</i>	2,0503	0,0109	17	31	<i>interaction</i>	1,4826	0,0486	21
7	<i>spiritual</i>	2,0503	0,0069	23	32	<i>structures</i>	1,4826	0,0147	25
8	<i>figure</i>	2,0503	0,0108	20	33	<i>connecting</i>	1,4281	0,0184	12
9	<i>began</i>	1,9626	0,0073	14	34	<i>team</i>	1,3764	0,0462	46
10	<i>plants</i>	1,9626	0,0084	12	35	<i>thinking</i>	1,3764	0,0095	28
11	<i>territories</i>	1,9626	0,0013	10	36	<i>animals</i>	1,3764	0,0170	40
12	<i>includes</i>	1,9626	0,0034	21	37	<i>word</i>	1,3764	0,0214	25
13	<i>ancient</i>	1,8807	0,0137	19	38	<i>collective</i>	1,3764	0,0095	62
14	<i>stories</i>	1,8807	0,0055	22	39	<i>conceived</i>	1,3764	0,0271	27
15	<i>networks</i>	1,8807	0,0136	21	40	<i>possible</i>	1,3270	0,0141	43
16	<i>third</i>	1,8807	0,0281	14	41	<i>says</i>	1,3270	0,0385	20
17	<i>based</i>	1,8040	0,0183	45	42	<i>upon</i>	1,3270	0,0058	20
18	<i>propose</i>	1,8040	0,0209	14	43	<i>narratives</i>	1,3270	0,0262	29
19	<i>surrounding</i>	1,8040	0,0086	16	44	<i>dynamic</i>	1,2799	0,0228	15
20	<i>continue</i>	1,7321	0,0170	20	45	<i>light</i>	1,2349	0,0475	30
21	<i>meanings</i>	1,7321	0,0170	15	46	<i>environmental</i>	1,2349	0,0459	31
22	<i>histories</i>	1,6643	0,0084	27	47	<i>curator</i>	1,1918	0,0040	70
23	<i>creative</i>	1,6003	0,0250	43	48	<i>us</i>	1,1918	0,0230	154
24	<i>forces</i>	1,6003	0,0073	26	49	<i>ecological</i>	1,1918	0,0384	22
25	<i>models</i>	1.5399	0,0257	22	50	<i>share</i>	1,1504	0,0184	22

Tabla 1. Lista de tendencias extraídas del corpus. Muestra los valores de la palabra, la puntuación estadística de tendencia, el p-valor y la frecuencia absoluta de cada término en el corpus



1. Bodies of Water ask us to examine this living collectivity at a time when the *earth* is facing unprecedented challenges, from the accelerating climate crisis to the current global pandemic (Bienal de Shanghái, 2021).

2. In this Anthropocene era—created by human-engineered interventions in *earth*, water, and air—exploration of 21st-century relationships between humans and nature seemed fertile territory for Biennale artists and audiences» (Bienal Bonavista, 2017).

Por otro lado, existen varias menciones (ejemplo 3) asociadas a conceptos relacionados con la espiritualidad y la tradición y conectan la tierra con aspectos espirituales o culturales, como en la cultura mongola y en narrativas sobre la conexión entre el cielo y la tierra. La mirada del discurso curatorial, en este contexto, no ve la tierra como un recurso, sino como un espacio sagrado vinculado a valores medioambientales.

3. The fireplace, that is usually located in the middle of the portable round tents in which Mongolian people used to live for centuries, the Ger, is one of the meeting points between the *earth* and the axis of the three worlds (Bienal de Mongolia, 2016).

Como ejemplo para reflexionar sobre el uso de los términos señalados en esta categoría y la relación con las obras de arte expuestas, se destaca la edición de la bienal Manif d'Art celebrada en el año 2024 con el título *Les forces du sommeil. Cohabitations des vivants*. Según el planteamiento curatorial, esta edición puso el foco en la denuncia de la explotación del cuerpo y la imposición de los ritmos de vida impuestos por el capitalismo. La muestra invitaba a cuestionar la cultura del rendimiento constante y a valorar la importancia de los valores medioambientales como herramientas de resistencia y transformación social. Las ideas que vertebraban la edición se materializaban en la obra de la artista Elodie Pong (véase [4]), titulada *Does the world look greener through green eyes?* (2024). Con esta obra Pong subvierte el significado social del adoquín, tradicionalmente asociado a la construcción y la protesta, para crear un artefacto que cuestiona nuestra relación con el entorno urbano. Al resignificar mediante elementos naturales un espacio ar-



4. Elodie Pong: *Does the world look greener through green eyes?* en la Bienal de Quebec (2024). Procedencia: <https://manifdart.org/en/central-exhibition/>

tificial, la artista invita a repensar la coexistencia entre el ser humano y la naturaleza.

Durante la pandemia del COVID, se observaron usos de la palabra (ejemplo 4) que referencian este contexto en el cual la tierra pareció «detenerse» debido a los confinamientos llevados a cabo en 2020. Esto podría relacionarse con un incremento de la atención hacia la tierra en un sentido de hogar compartido global y vulnerabilidad distribuida.

4. When the coronavirus pandemic hit the European fortress several months ago, it felt for a moment that the *earth* wanted to stand still (Bienal de Berlín, 2020).

La segunda categoría la hemos titulado *Colectividad y Redes*, compuesta por términos como *activism*, *collective*, *communities*, *networks*, *solidarity* y *connections*. Todos estos términos muestran una tendencia positiva de uso. A lo largo de los últimos años, se ha observado un crecimiento significativo en el uso de vocabulario relacionado con la cooperación y las estructuras colectivas dentro del ámbito artístico. La tendencia creciente del uso de estos términos refleja el cambio hacia la valorización de las interacciones y

conexiones dentro de la comunidad creativa. Durante este tiempo, los discursos curatoriales de las bienales han mostrado un interés creciente por explorar formas de colaboración comunitarias horizontales, distribuidas y rizomáticas. Como sugiere el concepto de rizoma de Deleuze y Guattari (1980), el arte y las redes sociales se despliegan en un crecimiento horizontal, sin una estructura jerárquica, sino mediante una interconexión de manera no lineal, lo que genera nuevas formas de cooperación y participación.

Esta categoría se observa en algunos ejemplos aleatorios extraídos del corpus que ilustran cómo el arte contemporáneo y las prácticas curatoriales están cada vez más comprometidas con la construcción de redes de colaboración con el entorno y sus problemáticas en torno a temas como el razonamiento colectivo (ejemplo 5), el apoyo a movimientos sociales (ejemplo 6), la resiliencia urbana (ejemplo 7) y la solidaridad transnacional (ejemplo 8). Este cambio sugiere una transformación en el papel del arte y los creadores: ya no solo como una expresión individual o estética, sino como un medio de acción social y una herramienta para generar conciencia y fomentar cambios en diversas esferas, extendiéndose más allá de los límites tradicionales del arte para integrarse en luchas comunitarias y esfuerzos globales de justicia y sostenibilidad.

5. We aspire for art to point out new paths of *collective* reasoning and for its realizations to offer, from the confrontation of different creative and circulation models, a greater rapprochement between audiences, localities and levels of experience (Bienal de La Habana, 2019).

6. Ayşe Güleç, through her involvement in previous editions of documenta and her long commitment to *activism* work in Kassel *communities*, is a perfect fit (documenta, 2017).

7. How are artists striving to embed their works in the world around them through incursions into media and *activism* ? (New Museum Triennial, 2014).

8. It will convene artists to think beyond human-centered and nation-based narratives and to explore forms of fluid *solidarity* (Bienal de Shanghai, 2021).

*Activism* es la palabra con mayor crecimiento en tendencias léxicas y emerge como una categoría transversal

que atraviesa las distintas clasificaciones temáticas en los discursos y permea otras clasificaciones como la ecología, la tecnología y el futuro, entre otras. En bienales recientes, como la 23ª Bienal de Sídney de 2022 titulada *rivus* y que tuvo como curador a José Roca, el activismo no solo se manifiesta en la denuncia de problemáticas globales, sino también en la práctica artística misma, exhibiéndose obras en las que los artistas incorporan sus visiones políticas y sociales. Proyectos como *Disobedience Archive* de Marco Scotini, por ejemplo, demuestran cómo el activismo se entrelaza con la práctica artística para cuestionar y reinterpretar la cultura material, utilizando el arte como medio de exploración en temas de desobediencia de género y diáspora. El enfoque expande los límites de las creencias del espectador al involucrar temas críticos y conflictos sociales contemporáneos, tales como el racismo sistémico, la justicia climática y la economía sostenible. En última instancia, el activismo refuerza la función del arte como un espacio para la reflexión y el cambio social, impulsando nuevas formas de interpretación y agencia que resuenan en múltiples categorías curatoriales.

Por último, en relación con esta categoría, se pone como ejemplo la edición de la 12ª Bienal de Berlín del año 2022 que se inauguró con el título *Still Present!*. La dirección corrió a cargo del artista y comisario Kader Attia, quien alertaba de la alienación y el control que ejerce el capitalismo sobre nuestras vidas, especialmente a través de la tecnología y la gobernanza algorítmica, proponiendo una alternativa: el arte y la construcción de redes humanas y sociales. El discurso curatorial reunía obras que eran una llamada a la acción, invitándonos a reimaginar nuestras relaciones con nosotros mismos, con los demás y con el mundo que nos rodea. Como ejemplo cabe destacar la instalación creada por el colectivo iniciado en Dakar en 2018 *The School of Mutants* (véase Figura 5). Este colectivo está inspirado por el proyecto *University of Mutants*, fundada en Gorée, Senegal, en 1977, que surgió con la voluntad de crear una enseñanza no jerárquica y la descolonización de las epistemes académicas. En la actualidad se presenta como una plataforma de arte e investigación que propone nuevos modelos de aprendizaje y conocimiento. A través de una práctica nómada y colaborativa, el colectivo reexamina las estructuras de poder y cuestiona las jerarquías académicas, invitándonos a imaginar futuros más justos y equitativos mediante la producción de obras de vídeo, publicaciones, asambleas y *collective learning situations*.



5. Vista de instalación del colectivo *The School of Mutants* en la 12.º Bienal de Berlín (2022). Procedencia: <https://12.berlinbiennale.de/artists/the-school-of-mutants-boris-raux-hamedine-kane-lou-mo-stephane-verlet-bottero-valerie-osouf/>

La tercera categoría se ha denominado *Especulación y Futuro* e incluye términos como *possibility*, *models*, *propose*, *continues*, *forces*, *histories*, *narratives*, *beyond*, *interaction* y *dynamic*. Esta categoría presenta una tendencia ascendente, reflejando un interés cada vez mayor en imaginar futuros alternativos y en proyectar posibilidades que desafíen el presente. La palabra clave *possibility* «posibilidad» se destaca aquí, sugiriendo un espacio abierto para construir caminos innovadores en el ámbito artístico.

Como se puede observar en los ejemplos seleccionados, en los últimos años los discursos curatoriales comenzaron a explorar narrativas que no solo representan el arte como un reflejo de la realidad actual, sino como una fuerza que anticipa y moldea futuros diversos (ejemplo 9). Como en el rizoma, esta tendencia conecta conceptos de forma expansiva y no lineal, yendo «más allá» (*beyond*) de los límites de la práctica artística tradicional (ejemplo 10). La interacción entre diversas disciplinas y la fluidez de estos modelos crean un campo especulativo dinámico donde el arte se redefine continuamente (ejemplo 11), explorando historias pasadas e imaginando posibilidades futuras (ejemplo 12).

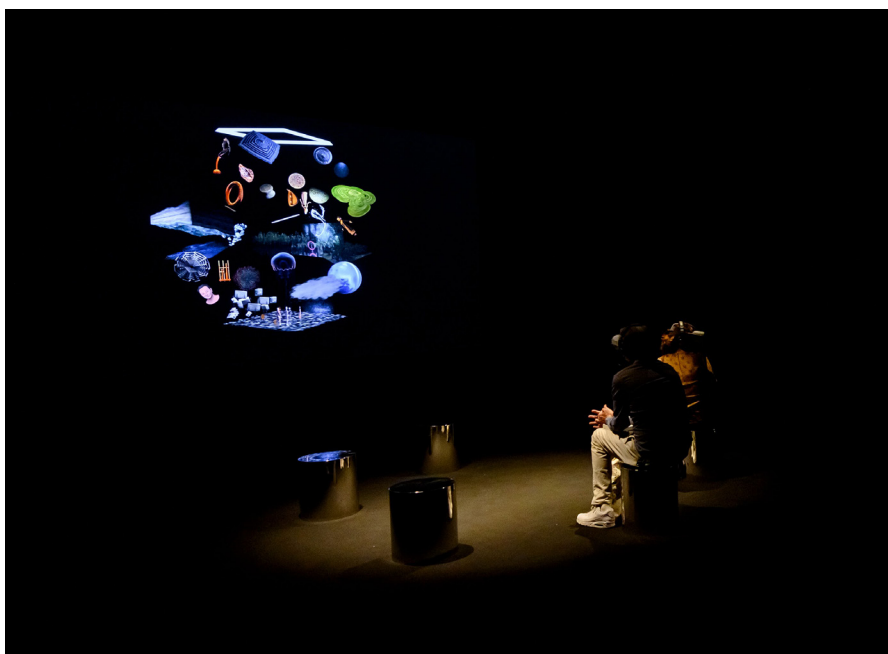
9. Chakasm's placement takes these pieces of history as *dynamic*, interconnected *forces* that are not quietly resting in the past, in the ground or on the page (Bienal de Bonavista, 2023).

10. Art is the last bastion, a garden to cultivate above and *beyond* trends and personal interests (Bienal de Venecia, 2019).

11. Meanwhile, the artist *continues* to define himself in relation to the *history* of art, just as he has always done (Bienal de Venecia, 2009).

12. Artists invent methods of unlearning, borrow *narratives* from the sciences, question historical art projects and simply study from scratch what we can see with our bare eyes (Bienal de Mongolia, 2014).

La categoría dedicada a la especulación y futuro, posee una buena representación de estos términos dentro de los diferentes textos curatoriales de las ediciones seleccionadas para el presente estudio. Como ejemplo se destaca la 14.º edición de La Bienal de Sharjah que se celebró en el



6. Vista de instalación *R for Resonance* del artista Ho Tzu Nyen en la 14.ª Bienal de Sharjah (2019). Procedencia: <https://www.v1.sharjahart.org/sharjah-art-foundation/projects/r-for-resonance-2019>

año 2019 con el título *Leaving the Echo Chamber*. La edición estaba dividida en tres exposiciones comisariadas por los curadores Zoe Butt, Omar Kholeif y Claire Tancons, y el discurso curatorial presentaba una crítica incisiva a las estructuras de poder y a las narrativas dominantes que conforman nuestra realidad. Al explorar temas como la historia, la identidad y la justicia social, la muestra exhibía obras que invitaban al espectador a cuestionar las normas establecidas y a buscar nuevas formas de entender el mundo, desafiando el concepto de *echo chamber* «cámara de eco» y ofreciendo un espacio para la reflexión y la transformación. Una de las propuestas que se exhibieron fue la instalación inmersiva *R for Resonance* del artista Ho Tzu Nyen (véase Figura 6). La pieza nos sumerge en una experiencia sensorial y políticamente cargada que nos invita a reimaginar las posibilidades del pasado y el futuro. A través de la realidad virtual, el artista explora las resonancias profundas del gong, un instrumento que conecta lo sagrado con lo profano, lo individual con lo colectivo. Al vincular el gong con la historia colonial y las dinámicas de poder, Ho invita al espectador a reflexionar sobre cómo el pasado continúa resonando en el presente. Más allá de ser un mero objeto, el gong se convierte en un catalizador de conocimiento, un punto de partida para explorar las múltiples posibilidades que se abren ante nosotros e ima-

ginar futuros alternativos, donde el conocimiento se convierte en una herramienta para la transformación social.

### Otras narrativas

Además de las narrativas dominantes que se han enunciado anteriormente, el análisis ha revelado una rica diversidad de discursos que, aunque con menor frecuencia, aportan matices y perspectivas únicas al panorama artístico contemporáneo. Estas voces emergentes, al margen de las tendencias dominantes, ofrecen una visión fresca y desafiante de las prácticas artísticas actuales, y sugieren la existencia de corrientes subyacentes. A continuación se presentan de forma sucinta algunos de estos discursos emergentes, que ya están siendo objeto de investigaciones específicas y cuya profundización permitirá ampliar el marco interpretativo del presente estudio.

### Espiritualidad

La aparición de términos como *stories*, *spiritual*, *ancient*, *forces* o *beyond* en los discursos curatoriales revela un cre-



7. Vista de instalación de la obra *City of Ghost* (2007-2012), del artista tailandés Nipan Oranniwesna, presentada en la 18ª Bienal de Sídney (2012). Procedencia: <https://nipan2007.blogspot.com/2017/10/city-of-ghost-2005-2012.html>



ciente interés por explorar dimensiones que trascienden lo material y lo racional en la creación artística. Esta tendencia apunta a una búsqueda de sentido y de conexión profunda que desborda las explicaciones científicas y las estructuras sociales establecidas, abriendo paso a otros modos de experiencia, conocimiento y sensibilidad.

No obstante, es importante subrayar que la espiritualidad en el arte contemporáneo no equivale a un retorno a lo religioso institucional ni a la reproducción de prácticas místicas tradicionales. Más bien, se manifiesta como una indagación subjetiva y plural, en la que se articulan experiencias individuales, relaciones con lo invisible y aproximaciones a lo sagrado entendidas desde una perspectiva abierta, crítica y no dogmática.

Esta dimensión espiritual, en expansión dentro del discurso curatorial actual, puede interpretarse como una forma de resistencia simbólica frente al materialismo dominante y como un intento de recomponer vínculos con lo ancestral, lo trascendente o lo inefable. Algunas propuestas curatoriales recientes abordan esta dimensión desde cosmovisiones no occidentales, lo que permite ampliar el horizonte conceptual desde el que se piensa la relación entre arte, naturaleza y espiritualidad. Tal es el caso de la edición de 2022 de la

*Land Art Biennial of Mongolia*, titulada *A Nomadic Horizon* y comisariada por Maurizio Bortolotti, que propone una releitura del horizonte desde una perspectiva nómada. En esta visión, la línea que separa el cielo y la tierra no representa una frontera física, sino una relación simbólica entre dos entidades espirituales que estructuran el entorno natural en la cultura nómada. Este enfoque permite imaginar una ecología espiritual en la que el paisaje se concibe como espacio de conexión trascendental entre lo humano y lo cósmico, entre el presente y los saberes ancestrales (Land Art Mongolia, 2019).

### Espacialidad

Una segunda narrativa emergente se vincula con la dimensión espacial del arte y su inscripción en territorios concretos. Palabras clave como *territories*, *land*, *cities*, *borders*, *geographies*, *surroundings* o *displacement* sugieren una atención renovada hacia los vínculos entre lugar, identidad y poder. En estos discursos curatoriales, el espacio no es entendido como un mero soporte físico, sino como una construcción social e histórica en disputa.

Numerosas propuestas recientes abordan el territorio como escenario de conflicto, memoria o pertenencia, y muestran cómo los artistas intervienen en espacios fronterizos, zonas de tránsito o geografías coloniales para visibilizar desigualdades estructurales. Un ejemplo significativo es la instalación *City of Ghost* (2007–2012) del artista tailandés Nipan Oranniwesna, expuesta en la Bienal de Sídney de 2012, bajo la curaduría de Catherine de Zegher y Gerald McMaster que llevó por título *All our relations* (véase Figura 7). La obra consiste en un extenso mapa urbano construido con polvo de talco, cuya fragilidad evoca la volatilidad de las ciudades contemporáneas y la precariedad de las vidas que las habitan. Oranniwesna traza con esta cartografía efímera una crítica silenciosa a los efectos de la globalización, proponiendo una reflexión sobre la dimensión simbólica del territorio como lugar de pérdida, tránsito e incertidumbre (Biennale of Sydney, 2012).

Lejos de concebir el espacio como un dato fijo, estas prácticas artísticas lo entienden como un campo de relaciones, donde se negocian las identidades y se disputan los significados. El territorio, en este marco, se convierte en una categoría relacional que permite leer las fracturas de nuestro tiempo y cuestionar los modos en que habitamos el mundo.

### Arte y curaduría

El análisis de términos como *curator*, *exhibition*, *art*, *independent*, *figure* y *title* muestra una tendencia tanto creciente como decreciente. Aunque el término *curator* presenta una evolución positiva, otras palabras asociadas con las exposiciones, como *art* y *exhibition*, experimentan un leve descenso, lo que podría interpretarse como un indicio de desplazamiento hacia nuevas formas curatoriales que trascienden los formatos expositivos convencionales, explorando estructuras más experimentales, colaborativas e independientes. En este contexto, la figura del curador se ha diversificado, dando lugar a perfiles profesionales que operan en circuitos no institucionales y desarrollan proyectos que difuminan los límites entre el arte, la vida cotidiana y la acción política, mostrando una voluntad expresa de disociarse de los marcos tradicionales.

La emergencia de estos nuevos actores y prácticas ha generado un lenguaje más flexible y permeable, capaz

de responder a la creciente complejidad del arte contemporáneo y a sus vínculos con lo social, lo territorial o lo comunitario. En esta línea, la 15ª Bienal de Sharjah, *Thinking Historically in the Present* (2023), representa un hito que encarna no solo la vigencia de estas transformaciones, sino también la importancia del pensamiento curatorial como herramienta crítica. Concebida por el influyente comisario Okwui Enwezor –considerado uno de los principales arquitectos de una curaduría global, poscolonial y desoccidentalizada–, la muestra fue realizada de manera póstuma por Hoor Al Qasimi, directora de la Fundación de Arte de Sharjah. Enwezor no solo cambió el modo en que se conciben y organizan las exposiciones internacionales, sino que redefinió los objetivos mismos del comisariado, ampliándolo hacia un ejercicio de pensamiento histórico, político y estético profundamente situado.

La propuesta curatorial, articulada en torno a la noción de «pensar históricamente en el presente», funciona como una matriz crítica desde la que repensar el papel del arte contemporáneo en la configuración del relato global. Al Qasimi asume el legado conceptual de Enwezor no como mera continuidad, sino como una reactivación desde la experiencia vivida y desde la responsabilidad institucional. La exposición traza un complejo entramado de voces, memorias, luchas y ficciones que materializa la constelación poscolonial propuesta por Enwezor, y que reafirma su legado como uno de los curadores más visionarios e influyentes de las últimas décadas (Sharjah Art Foundation, 2023).

Además, estos cambios en las tendencias lingüísticas del ámbito internacional ponen de relieve también una cuestión no resuelta en el contexto hispanohablante: el uso cada vez más extendido del término *curador* frente al tradicional *comisario*. A pesar de su implantación en el lenguaje especializado del arte contemporáneo, *curador* no cuenta aún con reconocimiento normativo por parte de la Real Academia Española, lo que evidencia una fricción entre la evolución del discurso profesional y la codificación institucional del lenguaje.

### Tecnología e innovación

Los términos *technologies*, *sound*, *dynamic*, *environmental* y *connecting* muestran una tendencia claramente positiva, lo



que refleja la creciente convergencia entre arte, ciencia y tecnología que está reconfigurando de forma decisiva las prácticas artísticas contemporáneas. Esta evolución no se limita a la incorporación de nuevos dispositivos técnicos, sino que transforma los marcos conceptuales y metodológicos desde los que se produce y se piensa el arte. En este sentido, la integración de tecnologías como la inteligencia artificial, el procesamiento algorítmico de datos, la realidad aumentada o la tecnología sonora, no solo amplía las posibilidades estéticas y sensoriales, sino que cuestiona la esencialidad de la creación artística misma, abriendo un campo de incertidumbre y experimentación sobre la autoría, la agencia y la subjetividad en la era posthumana.

Este cambio de paradigma también se manifiesta en la proliferación de discursos curatoriales que adoptan un enfoque más especulativo. Un ejemplo significativo de esta mutación puede encontrarse en la 10ª Bienal de Shanghái (2014), titulada *Social Factory* y curada por Anselm Franke. Franke propuso una reflexión crítica sobre la producción de lo social en las sociedades industrializadas, postindustriales y tecnológicamente mediadas. La exposición planteaba preguntas fundamentales sobre el modo en que las relaciones sociales son capturadas, modeladas y automatizadas por tecnologías digitales, sugiriendo una analogía entre los procesos de automatización de la fábrica industrial y la actual lógica algorítmica que regula nuestras interacciones sociales. En este sentido, la bienal no solo exploraba cómo la sociedad ha cambiado con la tecnología, sino que también nos instaba a reflexionar sobre la producción de lo social en sí mismo. Franke veía la sociedad como una fábrica en la que cada miembro representaba un tipo de marca, sugiriendo que la vida cotidiana, influida por la tecnología, se convierte en un objeto de escrutinio público, afectando la subjetividad y la cultura.

*Social Factory* no solo tematizaba esta mutación, sino que la encarnaba estructuralmente, dividiendo el recorrido expositivo en áreas conceptuales como *Chronicles of Sentiment* o *The Noise and the Signal*, que exploraban la producción colectiva de la subjetividad, la economía de la atención y la tensión entre información y ruido en la era de los datos masivos. El proyecto revelaba cómo el arte contemporáneo se convierte en un laboratorio de pensamiento desde el cual interrogar el impacto de las tecnologías emergentes en la vida cotidiana, el cuerpo social y las formas de gobierno, especialmente en contextos urbanos como Shanghái, donde

el desarrollo acelerado se vuelve síntoma y escenario de una transformación global (Franke, 2014).

## Conclusiones

El análisis lexicométrico aplicado a los discursos curatoriales de las bienales internacionales ha revelado una herramienta invaluable para desentrañar las tendencias y los cambios conceptuales que subyacen a una parte del arte contemporáneo. La emergencia de términos relacionados con la ecología, la colectividad, la tecnología y la posibilidad indica un desplazamiento hacia prácticas artísticas más comprometidas socialmente y hacia una mayor reflexión sobre el papel del arte en la sociedad, al menos en el ámbito de las bienales.

Al cuantificar y analizar la frecuencia de los términos, hemos podido identificar de manera precisa y objetiva los conceptos y las ideas que dominan el discurso curatorial actual. Esta metodología no solo nos ha permitido superar las limitaciones de los análisis cualitativos tradicionales, sino que también ha abierto nuevas vías de investigación.

Revelar las palabras clave y las estructuras discursivas subyacentes a los textos curatoriales, ha facilitado identificar patrones y tendencias que podrían pasar desapercibidos en un análisis más superficial. Esta información es crucial para comprender cómo se construyen los significados en el arte contemporáneo y cómo evolucionan a lo largo del tiempo.

Sin embargo, este estudio solo representa un primer paso. Ampliar este análisis a otras bienales, a otros tipos de exposiciones y a otros períodos históricos permitiría construir una imagen más completa de la evolución del discurso curatorial y de su relación con los cambios sociales y culturales. Además, sería interesante comparar los resultados obtenidos con otros campos de estudio, como la historia del arte, la sociología y la filosofía, para enriquecer nuestra comprensión de los fenómenos culturales contemporáneos.

En conclusión, el análisis lexicométrico se ha revelado como una herramienta poderosa para explorar las dinámicas del discurso curatorial y para comprender mejor el papel del arte en la sociedad contemporánea. Al combinar los beneficios de la precisión cuantitativa con la riqueza interpretativa de los análisis cualitativos, esta metodología abre nuevas perspectivas para la investigación en el campo de la historia del arte y los estudios culturales.

## Bibliografía

- BAKER, Paul (2018), «Keywords: Signposts to objectivity?», en CERMAKOVÁ, Anna & MAHLBERG, Michaela (eds.), *The Corpus Linguistics Discourse: In honour of Wolfgang Teubert*, John Benjamins, pp. 77-94.
- BOURRIAUD, Nicolas (2020), *Inclusiones: estética del capitaloceno*, Editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- BOWMAN, Matthew (2023), «Text-mining metadata: What can titles tell us of the history of modern and contemporary art?», *Journal of Cultural Analytics*, vol. 8, n.º 1, pp. 1-23. En: <<https://doi.org/10.22148/001c.74602>>.
- Biennale of Sydney (2012), *18th Biennale of Sydney: All our relations* [Exhibition catalogue]. En: <<https://www.biennaleofsydney.art/archives/18bos/>>.
- CHAN, Jun y GILLINGS, Martin (2024), «Constructions and representations of Chinese identity through England's curatorial imagination: A corpus-assisted analysis», *Research in Corpus Linguistics*, vol. 12, n.º 1, pp. 114-139. En: <<https://doi.org/10.32714/ricl.12.01.05>>.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980), *Rizoma (Mil Mesetas 1980)*, Minuit, París.
- FRANKE, A. (2014, septiembre 24), *10th Shanghai Biennale: Social Factory*. E-flux. En: <<https://www.e-flux.com/criticism/236580/10th-shanghai-biennale-social-factory>>.
- GARDNER, Andrew y GREEN, Charles (2016), *Biennials, Triennials, and Documenta*, John Wiley & Sons. En: <<http://0.proquest.safaribooksonline.com/book/design/9781444336641>>.
- KILGARRIFF, Adam, HERMAN, Ondřej, BUŠTA, Jan, RYCHLÝ, Pavel y JAKUBÍČEK, Miloš (2015), «DIACRAN: a framework for diachronic analysis (presentation)», *Corpus Linguistics (CL2015)*, Reino Unido.
- KILGARRIFF, Adam, BAISA, Vít, BUŠTA, Jan, JAKUBÍČEK, Miloš, KOVÁŘ, Václav, MICHELFEIT, Jan, RYCHLÝ, Pavel y SUCHOMEL, Vít (2014), «The Sketch Engine: Ten years on», *Lexicography*, pp. 7-36.
- 15th Gwangju Biennale: PANSORI, A Soundscape of the 21st Century (s.f.), *15th Gwangju Biennale: PANSORI, A Soundscape of the 21st Century*. En: <<https://www.15gwangjubienale.com/en>>.
- KOMPATSIARIS, Panos (2020), «Curators, words and values: the branding economies of curatorial statements in art biennials». *Journal of Cultural Economy*, 13, pp. 758-771.
- LABELLA MARTÍNEZ, Antonio (2021), «El formato expositivo bienal de arte a estudio: Análisis sobre la red global de las bienales previas a la pandemia COVID 19 (2007-2019)», *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación en Artes y Humanidad Digitales*, n.º 20, pp. 95-115. En: <<https://doi.org/10.5281/zenodo.7644757>>.
- Land Art Mongolia (2019), *Land Art Mongolia 360°-LAM 2018: Catalogue*. En: <[http://www.landartmongolia.com/images/archiv/LAM\\_2018\\_sm.pdf](http://www.landartmongolia.com/images/archiv/LAM_2018_sm.pdf)>.
- McENERY, Tony, XIAO, Richard y TONO, Yukio (2010), «Corpora and applied linguistics». En *Corpus-based language studies: An advanced resource book*, pp. 80-123. Routledge.
- PARTINGTON, Alan, DUGUID, Alison y TAYLOR, Charlotte (2013), *Patterns and Meanings in Discourse: Theory and practice in Corpus-assisted Discourse Studies (CADS)*. Ámsterdam, John Benjamins.
- ROOSE, Hélène, ROOSE, Wouter y DAENEKINDT, Stijn (2018), «Trends in Contemporary Art Discourse: Using Topic Models to Analyze 25 years of Professional Art Criticism», *Cultural Sociology*, vol. 12, n.º 3, pp. 303-324. En: <<https://doi-org.bucm.idm.oclc.org/10.1177/1749975518764861>>.
- Sharjah Art Foundation (2023), *Sharjah Biennial 15: Thinking Historically in the Present*. En: <<https://www.sharjahart.org/en/sharjah-biennial/sb-15/>>.
- ZAROBELL, John (2021), «New geographies of the biennial: networks for the globalization of art», *GeoJournal*, vol. 87, n.º 4, pp. 2505-2523. En: <<https://doi.org/10.1007/s10708-021-10384-8>>.

# Miradas cruzadas en la guerra civil española. Un sistema de comunicación convergente para una mejor comprensión del paisaje

Santiago Elía-García, Ana Ruiz-Varona y Rafael Temes-Cordovez

Universidad San Jorge y Universidad Politécnica de Valencia

selia@usj.es; nruiz@usj.es; rtemes@urb.upv.es

**RESUMEN:** El análisis estructural y cualitativo de las representaciones de un paisaje permite extraer un valioso conocimiento sobre su historia y territorio. Estas representaciones adquieren valor documental al reflejar el proceso de conceptualización y entendimiento de un paisaje vivido y significado por diferentes generaciones. Esta investigación se centra en el valor documental de los materiales y testimonios elaborados para narrar un mismo hecho: la guerra civil española en el frente norte de Aragón. Estos testimonios son comunicados por los observadores del paisaje a través de diferentes lenguajes. El método de análisis sistemático aplicado a los materiales gráficos, escritos y fotográficos permite caracterizar y reconstruir un paisaje común a través de sus miradas cruzadas. Los resultados de la investigación contribuyen al conocimiento de lo sucedido en este acontecimiento histórico y destacan el papel fundamental del paisaje y el territorio a través de las técnicas de representación, visualización y comunicación.

**PALABRAS CLAVE:** Dibujo; Corografías; Croquis panorámicos; Panoramas fotográficos; Aragón; Guerra civil española; Territorio.

## Crossed Gazes in the Spanish Civil War. Converging Communication System to a Better Understanding of the Landscape

**ABSTRACT:** The structural and qualitative analysis of landscape representations allows for the extraction of valuable knowledge about its history and territory. These representations gain documentary value by reflecting the process of conceptualization and understanding of a landscape experienced and interpreted by different generations. This research focuses on the documentary value of materials and testimonies created to narrate a single event: the Spanish Civil War on the northern front of Aragon. These testimonies are communicated by landscape observers through different languages. The systematic analysis method applied to graphic, written, and photographic materials allows for the characterization and reconstruction of a common landscape through their intersecting perspectives. The research results contribute to the understanding of what occurred during this historical event and highlight the fundamental role of landscape and territory through representation, visualization, and communication techniques.

**KEYWORDS:** Drawing; Chorographies; Panoramic sketches; Photographic panoramas; Aragon; Spanish Civil War; Territory.

Recibido: 4 de diciembre de 2024 / Aceptado: 22 de abril de 2025.

## Introducción

El punto de partida de esta investigación es la combinación de las descripciones sobre un mismo territorio que diferentes observadores dejaron plasmadas durante la guerra civil española. El ámbito geográfico se delimita al espacio que ocupó la línea de contacto entre las ciudades de Zaragoza y Huesca. La superposición de estas miradas ofrece composiciones que,

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: ELÍA-GARCÍA, Santiago, RUIZ-VARONA, Ana y TEMES-CORDOVEZ, Rafael, «Miradas cruzadas en la guerra civil española. Un sistema de comunicación convergente para una mejor comprensión del paisaje», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 93-110, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.20927>

al integrar lo gráfico y lo escrito, permiten completar los paisajes individuales capturados por algunos protagonistas del conflicto.

El hilo conductor es el conocimiento del territorio a través de sus representaciones y, por tanto, de sus paisajes (Maderuelo, 2005). Los testimonios sobre el paisaje incluidos reflejan los recuerdos de sus autores, los largos caminos recorridos, las acciones planificadas, las batallas y todas las historias y catástrofes que vivieron. Visiones puramente descriptivas se complementan con otras que aportan sentimientos y sensaciones, componiendo así un conjunto de miradas alternativas que incrementan el conocimiento de lo sucedido.

Este trabajo se contextualiza dentro de una investigación más amplia que explora los croquis panorámicos del paisaje del frente trazados durante la guerra civil española. Estos dibujos se consideran contenedores de información no escrita, cuya interpretación permite ampliar el conocimiento de uno de los periodos más trascendentales de la historia reciente de España, así como del paisaje en el que tuvo lugar.

La hipótesis que ha guiado este artículo es la afirmación de que la orografía, junto con las condiciones físicas y ambientales del escenario de combate, condicionaron la toma de decisiones, la planificación estratégica y la evolución de las acciones bélicas. Igualmente, el conocimiento del medio y de la disposición de las defensas naturales justifica el trazado que adoptó la línea de frente y explica su prolongado estancamiento. Los objetivos generales han sido buscar, registrar y analizar material de estudio original, así como localizar dicho material en su contexto histórico y geográfico. Específicamente, se han identificado los vínculos entre el territorio, las descripciones seleccionadas del paisaje y la historia.

La metodología aplicada ha combinado la investigación documental con el trabajo de campo, para recopilar y seleccionar materiales gráficos, escritos y fotográficos que han sido analizados sistemáticamente. Para favorecer el análisis, dichos materiales han sido reelaborados utilizando un grafismo y formato particulares, lo que posibilita su lectura unitaria e inédita.

Tras acotar el ámbito de estudio y presentar la información reunida, se han combinado las descripciones objetivas con las percepciones sensitivas para cada uno de los tres paisajes identificados en el territorio analizado. De esta manera, se ofrece una aproximación más completa a la realidad del paisaje de la Guerra Civil.

## Ámbito de estudio: frente norte de Aragón

La investigación se centra en un territorio contenido entre dos grandes barreras geográficas: al norte, un imponente macizo montañoso se extiende de este a oeste, anunciando la presencia de los Pirineos; y al sur, una vasta depresión del terreno, surcada por el caudaloso Ebro, separa drásticamente lo que ocurre a ambos lados del río. Entre estos límites, otros accidentes geográficos de menor escala caracterizan un paisaje repleto de matices que influyen en la manera en que se habita y se recorre.

Este contexto geográfico, al igual que tantos otros lugares de España, fue escenario de la guerra civil que cambió el rumbo de su historia a partir de julio de 1936. A los pocos días de estallar el conflicto, el país quedó partido en dos, conformándose unos frentes de guerra que recorrían el territorio, delimitando dos Españas (Casanova, 2013). En Aragón, el frente se conformó rápidamente como una línea serpenteante que cruzaba la región de norte a sur, dividiéndola en dos partes equivalentes. Esta división se mantuvo sensiblemente equilibrada hasta marzo de 1938, cuando una gran ofensiva del ejército sublevado trasladó la franja de contacto de ambas fuerzas hacia Cataluña (Maldonado, 2007).

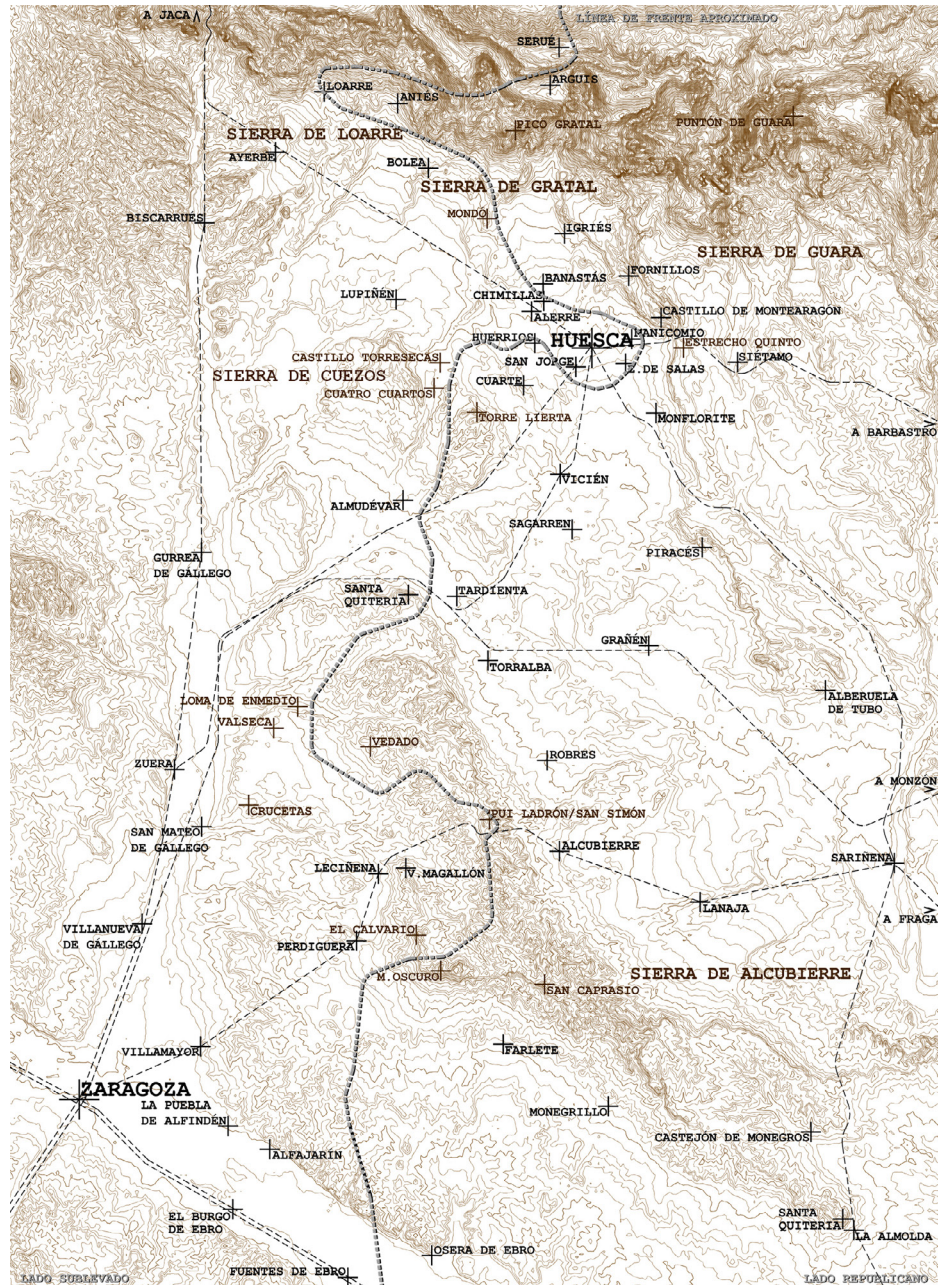
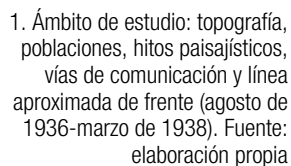
Se presenta gráficamente el espacio de estudio **[1]**, destacando la topografía e indicando el trazado aproximado de la línea del frente de guerra que delimitó las dos zonas enfrentadas: la defendida por el bando republicano al este y la controlada por el bando sublevado al oeste, que incluía las ciudades de mayor relevancia, Zaragoza y Huesca.

Se destacan las distintas densidades en el dibujo, por acumulación o ausencia de curvas de nivel, que reflejan la disposición de las elevaciones, valles y llanuras que conforman este territorio. Se destacan varias formaciones lineales, oblicuas en el plano y sensiblemente paralelas entre sí, que configuran el contexto próximo a cada una de las dos capitales.

La primera de estas formaciones, de mayor escala, corresponde a la sierra de Alcubierre y sus estribaciones. Esta cadena montañosa sobresale en el contexto geográfico y transcurre paralela al río Ebro, conformando el límite norte de su valle aguas abajo de Zaragoza. Las líneas que la definen en el plano dibujan las formas onduladas y los relieves suaves característicos de su paisaje.

Las otras elevaciones significativas formalizan un conjunto de lomas más próximas a la ciudad de referencia,





Huesca, que queda custodiada por ellas en su periferia. Se configura de esta manera un escenario natural conocido como la Hoya de Huesca, una depresión geográfica sobre la que se asienta la capital oscense, rodeada de formaciones montañosas.

Al observar el entorno desde esta escala territorial es fácil entender que las formaciones montañosas presentes

en la zona actuaron como grandes parapetos naturales de cada una de las dos capitales, frenando en un caso y retrasando en otro el avance del bando republicano en su intento por conquistar las dos principales ciudades del norte de Aragón. La incidencia del relieve en la conformación del frente se evidencia en la forma dibujada por la línea que lo define sobre el terreno, claramente condicionada por la orografía.

La frontera que dividió los dos bandos sigue una trayectoria sinuosa en el plano, cambiando de dirección para atravesar los accidentes geográficos más significativos que encuentra a su paso. Se enreda en ellos como un cordel, manifestando que la narración de los acontecimientos históricos está fuertemente entrelazada con la morfología de ese paisaje.

Tras el desconcierto que provocó el inicio de la guerra, se agruparon y empezaron a marchar desde Cataluña las columnas de milicias que, con más fervor que preparación (Orwell, 1938/2007), tenían el propósito de ocupar las capitales aragonesas defendidas por un ejército que mantenía el orden de su estructura y su red logística (Arcarazo, 2008). Esta marcha se frenó en los obstáculos dispuestos por el territorio próximos a los objetivos, configurándose así, a comienzos de agosto de 1936, el frente de guerra que se estabilizaría a partir del mes de octubre de ese mismo año (Maldonado, 2007). Desde entonces y hasta marzo de 1938, el frente sufriría algunas fluctuaciones a consecuencia de las operaciones republicanas dirigidas a tomar Zaragoza o Huesca. En estas acciones, la morfología del territorio, particularmente la sierra de Alcubierre y su entorno en un caso, y la Hoya de Huesca en otro, condicionaron decisivamente los sucesos.

## Observadores del paisaje

En el frente norte de Aragón, el estancamiento de la línea de contacto permitió que las tropas se observaran con atención durante un tiempo prolongado. El estudio del enemigo implicaba el conocimiento exhaustivo del territorio sobre el que se asentaba. Para ello, los ejércitos utilizaron los medios disponibles en el momento y recurrieron tanto al dibujo como a la fotografía. Se emplearon croquis panorámicos como herramienta principal de trabajo, aunque también se utilizaron composiciones fotográficas que retrataban el terreno de combate.

Por otro lado, la guerra atrajo a intelectuales que acudieron a España desde diversas partes del mundo. Escritores, periodistas y reporteros gráficos, con fines informativos, ideológicos o meramente propagandísticos, dejaron testimonio de lo vivido. En sus relatos y apuntes se encuentran numerosas alusiones a las condiciones físicas y ambientales del lugar. Esta información complementa la aportada por las

vistas paisajísticas militares y, al considerar su procedencia, se logra equilibrar los registros que se produjeron desde ambos flancos.

Los autores considerados participaron en un mismo episodio de la historia y describieron un mismo contexto paisajístico. Intervinieron desde distintos puntos, ya estuvieran alineados o enfrentados, y utilizando lenguajes muy diversos, tanto visuales como escritos. Todos convergen aquí para permitir extraer un conocimiento más completo de la historia y el territorio.

## Referencias visuales

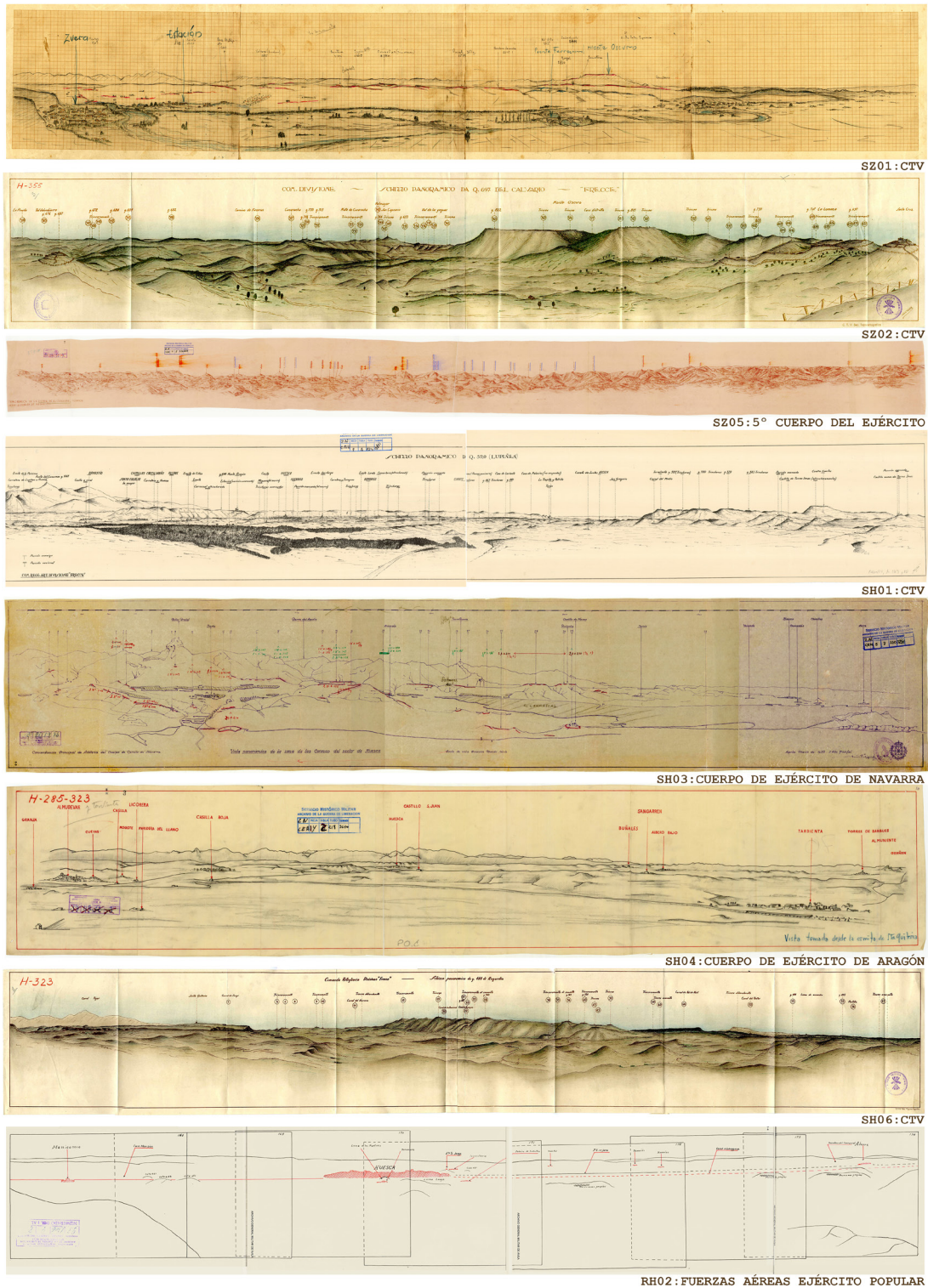
Durante la guerra civil española, ante las carencias iniciales de ambos ejércitos, se trabajó intensamente para producir cartografía militar del campo de batalla. En este contexto son numerosos los croquis panorámicos elaborados por especialistas de distintos ejércitos, que representaron el paisaje tal cual lo percibían los combatientes, destacando los aspectos de interés táctico del territorio.

Los croquis panorámicos fueron utilizados como instrumento de conocimiento del territorio, el propio y el ajeno, aportando una impresión tridimensional concreta e inmediata que complementaba la información de mapas y textos descriptivos. La gran cantidad de ejemplares existentes da idea de la relevancia militar que pudieron tener durante la guerra para la planificación estratégica y la toma de decisiones. De los más de cien croquis panorámicos hallados en el Archivo General Militar de Ávila y en el Instituto Cartográfico y Geológico de Cataluña, se han incluido en el estudio los 18 que representaron distintos perfiles y horizontes del ámbito de estudio [2].

Reflejaron tanto los elementos que podrían facilitar el avance como los obstáculos que podrían dificultarlo. Son fruto de la instrucción militar recibida en los años de formación, que incluyó aprendizaje en sistemas de representación para topografía y la adquisición de nociones de perspectiva lineal (González de la Vera, 1912).

Se incorporan también a la investigación en este apartado varias composiciones fotográficas halladas en los archivos consultados, que resultan equivalentes a los croquis panorámicos dibujados, y que también fueron realizadas durante la Guerra Civil con fines militares. Se trata de 12 pano-





2. Selección de croquis panorámicos del frente norte de Aragón. *Comando Truppe Volontaire* (SZ01, SZ02, SH01, SH06), Quinto Cuerpo del Ejército (SZ05), Cuerpo de Ejército de Navarra (SH03), Cuerpo de Ejército de Aragón (SH04) y Fuerzas Aéreas del Ejército Popular (RH02). Fuentes: Instituto Cartográfico y Geológico de Cataluña y Archivo General Militar de Ávila

ramas fotográficos, capturados desde el campo de batalla, en los que se plasmaron los perfiles del entorno del frente norte de Aragón [3]. Su interés radica en que ofrecen una representación precisa de la realidad visible del territorio estudiado. Además, se incorpora la última secuencia del documental propagandístico *El cerco de Huesca*, filmado en 1937, que muestra el perfil lejano de la ciudad y su entorno.

Por último, se ha tenido en cuenta la mirada expresiva del artista de origen boliviano Kemer, quien, con su lápiz de mina blanda, actuó como reportero gráfico para varias publicaciones durante la guerra. Kemer realizó los 184 dibujos conocidos como «Láminas Kemer». Aunque fueron empleados por el bando sublevado con propósitos de propaganda política (Mendoza, 2012), el autor demostró habilidad para capturar con frescura y espontaneidad escenas bélicas de algunos de los episodios más significativos del conflicto. Con un trazo enérgico, Kemer esbozó lo más característico de la guerra: soldados, trincheras, armas, tanques y aviones; así como las terribles consecuencias del conflicto: heridos, cadáveres, ruinas y poblaciones destruidas. Todo esto se integró en el paisaje donde se desarrollaba la acción, contextualizando muchas de sus láminas en el territorio [4].

## Referencias escritas

El segundo grupo aglutina registros en los que se utilizó el lenguaje escrito para describir las características de este paisaje mientras fue campo de batalla. El inicio del enfrentamiento intensificó las diferencias ideológicas que lo habían provocado. Ya fuera por la trascendencia del conflicto en el agitado contexto político europeo, o por la convicción de defender sus principios a toda costa, periodistas y escritores de diversas procedencias geográficas llegaron al frente (Cenarro y Pardo, 2006). Actuaron como corresponsales o tomaron las armas, viviendo una experiencia personal única que plasmaron en crónicas periodísticas, diarios o relatos.

Se han escogido las obras de aquellos que, habiendo visitado, recorrido o luchado en el frente norte de Aragón, dedicaron algunas de sus líneas al protagonismo de su paisaje. Transmitieron con palabras la singular variedad de formas que adoptan estas tierras, entonces secas, desprovistas de vegetación y sombra, así como las condiciones climáticas extremas a las que fueron sometidos: castigados

por el sol y el calor extremo en verano, y por la nieve y el frío en invierno. Su testimonio refuerza la hipótesis de la influencia que llegó a tener el medio físico en el devenir de los acontecimientos.

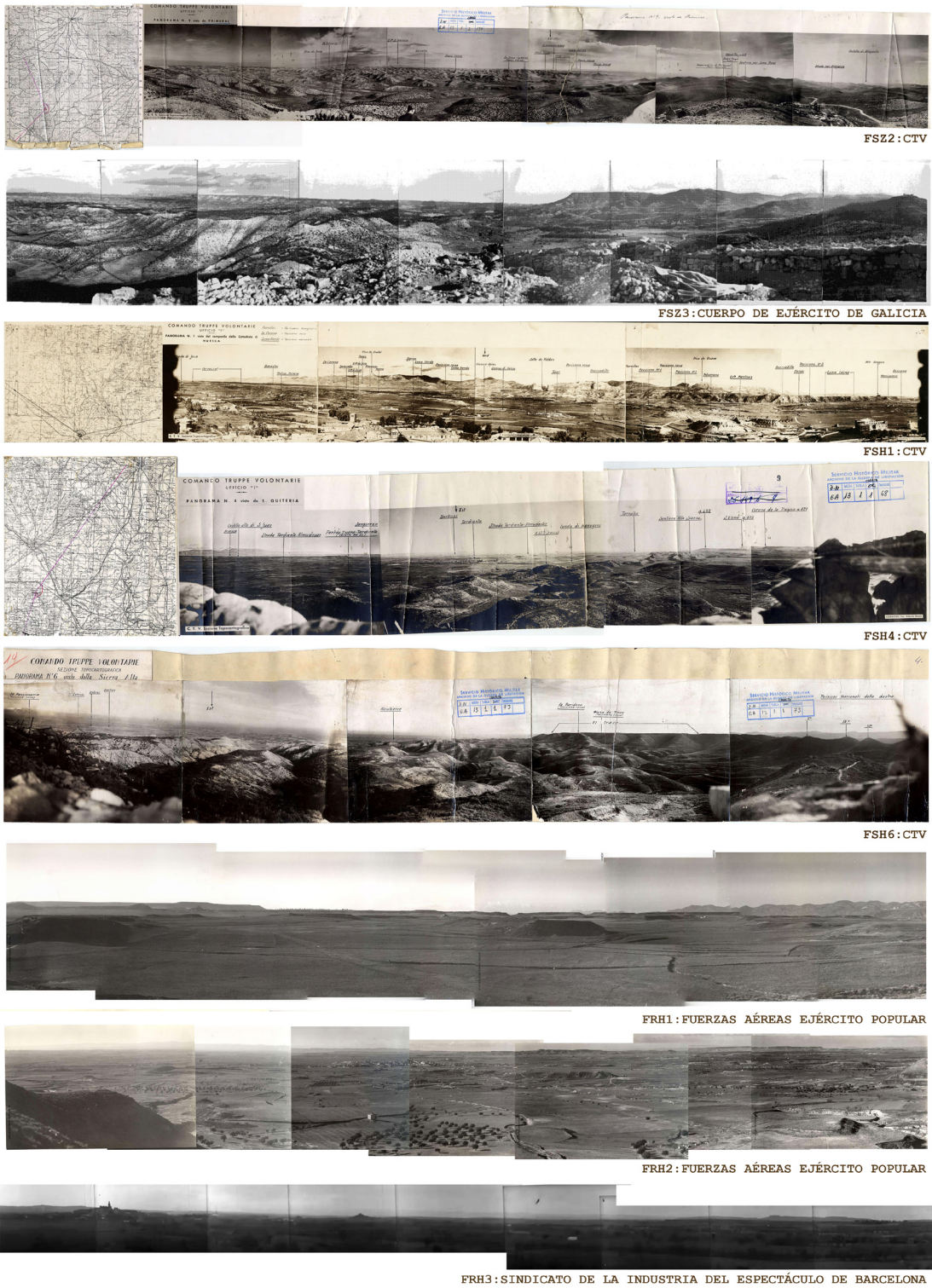
Bajo estas condiciones, el relato más conocido es *Homenaje a Cataluña* de Eric Arthur Blair, auténtico nombre de George Orwell (1903-1950), el intelectual más destacado de los que pasaron por el escenario bélico aragonés (Cenarro y Pardo, 2006). Esta obra se considera imprescindible para conocer cómo transcurrió la Guerra Civil en este frente (Pano, 2019). El británico acudió a España por sus firmes creencias políticas socialistas y narró sus seis meses de estancia en el país, desde diciembre de 1936 hasta junio de 1937. Estos meses transcurrieron entre Barcelona y distintos puntos de primera línea de fuego del frente norte de Aragón, como parte de las milicias del POUM.

Orwell describió cómo consiguieron sobrevivir en las trincheras de la sierra de Alcubierre, enfrentándose no solo a los ataques del enemigo, sino también a las inclemencias meteorológicas en pleno invierno. También relató su estancia en Monte Oscuro, cuya posición estratégica permitía el dominio visual sobre el territorio sublevado, ofreciendo vistas de la capital aragonesa y un paisaje de cerros bajos que, a sus ojos, resultaba un espectáculo al amanecer (Orwell, 2007). El escritor además fue enviado a Huesca, en primera línea del cerco a la ciudad. Allí, alternó la descripción reposada del entorno con una narración más dinámica, ya que, por primera vez, entró en combates reales (Benito, 2009). Este texto ofrece una mirada propia sobre el paisaje, con una redacción nítida que aporta información valiosa y difícil de transmitir con el dibujo o la fotografía.

En unas circunstancias semejantes a las de Orwell, otros escritores dejaron testimonios equivalentes. Entre ellos, se han considerado *Del amor, la guerra y la revolución* escrito por el italiano Antoine Giménez, y *La vida y muerte en Aragón* del altoaragonés de nacimiento y argentino de adopción, José Gabriel. En ambos textos se entremezcla el relato de la participación de sus autores en sucesos importantes de la guerra, con la narración de situaciones personales y reflexiones íntimas, incorporando además pinceladas de una visión particular del territorio aragonés que visitaron durante su recorrido (Giménez, 2009; José Gabriel, 2018).

Con otra perspectiva, los periodistas rusos Mijail Koltov e Ilya Ehrenburg, actuando como corresponsales para





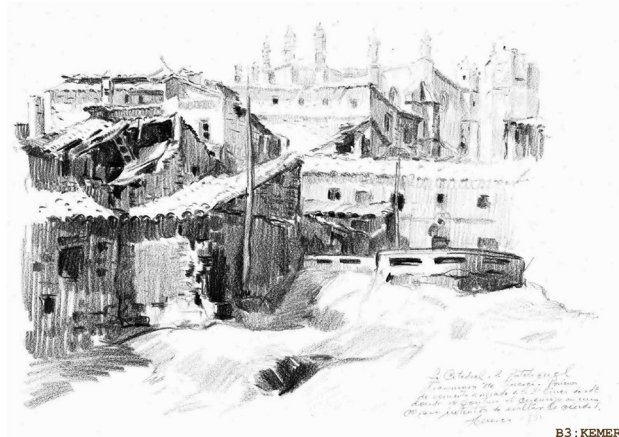
3. Selección de panoramas fotográficos del frente norte de Aragón. *Comando Truppe Volontaire* (FSZ2, FSH1, FSH4, FSH6), *Cuerpo de Ejército de Galicia* (FSZ3), *Fuerzas Aéreas del Ejército Popular* (FRH1, FRH2) y *Sindicato de la Industria del Espectáculo de Barcelona* (FRH3). Fuentes: Archivo General Militar de Ávila y *Filmaffinity* España (FRH3)



B1 : KEMER



B2 : KEMER



B3 : KEMER

4. Ejemplares de las «Láminas de Kemer» en las que se plasmaron escenas del frente de Huesca, en 1937. B1: Casa a 600 metros de la capital; B2: Posición avanzada dentro de los muros del manicomio a 60 metros del enemigo; B3: Posición defensiva en el interior de la ciudad próxima a la catedral. Fuente: Archivo General Militar de Ávila

diarios de su país, documentaron lo que vieron, oyeron y sintieron en los frentes de Zaragoza y Huesca durante los primeros meses del enfrentamiento. Sus respectivos escritos, *Diario de la guerra de España* y *Corresponsal en la Guerra Civil Española*, están contruidos a partir de las notas que tomaron día a día en su trayecto por las poblaciones próximas a la línea de fuego en el flanco republicano (Ehrenburg, 1979; Kolstov, 1963).

Por último, se han tenido en cuenta observaciones del paisaje escritas desde el punto de vista militar. Por un lado, están las descripciones incluidas en las propias vistas panorámicas y, por otro, se han considerado las observaciones encontradas en la autobiografía de Antonio Cerdón, *Trayectoria*, un influyente mando del ejército republicano que, en la narración de su vida, incluyó episodios de la Batalla de Zaragoza (Cerdón, 1971).

## Miradas cruzadas

Para que los elementos que componen un lugar adquieran la categoría de paisaje, es necesario que exista alguien que contemple el conjunto y que lo descifre emocionalmente (Maderuelo, 2005). Por tanto, se puede afirmar que no existe paisaje sin interpretación, sin la mirada de un observador. Con este argumento se justifica la selección de interpretaciones variadas, distintas miradas, que dejaron plasmado el carácter del lugar a la vez que convirtieron un mero sitio físico en un conjunto de ideas, sensaciones y sentimientos. A través de esas múltiples miradas es posible distinguir hoy los aspectos característicos y estructurales que definieron este contexto paisajístico.

Se muestra sobre el plano la localización de los puntos de observación y el cono de visión aproximado de cada uno de los registros considerados, distinguiéndose en color verde las referencias visuales y en color azul las escritas [5]. En cada una de las cinco figuras siguientes [6-10] se suceden grupos de descripciones del territorio según los lugares contemplados. Con el objetivo de facilitar la lectura conjunta de las distintas miradas, se ha utilizado un código gráfico propio y original, unificando el color y aislando del soporte las líneas que definen el paisaje percibido. La aparente miscelánea de líneas y letras que componen estas miradas cruzadas se fundamenta en la idea de que solo se puede



5. Localización de los puntos de observación y cono de visión de cada uno de los registros considerados sobre el ámbito de estudio. En color verde referencias visuales, en color azul las referencias escritas. Fuente: elaboración propia



hablar de paisaje cuando existe trabazón, es decir, cuando los elementos que se ofrecen a la contemplación aparecen enlazados, no solo ligados por las leyes que dicta la naturaleza, sino también a través de la poética, de lo subjetivo, de lo interpretativo (Maderuelo, 2003).

Así, las referencias utilizadas aparecen combinadas de tal manera que permiten aproximarse a una percepción no estática del paisaje, ofreciendo el mismo lugar desde distintos puntos de vista, casi en movimiento, alternando las miradas lejanas al horizonte con otras apreciaciones más inmediatas.

## Miradas cruzadas en la sierra de Alcubierre

Mientras duró la guerra en Aragón, la línea de frente se mantuvo fija en las defensas naturales de la sierra de Alcubierre. Este poderoso macizo montañoso, que sigue destacando visualmente en la extensa llanura del valle del Ebro, dejó una profunda impronta en el recuerdo de testigos y combatientes. Dibujaron su característico perfil recortado en el horizonte, fotografiaron el mar de dunas que lo rodea y narraron la influencia que esta tierra, con sus particulares formas, su árida materialidad y su clima de temperaturas extremas, tuvo en la planificación y el desenlace de las acciones bélicas [6].

En las batallas que se sucedieron durante los primeros meses, cada bando conquistó y fortificó distintas localizaciones de estas montañas. Los ejércitos eran abastecidos desde las poblaciones cercanas a un lado y otro de la sierra. En diciembre de 1936, Orwell llegó a estas trincheras desde Barcelona con la intención de luchar, pero el frente en este lugar ya permanecería inmóvil hasta marzo de 1938, cuando cayeron todas las posiciones republicanas «como un castillo de naipes» (Benito, 2009).

La vía de acceso natural hacia Zaragoza desde el lado republicano era la carretera proveniente de Sariñena, que atravesaba la sierra a través del enrevesado puerto de Alcubierre. En él, unidades de ambos bandos ocupaban localizaciones que controlaban el paso y, entre ellas, un conjunto de alturas consideradas inexpugnables fue bautizado por Durruti como «la imposible» (Benito, 2009). La inquietud que provocaba su dominio quedó reflejada en los testimonios gráficos que el ejército sublevado realizó para estudiar la geometría del territorio y su ocupación (SZ03, SZ05, SZ06, FSH6). Dibujantes y fotógrafos immortalizaron la relación visual entre los lugares atrincherados en cada pliegue del relieve, incluyendo los que habitó George Orwell durante su estancia (O1, O2), desde los que también observó y sintió el paisaje que más tarde retrataría con palabras.

Las repetidas alusiones en el relato de Orwell a la lucha por la supervivencia contra el medio físico están igualmente presentes en las memorias de otros testigos como Ilya Ehrenburg (E1) o Antoine Giménez (G1), quienes, a su paso por esta tierra, dejaron constancia de la sensación de frío insoportable que obligaba a buscar abrigo y protección excavando en la ladera de las montañas. No obstante, las notas sobre la resistencia humana a un entorno agresivo contras-

tan con otras reflexiones sobre la belleza y el poder evocador del lugar. Leídas conjuntamente, estas fuentes transmiten una información sensitiva que, sumada a la descriptiva de las imágenes, permite una aproximación más completa a la realidad de este paisaje de la guerra civil española.

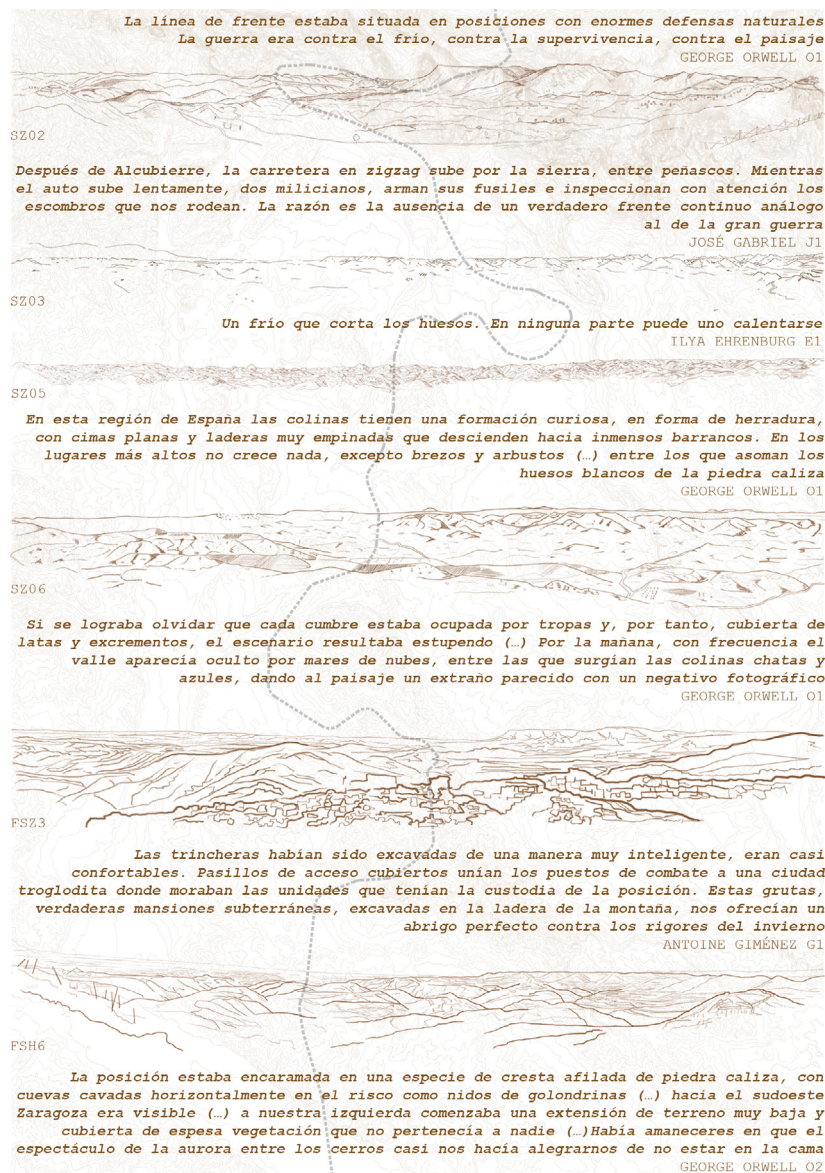
En algunas de las panorámicas que representaron la sierra destacó la silueta de Monte Oscuro por su singularidad formal en el entorno (SZ02, FSZ3, FSZ1, FSZ2, SZ01). Estas capturas simbolizan la réplica del ejército sublevado a la condición de dominio sobre el territorio que tenía su enemigo desde lo alto de este hito orográfico. El interés que esta posición tuvo para ambos bandos puede entenderse a partir de la topografía en planta, donde se aprecia como Monte Oscuro, en el punto medio del trazado de la sierra, se lee como una proa que se eleva sobre el terreno y aproxima el relieve a Zaragoza. La tensión visual bidireccional existente entre la capital aragonesa y la montaña quedó reflejada en varios de los testimonios analizados.

En noviembre de 1937, se dieron las órdenes desde el ejército sublevado para que la brigada de Flechas Negras del CTV atacara esta localización y avanzara en dirección sur-norte a lo largo de la sierra. La operación quedó frustrada antes de realizarse (Maldonado, 2007), pero los cartógrafos italianos ya habían estudiado profundamente la zona ayudándose del dibujo (SZ02, SZ03, SZ01, SZ04), legando unas panorámicas que ilustran bien las detalladas exposiciones escritas desde el otro lado del frente a partir de lo observado en las «confortables» trincheras excavadas en la cumbre (G1, O2).

En verano de 1937, en el territorio comprendido entre la sierra de Alcubierre y la ciudad de Zaragoza, se desplegaron diversas acciones republicanas que tenían como propósito fundamental conectar Cataluña y el centro de la Península (Martínez de Baños y Pérez, 2008). Para lograrlo, el primer paso era intentar ocupar la capital aragonesa, a la que se iba a llegar rompiendo el frente por varios puntos al mismo tiempo mediante una gran ofensiva republicana (Maldonado, 2007). Las particularidades que ofrece la tierra en este ámbito fueron protagonistas y, una vez más, una orografía singular y un clima extremo, de altas temperaturas en este caso, influyeron a la hora de proyectar la guerra y en la evolución de las operaciones militares. Estos factores han quedado registrados por algunos de quienes vivieron y contaron la batalla [7].



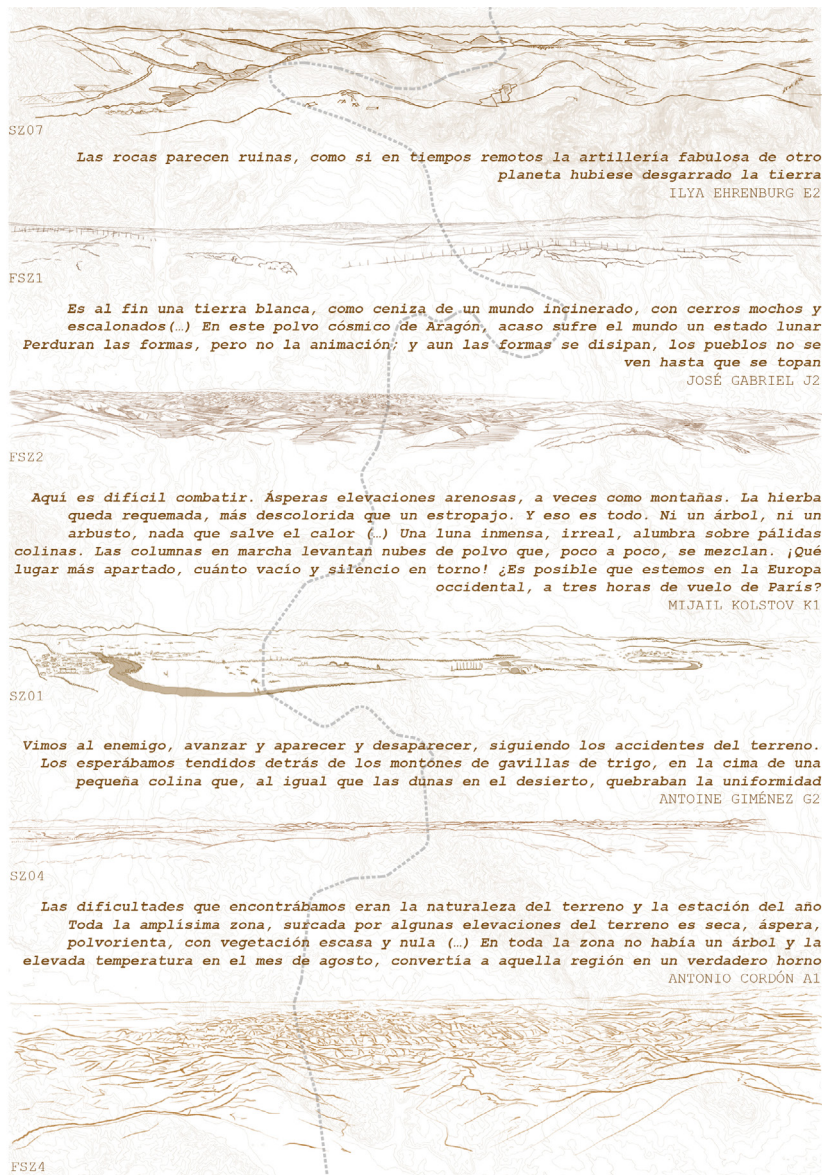
6. Miradas cruzadas en la sierra de Alcubierre: puerto de Alcubierre y Monte Oscuro. *Comando Truppe Volontaire* (SZ02, SZ03, FSH6), Cuerpo de Ejército de Aragón (SZ05), Cuerpo de Ejército de Galicia (SZ06, FSZ3). Fuente: elaboración propia a partir de documentos originales



Al igual que en la planificación del asalto a Monte Oscuro, en la defensa de Zaragoza fueron actores principales los soldados del ejército del apoyo italiano (Vaquero, 2011). Con una metodología de trabajo que aplicaban allá donde se demandaba su participación, el CTV transmitió su capacidad para comprender el territorio de combate a través de la labor de sus cartógrafos, cuyo legado gráfico también existe para este sector (FSZ1, FSZ2, SZ01, SZ04). En estas panorámicas se plasmaron las formas de una llanura engañosa y ondulada, repleta de recovecos donde ocultarse (SZ07, FSZ4). Estas características se asocian a una materialidad y unas

tonalidades descritas con detalle en los párrafos dedicados a la percepción del paisaje. Así, la repetición de pequeñas colinas, la presencia de polvo blanco por todas partes y la ausencia de vegetación, sugeridas en los dibujos, son características que sorprendieron tanto a periodistas como a militares (J2, K1, G2, A1). Todos coincidieron en referirlas en sus crónicas como particularidades que condicionaron enormemente cualquier maniobra en el lugar.

De la misma manera, debido a la época del año en la que transcurrió la batalla, un sol omnipresente, la ausencia de árboles o nubes que generaran sombra, y la obliga-



7. Miradas cruzadas en la sierra de Alcubierre: batalla de Zaragoza. *Comando Truppe Volontaire* (SZ07, FSZ1, FSZ2, SZ01, SZ04), *Cuerpo de Ejército de Galicia* (FSZ4). Fuente: elaboración propia a partir de documentos originales

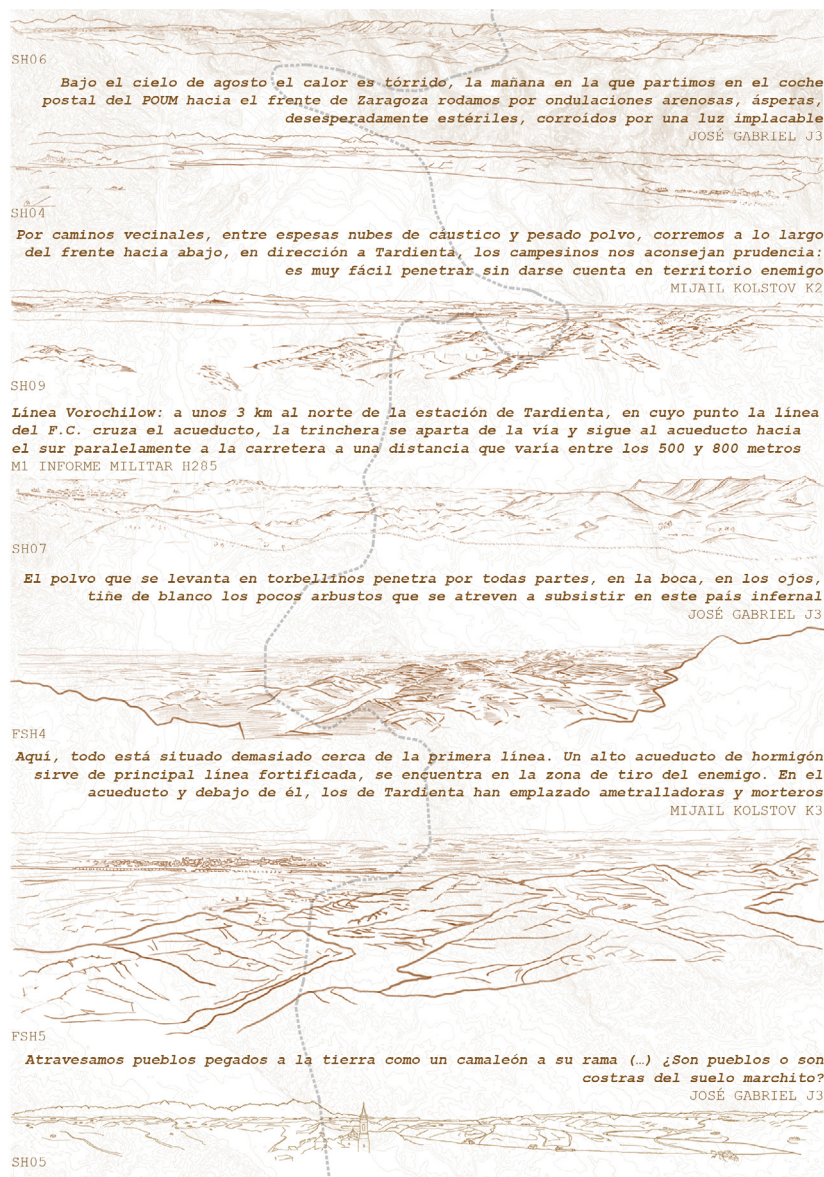
ción de actuar sobre un escenario desértico acrecentaron la sensación de incomodidad provocada por un calor excesivo (Cordón, 1971), que desesperaba y dificultaba el combate (Kolstov, 1963). La situación límite a la que se vieron sometidos los participantes los llevó a establecer comparativas exageradas con otros territorios lejanos o, incluso, imaginarios, tales como desiertos africanos (Kolstov, 1963), paisajes lunares (José Gabriel, 2018) o imágenes hipotéticas de una Tierra en ruinas tras un ataque desde otro planeta (Ehrenburg, 1979).

### Miradas cruzadas entre Tardienta y Santa Quiteria

Mención aparte merece el entorno de las estribaciones septentrionales de la sierra de Alcubierre por la importancia geoestratégica de algunas de sus posiciones enfrentadas, muy próximas a la ciudad de Huesca. Aquí, el destacado enclave republicano de la población de Tardienta y la fortificación sublevada del alto donde se ubica su ermita, Santa Quiteria, mantuvieron un constante desafío mutuo a pocos kilómetros una de otra. Las condiciones naturales del lugar, la



8. Miradas cruzadas entre Tardienta y Santa Quiteria. *Comando Truppe Volontaire* (SH06, FSH4, FSH5), Cuerpo de Ejército de Aragón (SH04, SH05, SH09) y Cuerpo de Ejército de Galicia (SH07). Fuentes: elaboración propia a partir de documentos originales



sección del terreno y la cercanía, así como las construcciones humanas tras las que parapetarse –tanto las preexistentes como las realizadas para la guerra– propiciaron que la línea de frente se estabilizara entre los dos emplazamientos [8].

El control de Tardienta era crucial para el bando republicano debido a la presencia de valiosas infraestructuras en sus inmediaciones. Por un lado, se encontraba entre las dos arterias fundamentales que conectaban Zaragoza y Huesca: la carretera y la vía de tren. La vía de tren, además, se bifurcaba hacia Monzón, convirtiendo a Tardienta en un punto

estratégico para abastecer el frente desde Cataluña (Pano, 2019). Por otro lado, el gran canal de Monegros, que transcurría tangente al núcleo urbano y que estaba en proceso de construcción durante la guerra (Cuesta, 2022), también añadía importancia a la localidad. Este canal era un enorme acueducto de hormigón elevado por imponentes soportes, que fueron fortificados (Martínez de Baños y Salvatierra, 2009). Las características de esta localización dejaron una impresión duradera en quienes la visitaron o la observaron a distancia. La importancia de Tardienta y su acueducto se

refleja en diversas representaciones paisajísticas. La inspección militar se enfocó en los elementos de interés táctico, incorporando dimensiones y distancias en los informes escritos de objetivos militares (M1) y en la descripción visual del relieve a través de croquis panorámicos y fotografías (SH04, SH09, SH07, FSH4, FSH5). Esta localización también captó la atención de los civiles, quienes detallaron lo visto y experimentado allí en sus diarios (K2, K3) e incluyeron su capacidad evocadora en reseñas más emocionales (J3).

A escasos kilómetros, pero al otro lado de la línea de fuego, la posición alrededor de la ermita de Santa Quiteria ofrecía una vista elevada de Tardienta desde prácticamente la última loma de la sierra de Alcubierre. Esta posición estaba compuesta por un conjunto de fortificaciones bien organizadas que se extendían por todo el cerro y rodeaban la propia ermita (Martínez de Baños y Salvatierra, 2009). Desde octubre de 1936, cuando fue ocupada por el ejército sublevado, se convirtió en un observatorio privilegiado (Pano, 2019), permitiendo una amplia y profunda visibilidad tanto hacia el territorio republicano como hacia la retaguardia sublevada. En algunas perspectivas se puede apreciar la ermita en el extremo de una colina que se alzaba sobre una planicie irregular (SH06, SH05), y en otras, dibujadas con el punto de vista situado en la propia posición de Santa Quiteria (SH04, SH09, SH07, FSH4, FSH5), se confirman las posibilidades del observatorio. Estas representaciones gráficas muestran el extenso arco de visión que ofrecía la elevación, capturando en el espacio bajo la línea de horizonte numerosos elementos de interés en la contienda: el trazado de las vías de comunicación, la identificación de las unidades propias y enemigas ocupando poblaciones o dispersas por la campiña, así como la información de fortificaciones, trincheras y alambradas.

### Miradas cruzadas en la Hoya de Huesca

El análisis de la orografía del lugar donde se asienta la ciudad de Huesca permite argumentar las razones por las que fue cercada con cierta facilidad. Huesca se encuentra en la denominada «Hoya de Huesca», una llanura deprimida respecto al paisaje circundante, limitada al norte por las sierras pre-pirenaicas, que son prácticamente intransitables, y al sur por la sierra de Cuezos, formada por un conjunto de eleva-

ciones existentes antes de las poblaciones de Almudévar y Tardienta. Una vez el bando republicano consiguió acceder y fortificarse en esta planicie, y al mismo tiempo obtuvo cierto control sobre las posiciones elevadas que la rodeaban, pudo mantener el asedio e insistir durante meses en su intento de tomar la ciudad. Esta singular morfología territorial también explica que, mientras se mantuvo el asedio, la comunicación natural para que uno y otro ejército nutrieran el ataque y la defensa de la capital oscense fuera de este a oeste a través de la carretera que unía Barbastro y Ayerbe (Martínez de Baños y Salvatierra, 2009).

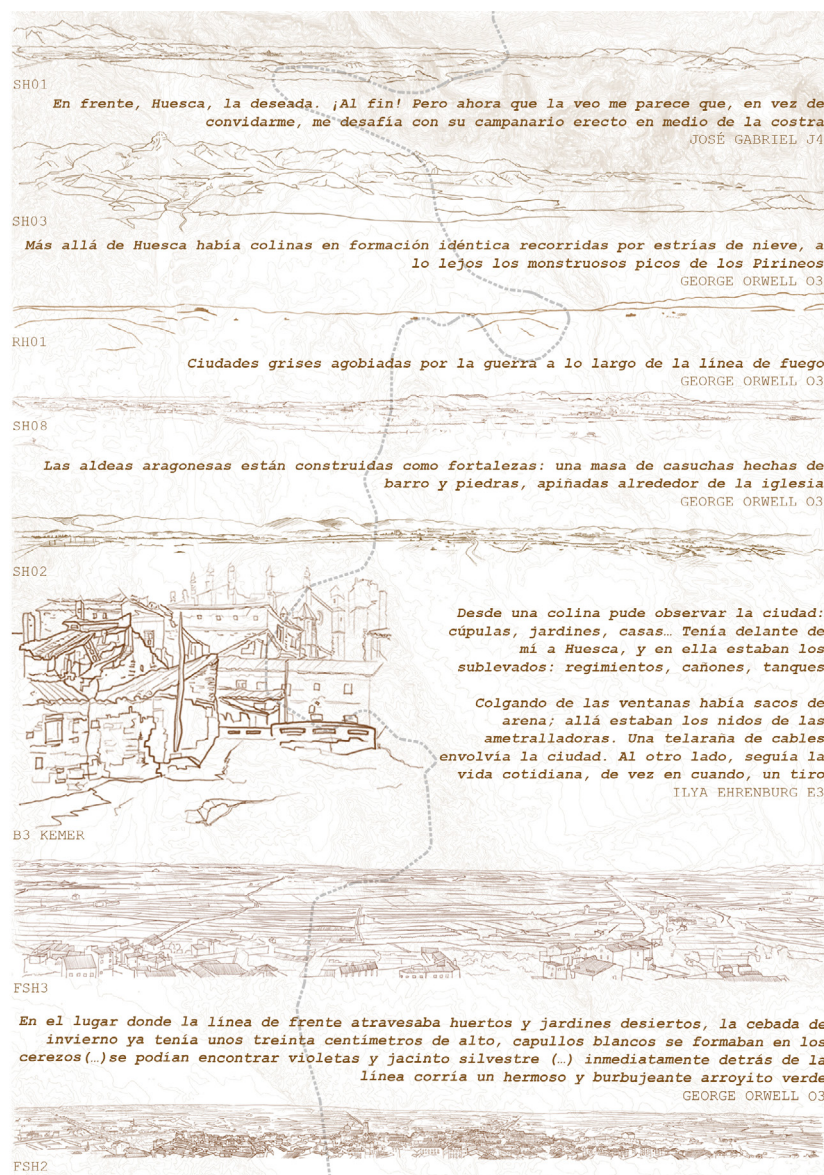
El relieve influyó en el trazado definitivo del frente, el cual se estableció apoyándose en las alturas situadas al nordeste y al suroeste de la capital. Las tropas republicanas, avanzando desde el este, sobrepasaron parte de estos desniveles y rodearon casi por completo la ciudad, dejándola sin defensas naturales exteriores y obligando a que la resistencia sublevada actuara desde el propio casco urbano. La situación no era muy prometedora para los defensores de Huesca, sin embargo, consiguieron soportar la presión durante veinte meses debido a que la línea de asedio no llegó a cerrarse completamente y se mantuvo la conexión con la retaguardia a través de una única vía, la carretera que conducía hacia Ayerbe por el oeste (Arcarazo, 2008). Todo esto dio lugar a un prolongado período de vigilancia mutua y proximidad en un entorno llano rodeado por montañas, experiencia interpretada por algunos de los participantes como sitiadores o sitiados [9, 10].

Las ubicaciones de los lugares desde donde se realizaron las miradas sobre Huesca son coherentes con el paisaje y la coyuntura bélica expuesta, generando un conjunto que abarcaba todos los ángulos posibles desde el interior y el exterior del cerco. Como no podía ser de otra manera, uno de los principales objetivos republicanos fue cortar la carretera que mantenía con vida a la ciudad (Romero y de Frutos, 2020), y las posibles formas que acceder a ella, que fueron estudiadas con detenimiento para su ataque (RH01, FRH3) y, sobre todo, para su defensa (SH01, SH03, SH08, SH02, FSH3).

Orwell también participó como combatiente en el asedio de Huesca. El escritor describió el perfil característico de los pueblos aragoneses como agrupaciones de casas alrededor de una iglesia (O3), una imagen que también debió percibir al enfrentarse a Huesca, con sus edificaciones



9. Miradas cruzadas en la Hoya de Huesca. *Comando Truppe Volontaire* (SH01, SH08, SH02, FSH3, FSH2), *Cuerpo de Ejército de Navarra* (SH03), *Fuerzas Aéreas del Ejército Popular* (RH01) y *Kemer* (B3).  
Fuente: elaboración propia a partir de documentos originales



rodeando la catedral, elevada solemnemente sobre las demás para ser visible desde cualquier punto de la llanura circundante. Esta imagen fue representada repetidamente en síntesis gráficas (SH01, SH08, SH02, FSH3, FSH2), *Cuerpo de Ejército de Navarra* (SH03), *Fuerzas Aéreas del Ejército Popular* (RH01) y *Kemer* (B3).

La presencia constante de Huesca y su proximidad, ubicada «a cuatro kilómetros de las trincheras brillando pequeña y clara como una ciudad formada por casas de muñecas» (Orwell, 2007), seguramente provocó en los atacantes una sensación de victoria inminente que eventualmente se

convirtió en desesperación al no lograr nunca el objetivo republicano de «tomar café en Huesca» (Orwell, 2007).

Las miradas que definieron este paisaje también capturaron el atractivo de un entorno natural excepcional. Frente a Huesca, Orwell detalló los matices tonales que la primavera imprimió en los campos de la tierra de nadie (O3), aportando una información que no se reflejó en los panoramas monocromáticos que la representaron (SH08, SH02, FSH3, FSH2, FRH3). Además, observó los imponentes macizos montañosos que custodiaban la ciudad, aún con vestigios



10. Miradas cruzadas en La Hoya de Huesca. *Comando Truppe Volontaire* (FSH1), Kemer (B1, B2), Sindicato de la Industria del Espectáculo de Barcelona (FRH3) y Fuerzas Aéreas del Ejército Popular (RH02). Fuente: elaboración propia a partir de documentos originales

de nieve (O3), que fueron el telón de fondo en los estudios del territorio (SH01, SH03, FSH1) realizados por los cartógrafos del bando sublevado.

Un tramo de particular tensión en el cerco de Huesca se ubicó en su extremo oeste, donde ambos bandos disputaron el control de la carretera procedente de Barbastro. Aquí, una serie de posiciones estratégicas muy próximas entre sí, aprovechando las ventajas que ofrecían el relieve y las edificaciones aisladas preexistentes, constituyeron un sector donde se produjeron numerosos combates durante los pri-

meros meses de la guerra. Estas escaramuzas retrasaron el avance del ejército republicano hacia la Hoya de Huesca y permitieron a los defensores fortificar la ciudad, lo que acabaría siendo fundamental para impedir su conquista. Destacan tres posiciones clave en esta zona, que cambiaron de manos varias veces: el Castillo de Montearagón y el alto de Estrecho Quinto, los dos ubicados en lomas a ambos lados de la carretera; y el Manicomio de Quicena, situado en una posición más baja junto a la vía, protegido por un edificio destinado originalmente a «observatorio de dementes», in-



augurado pocos años antes y gravemente dañado por los impactos durante la contienda. En esta zona, las miradas que acompañaron al fuego cruzado permiten hoy visualizar el aspecto del campo de batalla y comprender la presión bajo la cual operaban sus participantes [10].

Allí se cruzaron miradas inquisitivas entre militares especializados de ambos ejércitos, evidenciadas en un contraste de panorámicas opuestas: por un lado, las captadas por las fuerzas aéreas republicanas desde el Castillo de Montearagón (RH02), que analizaban la relación entre el Manicomio y Huesca; y, por otro lado, sus antagónicas, tomadas por el CTV italiano desde el observatorio de la catedral (FSH1), que vigilaban las elevaciones occidentales del terreno, incluyendo el propio castillo.

También se cruzaron otro tipo de miradas más creativas, de individuos virtuosos en sus respectivos campos, quienes, sin saberlo, dejaron un sugerente enfrentamiento entre narraciones y dibujos. Orwell (O4) describió estos lugares como fortalezas enemigas en su relato de la experiencia como parte del batallón de choque movilizado en marzo de 1937 para tomar el Manicomio (Pano, 2019). En ese mismo año, Kemer capturó con trazos precisos la cercanía de las trincheras enemigas custodiadas desde lo alto por el Castillo de Montearagón (B2), y detalló el deterioro de las edificaciones que servían como parapeto desde posiciones adelantadas, mostrando la silueta erguida de Huesca en la línea de horizonte (B1).

## Conclusiones

Se han reunido diversas miradas comunicadas por quienes observaron y describieron el paisaje de la guerra mediante distintos lenguajes. Las representaciones resultantes poseen un valor documental significativo, ya que capturan el proceso de conceptualización y comprensión de un paisaje en constante transformación. El análisis sistemático de los materiales estudiados ha permitido revisar y reconfigurar un paisaje común a través de estas miradas cruzadas. Los resultados de la investigación aportan un nuevo enfoque al relato conocido de los sucesos históricos, destacando la relevancia del territorio y el medio ambiente mediante técnicas de representación, visualización y comunicación.

Este artículo ha explorado los vínculos entre la historia y las formas, espacios y atmósferas de un territorio,

transmitiendo así su valor cultural. Los testimonios recopilados no solo reflejan las cualidades físicas, geográficas e históricas de lo observado, sino también las dimensiones perceptivas, sensitivas y emocionales de las vivencias de sus autores. A través de todas las representaciones gráficas mostradas, las originales y las reelaboradas, se descifran y organizan mensajes contenidos silenciosamente en el lugar. De esta manera, un escenario mudo se ha convertido en un paisaje comunicativo que enriquece el relato objetivo de los acontecimientos.

Se ha verificado que el relieve, con sus elevaciones y depresiones, desempeñó un papel determinante en el enfrentamiento, y que las características ambientales, como las temperaturas y la materialidad del terreno, condicionaron las decisiones y la planificación de las acciones bélicas. El conocimiento detallado del entorno, incluyendo la disposición de las defensas naturales, la ubicación de enclaves estratégicos y las vías de comunicación, justifica el trazado y la estabilización prolongada de la línea del frente. Además, este conocimiento fue crucial para la ubicación de las posiciones fortificadas desde las cuales se controlaba y desde las que se capturaron los paisajes objeto de estudio.

Se pueden efectuar afirmaciones derivadas del análisis combinado de reflexiones escritas y percepciones visuales de lugares concretos. Así, mientras que la información gráfica de la sierra de Alcubierre muestra la relevancia de su orografía en el conflicto, las experiencias narradas expresan la influencia adicional de las temperaturas extremas y la materialidad del terreno. Asimismo, las repetidas vistas capturadas desde Santa Quiteria y las alusiones escritas a Tardienta confirman la tensión que existió entre ambas posiciones y la importancia estratégica de esta región. Además, la variedad de testimonios grafiados y redactados en torno a la capital oscense transmiten con intensidad el estado prolongado de vigilancia mutua y proximidad entre los dos bandos en la Hoya de Huesca.

Las descripciones gráficas contempladas destacan algunas transformaciones significativas que el territorio ha experimentado en las últimas décadas, como la aparición de nuevas infraestructuras, el crecimiento de las poblaciones y la reforestación de grandes extensiones de terreno.

Se han analizado miradas cruzadas expresadas a través de líneas escritas y dibujadas sobre un paisaje específico. Originalmente, el término «paisaje» se empleaba para

referirse al conjunto de características que definían a un país, proporcionándole unidad y distinguiéndolo de otros. Sin embargo, en este contexto, las representaciones del paisaje definieron el territorio marcado por una fractura. El material utilizado para proyectar la guerra y profundizar en esta división resulta hoy útil para desvelar aspectos que pasan des-

apercibidos, permitiendo una mejor comprensión de este contexto geográfico.

Contrariamente a los motivos que originaron los registros del paisaje considerados, puede afirmarse que esta investigación fomenta argumentos de unión entre quienes habitan o visitan hoy el territorio representado.

## Bibliografía

- ARCARAZO, Luis (2008), «El “Sector Huesca” del Frente de Aragón. Los combates entre 1936 y 1938», en MARTÍNEZ DE BAÑOS, Fernando (coord.), *Guerra Civil. Aragón. Tomo I*, Editorial Delsan, Zaragoza.
- BENITO, Manuel (2009), *Orwell en las tierras de Aragón*, Sariñena editorial, Huesca.
- CASANOVA, Julián (2013), *España partida en dos: breve historia de la Guerra Civil española*, Grupo Planeta, Madrid.
- CENARRO, Ángela y PARDO, Víctor (2006), *Guerra Civil en Aragón 70 años después*. Gobierno de Aragón, Zaragoza.
- CORDÓN, Antonio (1971), *Trayectoria (Recuerdos de un artillero)*, Colección Ebro, París.
- CUESTA, Miguel (2022), *Rutas de la Guerra Civil española*, Grupo Anaya, Madrid.
- EHRENBURG, Ilya (1979), *Corresponsal en la Guerra Civil Española*, Ediciones Júcar, Madrid.
- GIMÉNEZ, Antoine (2009), *Del amor, la guerra y la revolución. Recuerdos de la guerra de España: del 19 de julio de 1936 al 9 de febrero de 1939*, Pepitas de calabaza, Logroño.
- GONZÁLEZ DE LA VERA, Luis (1912), *El croquis panorámico: aplicaciones militares del dibujo de paisaje*, Imprenta Marcelino Miguel, Burgos.
- JOSÉ GABRIEL (2018), *La vida y la muerte en Aragón*, Salvador Trallero Editor, Huesca.
- KOLSTOV, Mijail (1963), *Diario de la guerra de España*, Ruedo Ibérico, París.
- MADERUELO, Javier (2003), «Aquello que llamamos paisaje», *Visions*, 2, 20-25.
- MADERUELO, Javier (2005), *El paisaje: génesis de un concepto*, Abada, Madrid.
- MALDONADO, José María (2007), *El Frente de Aragón. La Guerra Civil en Aragón (1936-1938)*, Mira editores, Zaragoza.
- MARTÍNEZ DE BAÑOS, Fernando y PÉREZ, Pedro (2008), *Vestigios de la Guerra Civil en Aragón (Zaragoza)*, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Zaragoza.
- MARTÍNEZ DE BAÑOS, Fernando y SALVATIERRA, Pedro (2009), *Vestigios de la Guerra Civil en Aragón (Huesca)*, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Zaragoza.
- MENDOZA, Rafael (2012), «Arte y propaganda en la Guerra Civil: las láminas de Kemer», *Arte, Arqueología e Historia*, 19, 161-170.
- ORWELL, George (1938/2007), *Homenaje a Cataluña*, Lavellir S.L./Virus editorial, Barcelona.
- PANO, José Luis (2019), *Escenarios de la Guerra Civil en la provincia de Huesca*, Prames, Zaragoza.
- ROMERO, Eladio y DE FRUTOS, Alberto (2020), *30 Paisajes de la Guerra Civil*, Larousse, Barcelona.
- VAQUERO, Dimas (2011), *Aragón con camisa negra*, Rolde de Estudios Aragoneses, Zaragoza.

# Sueños clasicistas para una ciudad «mediterránea»: del Grupo TAU al fallido proyecto de Bofill en A Coruña (1985-1990)\*

Santiago Rodríguez-Caramés

Universidade da Coruña

s.rodriguez.carames@udc.es

**RESUMEN:** En 1985, el alcalde de A Coruña, Francisco Vázquez Vázquez, encarga un ambicioso, polémico y contestado anteproyecto de reforma de la fachada marítima de la ciudad a uno de los arquitectos más mediáticos del momento, Ricardo Bofill. El Proyecto Bofill (1986), como fue bautizado, mostraba la permeabilidad en el panorama español de los postulados del posmodernismo de corte clasicista y mediterráneo. La introducción de este mediterraneísmo estético en una ciudad atlántica como A Coruña no se entendería sin la labor de Antonio Vázquez Liñeiro y el Taller de Arquitectura y Urbanismo, que replicaron estas estrategias para rescatar a la arquitectura de la desafección suscitada por el Movimiento Moderno. En las siguientes líneas se analizará el Proyecto Bofill como uno de los principales ejemplos de la arquitectura posmoderna en Galicia, su contestación en el contexto profesional gallego y las relaciones entre arquitectura y política en los primeros años de la democracia.

**PALABRAS CLAVE:** Arquitectura; Espacio urbano; Planificación urbana; Diseño arquitectónico; Estética; Posmodernidad; A Coruña.

## Classicist Dreams for a Mediterranean City: from the Grupo TAU to Bofill's Failed Project in A Coruña (1985-1990)

**ABSTRACT:** In 1985, the mayor of A Coruña, Francisco Vázquez Vázquez, commissioned an ambitious, controversial, and contentious preliminary project to redevelop the city's seafront from one of the most prominent architects of the time, Ricardo Bofill. Known as the Bofill Project (1986), it reflected the influence in Spain of postmodernist approaches rooted in classicist and Mediterranean aesthetics. The introduction of this Mediterranean aesthetic in an Atlantic city such as A Coruña would be inconceivable without the role of Antonio Vázquez Liñeiro and the Taller de Arquitectura y Urbanismo, who adopted these strategies in an effort to rescue architecture from the disaffection provoked by the Modern Movement. This article analyses the Bofill Project as one of the key examples of postmodern architecture in Galicia, the professional backlash it generated within the Galician architectural community, and the complex interplay between architecture and politics in the early years of Spanish democracy.

**KEYWORDS:** Architecture; Urban Spaces; Urban planning; Building design; Aesthetics; Post-Modernity; A Coruña.

Recibido: 19 de diciembre de 2024 / Aceptado: 10 de junio de 2025.

Porque yo creo que A Coruña respira el pensamiento mediterráneo. Si hablamos de las arcadas de La Marina o de la vestimenta exterior de la Torre de Hércules, estamos hablando de un concepto neoclásico y vemos que nuestro pensamiento está mucho más enlazado con el Mediterráneo que con el Atlántico, como concepto de diseño urbano de la ciudad.

Vázquez Liñeiro (1988: 34)

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: RODRÍGUEZ-CARAMÉS, Santiago, «Sueños clasicistas para una ciudad "mediterránea": del Grupo TAU al fallido proyecto de Bofill en A Coruña (1985-1990)», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 111-124, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.21033>

## Introducción

En el marco de la Transición, la arquitectura participó de la construcción de la imagen de una España modernizada que se abría al mundo. El Estado de las Autonomías trajo consigo una profusión de instituciones y de liderazgos políticos que encontraron en la arquitectura la base de su legitimación social y para el establecimiento de sus hegemonías de poder. Los años ochenta, concretamente, fueron particularmente favorables para el PSOE a partir de la victoria de Felipe González (1982) en una coyuntura marcada por el horizonte próximo de 1992, fecha simbólica en que se consolidaría la apertura de España al mundo gracias a los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla.

Si bien este momento creativo de la arquitectura estatal es variado y heterogéneo, existe una figura que recibiría una significativa atención por su carácter poco ortodoxo y aperturista, Ricardo Bofill Levi (1939-2022) y su Taller de Arquitectura (RBTA), fundado en 1963, un estudio de arquitectura que aborda la arquitectura y diseño urbano desde un punto de vista multidisciplinar. El perfil de Bofill es el de un arquitecto perteneciente a una tradición política de pequeña burguesía progresista catalanista, una adscripción que, precisamente, le valió su expulsión de la Escuela de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) en 1957. De este modo, será en Francia donde obtenga sus primeros éxitos profesionales en paralelo a las primeras obras celebradas del Taller de Arquitectura en España. Con su carrera ya consolidada, Bofill estuvo representado en la Bienal de Arquitectura de Venecia (1980), momento culmen para la arquitectura posmoderna en el debate internacional donde Paolo Portoghesi (1980) llamaba a recuperar la forma de la arquitectura como reacción al «prohibicionismo» expresivo del Movimiento Moderno. Esto, de alguna forma, era perfectamente homologable con un Estado español cuyos últimos años de dictadura habían estado caracterizados por la asimilación del ideario del Movimiento Moderno en el rápido y desordenado desarrollo de sus ciudades. Así, la arquitectura posmoderna adquiriría una cierta significancia simbólica en la modernización de España, lo que, en última instancia, justificaría la aparición de Bofill en grandes proyectos institucionales o en su postulación, frustrada por las tensiones entre los socialistas catalanes y andaluces, como comisario de la Expo de Sevilla.

Este tipo de arquitectura se replicó en la ciudad de A Coruña precisamente desde el inicio el mandato de uno de los alcaldes socialistas con mayor personalidad y apoyo electoral del momento: Francisco Vázquez Vázquez (1983-2005). En la ciudad herculina, este gusto posmoderno de raíz mediterránea venía siendo defendido como práctica heterodoxa por Antonio Vázquez Liñeiro (1947-2020), fundador del Grupo TAU (Taller de Arquitectura y Urbanismo) y polémico «diseñador urbano», como él mismo se autodefinía al carecer de titulación como arquitecto (Vázquez Liñeiro, 1986: 24-25), una circunstancia que motivó varias denuncias por intrusismo desde el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. Preocupado por recuperar la semiótica y la belleza de la ciudad, Liñeiro tuvo una corta incursión en política y se presentó a la alcaldía de A Coruña por el CDS suarista, donde obtuvo unos pobres resultados ante la primera mayoría absoluta de Vázquez. Sin embargo, Liñeiro –a quien la política sólo le interesaba para introducir su ideario urbanístico (Vázquez Liñeiro, 1986: 28)– se convertiría en una persona influyente en la Coruña vazquista e invitaría a Bofill a un seminario sobre urbanismo en A Coruña mientras en paralelo se gestaba una de las grandes apuestas urbanísticas de Vázquez: el anteproyecto de reforma de la fachada marítima, conocido popularmente como Proyecto Bofill.

En las siguientes líneas se recorrerá el ideario de Liñeiro, la recepción de Bofill y de su proyecto, así como los ecos de este bofillismo en la ciudad.

## Una Atlántida mediterránea: Vázquez Liñeiro, el Grupo TAU y la llegada de Bofill

En su *Teoría do nacionalismo galego* (1920), Vicente Risco utilizaba la metáfora de la Atlántida para definir el carácter de la nacionalidad gallega y sus –incorrectas– raíces célticas. Esta llamada a restaurar una simbólica Atlántida galaica era la tarea histórica que el intelectual ourensano consignaba a Galicia y Portugal en un ejercicio dialéctico contra el «mediterraneísmo», revelado desde los tiempos del imperialismo romano y que, hasta su tiempo, había relegado al letargo a la civilización atlántica (1920: 32-34). Más allá de esencialismos ideológicos, lo cierto es que las dicotomías entre lo atlántico y lo mediterráneo no son ajenas al ideario arquitectónico contemporáneo. De hecho, más allá de los

discursos más heroicos del progreso arquitectónico, la arquitectura moderna estuvo profundamente influenciada por lo mediterráneo y lo clásico: desde las miradas del *Gruppo 7* al servicio del fascismo a la seducción de la arquitectura mediterránea en Le Corbusier, pasando por la mirada hacia la Antigüedad griega en Mies van der Rohe o la reivindicación de la arquitectura vernácula de la España mediterránea por parte de la revista de arquitectura *AC* (n.º 18, 1935), principal órgano de difusión de la primera modernidad española.

Este binomio modernidad-mediterraneísmo estuvo presente en el debate arquitectónico gallego del último tercio del siglo XX. En un momento de crisis disciplinar de la arquitectura y del paradigma moderno, la discusión se situaba en la necesidad de una inflexión propia de la arquitectura gallega en la contemporaneidad, tomando aquellos aspectos técnicos e ideológicos que había legado la arquitectura moderna y su adaptación a las condiciones materiales concretas del medio. Siguiendo una línea análoga a la noción habermasiana de la modernidad como proyecto incompleto (Habermas, 1985), muchos arquitectos de estas décadas finales de siglo veían la necesidad de reconciliarse críticamente con la modernidad. En el diagnóstico de los errores y triunfos de la modernidad gallega, lo mediterráneo se desvelaba como un arma de doble filo. Para Xosé Manuel Casabella, una de las razones que imposibilitaron un avance coherente del Movimiento Moderno en Galicia eran las insistentes referencias a la arquitectura mediterránea, como las cubiertas planas y su consiguiente problemática en un país húmedo como Galicia (1988: 18). En otros casos, como los de Iago Seara (1993: 494-495) o Carlos Almuíña (2000: 9), esta junción entre lo autóctono y lo moderno se produciría a partir de la convergencia entre la tradición popular atlántica y su espacialidad y la tradición grecorromana y su racionalidad. Realmente, este diálogo provenía de la noción de la arquitectura del humo de Iago Bonet (1994), que estudió cómo la arquitectura doméstica atlántica había evolucionado alrededor de un espacio central –el espacio del humo– que, en el siglo XX, entró en contacto con el mediterraneísmo moderno.

A pesar de los diálogos entre lo mediterráneo y la modernidad, la posmodernidad elevó lo mediterráneo a un componente formal de primer orden. En la Coruña de los ochenta, Vázquez Liñeiro representaba este acercamiento teórico, llevado a la práctica a través del Taller de Arquitectu-

ra y Urbanismo (TAU), que fundó y dirigió durante años. Este «diseñador urbano» entendía que la ciudad «respira el pensamiento mediterráneo» (1988: 34) y apelaba al cosmopolitismo como modelo para acercarse a Europa y para dejar atrás los desmanes producidos por el desarrollismo moderno. En efecto, en un intento por alejarse tanto del «tradicionalismo enfermizo» de la derecha reaccionaria como del «miedo al progreso» de la extrema izquierda, A Coruña era para el diseñador urbano el símbolo de esa Galicia moderna –y «en español»– que debía desperezar todo ruralismo para sintonizarse con el mundo (Vázquez Liñeiro, 1985: 39).

Liñeiro encabezaba así una cruzada contra la modernidad como *tabula rasa*, cuyos estragos en la ciudad eran metafóricamente revelados como una venganza del gigante Gerión, a quien Hércules habría derrotado en el lugar en que se levanta la famosa Torre de Hércules:

Y toma vida el taco de gres y la uralita vista, se crean ciudades-dormitorio: Barrio de las Flores, Elviña... y «Maldad, S. A.», dirigida desde el más acá por el resucitado Gerión, diseñando arquitecturas monosilábicas, monocromistas y portadoras del virus –Menos es Mies–, considerando el ornamento como delito e ignorando que el scherzo era el tatuaje de J. S. Bach» (Parrilla y Vázquez Liñeiro, 1998: 17)<sup>1</sup>.

Este intento por recuperar la expresión del diseño urbano, de proyectar hacia el exterior una «semiótica urbana» inspirada por la lectura de Umberto Eco (Vázquez Liñeiro, 1989: 33), descansaba sobre unos fundamentos históricos muy determinados. En una breve reseña sobre la arquitectura coruñesa, Vázquez Liñeiro se detiene en unos determinados capítulos: la Torre de Hércules y el pasado romano herculino –así como un indefinido y poco correcto «celta»–, las dos principales basílicas románicas –Santiago y Santa María do Campo–, la excelsa arquitectura neoclásica, las galerías, el modernismo y los ecos de la Escuela de Chicago en los años veinte. Por el contrario, entre los estilos despreciables, el diseñador urbano no duda en caracterizar el barroco como un «arte tortuoso». Si galleguistas como Castelao (2004: 64-65) consagraban el románico y el barroco como los periodos de esplendor del arte gallego, las Casas de Paredes de Cermeño<sup>2</sup>, la envoltura de Giannini para la Torre de Hércules y otras obras neoclásicas o las galerías de la Marina eran acreedoras para Vázquez Liñeiro de un lugar de





1. Arriba: Galerías de A Mariña | Abajo: Torre de Hércules con el edificio de viviendas en As Lagoas de TAU a la derecha. Fotografías del autor (marzo de 2022 y noviembre de 2024)

honor en la historia urbana de A Coruña (Parrilla y Vázquez Liñeiro 1998: 16) **[1]**.

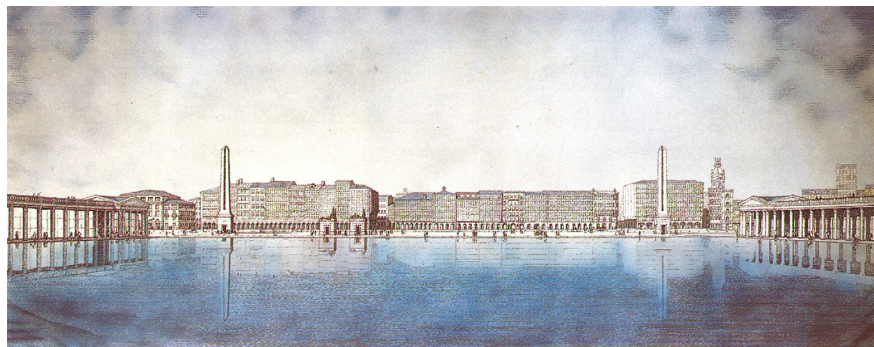
Para el diseñador urbano, la recepción del ideario moderno en Galicia era una copia mala de formas geométricas cerradas que, en definitiva, no eran urbanismo, sino un conjunto de normas jurídicas que alejaban el diseño urbano del arte. En su empeño y en este contexto caracterizado por la recepción de nuevas corrientes estilísticas y el desafío de planificación urbana de las ciudades en el nuevo periodo autonómico, Vázquez Liñeiro ejerció la dirección de un curso de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en julio de 1985 titulado «Urbanismo: teoría y realidad. Galicia ante los PGOU». Este ambicioso encuentro contó con la participación de reputados arquitectos y urbanistas a nivel estatal e internacional como Denis Bowen, Bill Hillier, Leon Krier, Peter Cook, José Linazasoro, Francesco Dal Co, Car-

los Sambricio y, como invitado estrella, Ricardo Bofill. El seminario respiraba no sólo el interés por recuperar el diseño urbano para superar la crisis de la ciudad moderna, capitalizado en A Coruña por Liñeiro, sino que apelaba directamente, en su dimensión práctica, a la necesidad de debatir sobre la Ley de Suelo y de adaptarla a las necesidades y posibilidades de los municipios. En este sentido, el seminario también contó con representantes municipales de Lugo y Pontevedra, que reivindicaban una mayor autonomía y financiación para los ayuntamientos. Bofill, por su parte, llamaba a sustituir la legislación vigente «obsoleta»<sup>3</sup> para recuperar espacios públicos, el patrimonio histórico e invertir holísticamente en infraestructura social y cultural, una serie de alegatos indicativos de la voluntad de modernización de las ciudades en la Transición como herramienta de cambio político (*La Voz de Galicia*, 1985b: 22).

### Del ágora al crómlech: mediterraneísmo y celtismo en el Proyecto Bofill

La presencia de Bofill en el seminario de la UIMP cobraba aún más sentido en este contexto si se tiene en cuenta que en abril del mismo año ya había sido invitado a la ciudad para iniciar la redacción de un proyecto para la reforma de la zona de la Dársena, es decir, la zona de puerto pesquero, deportivo y comercial (*La Voz de Galicia*, 1985a: 23). Su aparición en el seminario contribuyó desde luego a allanar el terreno, como también dos textos aparecidos en la prensa local. En ellos, Bofill llamaba a sintonizar el urbanismo con el sistema productivo de la nueva revolución industrial de la información y actualizar para ello el «arcaico sistema de control» (1985a: 3) que impedía la urbanización en una España sin proyecto político y con persistencias del franquismo: «El aborto sigue perseguido, la corrupción económica de la época franquista sigue existiendo en esferas privadas y públicas, y todavía ser demasiado catalán sigue siendo un problema político» (1985b: 3). Así, en septiembre de ese año, el arquitecto presenta el ambicioso anteproyecto de reforma de la fachada marítima de A Coruña, un proyecto «realista» para abrir debate con nuevas ideas (Bofill, 1986: 48) y en el que contaría con la colaboración de Vázquez Liñeiro (*La Voz de Galicia*, 1985c: 1).

Ciertamente, el proyecto no abarcaría sólo la zona de la Dársena, el centro neurálgico del puerto coruñés, sino que



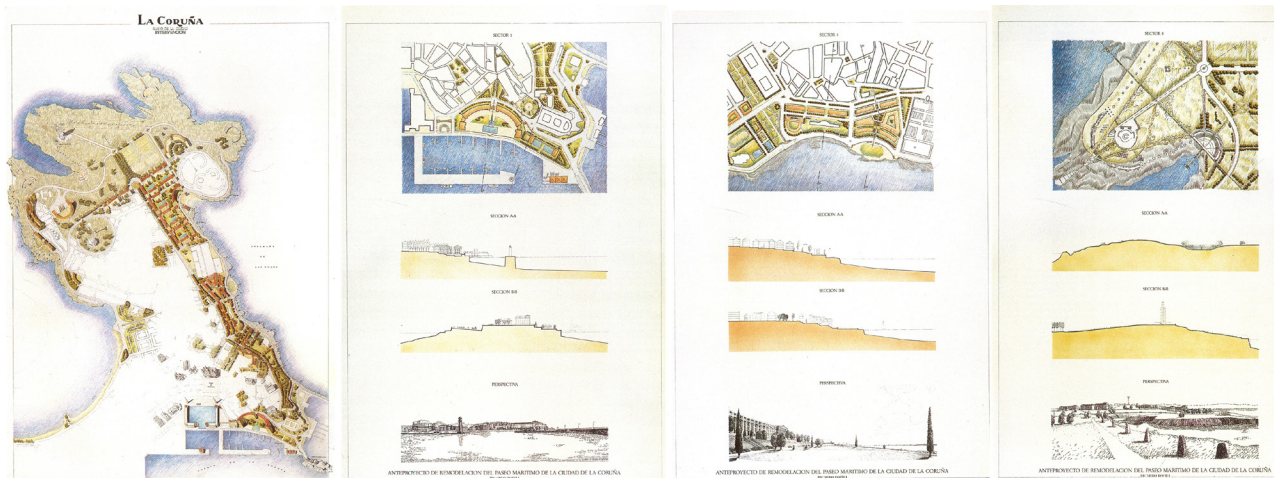
2. Arriba: Zona de la Dársena en el Proyecto Bofill. Extraído de RBTA (1986) | Abajo: Les temples du Lac (1986). Fuente: Flickr, Département des Yvelines. Licencia: CC BY- ND 2.0

se extendería alrededor de toda la península de la Torre hasta llegar a la bahía del Orzán, al otro lado del istmo de la Pescadería. Lo cierto es que esta propuesta despertó suspicacias desde el principio. El escritor Martínez Sevilla (1985: 25), en una premonición de la fiebre del *star system* de finales de siglo, manifestaba su desconfianza hacia el estudio de Bofill, al que calificaba de «panacea universal» por su desconexión con la realidad de la ciudad y llamaba a contar con arquitectos propios de A Coruña. De hecho, la encomienda a Bofill pretendía ser un golpe en la mesa en un momento en que el Ministerio de Obras Públicas había presentado otra propuesta de reforma del puerto y en que el Ministerio de Defensa iba a traspasar la propiedad de sus terrenos militares en la costa la ciudad.

Sin duda, por su pretendido carácter icónico, es la zona de la Dársena [2] una de las que más atención y críti-

cas suscitó. La importancia conferida a este ámbito reflejaba la convicción de que el centro de gravedad de la ciudad debía ser el puerto (RBTA, 1986: 7; Bofill, 1986: 48; Cruells, 1992: 50), en la línea de la llamada de Bofill (1990: 226) a recuperar el «calor olvidado» de los centros históricos de las ciudades europeas. Así, el Taller de Arquitectura planteaba la creación de una gran plaza de agua cerrada al mar por compuertas, un estanque que pudiese contar con fuentes ornamentales y en que se reflejasen las famosas galerías. Asimismo, el conjunto presentaría dos obeliscos y una doble columnata con locales comerciales enmarcando zona de la Marina, convirtiéndola en un ágora moderna (RBTA, 1986: 9). Esta solución, sin duda, se emparenta con el conjunto de Les Temples du Lac (Saint-Quentin-en-Yvelines, 1986), donde se cierra el lago con una estructura semicircular, o en la Antigone (1979-1999) de Montpellier, un barrio secuen-





3. Planos de las diferentes fases del anteproyecto de reforma de la fachada marítima de A Coruña. Extraídos de RBTA (1986)

ciado en plazas y bloques de edificios de corte clasicista o barroco que desembocan en el río. En su secuencia histórica, la genealogía nos llevaría hacia los *quais* franceses, siendo este proyecto una forma de «retomar» aquel proyecto no concluido de las Casas de Paredes en el siglo XVIII. El otro gran elemento del sector Dársena es la torre de veinte pisos culminada por una estructura templaria, blanco de numerosas críticas por su eminente cariz especulativo. Para Vázquez Liñeiro, la metáfora de la torre no podía ser más oportuna en una ciudad conocida por su más famosa Torre, una vocación vertical consolidada con las grandes torres de los sesenta y setenta compartida por Manhattan en términos de escaso suelo urbanizable disponible y densidad de población (1989: 33)<sup>4</sup>.

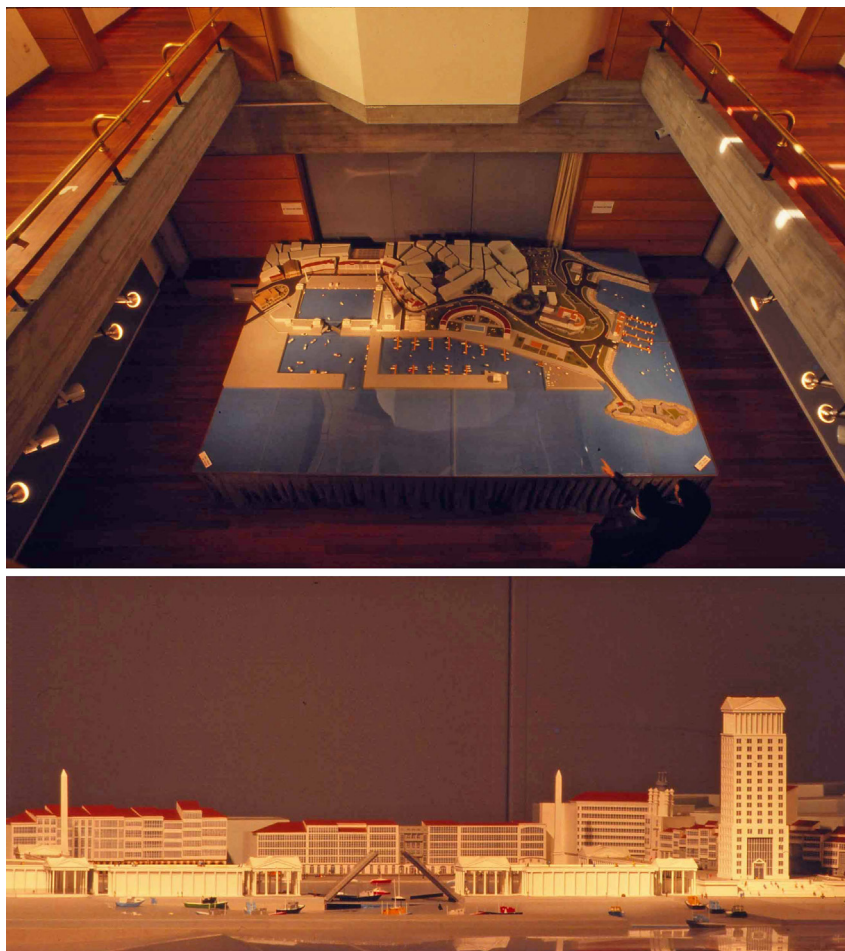
El resto del proyecto [3] se divide en varios sectores (Parrote-La Solana, San Antón-Durmideiras, Torre y As Lagoas-Orzán), donde abundan las referencias tipológicas de filiación clásica, como los anfiteatros reconvertidos en miradores o lugares de encuentro, la promoción de nuevas viviendas en zonas que la planificación urbana no contemplaba e incluso la demolición de parte del parque de viviendas en zonas como Zalaeta. En la zona de la Torre de Hércules, la más expuesta a la bravura del Atlántico, se proyecta un «Parque Celta» como nota difusa y atávica de mitología local<sup>5</sup> en la que destaca el crómlech que asciende a la torre «como homenaje al lenguaje conceptual místico de los antepasados celtas de la región» (RTBA, 1986: 15).

Como adelantábamos anteriormente, el proyecto de Bofill ejemplifica un tipo de arquitectura que en los ochenta buscaba representar la apertura política de España. De alguna manera, este espíritu de época parte del establecimiento implícito y la contraposición de los binomios modernidad-dictadura –concretamente, de la etapa desarrollista– y posmodernidad-democracia, reservando a esta última la capacidad de reconciliar a las personas con la ciudad. En tal sentido, el propio alcalde Vázquez afirmaba que la democracia nace «con y en la Ciudad y es en la Ciudad donde encuentra su medio natural», algo que, en A Coruña, no se entiende sin la simbiosis con el mar:

Posteriormente, el hombre intenta modelar la ciudad, dotándola de una peculiar idiosincrasia, pero esta interrelación hombre-ciudad se deteriora hasta convertirse en agresión, especulación y destrucción. La Coruña ha sido víctima duramente castigada por actuaciones urbanísticas que sólo fueron posibles en un marco político dictatorial y opresivo, en connivencia con un afán desmedido de lucro y explotación. El matrimonio entre La Coruña y el mar se rompe a merced de una política urbanística que coloca la ciudad de espaldas a su contorno marítimo, desnaturalizándola y desviando su histórica vinculación (Vázquez Vázquez, 1986: 1).

La presentación en sociedad del proyecto en la exposición *La Coruña, el mar y la ciudad*, celebrada en el Kiosco

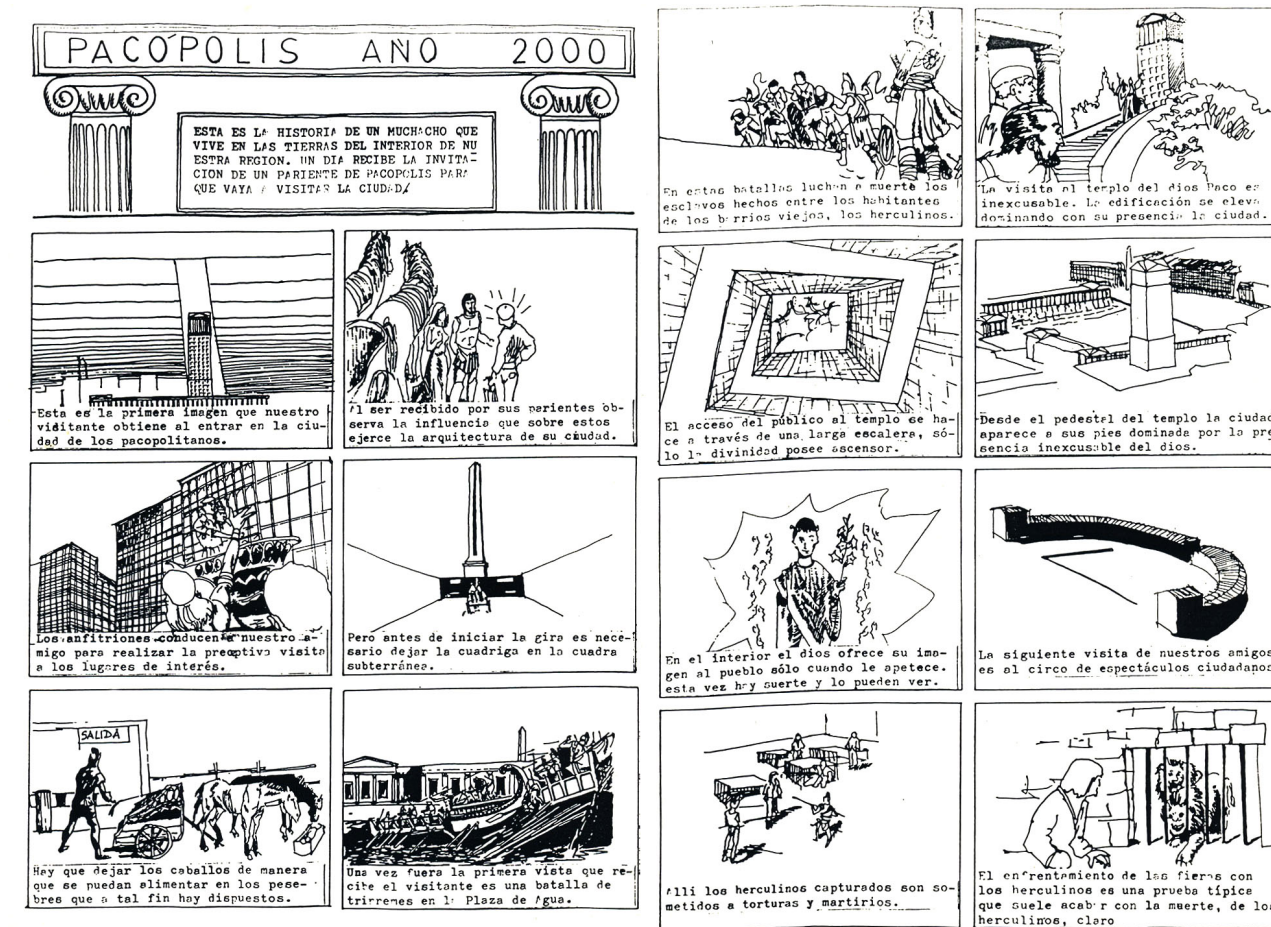
4. Vistas de la exposición *La Coruña: el mar y la ciudad* (1986) en el Kiosco Alfonso. Fotografías cedidas por José Carlos Alonso Sánchez



Alfonso entre el 16 y el 27 de diciembre de 1986 [4], amplificaría un debate que se propagaría tanto en la prensa como en la Escola de Arquitectura de A Coruña (ETSAC). La inauguración contó con la presencia del vicepresidente Alfonso Guerra, quien, en consonancia con el espíritu de los tiempos, y con la sombra de la polémica por la propuesta de Bofill para comisariar la Expo de Sevilla, colocaba esta obra en la cosmología teleológica de la fecha «histórica» de 1992 (*La Voz de Galicia*, 1986b: 32). De hecho, el propio Bofill relacionó sus proyectos de A Coruña y el parque del Turia en Valencia con los Juegos Olímpicos y la Expo en su conferencia en el Teatro Colón (*La Voz de Galicia*, 1986c: 32) que acompañó a la inauguración de la muestra, un éxito de afluencia que llenó páginas de la prensa local, como el especial de *La Voz de Galicia*, repartido a la entrega del teatro, que bautizaba el proyecto como «La Coruña del año 2000» (*La Voz de Galicia*, 1986a)<sup>6</sup>.

Y es que en el seno de la ETSAC brotaron varias respuestas. Como documenta Alonso Sánchez (2022: 28-35 y 40-42), que se implicó en la protesta siendo alumno en aquel momento, se llevaron a cabo actividades de denuncia como el reparto de cómics satíricos [5] a la entrada de la sala de exposiciones, seminarios o guías interpretativas del proyecto. Asimismo, Xosé Manuel Casabella (2009: 26-27), desde la perspectiva de profesor de la Escola, recordaba también que el alumnado había solicitado apoyo por parte del profesorado, un apoyo que, si bien no se tradujo en un pronunciamiento institucional, estaba extendido en buena parte del claustro. En las semanas siguientes existen, de hecho, algunas valoraciones como la del profesor José González-Cebrián Tello (1987a, 1987b) en *La Voz de Galicia* y en el *Boletín Académico* de la propia ETSAC o la del alumno Plácido Lizancos (1987a, 1987b) a través del semanario nacionalista





5. Cómic *Pacópolis año 2000* (1986), dibujado por estudiantado anónimo de la ETSAC. Cedido por José Carlos Alonso Sánchez

A Nosa Terra y del periódico *El Ideal Gallego*. Asimismo, el Ateneo de A Coruña acoge en febrero de 1987 una mesa redonda con la presencia de los ya citados Lizancos y González-Cebrián (*La Voz de Galicia*, 1987a: 25).

Entre las críticas generales de Lizancos (1987b), González-Cebrián Tello (1987b) y otros destacan varias ideas: la separación entre mar y ciudad debido a la nueva urbanización, la implantación de usos lucrativos y especulativos o, como contraparte positiva, la recuperación de terrenos anteriormente militares para el disfrute de la ciudadanía<sup>7</sup>. El derribo de viviendas que señalamos anteriormente fue una de las cuestiones más criticadas no sólo desde la ETSAC, sino desde la política local. Durante la precampaña de las elecciones municipales de junio de 1987, el Partido Socialista Galego-Esquerda (PSG-EG) presenta el dossier «Zalaeta

2000» (*La Voz de Galicia*, 1987b: 37), en el que los arquitectos y afiliados del partido, Pedro de Llano y Xosé Lois Martínez, documentan el volumen de edificios –tanto históricos como viviendas de construcción reciente– a derribar tan sólo en el barrio de Zalaeta<sup>8</sup>.

Bofill no ocultaba su creencia en la superioridad estética de lo mediterráneo. Para él, la luz mediterránea y los claroscuros otorgan mayor relieve a la arquitectura, frente a la nórdica, más plana (1990: 127-128; 1998: 70). En efecto, la Antigüedad clásica había conquistado toda Europa con su arquitectura del espacio y su clasicismo, que para Bofill siempre había tenido un fuerte componente de modernidad (1990: 151-153) sólo interrumpido, precisamente, por el Movimiento Moderno, que bajo la premisa de la innovación técnica renunció a la armonía de lo mediterráneo (1990: 131).



Aplicado a su visión del urbanismo, las formas —«alimentarse de la tradición» (Bofill, 1998: 111)—, como los materiales, son simples vehículos de un deseo de planificar urbanísticamente a largo plazo, un empeño en que el arquitecto relacionaba directamente la propuesta de A Coruña con la de Antigone en Montpellier (Bofill, 1998: 117). De hecho, si en Antigone la referencia era la Promenade du Peyrou, en A Coruña debía ser, como secundaba Liñeiro, su neoclásico.

Lo mediterráneo, como ya adelantábamos, levantaba demasiadas ampollas entre los arquitectos gallegos, que veían en las ensoñaciones posmodernistas bofillianas una forma de ignorancia y desvinculación del lugar (De Llano Cabado, 1995: 17-18) o el sustrato formal de un proyecto eminentemente propagandístico (Granados, 1987: 55 y 57-58). Todo esto no es casualidad en un ambiente arquitectónico gallego que, alimentado desde el galleguismo que caracterizó el nacimiento del COAG en 1973, reivindicaba la necesidad de una arquitectura adaptada a las condiciones propias del país. En este contexto, Kenneth Frampton (1985) y su visión del regionalismo crítico<sup>9</sup> no sólo fue inspiradora en lo relativo a las inflexiones locales de la arquitectura, sino también por la oposición que los teóricos de esta tendencia profesaban hacia la arquitectura posmoderna. Esta antítesis entre regionalismo y posmodernidad sería precisamente recogida por Xan Casabella (1989: VII-VIII y X) para criticar el proyecto de Bofill en contraste con aquella arquitectura gallega más en sintonía con el regionalismo crítico. No obstante, en este debate no faltaron voces que, como Carlos Luis Rodríguez, criticaban los esencialismos culturales de este tipo de visiones justificando que la historia del arte gallego es un cúmulo de interacciones locales y foráneas: «El rock o la música de Vivaldi pertenecen tanto a nuestra cultura como la muiñeira, y el neoclásico de Ricardo Bofill es tan genuinamente galaico como el románico. Otra cosa es que guste o no guste. Pero su atlantismo y su galleguismo sólo se lo puede quitar una concepción estrecha y estéril de nuestra identidad» (1987: 24).

## Más allá de la ciudad y el mar: ecos del bofillismo en A Coruña y Galicia

A pesar de no haberse realizado, el Proyecto Bofill dio ínfulas a un tipo de arquitectura que, alimentada de la política urbanística vazquista y la intensa actividad inmobiliaria de



6. Arriba: Taller de Arquitectura y Urbanismo, Palacio de Congresos (hoy Palacio de la Ópera, 1988-1989). Fotografía del autor (marzo de 2022) | Abajo: Teatre Nacional de Catalunya (1997). Fuente: Wikipedia Commons. Autor: Canaan. Licencia: BY-SA 4.0

la ciudad en aquel tiempo, se abrió paso en el paisaje urbano coruñés. En este sentido, Vázquez Liñeiro no sólo fue el mejor valedor de Bofill en A Coruña, sino que los diseños del Grupo TAU replicaron innegablemente la estética bofilliana en la ciudad. No en vano, en una década iniciada por el cambio de signo de la Bienal de 1980, Liñeiro renegaba de otros paradigmas del *post-modern*, con una especial inquina por una figura con bastante presencia en Galicia como Aldo Rossi: «La simbiosis entre ciudad y hombre no se consigue malcopiando a Le Corbusier, no haciendo ciudades cementerio a lo Rossi, pues no hay nada peor en Rossi que los rossianos» (1988: 46). Por el contrario, un rossiano gallego como Portela, relacionando lo posmoderno con el clasicismo fascista, llamaba a crear una arquitectura que huyese



7. Arriba: Les Espaces d'Abraxas. Fuente: Wikipedia Commons. Autor: Mikeshaheen1. Licencia: CC BY-SA 4.0. | Abajo: Taller de Arquitectura y Urbanismo, edificio de viviendas en As Lagoas. Fotografía del autor (noviembre de 2024)

por igual «dos gobiernos cívicos, dos «todo pola patria», dos Vales e das Cruces dos Caídos, de Disneylandia, das Vegas, dos Mac Donald [sic], dos Wendy's, dos Foros manchegos de Samuel Broston, do porto romano-coruñés de Bofill, do Panteón-Partenón, tamén coruñés» (1991: 14)<sup>10</sup>.

Ya en paralelo al torbellino de Bofill, otra de las grandes apuestas urbanísticas de Vázquez era la humanización de la plaza de Pontevedra, nexo del histórico barrio de la Pescadería con el inicio del Ensanche. Este fue uno de los primeros encargos institucionales a TAU, en un momento en que Liñeiro ya estaba señalado por su polémica autoproclamación como «diseñador urbano» (*La Voz de Galicia*, 1974: 22), así como por su proximidad con Bofill y Vázquez. Unos meses después, TAU recibiría el encargo del Palacio de Congresos –hoy Palacio de la Ópera (1988-1989)–, un edificio que, por su profundo regusto y monumentalidad clasicistas, fue considerado el mejor exponente del bofillismo coruñés<sup>11</sup> por su proximidad, por ejemplo, con el Teatre Nacional de Catalunya (1991) de Barcelona (X. Casabella, 1989: X) [6]. En la arquitectura de vivienda es también evidente la mirada a los grandes complejos diseñados por RBTA en Francia durante los setenta como Les Espaces d'Abraxas (1978-1983): en el edificio de viviendas de As Lagoas (1992-1996), zona muy próxima a la Torre que en el anteproyecto de Bofill ya se contemplaba como zona edificable, TAU integra los elementos clasicistas en la composición de la amplia fachada vidriada marcada por la cadencia de las pseudocolumnas de orden gigante que funcionan como miradores [7]. En este breve recorrido por la arquitectura de TAU no podía faltar el diseño de Os Rosais [8], un barrio de nueva construcción que, a partir de una relación semiótica elemental entre morfología y toponimia, adquiere en planta forma de rosa. De hecho, desde la concepción de la ciudad como obra de arte de Sitte, Vázquez Liñeiro reconocía



8. Visión aérea del barrio de Os Rosais. Fuente: Sistema de Información Xeográfica de Parcelas Agrícolas (SIXPAC), Xunta de Galicia



9. Ricardo Bofill-Taller de Arquitectura, parque de A Riouxa (Teis, Vigo, 1991).  
Fotografía del autor  
(octubre de 2024)



otra asombrosa analogía: «A pesar de su similitud gráfica con un espermatozoide, Los Rosales nace bajo la supervisión médica de Camillo Sitte y con el visto bueno del Haussman coruñés Francisco Vázquez». Esta «raqueta» –como también la denomina el diseñador urbano– era para Francisco Vázquez el culmen de su política y su triunfo sobre los PGOU en una ciudad ávida de suelo urbano y un ecosistema empresarial interesado en invertir en la construcción, con ejemplos judicializados como la intervención de la constructora Fadesa en el antiguo edificio de Fenosa<sup>12</sup>.

El de A Coruña no sería el último episodio infructuoso de Bofill en Galicia. La plaza de la Concordia (1989) de Vigo, además, no estuvo exenta de polémica, ya que dicha plaza pretendía abrirse sobre la antigua Cárcel de Vigo, un edificio –hoy Museo de Arte Contemporánea de Vigo– que a finales de los ochenta estaba visto para sentencia, un hecho que despertó un feroz debate en la prensa, con Xaime Garrido (1990, 1991) como personaje destacado. Bar Bóo, quien también se había pronunciado negativamente sobre el Proyecto Bofill de A Coruña o la plaza de Pontevedra, cargaba también en una entrevista contra la plaza de la Concordia, argumentando que en los dibujos se presentaba una postal irreal del espacio urbano como justificación (1991: 189-190)<sup>13</sup>. Bofill tendría una segunda oportunidad en Vigo, el parque de A

Riouxa (1991), un recinto inconcluso en el barrio de Teis, con vistas a la ría y con un anfiteatro como principal reclamo [9]. Sin embargo, en el cambio de siglo, Bofill volvió a aparecer en dos concursos de proyección internacional. De un lado, su propuesta para el concurso restringido, ganado por Peter Eisenman, de la polémica Cidade da Cultura de Galicia, que se basa en la creación de un eje radial de edificios alrededor de una plaza abierta en la cima del monte Gaiás en dirección a la ciudad vieja. De otro, y como epílogo del proyecto de los ochenta, en el que ya se imaginaban servicios para el muelle de transatlántico, Bofill gana el concurso de Palacio de Congresos de A Coruña (2001). Curiosamente, el proyecto *Alas de gaviota* [10], titulado así por su silueta, un alzado semejante al empleado por Bofill en Barcelona en el edificio de oficinas Nexus II (Segade Lodeiro, 2002a: 344) y, por tanto, lejos del clasicismo bofilliano de la setenta y ochenta, fue firmado con César Portela, crítico años antes con Bofill.

## Conclusiones

Si se tiene en cuenta que se trata de un anteproyecto sin presupuestos y mucho recorrido, pero presentado con honores, tanto si era utópico como si no, el Proyecto Bofill se



10. Ricardo Bofill y César Portela, Palexco (2001). Fotografía del autor (marzo de 2022)

consagró como el primer gran acto mediático de la política urbanística de Vázquez, traducido inmediatamente después de su presentación en su segunda mayoría absoluta. Tanto a través de las críticas favorables como aquellas más feroces, su presencia en el debate apelaba a un orgullo localista que, aunque superficial, democratizaba los problemas de la ciudad más allá de las discusiones técnicas más restringidas.

La conjunción de factores resultó favorable: un poder municipal llamado a marcar una época, el aterrizaje de uno de los arquitectos más canonizados en la época y la presencia de un «diseñador urbano» que sentó las bases de esta tendencia. No en vano, son muchas las similitudes entre los dos principales protagonistas de este texto: del Bofill que fue expulsado de la ETSAB por su actividad política y a quien no se le reconoció el título hasta muchos años después al Liñeiro autodidacta que ni siquiera había estudiado arquitectura. TAU, además, replica el modelo de RBTA en A Coruña, tanto el formato de estudios multidisciplinares como el discurso enfocado a recuperar la estética de la ciudad y el diseño urbano. Un diseño urbano movido por lo formal, una búsqueda de la belleza perdida, la reivindicación del individuo como creador y un convencimiento de encarnar un tipo de arquitectura de cariz progresista en un contexto de apertura y modernización. Ello, por supuesto, auspiciado por algunos de los poderes políticos más influyentes de la política de los ochenta en España.

## Notas

\* Esta investigación ha contado con la financiación del proyecto de investigación «Arquitecturas soñadas. Proyectos fallidos y pensamiento utópico en la historia de la arquitectura en Galicia» (ARSOGAL), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, programa Generación del Conocimiento 2022 (cód. PID2022-137098NB-I00) y concedido al GI-1510 Investigación e Desenvolvemento en Artes Humanidades de la Universidade de Santiago de Compostela (USC-IDEAHS).

1 Este símil ya había sido empleado anteriormente (Vázquez Liñeiro, 1995: 25).

2 Pedro Martín Cermeño García de Paredes, ingeniero militar que ejerció de capitán general de Galicia (1777-1790), pretendía con este proyecto dotar a la ciudad de una fachada marítima unificada entre la Puerta Real y los Cantones a semejanza de las de Nantes o Burdeos, con una gran plaza abierta al mar. Sin embargo, esta propuesta fue desarrollada parcialmente.

3 En este momento, la legislación vigente era la Ley de Suelo de 1970, que había sustituido a la de 1956. Eran, por consiguiente, los marcos en los que se había producido el gran desarrollo de las ciudades a partir del vaciado del campo. Este proceso de debate y actualización de la Ley de Suelo culminaría en 1990 con la aprobación de la nueva disposición legislativa.

4 Téngase en cuenta que, según datos de 2023, la ciudad cuenta con 247.378 habitantes en una superficie de 37,83 km<sup>2</sup>, lo que supone una densidad de 6.452,52 hab./km<sup>2</sup>.

5 De hecho, aparte de los mitos relacionados con Hércules, a esta torre se vinculan las figuras de Breogán y su hijo Ith, quien desde allí pudo avistar la costa de Irlanda según el *Lebor Gabála Érenn* o *Libro de las invasiones de Irlanda*, una recopilación de textos medievales que recoge los orígenes legendarios del pueblo irlandés. Estas mitologías recuperadas durante el Romanticismo en Galicia sentaron las bases del hoy desechado *celtismo* en Galicia.

6 En la bibliografía consultada se pueden encontrar las referencias hemerográficas en varios medios que se han considerado más relevantes para los contenidos de este artículo. Sin embargo, y sin ánimo de ser exhaustivos, entre 1985 y 1987 son numerosas las noticias relacionadas con Bofill o el proyecto en las páginas de *La Voz de Galicia*: 31/1/1985, p. 3; 20/2/1985, p. 40; 5/4/1985, p. 3; 10/4/1985, p. 23; 13/4/1985, p. 25; 18/4/1985, p. 24; 16/7/1985, p. 18; 17/7/1985, p. 19; 18/7/1985, p. 22; 19/7/1985, p. 20; 20/7/1985, p. 22; 12/9/1985, p. 1; 14/9/1985, p. 23; 13/10/1985, p. 25; 13/10/1985, p. 64; 17/10/1985, p. 42; 7/11/1985, p. 36; 2/4/1986, p. 24; 4/4/1984, p. 22; 5/4/1986, p. 21; 4/11/1986, p. 25; 9/12/1986, p. 19; 15/12/1986, p. 48; 16/12/1986, pp. 33-40; 20/12/1986, p. 40; 21/12/1986, p. 30; 9/1/1987, pp. 14 y 23; 19/1/1987, p. 9; 24/1/1987, p. 21; 7/2/1987, p. 25; 12/2/1987, p. 26; 19/2/1987, p. 37; 27/5/1987, p. 37; 9/6/1987, p. 23.



- 7 González-Cebrián Tello matizaba (1987b: 7), no obstante, que la recuperación de suelo militar y la construcción de un paseo marítimo alrededor de la intrincada costa coruñesa era una vieja idea ya presente en la planificación municipal desde los años cuarenta.
- 8 Parte de los contenidos del dossier son reproducidos por Alonso Sánchez (2002: 14-17).
- 9 Concepto que, en realidad, habían acuñado Liane Lefaivre y Alexander Tzonis en 1981.
- 10 De hecho, esta crítica a la arquitectura posmoderna por compartir el clasicismo de la arquitectura totalitaria de la Europa de entreguerras era un debate en la Escuela de Barcelona en los años setenta. En esta crítica se incluía en ocasiones a Aldo Rossi y a sus seguidores en Cataluña, concretamente el Grupo 2C, que fue precisamente el puente de Rossi con Galicia y arquitectos como Portela. Entre los episodios más áridos se encuentran las críticas vertidas desde la revista *Arquitecturas Bis* (n.º 26-27, 1979) hacia la exposición *Arquitecturas para después de una guerra (1939-1949)*, acusada de intentar leer la denostada arquitectura de la Autarquía como una continuación clasicista del racionalismo preguerra y utilizar anacrónicamente para ello los métodos de análisis formal de la *Tendenza italiana*.
- 11 Alonso Sánchez (2022: 19), Segade Lodeiro (2002b: 48) y De Llano (1990: 16).
- 12 La sede de Fenosa en la avenida de Finisterre, proyectado por Juan Castañón de Mena y Alfonso Fungueiriño Nebot (1962-1965), fue durante décadas uno de los grandes exponentes de los edificios con muro-cortina en la ciudad. Tras el traslado a una nueva sede en 1997, se convocó un concurso para su rehabilitación como edificio de viviendas, aunque Fenosa lo declararía desierto y decidiría venderlo directamente a Fadesa. Con el proyecto de Antonio de la Morena Pardo, el edificio adquiriría el tono posmoderno que estaba tan en boga en la ciudad. La opacidad de la operación provocó la judicialización del caso, que acabó con una sentencia de derribo por parte del Tribunal Superior de Xustiza de Galicia que finalmente no se ejecutó (Llano Neira, 2023: 854-859).
- 13 Cabe recordar, no obstante, que Bar Bóo, si bien había fomentado la salvación de otros edificios de la ciudad, fue uno de los que pronunció negativamente sobre la necesidad de preservar la cárcel, que consideraba de poco valor arquitectónico (1989: 8).

## Agradecimientos

El autor quiere agradecer a José Carlos Alonso Sánchez la cesión de materiales documentales y fotográficos para la elaboración de este artículo.

## Bibliografía

- ALMUÍÑA DÍAZ, Carlos (2000), «Algo debeu cambiar», *Obradoiro*, n.º 28, pp. 8-12.
- ALONSO SÁNCHEZ, José Carlos (2022), *Pacópolis año 2000: el Proyecto Bofill y sus derivadas (A Coruña, 1986/87)*, Proyecto Flujos, A Coruña.
- BAR BÓO, Xosé (1989), «El arquitecto vigués Bar Bóo es favorable al derribo de los antiguos juzgados de Príncipe», *Faro de Vigo*, 1 de febrero, p. 8.
- BAR BÓO, Xosé (1991), «Entrevista con Xosé Bar Bóo», *Grial: revista galega de cultura*, n.º 106, pp. 183-191.
- BOFILL, Ricardo (1985a), «El urbanismo en el fin de siglo», *La Voz de Galicia*, 31 de enero, p. 3.
- BOFILL, Ricardo (1985b), «La democracia y el proyecto político en España», *La Voz de Galicia*, 5 de abril, p. 3.
- BOFILL, Ricardo (1986), «Ricardo Bofill: 'Hay que llegar a conseguir un plan global y decidido que proyecte a La Coruña hacia el próximo siglo'», *La Voz de Galicia*, 15 de diciembre, p. 48.
- BOFILL, Ricardo (1990), *Espacio y vida*, Barcelona, Tusquets.
- BOFILL, Ricardo (1998), *La ciudad del arquitecto*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- BONET CORREA, Iago (1994), *La arquitectura del humo*, Edición do Castro, Sada.
- CASTELAO, Daniel (2004), *Sempre en Galiza*, Galaxia, Vigo.
- CASABELLA LÓPEZ, Xan (1989), «Galicia frente a Europa: arquitectura», *Luzes de Galiza*, n.º 14/15, pp. VII-XIV.
- CASABELLA LÓPEZ, Xosé Manuel (1988), «Mitos e miserias da arquitectura galega (1a parte)», *Luzes de Galiza*, n.º 8/9, pp. 18-19.
- CASABELLA LÓPEZ, Xosé Manuel (2009), «Os primeiros cursos da Escola», en RÍO VÁZQUEZ, Antonio (ed.), *I.doc: documentos da escola técnica superior de arquitectura da Coruña*, Universidade da Coruña, A Coruña, pp 5-28.
- CRUELLES, Bartomeu (1986), *Ricardo Bofill: obras y proyectos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- FRAMPTON, Kenneth (1985/1983), «Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia», en FOSTER, Hal (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, pp. 37-58.
- GARRIDO RODRÍGUEZ, Xaime (1990), «O patrimonio arquitectónico de Vigo á deriva», *Obradoiro*, n.º 16, pp. 96-104.
- GARRIDO RODRÍGUEZ, Xaime (1991), *Vigo, la ciudad que se perdió. Arquitectura desaparecida, arquitectura no realizada, arquitectura antigua, arquitectura modificada*, Deputación de Pontevedra, Pontevedra.
- GONZÁLEZ-CEBRIÁN TELLO, José (1987a), «Análisis sobre las propuestas del proyecto Bofill», *La Voz de Galicia*, 19 de febrero de 1987, p. 37.

- GONZÁLEZ-CEBRIÁN TELLO, José (1987b), «Proyecto Bofill: la falacia mar-ciudad», *Boletín Académico*, n.º 6, pp. 4-11.
- GRANADOS, Vicente (1987), «El proyecto Bofill de La Coruña: 'La Coruña, el mar y la ciudad' o el triunfo de la 'Grandeur' urbanística», *Geometría: revista semestral de arquitectura y urbanismo*, n.º 3, pp. 55-61.
- HABERMAS, Jürgen (1985), «La modernidad, un proyecto incompleto», en FOSTER, Hal (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, pp. 19-36.
- La Voz de Galicia* (1984), «La Coruña: El Colegio de Arquitectos planteará acciones legales contra un 'diseñador urbano'», 5 de enero, p. 22.
- La Voz de Galicia* (1985a), «El viernes, pleno extraordinario para aprobar el concierto del Hospital Municipal Labaca con el Insalud», 10 de abril, p. 23.
- La Voz de Galicia* (1985b), «Bofill: La gestión urbanística de las autonomías no es positiva porque arrastra problemas del pasado», 18 de julio, p. 22.
- La Voz de Galicia* (1985c), «Bofill presentó ayer el anteproyecto de remodelación de la Dársena coruñesa, cuyas obras se iniciarán en 1986», 12 de septiembre, p. 1.
- La Voz de Galicia* (1986a), «Especial: La Coruña del año 2000», 16 de noviembre, pp. 33-40.
- La Voz de Galicia* (1986b), «Alfonso Guerra relacionó al "proyecto Bofill" con las grandes obras a ejecutar ante la fecha histórica del 92», 17 de diciembre de 1986, p. 32.
- La Voz de Galicia* (1986c), «Bofill: 'En España el urbanismo ha cambiado de signo con la democracia'», 17 de diciembre de 1986, p. 32.
- La Voz de Galicia* (1987a), «Técnicos y políticos coincidieron en sus duras críticas al proyecto Bofill», 7 de febrero de 1987, p. 25.
- La Voz de Galicia* (1987b), «El PSG-EG presentó una alternativa al "proyecto Bofill" para el paseo marítimo», 27 de mayo 1987, p. 37.
- LIZANCOS MORA, Plácido (1987a), «El 'proyecto' Bofill, paso a paso», *El Ideal Gallego*, 31 de enero, p. 11.
- LIZANCOS MORA, Plácido (1987b), «O Proxecto Bofill para A Coruña», *A Nosa Terra*, n.º 309, pp. 12-13.
- LLANO CABADO, Pedro DE (1990), «Institucións, arquitectos e arquitectura», *Obradoiro*, n.º 16, pp. 16-17.
- LLANO CABADO, Pedro DE (1995), «Bonanza o borrasca: La Coruña, tradición ilustrada e imaxinería popular», *Arquitectura Viva*, n.º 43, pp. 16-18.
- LLANO NEIRA, Pedro DE (2023), «Edificio Fenosa (A Coruña), 2000», en SÁNCHEZ GARCÍA, J'esús Ángel, VIGO TRASANCOS, Alfredo Manuel y VÁZQUEZ CASTRO, Julio (eds.), *Arquitecturas añoradas. Memoria gráfica del patrimonio destruido en Galicia*, Gijón, Trea, pp. 845-865.
- MARTÍNEZ SEVILLA, Juan Antonio (1985), «La pasión creadora», *La Voz de Galicia*, 13 de octubre, p. 25.
- PARRILLA, José Antonio y VÁZQUEZ LIÑEIRO, Antonio (1996), *Fisionomía urbana de La Coruña, hoy*, Gramela, A Coruña.
- PORTELA, César (1991), «Arquitectura institucional en Galicia», en *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, pp. 11-14.
- PORTOGHESI, Paolo (1980), «La fine del proibizionismo», en *La presenza del passato: Prima mostra internazionale di architettura*, La Biennale di Venezia, Venecia, pp. 9-14.
- RISCO, Vicente (1920), *Teoría do nacionalismo galego*, La Región, Ourense.
- RBTA, Ricardo Bofill-Taller de Arquitectura (1986), *La Coruña: el mar y la ciudad*, Litografía Rosés, Barcelona.
- RODRÍGUEZ, Carlos Luis (1987), «Galicia, una sociedad con instinto suicida», *La Voz de Galicia*, 9 de enero, p. 14.
- SEARA, Iago (1993), «Arquitectura, segunda metade do XX», en *Galicia. Arte*, t. XV, Hércules, A Coruña, pp. 322-514.
- SEGADE LODEIRO, Manuel (2002a), «Intervenciones de la arquitectura foránea en Galicia», *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n.º 1, pp. 344-346.
- SEGADE LODEIRO, Manuel (2002b), «A política do canto das sereas: arquitectos foráneos en Galicia», *Interesarte*, n.º 12, pp. 48-49.
- VÁZQUEZ LIÑEIRO, Antonio (1985), «Vázquez Liñeiro: La urbanización de Galicia mirando a Europa acabaría con la especulación y el conservadurismo mal entendido», *La Voz de Galicia*, 7 de abril, p. 39.
- VÁZQUEZ LIÑEIRO, Antonio (1986), «Antonio V. Liñeiro: diseñador de tiempos mejores», *Outeiro*, n.º 21, pp. 20-28.
- VÁZQUEZ LIÑEIRO, Antonio (1988), «Desarrollo urbano en Galicia», *La Voz de Galicia*, 16 de abril, pp. 46-47.
- VÁZQUEZ LIÑEIRO, Antonio (1989), «Antonio Vázquez Liñeiro o la ciudad hacia el exterior», *Galicia 10*, n.º 6, pp. 32-34.
- VÁZQUEZ LIÑEIRO, Antonio (1995), «El diálogo buscado y encontrado», *Galicia 10*, diciembre, pp. 24-25.
- VÁZQUEZ VÁZQUEZ, Francisco (1986), «Sin título», en *La Coruña: el mar y la ciudad*, Litografía Rosés, Barcelona, p. 1.

# Narrativas de la enfermedad: género, imagen y cáncer de mama en el arte y la cultura visual contemporáneas\*

Raquel Baixauli Romero y Rebeca Pardo Sainz

Universitat de València y Universidad Internacional de La Rioja

Raquel.Baixauli@uv.es; rebeca.pardosainz@unir.net

**RESUMEN:** Este artículo aborda la experiencia de enfermar como tema desde la historia del arte. Se propone un marco teórico transdisciplinar sumando referentes de antropología, sociología, humanidades médicas y cultura visual. La comprensión de la enfermedad ha evolucionado desde lo religioso y ritual hasta un enfoque contemporáneo más amplio que cuestiona la construcción del discurso médico y las relaciones de poder e incorpora las narrativas de los/as pacientes. Nos centramos en el cambio de paradigma en la cultura visual, incorporando proyectos artísticos y documentales que han transformado el imaginario colectivo. Se presta especial atención a lo autorreferencial por su capacidad de integrar voces y narrativas diversas, contribuyendo a su humanización y desestigmatización. Finalmente, se aplica la perspectiva de género al análisis histórico-artístico, proponiendo como caso de estudio las narrativas visuales del cáncer de mama, que nos permiten explorar temas de corporalidad, identidades e intersecciones entre género e imagen.

**PALABRAS CLAVE:** Arte contemporáneo; Género; Enfermedad; Narrativas; Cáncer de mama; Cultura visual; Estigma.

## Illness Narratives: Gender, Image, and Breast Cancer in Contemporary Art and Visual Culture

**ABSTRACT:** This article examines the experience of illness as a subject in art history. It proposes a transdisciplinary theoretical framework, incorporating references from anthropology, sociology, medical humanities and visual culture. The understanding of illness has evolved from religious and ritual perspectives to a broader contemporary approach that challenges the construction of medical discourse and power relations whilst incorporating patient narratives. The study focuses on the paradigm shift in visual culture, incorporating artistic and documentary projects that have transformed the collective imagination. Particular attention is paid to self-referential content due to its capacity to integrate diverse voices and narratives, thus contributing to the humanisation and destigmatisation of illness. Finally, a gender perspective is applied to the historical-artistic analysis, proposing visual narratives of breast cancer as a case study to explore issues of corporeality, identity and intersections between gender and image.

**KEYWORDS:** Contemporary Art; Gender; Illness; Narratives; Breast Cancer; Visual Culture; Stigma.

Recibido: 18 de diciembre de 2024 / Aceptado: 11 de noviembre de 2025.

## Introducción

Los intentos de contar la experiencia de enfermar existen desde tiempos antiguos. Inicialmente se vincularon con finalidades religiosas o rituales y posteriormente con cuestiones científicas o médicas. Sin embargo, es en la época contemporánea cuando lo patológico se aborda desde un punto de vista cultural e integrador. A partir de este momento, las experiencias personales empiezan a poblar la literatura y el mundo artístico y, con ello, nacerán las primeras condiciones teóricas para estudiar sus narrativas.

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: BAIXAULI ROMERO, Raquel y PARDO SAINZ, Rebeca, «Narrativas de la enfermedad: género, imagen y cáncer de mama en el arte y la cultura visual contemporáneas», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 125-134, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.21022>

Este artículo analiza las principales aportaciones sobre los relatos de la enfermedad desde un punto de vista interdisciplinar. Para ello, se reúne un marco de referencias teóricas desde la historia del arte, la antropología y las humanidades médicas, la comunicación o la propia práctica artística. Finalmente, se aborda como caso de estudio la representación del cáncer de mama, que nos permite comprobar cómo todo este ámbito es atravesado por cuestiones de género. El artículo sostiene la importancia de diferentes aportaciones que han abierto paso a las narrativas autorreferenciales de los propios pacientes o sus entornos cercanos<sup>1</sup>, esenciales para comprender el arte y la visualidad contemporáneas de la enfermedad. Revisar el contexto teórico y conceptual de este tema de investigación da lugar, asimismo, a evidenciar los vacíos que pueden seguir completándose desde la cultura visual.

## El interés renovado por narrar la enfermedad

Es en la década de los años 60 del siglo XX cuando aparecen los primeros estudios que abordan la enfermedad relacionándola con las nociones de poder y saber. La obra de Foucault (1966) comprende el saber médico, construido a partir de la acumulación de conocimientos y atravesado por múltiples relaciones de poder, como un mecanismo de control legítimo.

Esta estela crítica fue continuada desde la sociología y la antropología, disciplinas que en la década de los 70 mostraron interés por las narrativas culturales de la enfermedad frente al dominio médico (Bury, 2001). En este tiempo surgen obras clave que cuestionan la visión clínica y que, en algunos casos, lo hacen desde la propia experiencia con la enfermedad. Como ejemplo paradigmático, en 1978 Susan Sontag, en tratamiento por cáncer, publica *La enfermedad y sus metáforas* (2008/1978), un ensayo que analiza los mitos creados alrededor de la tuberculosis y el cáncer, que posteriormente ampliará al sida en otro ensayo, y critica el uso de metáforas bélicas en torno al cuerpo enfermo.

En las dos últimas décadas del siglo XX empiezan a nacer otras formas de abordar la enfermedad desde enfoques culturalistas. La *Historia cultural de la enfermedad* del médico Marcel Sendrail (1983) aporta un marco de referencia para entender el fenómeno de lo patológico en diferentes contextos. Desde el ámbito académico, esta línea de análisis

ha servido también para abordar la naturaleza del dolor bajo un punto de vista filosófico (Scarry, 1985) y tendrá continuidad en el siglo XXI con otras historias culturales.

Especialmente relevante para la antropología médica, con gran influencia en la forma de entender la experiencia de la enfermedad en la medicina contemporánea, fue el libro sobre las narrativas de la enfermedad de Arthur Kleinman (1988). En él desarrolla una visión más integral y humana de la enfermedad, comprendiendo la importancia del relato personal de los/as pacientes, y propone una distinción entre la dimensión biomédica, la personal o subjetiva y la socio-cultural de lo que en inglés serían *illness*, *disease* y *sickness*.

La obra de Frank (1995) incorpora a la idea de narrativa la relevancia de la voz del narrador/a herido/a, del cuerpo y de las cuestiones éticas, y propone tres categorías para analizar los relatos de la enfermedad en primera persona: restitución, caos y búsqueda. Este horizonte teórico dio lugar a que distintas disciplinas atendiesen a cómo han sido representadas ciertas enfermedades, en qué contextos o bajo qué paradigmas. Desde el ámbito literario, Couser (1997) aborda la relación entre enfermedad, discapacidad y escritura de vida. Para este autor, la narrativa autobiográfica puede ser una herramienta para recuperar los cuerpos del discurso médico elaborando sus historias para empoderarse, comprender o dotar de sentido estas experiencias.

Por tanto, el recorrido teórico de las últimas décadas del siglo XX evidencia un interés renovado hacia lo patológico, que se traduce en la integración de las voces de pacientes.

Cabe apuntar que el interés hacia la salud y la enfermedad se ha visto alimentado por la corriente histórica sobre el estudio del cuerpo, esto es, cómo se concibió en según qué momentos y qué imaginarios pobló. Aunque como tema de investigación empezó a incluirse en trabajos desde finales del siglo XX —el análisis cultural sobre la reproducción de Martin (1987) o la historia del pecho de Yalom (1997) son ejemplo de ello—, el nuevo milenio sistematiza líneas como las prácticas en torno al cuerpo, planteado como espacio e instrumento de socialización (Corbin, Courtine y Vigarello, 2005) o sus usos simbólicos, convertidos en metáforas de determinadas cosmovisiones (Le Goff y Truong, 2003). Recientemente, este campo de estudio ha dado lugar a obras que toman el cuerpo como categoría de análisis (DeMello, 2014), cuya propuesta enlaza con sus usos y significados sociales y culturales.



En la práctica clínica, el siglo XXI inaugura enfoques como la medicina narrativa (Charon, 2006), en el que intervienen los testimonios personales de los/as pacientes. Nacen, también, las conocidas como humanidades médicas, un campo de estudio interdisciplinar a medio camino entre la ciencia y las humanidades. También son muy interesantes, porque integran las artes y otras disciplinas relacionadas con el bienestar, superando las limitaciones que impone el ámbito médico, las propuestas alternativas como las «humanidades en salud» (Crawford, Brown, Baker, Tischler y Abrams, 2015).

Desde las ciencias sociales y las humanidades, los últimos años han supuesto un interés renovado en el tema al ampliarse contenidos y aplicar nuevas perspectivas o enfoques. Ejemplo de ello es la publicación de historias culturales para entender en según qué contextos el dolor (Moscoso, 2011) o la enfermedad mental y la estigmatización que lleva adherida (Huertas, 2012). A todo ello se suma el interés, desde finales del siglo XX, por documentar y crear a partir de la enfermedad por parte de diversos/as artistas, especialmente desde el ámbito visual y lo autorreferencial, planteando también nuevas necesidades para su análisis, como la del enfoque de género.

## Apertura hacia la cultura visual

A pesar del creciente número de obras vinculadas a la enfermedad desde la cultura visual, del rol de lo fotográfico en iniciativas como la antipsiquiatría y las diversas propuestas para utilizar el medio como terapia, los ejemplos de investigaciones que abordan la noción histórica de enfermedad desde este enfoque son escasos y apenas existen autores que traten el tema antes del siglo XXI, con alguna salvedad como Sander L. Gilman (1982 y 1988).

Fue el papel que las imágenes jugaron en la modernidad, entendida como proyecto disciplinario, el que hizo que desde la contemporaneidad se preste atención a lo patológico y los modos de representarlo. El libro de Carlos Reyero (2005) analiza las convenciones visuales utilizadas y propone nuevas categorías estéticas para la representación de la enfermedad y la discapacidad. Desde el punto de vista histórico-médico existen trabajos como el de Richard Barnett (2014), que reúne ilustraciones científicas del siglo XIX entre las que se incluyen algunas representaciones del cáncer de

mama. Más recientemente, la investigación de Morente Parra (2019) analiza la enfermedad en algunos contextos visuales de la Edad Media a través de enfoques pensados exclusivamente para el estudio de la imagen.

La producción contemporánea, a diferencia de los anteriores contextos, ha dado lugar a líneas clave que deben ser abordadas desde un punto de vista interdisciplinar: las imágenes de la salud mental han sido investigadas por Yayo Aznar (2013); divulga sobre este tema Oscar Martínez Azumendi en *Psiquifotos*, blog dedicado a las imágenes de la psiquiatría; y, más recientemente, se han abordado las prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo en *La imagen desvelada* (Morcate y Pardo, 2019).

Una de las líneas de mayor solidez, por su trayectoria teórica en paralelo a la práctica, es la que se dedica a la noción de estigma (Goffman, 2006; Tyler, 2021) vinculada a la fotografía de la enfermedad (Pardo, 2018). Especialmente significativa en este sentido es la cuestión del sida. Ante su comprensión como amenaza en una sociedad regida por los conceptos de bienestar, orden y seguridad, el arte apostó, desde finales del siglo XX, por distintas estrategias de resistencia que en el ámbito español han sido recogidas por diversos autores<sup>2</sup>. En esta época, sobre el sida, impactaron en la opinión pública y la cultura visual el autorretrato de Robert Mapplethorpe en 1988, empuñando un bastón con una calavera un año antes de morir, y las imágenes de David Kirby en su lecho de muerte rodeado de su familia, tomadas por Therese Frare, que publicó la revista *Life* en 1990 y posteriormente popularizó Benetton en una polémica campaña de publicidad.

En el ámbito del fotoperiodismo y la fotografía documental ha habido interesantes aportaciones por parte de profesionales de la fotografía que conviven con los procesos de enfermedad de sus familiares, como Pedro Meyer, la pareja Julie Winokur y Ed Kashi o Alejandro Kirchuk. Al mostrar la cotidianeidad de la enfermedad públicamente con proyectos personales han contribuido a humanizar y transformar el imaginario colectivo en ámbitos muy estigmatizados como la salud mental (Pardo, 2014). También desde el contexto artístico, como el trabajo de Tatsumi Orimoto, que al cuidar de su madre crea *Art Mama* en la que suma la reflexión sobre el lugar de ciertos pacientes en una sociedad basada en el capacitismo.

En la actualidad digital, las narrativas de la enfermedad han impregnado redes sociales transformando el ima-

ginario colectivo y los cánones de belleza con movimientos/ *hashtags* como *#vitiligobeauty* y blogs como *Days With My Father*, de Phillip Toledano. Estas nuevas voces incluyen usuarios/as comunes, artistas y fotoperiodistas, que consiguen concienciar desde la imagen, con la credibilidad del tono testimonial, visibilizando una cotidianeidad muy alejada de la iconografía, generalmente vinculada a la violencia y la estigmatización, generada por las imágenes médicas o el fotoperiodismo de siglos pasados.

En Internet, gracias a la inmediatez y ubicuidad de las imágenes digitales, surgen nuevos paradigmas, y representaciones de enfermedades y condiciones hasta ahora no visibilizadas, porque son muchos los/as pacientes, cuidadores/as y personas que conviven con la enfermedad, activos/as en las redes sociales, que consiguen ganar una agencia que era impensable hace apenas unos años al acceder al doble rol delante y detrás de la cámara (Morcate y Pardo, 2019). Ante esta nueva realidad, disciplinas como la historia del arte tienen mucho por hacer, desde establecer nuevas categorías visuales a afrontar enfoques comprometidos y de difícil abordaje metodológico al ser aún muy complicado el análisis de las imágenes compartidas *online*.

## Intersecciones entre imagen y género. Del proyecto disciplinario al cuerpo como soporte autorreferencial

Una de las lagunas principales a la hora de abordar los discursos visuales de la enfermedad desde el ámbito de la imagen es la cuestión del género. A pesar de los mencionados trabajos que abordan desde la cultura visual distintos momentos históricos de la enfermedad, es notable la ausencia de un trabajo que sistematice o agrupe el tema bajo esta perspectiva.

Los principales trabajos parten de una mirada al siglo XIX, momento en que la modernidad como proyecto disciplinario reúne los esfuerzos en tejer lo patológico en relación con lo femenino. Bajo esta premisa, el trabajo de Didi-Huberman (2007) cuestiona las prácticas alrededor de la histeria, especialmente la relativa a la producción de imágenes fotográficas en el contexto médico de La Salpêtrière.

Pero, la aproximación al tema en clave de género y de forma consciente parece focalizarse en el entresiglos

XIX-XX, un período en el que cuestiones relativas a la enfermedad social, el higienismo o la disciplina parecen ganar importancia en relación con la imagen (Baixauli, 2025). Como resultado de ello, la tesis de Alba del Pozo (2013), desde la literatura comparada, ofrece un marco conceptual clave para el resto de las disciplinas. Por su parte, el libro de Mary Hunter (2017) es un ejemplo de cómo, en la práctica, las fronteras entre disciplinas como las humanidades médicas y la historia del arte quedan diluidas. Enfocado en este final de siglo, su trabajo compara la imagen decimonónica pública de la medicina, que construyó el imaginario del médico como héroe, con colecciones médicas y fuentes de carácter más privado. Además, recientemente se ha publicado un primer estado de la cuestión sobre la relación entre el género y la enfermedad en la producción artística de la segunda mitad del siglo XIX que propone cómo la convergencia de saberes presentó contradicciones en la visualidad del momento (Baixauli, 2021).

Desde finales del siglo XX cada vez son más frecuentes las autoras, investigadoras y artistas que han incorporado a sus temas de investigación relacionados con la medicina enfoques de género<sup>3</sup> y que se abren al análisis de ámbitos vinculados a la salud femenina hasta ahora considerados tabú o no tratados, como la violencia obstétrica. Esta orientación enlaza con movimientos sociales en torno a la salud de las mujeres, que iniciaron su andadura en contextos como el norteamericano en los años 90. Frente a la concepción de cuerpos supeditados al contexto clínico, distintas acciones que iban desde la sensibilización a la educación sanitaria convertían a las pacientes en dueñas de sus historias y decisiones (Fernández-Morales, 2013).

Con el auge de la desmaterialización del objeto artístico y las prácticas en torno al cuerpo, este se convierte en soporte autorreferencial para alimentar nuevos discursos sobre la enfermedad. La traslación del feminismo al ámbito artístico supuso acciones, tendencias y proyectos que cuestionaban la mirada establecida. Con el nuevo siglo, la tendencia feminista en el arte actual se abrió a cuestiones complejas en relación con la identidad y los cuerpos que siguen teniendo su influjo en lo visual. Desde la teoría del arte, y de forma generalista, algunas autoras han abordado la voluntad de autorrepresentación (Amorós, 2005), así como distintas cuestiones en torno a imágenes extremas de las mujeres en el mundo artístico contemporáneo (Balles-

ter, 2012). Más reciente es el innovador ensayo en forma de novela gráfica *La sala de los espejos* de Liv Strömquist (2022), que aborda críticamente el nuevo control que tienen las mujeres de sus propias imágenes en la cultura del selfi y las posibilidades que esto tiene en temas de belleza, deseo, sexualidad y poder.

En el marco del neoliberalismo, las nociones de salud y enfermedad aluden a construcciones culturales nada inocentes. A la par que las relaciones de género se inscriben en los cuerpos en sus distintos itinerarios y las prácticas sociales e individuales se convierten en fenómenos corporales (Esteban, 2004), las experiencias sobre la enfermedad se configuran como un régimen que trasciende lo individual y en el que interfieren componentes culturales (Klawiter, 2004). En este contexto, es importante recordar las aportaciones teóricas sobre las fuerzas de exclusión y abyección de Judith Butler (2002) recogiendo el legado de Julia Kristeva (1982), las del poscolonialismo y las transversalidades necesarias para comprender algunos cuerpos disidentes o fuera de la norma, o las de la biopolítica o la somatopolítica. También son interesantes las aportaciones de Paul B. Preciado con el término «somateca»<sup>4</sup>, para hacer referencia al cuerpo como una especie de archivo o registro de las fuerzas disciplinarias.

Con todo ello, la traslación a lo artístico del diagnóstico del cáncer de mama se sitúa en la encrucijada de compartir la experiencia para reflexionar sobre cuestiones relacionadas con el poder, la violencia, el cuerpo, la abyección o la identidad. Si se entiende la visualidad como fórmula para construir la realidad, los discursos adheridos a ella son los instrumentos utilizados para configurar significados y relaciones sociales, para determinar aquello que se ve y lo que queda oculto. Veremos a continuación que la imagen social de esta enfermedad se aleja de la realidad que la caracteriza, y aquello invisibilizado por el relato científico ha sido resignificado mediante la práctica artística.

## Narrativas visuales en torno al cáncer de mama

Las narrativas visuales en torno al cáncer de mama oscilan entre propuestas artísticas que desafían los regímenes normativos –se trata, normalmente, de representaciones en primera persona de la enfermedad– y una imagen social o

popular cargada de códigos culturales en los que adquiere especial presencia la cuestión de género.

El ámbito artístico, especialmente en proyectos autorreferenciales, favorece un imaginario que trasciende la experiencia individual de la enfermedad. Desde la llegada del feminismo al ámbito artístico, los distintos alegatos sobre el cuerpo, usado en muchas ocasiones como medio, plantean nuevas experiencias estéticas, reflexiones sobre la corporalidad y las identidades, y relatos resilientes y testimoniales sobre el cáncer de mama (Gil Gil, 2023). Las imágenes resultantes muestran cicatrices, efectos y secuelas del tratamiento, a la vez que se rebelan contra el aséptico discurso clínico, que en muchas ocasiones se resiste a dar voz a las pacientes.

Desde el punto de vista metodológico, autoras como Sue Wilkinson (2001) han aportado a la investigación ejemplos de análisis con perspectiva de género para abordar los discursos del cáncer de mama, a partir de premisas desarrolladas por la sociología como la vinculación de la salud con lo masculino y la enfermedad con lo femenino. Recientes compilaciones de ensayos han dado lugar a volúmenes que incluyen también las principales premisas de las humanidades médicas (Myers, 2021)<sup>5</sup>. En el ámbito estético, teóricas como Rosalía Torrent se han aproximado al tema en diversas ocasiones. Para el proyecto *Fotomanías* (Cobo, 2011: 39-62) configura un panorama general sobre los antecedentes que relacionan arte y enfermedad y la relación que el feminismo tuvo al vincular experiencias artísticas con el cuerpo enfermo. Más allá de la consideración del proceso como fenómeno terapéutico, Torrent (2012) apunta las capacidades estéticas del dolor como experiencia central. En esta línea, trabajos más recientes presentan cómo distintas prácticas artísticas han explorado las metáforas vinculadas a lo patológico (del Río y Rico, 2019).

Entre los años 70 y 90 distintas artistas documentaron, a través de fotografías de sus cuerpos, el proceso de la enfermedad durante y tras el tratamiento, dando visibilidad a aspectos como la situación del paciente. La británica Jo Spence es, con toda probabilidad, uno de los principales nombres artísticos relacionados con la causa, al utilizar distintas estrategias visuales para reivindicar su discurso y ser una de las pioneras de la «fototerapia», que junto al término «fotografía terapéutica» han ido tomando fuerza desde el siglo XX con referentes como la psicóloga Judy Weiser.

Desde la incorporación a su particular versión del álbum familiar, en el que Spence incluye fotografías de situaciones que se alejan de la felicidad canónica, hasta los proyectos a raíz de ser diagnosticada de cáncer en 1982, sus series, además de destacar como ejemplo de utilización del medio con fines terapéuticos (Morcate y Pardo, 2019: 41), reivindican la propiedad de su cuerpo más allá del control médico y social y plantean las implicaciones identitarias y de autopercepción de una mastectomía (Passerino, 2019).

Documentar la enfermedad y hacerla visible de una forma realista, plasmando los efectos, cicatrices y debates sin victimismo y denunciando la infantilización del trato, es una cuestión en la que también se reafirmó Hannah Wilke. Artista polémica en su tiempo por mostrar su cuerpo normativo desnudo, y criticada por pensarse que estas prácticas no contribuían a deconstruir la mirada patriarcal, en 1978 se adentra de lleno en el tema de la enfermedad a raíz del cáncer de su madre. Ya en la década de los 90, en series como *Intra-Venus* plasma los efectos de su linfoma y deja, a modo de testamento artístico, múltiples reflexiones sobre el reflejo del cuerpo enfermo en comparación con los imaginarios tradicionales, lo abyecto y el uso del humor y la ironía como aliadas del feminismo (Amorós, 2014). También en los 90, la modelo Matuschka se somete a una mastectomía y más tarde, al saber que no era necesaria, se convierte en activista. En 1993 protagonizó una icónica portada del *Sunday Times* con *Beauty Out of Damage*, fotografía donde muestra su mastectomía y con la que contribuye a abrir el debate sobre la visibilización, información y tratamiento del cáncer de mama.

El uso de la fotografía será una constante durante este tiempo y perdura hasta la actualidad. Instalaciones como *Olympia* (1996) de Katarzyna Kozyra recreando el mítico cuadro en un escenario clínico o proyectos que cuestionan el discurso hegemónico del cáncer de mama como los de Connie Reider, Nancy Witherell, Niki Berg o Francine Gagnon, estudiados desde la antropología visual por Susana de Noronha (Morcate y Pardo, 2019: 79-123), evidencian que la experiencia individual trasciende los límites de lo artístico para hablar de una narrativa personal que va más allá de *sobrevivir* o no. Estos proyectos abren nuevas líneas de investigación para abordar el cáncer de mama desde el arte, la experiencia personal y la cultura material (de Noronha, 2009; 2015; 2019).

Desde lo fotográfico, son varios los proyectos que han tratado de documentar la experiencia del cáncer de mama

junto a algún ser querido humanizando la forma de visualizarlo a través de imágenes familiares (Pardo, 2012; Sile, 2020). Entre ellos, *Álbum* (1988-2002) de Ana Casas Broda con la historia de la mastectomía de su abuela; las imágenes que Annie Leibovitz toma de Susan Sontag hasta su fallecimiento publicadas en el libro *A Photographer's Life* (2006); o proyectos como el de Angelo Merendino sobre su mujer (2008-2011) o el de Nancy Borowick (2017) sobre el cáncer de sus padres, que han contribuido a la visibilización del proceso.

A ellos podrían añadirse muchos más, como los de Kerry Mansfield, María Cobo o las acciones de Mara León (Torrent, 2012). Voces que visibilizan las consecuencias de los tratamientos e integran debates sobre cuestiones como si es o no necesaria una peluca. Las imágenes de mujeres que optan por renunciar a la reconstrucción tras la mastectomía van tomando presencia, como el trabajo fotoperiodístico de Sáshenka Gutiérrez de la doble mastectomía de Sandra Monroy.

En la actualidad existen otras narrativas cuyos discursos culturales se relacionan, además de con la teoría feminista, con el giro *postmillennial*, que brinda nuevas herramientas de análisis (DeShazer, 2013). La visión cultural o social más extendida sobre el cáncer de mama bebe del discurso utilizado por los medios de comunicación y la publicidad. Atendiendo a las tipologías establecidas por Frank (1995), en este ámbito predomina la narrativa de la restitución (Thomas-MacLean, 2004; Sumalla, Ochoa y Blanco, 2013); esto es, el enfoque científico para que el cuerpo vuelva a la situación previa al diagnóstico a través del correspondiente tratamiento. Este discurso, además de excluir toda posibilidad más allá de la recuperación, uniéndose así a la tendencia contemporánea de negar la muerte, plantea una visión optimista y edulcorada del proceso que sigue haciendo uso de las metáforas bélicas apuntadas por Sontag (Ehrenreich, 2011: 19-53).

El interés que despiertan estas imágenes fuera del ámbito artístico reside en la retórica empleada y creada alrededor de las mismas, en la que los estereotipos de género juegan un papel clave en una construcción simplificada de la condición femenina. Este relato alimenta una mitología alrededor del cáncer que favorece la visibilización de la hiperfeminidad y la sexualización, mientras que oculta los aspectos más dramáticos de la enfermedad y despolitiza cuestiones en relación con desigualdades sociales. El uso de lazos rosa,



cuerpos normativos, sonrisas y la ausencia de cicatrices que pueblan campañas de concienciación y publicidad contribuyen a infantilizar la imagen de esta enfermedad (King, 2008).

Desde la sociología médica, partiendo del estudio de las representaciones de enfermedades como el cáncer de mama, se han realizado comparativas que muestran, en última instancia, un panorama bastante unificado en Internet (Seale, 2005). La sociología es uno de los ámbitos de estudio que más se ha preocupado, al menos en el ámbito nacional, de la representación en plataformas digitales y redes sociales. Desde análisis concretos de blogs (Coll-Planas, 2014), pasando por estudios que concluyen que la narrativa de la enfermedad que predomina en dichos espacios es la de la restitución propuesta por Frank (1995) (Coll-Planas y Visa, 2015), hasta la sistematización de discursos visuales a partir de fotografías como las de Olatz Vázquez en su Instagram a raíz de su cáncer de estómago (Varela y Vicente, 2023), este nuevo cuerpo de imágenes plantea temas pendientes de abordarse desde la cultura visual.

En la contemporaneidad, las plataformas digitales configuran un espacio aparentemente libre para seguir alimentando nuestros imaginarios. Sin embargo, no debe olvidarse el trasfondo corporativo que opera para su funcionamiento. De tal manera, las imágenes y fotografías en primera persona sobre el cáncer de mama en estos lugares pueden parecer transgresoras, pero a menudo las estrategias utilizadas remiten a tradiciones anteriores. En todas ellas, los componentes de género y prácticas de racialización siguen aludiendo a la imagen social o popular de la enfermedad (Vicari, Ditchfield y Chuang, 2024). El panorama se complementa con las imágenes generadas por la inteligencia artificial, que parecen estarse alimentando de bancos de imágenes en los que se reproducen estereotipos y abunda el denominado *pinkwashing*, y que a su vez retroalimentan y contribuyen a la homogeneización del imaginario sesgado en Internet (Baixauli y Pardo, 2024). Por ello, se sigue reivindicando la necesidad de continuar pensando la enfermedad en clave feminista (Porroche-Escudero, Coll-Planas y Riba, 2017).

En síntesis, más allá de incursiones puntuales desde la estética, la teoría del arte, y la cultura visual, las narrativas de la enfermedad en el arte contemporáneo siguen siendo un tema de estudio casi inexplorado, quizá porque su abordaje

requiere de un marco teórico interdisciplinar y de enfoques que no son exclusivos de una disciplina.

## Conclusiones

La experiencia de enfermar pasa a ser una cuestión que despierta intereses más allá del ámbito médico en las últimas décadas del siglo XX. Las humanidades empiezan a atender cuestiones en relación con la construcción del discurso médico, las narrativas de los/as pacientes y las relaciones de poder. Desde distintas disciplinas se inauguran enfoques holísticos que desembocarán en la necesidad de comprender el tema desde lo cultural. En paralelo, distintos proyectos artísticos o documentales dotan a estos temas de una agencia que perdura hasta la actualidad, amplificada por las posibilidades que ofrece Internet a los/as afectados/as que, por primera vez, de forma masiva, pueden acceder a autorrepresentarse públicamente.

La cultura visual, especialmente desde la autorreferencialidad, ha ido integrando diferentes voces, narrativas, discursos y relatos, transformando el imaginario colectivo y los paradigmas visuales, contribuyendo a la desestigmatización, honestidad y humanización de la visión de la enfermedad. Sin embargo, los medios, la publicidad, las redes sociales y la inteligencia artificial parecen estar uniformizando la imagen de algunas enfermedades. A pesar de los fragmentos que existen, la historia del arte sigue teniendo pendiente explorar el tema de lo patológico como experiencia central de la producción visual contemporánea.

En cuanto a la aproximación a través del género, es necesario acudir a las relecturas que revisan desde la segunda mitad del siglo XIX para encontrar ejemplos actualizados que aborden el tema desde la cultura visual. Es aquí donde se aplica como categoría para el análisis histórico-artístico. En tal sentido, las narrativas visuales del cáncer de mama brindan la posibilidad de completar líneas de investigación y de visibilización hasta ahora consideradas tabú o ignoradas en relación con las corporalidades, las identidades y las intersecciones presentes entre género e imagen. Este artículo pretende servir como punto de partida para abordar un tema muy actual y aún poco transitado de la historia del arte.

## Notas

\* Esta investigación está financiada por el «Subprograma Atracción de Talento-Contratos Postdoctorales de la Universitat de València» y el Proyecto I+D+i «Representaciones contemporáneas del duelo y el dolor: visibilización, agencia y transformación social a través de la imagen» (PID2022-137176OA-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades/ Agencia Estatal de Investigación (MICIU/AEI/10.13039/501100011033).

1 Se emplea el término «autorreferencial» cuando el/la autor/a está implicado/a en la historia (por ejemplo, como cuidador/a o familiar), englobando lo autobiográfico en que autor/a, narrador/a y protagonista coinciden en la misma persona (Pardo, 2012).

2 Aliaga y García Cortés, 1993; Miralles, 1993; Martín Hernández, 2009; Baya Gallego, 2015; Rico Cuesta, 2017; Barragán Nieto, 2022.

3 Showalter, 1987; Ehrenreich y English, 1988; Jordanova, 1989; Lupton, 2003.

4 Propuesta dentro del programa «Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer y trans», dirigido por Preciado y organizado por Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS en 2012.

5 Sobre la apertura de este campo de estudio en relación con la perspectiva de género, cuyos debates trascienden lo clínico y se desarrollan en el ámbito académico, véase González-Arias, 2024.

## Referencias bibliográficas

- ALIAGA, Juan Vicente y GARCÍA CORTÉS, José Miguel (1993), *De amor y rabia: acerca del arte y el sida*, Universitat Politècnica de València, València.
- AMORÓS BLASCO, Lorena (2005), *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Cendeac, Murcia.
- AMORÓS BLASCO, Lorena (2014), «Erótica del desbordamiento. Diagnóstico: Hannah Wilke», *Dossiers Feministes*, n.º 18, pp. 169-180.
- AZNAR, Yayo (2013), *Insensatos. Sobre la representación de la locura*, Micromegas, Murcia.
- BAIXAULI, Raquel (2021), «La inferioridad del bello sexo. Relaciones entre imagen, género y enfermedad en el entresiglos XIX-XX», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 27, pp. 204-227.
- BAIXAULI, Raquel (2025), *La mujer enferma. Icono de la modernidad*, Universitat de València, València.
- BAIXAULI, Raquel y PARDO, Rebeca (2024), «Octubre rosa: ¿compromiso con el cáncer de mama u oportunidad de venta?», *The Conversation*, 17 octubre. En: <<https://theconversation.com/octubre-rosa-compromiso-con-el-cancer-de-mama-u-oportunidad-de-venta-240071>>.
- BALLESTER BUIGUES, Irene (2012), *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*, Trea, Madrid.
- BARNETT, Richard (2014), *The sick rose or; disease and the art of medical illustration*, Thames & Hudson, Londres.
- BARRAGÁN NIETO, José Pablo (2022), «De la muerte y la disolución. El arte del sida en la España postransicional (1981-1996)», *Bulletin of Spanish Visual Studies*, n.º 1, pp. 105-124.
- BAYA GALLEGO, Alfonso (2015), *El imaginario del SIDA en la cultura visual. Construcción, significación y cuestionamiento a través de estrategias artísticas*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada.
- BURY, Mike (2001), «Illness narratives: fact or fiction?», *Sociology of Health and Illness*, vol. 23, n.º 3, pp. 263-285.
- BUTLER, Judith (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Paidós, Barcelona.
- CHARON, Rita (2006), *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, Oxford University Press, Oxford.
- COBO, María (com.) (2011), *¿Heroínas o víctimas?*, Diputación de Málaga, Málaga.
- COLL-PLANAS, Gerard (2014), «“Me quedará con lo positivo”: Análisis de blogs de mujeres con cáncer de mama», *Aloma. Revista de Psicología, Ciència de l'Educació i l'Esport*, vol. 32, n.º 1, pp. 33-44.
- COLL-PLANAS, Gerard y VISA, Mariona (2015), «Compartir la enfermedad on-line. Narrativas de restitución y búsqueda en blogs de mujeres con cáncer de mama», *Zer*, vol. 20, n.º 38, pp. 195-210. <https://doi.org/10.1387/zer.14796>.
- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques y VIGARELLO, Georges (2005), *Historia del cuerpo*, Taurus, Madrid.
- COUSER, G. Thomas (1997), *Recovering Bodies. Illness, Disability and Life Writing*, University of Wisconsin, Madison.
- CRAWFORD, Paul, BROWN, Brian, BAKER, Charley, TISCHLER, Victoria y ABRAMS, Brian (2015), *Health Humanities*, Palgrave Macmillan, Londres.
- DE NORONHA, Susana (2009), *A Tinta, a Mariposa ea Metástase. A Arte como Experiência, Conhecimento e Acção sobre o Cancro de Mama*, Edições Afrontamento, Porto.

- DE NORONHA, Susana (2015), *Objetos Feitos de Cancro. Mulheres, Cultura Material e Doença nas Estórias da Arte*, Edições Almedina, Coimbra.
- DE NORONHA, Susana (2019), *Cancro Sobre Papel. Estórias de oito mulheres portuguesas entre palavra falada, arte e ciência escrita*, Edições Almedina, Coimbra.
- DEL POZO GARCÍA, Alba (2013), *Género y enfermedad en la literatura española del fin de siglo XIX-XX*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- DEL RÍO, Alfonso y RICO, Marta (2019), «La enfermedad como otredad: Las metáforas dominantes a partir de las prácticas artísticas visuales», *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 14, n.º 2, pp. 253-276.
- DEMELLO, Margo (2014), *Body Studies. An Introduction*, Routledge, Londres.
- DESHAZER, Mary K. (2013), *Mammographies. The Cultural Discourses of Breast Cancer Narratives*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007), *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Cátedra, Madrid.
- EHRENREICH, Barbara (2011), *Sonríe o muere. La trampa del pensamiento positivo*, Turner, Madrid.
- EHRENREICH, Barbara y ENGLISH, Deirdre (1988), *Brujas, comadronas y enfermeras. Historia de las sanadoras. Dolencias y trastornos. Política sexual de la enfermedad*, La Sal, Barcelona.
- ESTEBAN, Mari Luz (2004), *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Bellaterra, Barcelona.
- FERNÁNDEZ-MORALES, Marta (2013), «“Is Anybody Paying Attention?”: Breast Cancer on Stage in the Twenty-First Century», *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 32, n.º 2, pp. 129-146. <https://doi.org/10.1353/tsw.2013.a550201>.
- FOUCAULT, Michel (1966), *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Siglo XXI, Madrid.
- FRANK, Arthur W. (1995), *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*, University of Chicago, Chicago.
- GIL GIL, Cristian (2023), *La creación artística y la reverberación del dolor, la enfermedad y la muerte en el arte contemporáneo. Una propuesta artística desde la adversidad y la resiliencia*, Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, València.
- GILMAN, Sander L. (1982), *Seeing the insane*, John Wiley & Sons, Nueva York.
- GILMAN, Sander L. (1988), *Disease and Representations. Images of Illness from Madness to AIDs*, Cornell University Press, Londres.
- GOFFMAN, Erving (2006), *Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrortu, Buenos Aires.
- GONZÁLEZ-ARIAS, Luz Mar (2024), «El alcance de las humanidades médicas en la era post-COVID-19. ¿Más allá del género?», *Lectoras. Revista de dones i textualitat*, n.º 30, pp. 11-25.
- HUERTAS, Rafael (2012), *Historia cultural de la psiquiatría. (Re)pensar la locura*, Libros de la Catarata, Madrid.
- HUNTER, Mary (2017), *The face of medicine. Visualising medical masculinities in late nineteenth-century Paris*, Manchester University Press, Manchester.
- JORDANOVA, Ludmilla (1989), *Sexual visions. Images of gender in science and medicine between the eighteenth and twentieth centuries*, University of Wisconsin Press, Madison.
- KING, Samantha (2008), *Pink Ribbons, Inc. Breast Cancer and the Politics of Philanthropy*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- KLAWITER, Maren (2004), «Breast cancer in two regimes: The impact of social movements on illness experience», *Sociology of Health & Illness*, vol. 26, n.º 6, pp. 845-874. [https://doi.org/10.1111/j.1467-9566.2004.421\\_1.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-9566.2004.421_1.x).
- KLEINMAN, Arthur (1988), *The Illness Narratives. Suffering, Healing and the Human Condition*, Basic Books, Nueva York.
- KRISTEVA, Julia (1982), *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Colombia University Press, Nueva York.
- LE GOFF, Jacques y TRUONG, Nicolas (2003), *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Paidós, Barcelona.
- LUPTON, Deborah (2003), *Medicine as Culture. Illness, Disease and the Body in Western Societies*, Sage, Londres.
- MARTIN, Emily (1987), *The Woman in the Body. A Cultural Analysis of Reproduction*, Beacon Press, Boston.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Rut (2009), *El cuerpo enfermo: arte y VIH/sida en España*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- MIRALLES, Pepe (1993), *Estrategias artísticas de resistencia: fragmentos de un proyecto de intervención social*, Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, València.
- MORCATE, Montse y PARDO, Rebeca (eds.) (2019), *La imagen desvelada. Prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo*, Sans Soleil, Vitoria.

- MORENTE PARRA, María Isabel (2019), *La imagen de la enfermedad en la Europa de la Baja Edad Media*, Delta, Madrid.
- MOSCOSO, Javier (2011), *Historia cultural del dolor*, Taurus, Madrid.
- MYERS, Kimberly (ed.) (2021), *Breast Cancer Inside Out. Bodies, Biographies & Beliefs*, Peter Lang, Berna.
- PARDO, Rebeca (2012), *La autorreferencialidad en el arte (1970-2011). El papel de la fotografía, el vídeo y el cine domésticos como huella mnemónica en la construcción identitaria*, Tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona.
- PARDO, Rebeca (2014), «Self-Reference, Visual Arts and Mental Health: Synergies and Contemporary Encounters», en SPARKES, Andrew C. (ed.), *Auto/Biography Yearbook 2013*, Russell Press, Nottingham, pp. 1-21.
- PARDO, Rebeca (2018), «Photography and mental illness: feeding or combating the stigma of invisible pain online and offline», en GONZÁLEZ-POLLEDO, Elena y TARR, Jen (eds.), *Painscapes. Communicating Pain*, Palgrave Macmillan, Londres, pp. 157-182.
- PASSERINO, Leila (2019), «Fotografía y experiencia de enfermedad: relatos autobiográficos de dos mujeres con cáncer de mama. Discusiones en torno a lo monstruoso, el deseo y la producción de subjetividad», *Sudamérica*, n.º 10, pp. 56-73.
- PORROCHE-ESCUADERO, Ana, COLL-Planas, Gerard y RIBA, Caterina (eds.) (2017), *Cicatrices (in)visibles. Perspectivas feministas sobre el cáncer de mama*, Bellaterra, Barcelona.
- REYERO, Carlos (2005), *La belleza imperfecta. Discapacitados en la vigilia del arte moderno*, Siruela, Madrid.
- RICO CUESTA, Marta (2017), *Enfermedades, arte y espacio público. Estrategias artísticas en los procesos de significación de las enfermedades mediáticas y periféricas a partir de la segunda mitad del siglo XX*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Granada.
- SCARRY, Elaine (1985), *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford.
- SEALE, Clive (2005), «New directions for critical internet health studies: representing cancer experience on the web», *Sociology of Health & Illness*, vol. 27, n.º 4, pp. 515-540. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9566.2005.00454.x>.
- SENDRAIL, Marcel (1983), *Historia cultural de la enfermedad*, Espasa-Calpe, Madrid.
- SHOWALTER, Elaine (1987), *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Virago, Londres.
- SILE, Agnese (2020), «Exploring Intimacy in Collaborative Photographic Narratives of Breast Cancer», *Humanities*, vol. 9, n.º 27, pp. 1-17. <https://doi.org/10.3390/h9010027>.
- SONTAG, Susan (2008/1978), *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Taurus, Madrid.
- STRÖMQUIST, Liv (2022), *La sala de los espejos*, Reservoir Books, Barcelona.
- SUMALLA, Enric C., OCHOA, Cristian y BLANCO, Ignasi (2013), «“Pero... ¿estoy curada?”». Narración de restitución y discurso biomédico en cáncer de mama», en MARTÍNEZ-HERNÁNDEZ, DI GIACOMO, Susan M. y MASANA, Lina (coords.), *Evidencias y narrativas en la atención sanitaria. Una perspectiva antropológica*, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, pp. 137-150.
- THOMAS-MACLEAN, Roanne (2004), «Understanding Breast Cancer Stories Via Frank's Narrative Types», *Social Science y medicine*, vol. 58, n.º 9, pp. 1647-1657. [https://doi.org/10.1016/S0277-9536\(03\)00372-1](https://doi.org/10.1016/S0277-9536(03)00372-1).
- TORRENT, Rosalía (2012), «Fragmentos creativos a partir del dolor», *Dossiers feministes*, n.º 16, pp. 45-59.
- TYLER, Imogen (2021), *Stigma. The Machinery of Inequality*, Zed Books, Londres.
- VARELA RODRÍGUEZ, Miguel y VICENTE MARIÑO, Miguel (2023), «Llorar fotografías. Análisis de contenidos y discursos visuales sobre el cáncer en las fotografías de Olatz Vázquez en Instagram», *RES. Revista Española de Sociología*, vol. 32, n.º 1, pp. 1-25. <https://doi.org/10.22325/fes/res.2023.149>.
- VICARI, Stefania, DITCHFIELD, Hannah y CHUANG, Yuning (2024), «Contemporary visualities of ill health. On the social (media) construction of disease regimes», *Sociology of Health & Illness*, pp. 1-20. <https://doi.org/10.1111/1467-9566.13846>.
- WILKINSON, Sue (2001), «Breast cancer: Feminism, representations and resistance – a commentary on Dorothy Broom's “Reading breast cancer”», *Health*, vol. 5, n.º 2, pp. 269-277.
- YALOM, Marilyn (1997), *A History of the Breast*, Harper Collins, Londres.



# Aristo Téllez (1888-1951), un dibujante entre dos tierras\*

Mikel Bilbao Salsidua

Universidad del País Vasco

mikel.bilbao@ehu.eus

**RESUMEN:** El dibujante Cristóbal Fernández, popularmente conocido por el seudónimo de Aristo Téllez, desarrolló una notable carrera en España y Argentina, países vinculados con sus orígenes familiares y su lugar de nacimiento respectivamente. Entre 1921 y 1932, periodo en el que residió en Madrid, colaboró con revistas de la categoría de *Blanco y Negro*, *La Esfera* o *Nuevo Mundo*, tarea que compaginó con la ilustración editorial y su labor como cartelista y dibujante de prensa. El presente artículo aborda el estudio de varias facetas de su trabajo.

**PALABRAS CLAVE:** Aristo Téllez; Dibujo; Ilustración; Carteles; Publicidad; Revistas; Libros.

## Aristo Téllez (1888-1951), a Cartoonist between two Lands

**ABSTRACT:** The cartoonist Cristóbal Fernández, known by the pseudonym Aristo Téllez, developed a notable career in Spain and Argentina, countries linked to his family origins and his place of birth respectively. Between 1921 and 1932, a period in which he lived in Madrid, he collaborated with magazines such as *Blanco y Negro*, *La Esfera* and *Nuevo Mundo*, a task that he combined with editorial illustration and his work as a poster artist and newspaper illustrator. This article addresses the study of various facets of his work.

**KEYWORDS:** Artista Téllez; Drawing; Illustration; Posters; Publicity; Magazines; Books.

Recibido: 20 de diciembre de 2024 / Aceptado: 12 de junio de 2025.

## Crónica de un dibujante viajero

*Dibujando gasto más goma que lápiz [...]*

Aristo Téllez

Cristóbal Fernández Ballester nació en Buenos Aires en 1888, lugar al que su familia, de origen malagueño, había emigrado un tiempo antes. Allí transcurrieron su infancia y parte de su adolescencia hasta que en 1902 se trasladó a Málaga, ciudad en la que permaneció durante cinco años. Entre 1908 y 1920 residió en Chile, Bolivia, Perú y Buenos Aires, periodo en el que se formó como dibujante y arrancó su carrera profesional (Milla, 1926: 8-9). Tal y como el propio artista afirmó en una entrevista publicada en 1925, su especial querencia por el dibujo es algo que recordaba haber sentido desde niño, afición que probablemente estimuló su padre el pintor José Fernández Ruiz. Sus primeros pasos como ilustrador profesional los dio en 1910 en la revista chilena *Monos y Monadas* si bien en los años inmediatamente posteriores colaboró con muchas otras publicaciones chilenas y argentinas (García, 1935: 25).

Entre las múltiples motivaciones que llevaron al artista a asentarse en España en los años veinte, estuvo el afán por aprender, por terminar de formarse y, sobre todo, por buscar su verdadera personalidad. De hecho, consideraba que su estilo, al igual que el de toda una generación de dibujantes argentinos, se había fraguado a la sombra de los grandes ilus-

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: BILBAO SALSIDUA, Mikel, «Aristo Téllez (1888-1951), un dibujante entre dos tierras», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 135-148, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.21058>

tradores de publicaciones como *Caras y Caretas* «dentro de una órbita, de una tendencia, de una escuela que limitaba la libre expansión de la personalidad» (Olmedilla, 1932). Por lo tanto, el cambio fue uno de los motores de su migración y este afectó tanto a su registro creativo como a su nombre artístico. De hecho, durante su primera década de andadura profesional firmaba «C. Fernández» y no fue hasta su llegada a España cuando adoptó el seudónimo de Aristo Téllez. Este alias surgió de la combinación de dos componentes: «Aristo», basado en la palabra arista, entendida esta como sinónimo de prominente o destacable, mientras que «Téllez» rendía homenaje a Tello Téllez, personaje ideado por el poeta mexicano Amado Nervo (Oteiza, 1928: 7).

Cuando Aristo Téllez arribó en España con intención de establecerse profesionalmente tenía 32 años. Tras una breve estancia en Málaga se instaló de forma definitiva en Madrid donde el malagueño Francisco Verdugo Landi, cofundador y director de varias publicaciones del grupo Prensa Gráfica, le ofreció trabajo en 1922 como ilustrador en la revista *La Esfera*. Este fue el punto de partida de una pujante carrera que, durante algo más de una década, le llevaría a colaborar en otras muchas publicaciones de renombre y diversos proyectos editoriales. Estos y otros trabajos contribuyeron a que su nombre fuera frecuentemente citado al lado del de grandes dibujantes españoles del momento como Salvador Bartolozzi, Rafael de Penagos o Federico Ribas, con los que repetidamente compartió protagonismo en revistas y concursos de carteles. Téllez, también desarrolló interesantes proyectos en el campo de la publicidad comercial para las agencias Roldós y Los Tiroleses. Asimismo, durante los años veinte fue galardonado en varios concursos de carteles, hecho que probablemente le llevó a exponer su producción en la sección de cartel y arte decorativo del IX Salón de Humoristas, organizado por la Unión de Dibujantes Españoles en 1928 (Summers, 2023: 199).

En 1932, tras algo más de once años de fructífera estancia en España, Aristo Téllez, acompañado de su mujer y su hija, regresó a su Buenos Aires natal, no sin antes recibir un multitudinario homenaje que congregó a más de un centenar de compañeros de profesión e intelectuales («La fiesta de anoche», 1932: 12). Su etapa española supuso un importante punto de inflexión en su carrera y, en puridad, puede ser considerada como su fase más fructífera y exitosa. Tras volver a la Argentina, continuó trabajando como ilustrador de publi-

caciones periódicas y cartelista político. Cristóbal Fernández falleció el 21 de agosto de 1951 a los 67 años en Vicente López, provincia de Buenos Aires, dejando tras de sí un vasto legado de cuarenta años de profesión en múltiples ámbitos. Cuatro años después de su muerte, su trabajo pudo ser visto en la muestra colectiva *Ilustradores de ABC y Blanco y Negro* celebrada en Madrid (Balleste, 1955). Desde entonces, su nombre ha sido frecuentemente citado en importantes monografías (Pérez, 1990: 146-159; Bonet, 2010: 123-124) y su trabajo expuesto en diversas muestras (Pérez, 1997: cat. 269-274), hechos que contrastan con la relativamente escasa investigación desarrollada en torno a su trabajo.

## Aristo Téllez y el mundo del cartel

Las primeras referencias sobre Aristo Téllez como cartelista datan de 1915, año en el que diseñó un afiche para publicitar el nacimiento del efímero diario chileno *Crítica*, que Daniel de la Vega describió así:

Eran solo dos ojos que miraban de frente, con una fuerza fascinante. Más que la mirada de la crítica parecía la mirada del hipnotismo... Los ojos que dibujó Fernández, pelados y glaciales, tenían ciertos reflejos rojos, y así la dureza se acentuaba con el color de la ira y de la guerra (Vega, 1982: 35).

Más allá de este ejemplo puntual, no se han hallado otras referencias en este campo hasta su llegada a España, etapa en la que cosechó uno de sus primeros éxitos con el afiche anunciador de la Gran Feria de Nuestra Señora de la Salud de Córdoba de 1923. En él, Téllez eligió la representación de una dinámica mujer andaluza ataviada con traje de flamenca y un llamativo mantón rojo, sobre un fondo arquitectónico hispanomusulmán. La litográfica cordobesa Artes Gráficas Caparrós imprimió 1000 copias de este afiche (Verdú, 2007: 206), con el que el dibujante inauguró una fructífera producción asociada a esta festividad, pues suyos fueron también los de las ediciones de 1925, 1927 y 1931. En todos ellos optó por recursos asociados al tipismo local, ejemplificado en coloristas imágenes de mujeres andaluzas en un patio rebosante de naranjos (1925), colgando farolillos como parte de los preparativos de las fiestas (1927) **[1]** o tocando la guitarra (1931) (Verdú, 2007: 211-226), piezas que fueron



1. Carteles. *Córdoba Ferias de Nuestra Señora de la Salud* (1925). Archivo Municipal de Córdoba. *Exposición de la Ciudad y la Vivienda Modernas* (1926). Colección particular. *Málaga, suntuosas procesiones de Semana Santa* (1935). Archivo de la Agrupación de Cofradías de Málaga

ampliamente citadas y reproducidas en publicaciones tanto locales como nacionales<sup>1</sup>.

El 28 de marzo de 1923, la bodeguera Marqués del Mérito de Jerez de la Frontera convocó un concurso de carteles<sup>2</sup>. A él se presentaron 115 proyectos que fueron expuestos en el Palace Hotel de Madrid. En la crónica de José Blanco Coris, publicada en *Heraldo de Madrid* el 25 de mayo, se citaba la presencia de grandes dibujantes y abundancia de «reyes de baraja y Bacos infernales» («Concurso», 1923a: 2). Ese mismo día el jurado, compuesto entre otros por Julio Romero de Torres y Mariano Benlliure, hizo público el fallo que otorgaba el primer premio a Ribas, los segundos a Penagos, Bartolozzi, Francisco Sancha y Aristo Téllez, y los terceros a Tomás Gutiérrez Larraya y Félix Alonso («Concurso», 1923b: 24). La mayor parte de los premiados fueron reproducidos a comienzos de junio en las revistas *Mundo Gráfico* y *Nuevo Mundo*, entre ellos el de Téllez, cuya imagen en clave simbolista muestra una mujer recostada recibiendo una copa de Marqués del Mérito del pico de un gran cisne, escena que entronca con algunas representaciones del mito de Leda y el Cisne («El concurso», 1923: 31).

A comienzos de mayo de 1924, el comité organizador del II Congreso de Ciencias Médicas, celebrado en Sevilla

entre el 15 y el 20 de octubre, impulsó un concurso de carteles anunciadores de la Exposición de Medicina e Higiene entre artistas españoles e hispanoamericanos residentes en España. Terminado el plazo de admisión de originales, fueron trece las propuestas presentadas y tres las premiadas. Aristo Téllez, que pocos días antes había sido galardonado con el segundo puesto en un concurso organizado por el Real Madrid F.C., obtuvo el primer premio, y Bartolozzi y Penagos los restantes («La Exposición», 1924: 9). El dibujante, que también llevó a cabo la portada del programa del congreso, recurrió al tipismo experimentado en sus carteles festivos, pues plasmó la stampa de una mujer sevillana con mantón de manila y flor, cuyo cuerpo semitransparente dejaba entrever una gran cruz médica roja<sup>3</sup>. Ese mismo año ganó el concurso organizado por la casa Marconi para publicitar sus aparatos de telefonía sin hilos, tal y como apareció publicado en la *Gaceta de Bellas Artes* del 1 de noviembre de 1924.

La gestación de la Exposición de la Ciudad y la Vivienda Modernas comenzó en 1926 y, en origen, se iba a celebrar en Madrid entre noviembre y diciembre de ese año («Exposición», 1926: 13-14). Su atraso a los meses de marzo y abril de 1927 justifica que la fecha de algunos ejempla-

res de su cartel anunciador **[1]**, obra de Téllez, no coincidían con la de su celebración real. Un rascacielos *art déco*, arquitectura frecuentemente asociada a la modernización de las ciudades en los años veinte, sirvió para publicitar este evento que abordó los problemas urbanísticos y la urgente necesidad de promover un tipo de vivienda que, con independencia del estrato social al que pertenecieran sus ocupantes, fuera higiénica y confortable (*Libro oficial*, 1927).

Otra celebración en la que el dibujante cosechó varios éxitos fue la Semana Santa de Málaga, a cuyo primer certamen concurrió en 1925. Organizado por la Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga, sus bases se hicieron públicas en noviembre de 1924. El jurado, formado entre otros por José Moreno Carbonero, Enrique Simonet y Ricardo Verdugo Landi, concedió a Téllez el primer premio y a Enrique Jaraba, Pablo Coronado y Manuel León Astruc los tres restantes. Todos ellos fueron reproducidos en el n.º 541 de la revista *La Esfera* (1925, 3 de enero), aunque el de Téllez tuvo un tratamiento especial en otras como *Mundo Gráfico* y *Nuevo Mundo*. Tanto su contenido como el lema con el que fue presentado, «Mena», apuntan a que su imagen fue planteada como un trasunto del Cristo de la Buena Muerte, talla del escultor barroco Pedro de Mena desaparecida en los días de la quema de iglesias y conventos de Málaga, que tuvo lugar en mayo de 1931 (Gila, 2007: 129-131). Su diseño, reutilizado para anunciar la Semana Santa de Málaga de 1940, combina reminiscencias expresionistas apreciables en el tratamiento del cuerpo del Cristo y en los cirios que lo rodean, con el regusto *déco* de su tipografía y de los elementos geométricos del fondo (Clavijo y Ramírez, 1981: 95-104). Otra de sus creaciones sirvió para publicitar la Semana Santa malagueña de 1935 **[1]**, pieza que tuvo su origen en el concurso de carteles de la edición de 1929. Ese año Aristo Téllez obtuvo un tercer premio por *Esperanza* («Del concurso», 1928: 9), original que fue recuperado y sometido a importantes cambios tipográficos para anunciar la edición de 1935. Esta estampa de la Virgen de la Esperanza en plena procesión, aderezada de detalles esquemáticos y altamente geométricos, destila una curiosa mezcla de modernidad *déco*, aplicada a un tema cuya atmósfera nocturna y misticismo son poco habituales en los ejemplos asociados a esta corriente.

En el campo comercial destacan los carteles que hizo en torno a 1926 para Maizena y Nitrato de Cal de Noruega.

Con el lema «Maizena, alimento de régimen para todas las edades», el primero representa a una mujer nativa americana que invita a una niña a alimentarse con esta conocida marca de harina de almidón de maíz de origen estadounidense. El segundo, diseñado para anunciar un fertilizante, muestra a un campesino descansando de sus quehaceres en un campo con abundante cosecha y frutos, tema que tiene su correspondencia con el lema «riqueza y descanso», que subraya los beneficios de su uso.

La Exposición General Española, denominación bajo la que se aglutinaron la Exposición Internacional de Barcelona y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, tuvo una enorme repercusión internacional. La gestación de sus carteles arrancó en 1926 con la convocatoria de un concurso cuyas bases aparecieron publicadas en la *Gaceta de Madrid* de 23 de junio. El fallo tuvo lugar en septiembre y otorgó el máximo galardón a Penagos y dos segundos premios a Hohenleiter y Francesc Fábregas. Además, recompensó a otros veintiún afiches, uno de los cuales fue diseñado por Aristo Téllez y reproducido masivamente en forma de postal<sup>4</sup>. En él representó al dios Mercurio portando en su mano derecha una imagen de Minerva, diosa del comercio, la educación y la industria, sobre un fondo esquemático en el que se distinguen la Giralda de Sevilla y las cuatro columnas del recinto de Montjuic donde se celebró la Exposición de Barcelona. Unos meses después, concurrió al certamen organizado por la Unión Nacional de Exportación Agrícola para publicitar la fruta y las hortalizas españolas. Aunque los ganadores fueron Penagos, Bartolozzi, Ribas y Josep Morell, el original de Téllez, presentado con el lema «La fruta es el mejor salvavidas», estuvo entre los adquiridos por la UNEA. Todos ellos pudieron ser vistos en dos exposiciones celebradas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Ateneo Mercantil de Valencia en diciembre de 1927 y enero de 1928, respectivamente (Cimex, 1928: 1).

Durante los años treinta las noticias en torno a su participación en concursos de carteles son muy escasas y no será hasta la década siguiente, definitivamente asentado en la Argentina, cuando resurja esta faceta aplicada al cartel político y social. En su país natal, los años cuarenta estuvieron marcados por el surgimiento y primer triunfo electoral del peronismo. En este contexto sociopolítico de cambio, Aristo Téllez fue, junto con Héctor Alfonsín, uno de los cartelistas más prolíficos del peronismo, y en sus creaciones abordó temas





2. Carteles peronistas. *Fiesta de la Educación Física* (1947), *Usted merece una vejez tranquila* (1948) y *9 de julio: independencia política y económica* (1948). Archivo General de la Nación Argentina. Archivo Intermedio

relacionados con el reparto de la tierra, las celebraciones oficiales o la acción social (Quintana y Manrupe, 2017: 31-82). Afiches como *Si Ud. ha sido explotado no permita que su hijo lo sea*, *Usted merece una vejez tranquila: hágase dueño del campo que trabaja* [2], *Aura sí... porque trabajo pa' mí o ¡Ya el campo es tuyo: no dejés crecer el yuyo...!*, todos ellos diseñados en torno a 1948, instan al campesinado a comprar el terreno que cultiva como medida para mejorar sus condiciones de vida. Con recursos similares creó el afiche *Ferrocarril Salta-Antofagasta* (1948), que sirvió para anunciar la inauguración de esta línea que comunica Argentina con Chile, unión que en la imagen tiene su correspondencia con las figuras del gaucho y del huaso que se dan la mano. Más enfáticos en su planteamiento visual son *Fiesta de la Educación Física* (1947), *9 de julio: independencia política y económica* (1947) y *17 de octubre: Día de la Liberación* (1948). El primero [2] publicita una fiesta, celebrada desde 1939, que subrayaba la importancia del deporte como herramienta para la formación del temperamento y la personalidad de la juventud, aspecto que el propio Perón abordó en algunos de sus discursos (Orbuch, 2016). El segundo [2] está relacionado con el 9 de julio de 1947<sup>5</sup>, fecha en la que el presidente

declaró la independencia económica de la nación en San Miguel de Tucumán, y que Téllez plasmó mediante la imagen de Mercurio liberándose de sus cadenas junto a un obrero. El relativo al Día de la Liberación celebra la efeméride de la gran movilización que tuvo lugar en Buenos Aires el 17 de octubre de 1945, que conllevó la puesta en libertad de Juan Domingo Perón. Dicho cartel fue planteado como un trasunto de la *Libertad guiando al pueblo* (1931) de Delacroix, cuya Marianne aparece rodeada de gauchos. Con toda probabilidad, estos fueron algunos de sus últimos carteles.

### Algunas campañas publicitarias

Durante los años veinte, Aristo Téllez colaboró con la agencia de publicidad Mercurio, dirigida por el empresario Federico Bonet, creando una serie de anuncios para Maizena y Jabón Chimbo que aparecieron publicados entre 1924 y 1926 en diarios y revistas como *ABC*, *Mundo Gráfico*, *La Unión Ilustrada* o *Nuevo Mundo*. La primera fue anunciada como alimento fortalecedor para personas de todas las edades, mediante recursos como la mirada a la infancia o a la



3. Anuncios. *Floralia: no tema al aire del mar* (1924), *Sí, es la misma cara, pero... ¡qué distinta!...* gracias a jabón *La Toja* (1929) y *Una flor más merced al jabón La Toja* (1929). Colección particular

práctica deportiva, mientras que la publicidad de la jabonera bilbaína incidía en aspectos como sus usos domésticos, su duración o su capacidad blanqueadora. Asimismo, en 1927 ideó una serie de anuncios para las galletas María de Artiach, para los que inventó la icónica imagen de una mujer con peineta y mantilla madroñera goyesca, cuyo vestido estaba confeccionado a base de galletas María. Este modelo fue reutilizado y reformulado por Federico Ribas y Emilio Ferrer en los años treinta. En líneas generales, estos anuncios fueron concebidos para ser editados a una sola tinta, de ahí que el dibujo sencillo y la limpieza visual sean algunas de sus características más notables.

Algo más complejos en su factura fueron los ideados para la perfumera madrileña Floralia entre 1924 y 1925, empresa fundada en 1914 cuya publicidad gráfica corrió a cargo de Bartolozzi, Penagos, Xaudaró y Baldrich, entre otros. Estos anuncios, frecuentemente editados a página completa, vieron la luz en revistas de la relevancia de *La Esfera*, *Alrededor del Mundo*, *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico* y *Nuevo Mundo* (Arroyo, 2018: 91-108). En 1924, Téllez pasó a engrosar su lista de creadores diseñando anuncios para la serie de productos Flores del Campo. En sus propuestas, publicadas en *Nuevo Mundo* entre 1924 y 1925 [3], mujeres estilizadas, bebés y pequeños cupidos difundieron sus propie-

dades aludiendo a su eficacia, su coste y su uso como herramienta de seducción. Mención aparte requiere su labor al frente de Los Tiroleses desde 1928<sup>6</sup>, empresa madrileña que destacó por ser la primera agencia española que contó con un departamento creativo e importantes dibujantes a sueldo encargados de diseñar sus anuncios (Checa, 2008: 45). Además de su trabajo como director de la sección técnica de dibujo, en esta agencia creó reclamos para empresas históricas como Almacenes Simeón o la jabonera La Toja [3], muchos de ellos publicados a página completa en *ABC* y *Blanco y Negro* entre 1928 y 1929. Son especialmente interesantes los ideados para La Toja en los que recurrió al mundo de la mujer y de la infancia para publicitar las propiedades de este jabón y difundir, entre otras, la idea de que una cara lavada de mujer era mucho más bella que una maquillada.

### Su trabajo en revistas y diarios

Aristo Téllez comenzó su carrera como ilustrador en *Monos y monadas*, publicación satírica editada en Valparaíso (Chile) entre 1910 y 1922, y que se autodefinía como una «revista semanal ilustrada, festiva y de caricaturas» (Espinosa, 2006: 82). Ese mismo año, se encarga, junto con su her-





4. Portadas de la revista *Pluma y Lápiz* (1912). Biblioteca Nacional de Chile

mano Carlos, de la publicación iquiqueña *Caras y Caretas*, versión chilena de la revista argentina del mismo nombre (Álvarez, 2004: 84). En 1912 colaboró en varios números de *Zig-Zag*, activa entre 1905 y 1962, y formó parte del nacimiento de la efímera revista literaria *Pluma y Lápiz*, impulsada por los escritores Fernando Santiván y Daniel de la Vega (Santiván, 2016). Fernández fue su director artístico y diseñó las portadas de los nueve números que se editaron de ella [4], conjunto en el que abandonó el registro satírico y caricaturesco de sus anteriores trabajos en pos de sofisticadas y estilizadas imágenes que coqueteaban con el Japonismo y el lenguaje tardo modernista. Estos y otros trabajos, como sus colaboraciones en la chilena *Sucesos* y en la argentina *Plus Ultra*, fueron una excelente carta de presentación a su llegada a España a comienzos de los años veinte.

*La Esfera: ilustración mundial* fue una de las revistas españolas más relevantes del primer tercio del siglo XX. Editada por Prensa Gráfica Española se publicó entre 1914 y 1931 y estuvo dirigida por el malagueño Francisco Verdugo Landi, quien en 1922 ofreció a Aristo Téllez la posibilidad de trabajar en ella. Ese fue el punto de partida de una fructífera relación que se dilató hasta 1931 y llevó al dibujante a realizar más de un centenar de dibujos (Sánchez, 2003: 285-286) destinados a ilustrar relatos de populares escritores

del momento como Emilio Carrere, Guillermo Díaz Caneja o Eduardo Zamacois<sup>7</sup>. Asimismo, diseñó las portadas de doce números [5], con la mujer como tema recurrente, en las que hizo gala de un notable eclecticismo técnico y formal. Todas ellas destilan un marcado gusto *art déco* y, por añadidura, la influencia de algunas vanguardias históricas<sup>8</sup>.

Su faceta de dibujante satírico, desarrollada en Chile y Argentina en la década de 1910, tuvo continuidad en algunas publicaciones humorísticas españolas de los años veinte. Tal es el caso de *Buen Humor*, dirigida por el dibujante Pedro Antonio Villahermosa «Sileno», con la que colaboró entre 1922 y 1926. Son especialmente significativas las portadas que creó para los números 84 y 93 de 1923 y 194 de 1925, amén de varias contraportadas e ilustraciones interiores. También llevó a cabo trabajos puntuales para *El perro, el ratón y el gato*, publicación infantil impulsada por Antonio Robles Soler «Antoniorobles» y activa entre 1930 y 1931 (García, 2004: 112-131), así como para *Gutiérrez*, fundada por Ricardo García López «K-Hito». Para esta revista, que contó con colaboradores literarios de la talla de Enrique Jardiel Poncela y Ramón Gómez de la Serna (Sánchez, 2008: 209), dibujó varias viñetas, contraportadas y la portada del número 193, publicado en abril de 1931. En todos estos ejemplos, Téllez demostró un fino sentido del humor y un no-



5. Portadas de la revista *La Esfera* de 1926, 1928 y 1930. Biblioteca Nacional de España

table conocimiento del lenguaje de la historieta gráfica que, en esencia, posee un registro diametralmente opuesto al de sus trabajos en otras revistas ilustradas.

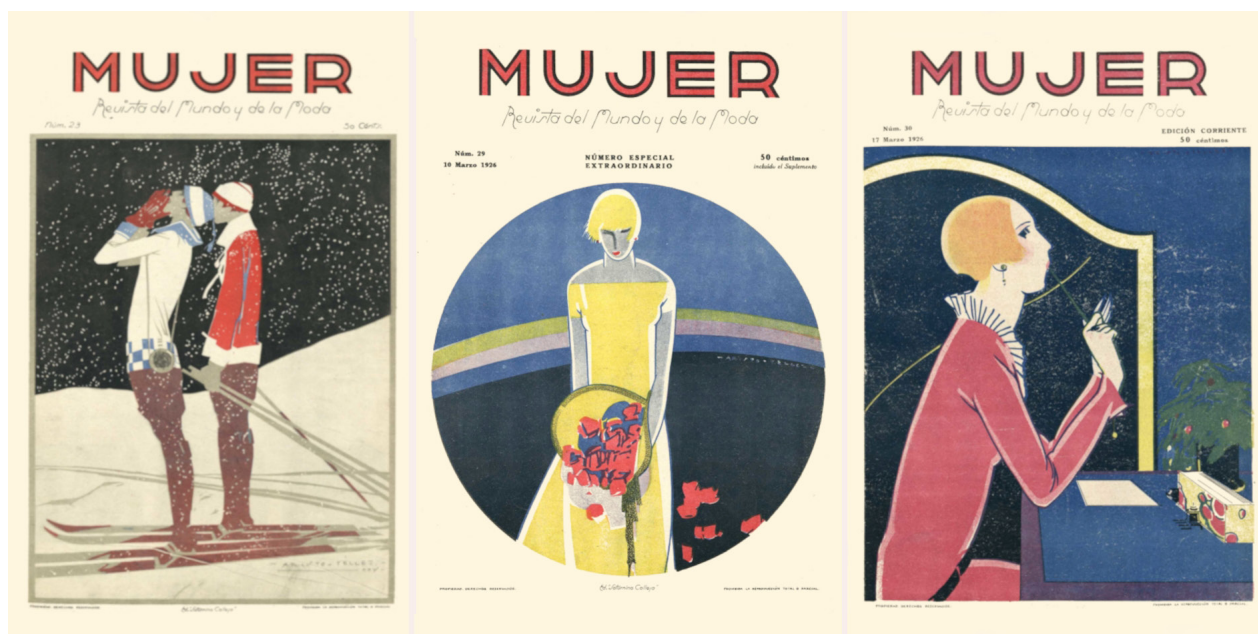
Otra de sus contribuciones destacables fue la labor desarrollada en *Nuevo Mundo*, publicación semanal nacida en 1894 como competidora de *Blanco y Negro* (Sánchez, 2008: 92-95). Perteneciente al mismo grupo editorial que *La*

*Esfera*, contó con más de un centenar de dibujantes encargados de ilustrar sus portadas, aspecto que la publicación cuidó especialmente en los años veinte. Entre 1923 y 1930, Téllez ilustró textos, dibujó las caricaturas de celebridades de la cultura como Jacinto Benavente o Julio Romero de Torres, y diseñó más de una docena de portadas<sup>9</sup> [6]. En estas últimas, mujeres sofisticadas y elegantemente vestidas a la



6. Portadas de la revista *Nuevo Mundo* de 1925 y 1929. Biblioteca Nacional de España





7. Portadas de la revista *Mujer* de 1926. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica

moda de los felices años veinte, compartieron protagonismo con el mundo del trabajo y de la infancia, temas que mayoritariamente desarrolló con una impronta *art déco* de la que se alejó puntualmente en algunos ejemplos. Asimismo, resultan curiosas sus colaboraciones con *Mundo Gráfico*, publicación en la que las habituales fotos de actrices, cancionistas y bailarinas fueron sustituidas en 1925 por imágenes que combinaban fotografía e ilustración. Aristo Téllez inauguró esta tipología que tuvo continuidad hasta 1929 y fue seguida por otros muchos dibujantes. Suyas fueron cerca de una decena de portadas publicadas entre julio de 1925 y febrero de 1926, en las que las imágenes de estrellas de varietés y actrices aparecen rodeadas de vistosos y coloristas motivos dibujados por Téllez<sup>10</sup>.

Su trabajo como ilustrador en varias revistas de moda constituye otra parte interesante de su producción. Así, entre 1923 y 1925 colaboró en varios números de *Elegancias*, lujosa publicación gestada a imagen de otras análogas parisinas, ilustrando artículos, relatos y páginas de moda, amén de la portada del número 34 editado en octubre de 1925. Algo más cuantiosa fue su aportación en *Mujer: revista del mundo y de la moda*, publicada por la editorial Saturnino Calleja entre 1925 y 1926, cuya sección de moda estuvo dirigida por Mar-

tine Renier, redactora jefa de la revista *Femina* de París. Las estilizadas mujeres de sus portadas<sup>11</sup> [7] aparecen practicando deportes, escribiendo, pescando o lanzando palomas al vuelo, acciones que, añadidas a su indumentaria y su moderno peinado *a la garçon*, nos hablan de los cambios operados en torno a la imagen de la mujer y su rol social en los años veinte, proceso en el que las revistas, la publicidad o el cine jugaron un importante papel (Duby y Perrot, 2000: 257). Sin embargo, la imagen de esta Eva moderna, urbana y alejada de sus quehaceres domésticos era en muchas de estas revistas una pantalla que escondía «un ideal de nueva mujer basado en la moderación, que no se identificaba con los estereotipos tradicionales, pero tampoco abrazaba los cambios «radicales» del feminismo» (Cases, 2016: 99).

En 1930, Téllez fundó junto a Emilio Ferrer la efímera revista *Klaxon*, publicación íntegramente ilustrada que contó con relevantes dibujantes como los recurrentes Ribas, Penagos y Baldrich, además de José Arrúe, Eduardo Lagarde y Ricard Opisso. Sus fundadores participaron activamente realizando las portadas, contraportadas e ilustraciones interiores, trabajos en los que Téllez dio muestras de una gran versatilidad técnica y temática, pues lo mismo ideaba páginas de viñetas, como ilustraciones humorísticas, ro-



8. Portadas de la revista *Blanco y Negro* de 1930, 1931 y 1932. Colección particular

mánticas o de carácter social. En fechas cercanas resulta especialmente relevante su colaboración con la revista *Blanco y Negro*, para la que ilustró relatos cortos y el almanaque de 1929, además de las portadas de los números 2036 de 1930, 2083 de 1931 y 2139 de 1932 [8]. En las dos primeras incidió en la imagen de mujeres modernas, elegantes y sofisticadas, mientras que la tercera puede ser vista como un homenaje a Madrid en fechas cercanas a su regreso a la Argentina. En ella muestra el perfil nocturno y festivo de la emblemática calle de Alcalá, en la que se distinguen la sede del Banco de Bilbao, proyectada por Ricardo Bastida y coronada por las cuadrigas del escultor Higinio Basterra, la torre de la antigua clínica de la Unión y el Fénix Español, así como la cúpula de la iglesia de las Calatravas. El gouache, frecuentemente combinado con lápiz y plumilla, fue la técnica mayoritariamente utilizada por el dibujante en los diseños de estas y otras portadas de revistas e ilustraciones en color.

Como colofón a este apartado, merece la pena subrayar sus colaboraciones con varios diarios españoles y argentinos. Así, entre 1926 y 1927 trabajó para *La Nación*, periódico nacido en Madrid en 1925 como instrumento de propaganda del gobierno dictatorial de Miguel Primo de Rivera, desde el que el régimen intentó articular un nuevo ideal nacional (Muriana 2023: 153-174). En él, Téllez ilustró noticias deportivas, festivas, taurinas y diversas crónicas,

al tiempo que dibujó decenas de caricaturas, realizadas a plumilla y tinta, de célebres personajes como Paulino Uzcudun, La Argentinita, Azorín, Pío Baroja, Manuel Abril, Antonio Machado o K-Hito [9]. En la misma línea, entre 1931 y 1932 trabajó en el diario *El Sol* como retratista y caricaturista de personajes de la cultura y la política del momento como Miguel de Unamuno, Manuel Azaña, Indalecio Prieto, Juan Ramón Jiménez o Eugeni d'Ors. Poco tiempo después, Cristóbal Fernández regresó a su Argentina natal y allí retomó la colaboración puntual con *Caras y Caretas* y la revista *El Hogar*, fue ilustrador de cuentos infantiles en la revista *Ahorro* y trabajó como dibujante en el diario bonaerense *La Razón* y el peronista *El Líder* (Gené, 2005: 38, 76).

## Ilustración editorial

La ilustración de libros fue otro de los ámbitos en el que Aristo Téllez desarrolló su trabajo como dibujante. Uno de los primeros proyectos en los que participó tras su llegada a España fue la compilación de relatos *Cuentos inverosímiles* de José López Rubio (1924), si bien su aportación más relevante la efectuó en diversas colecciones de novelas de quiosco de gran tirada publicadas en los años veinte. Tal es el caso de *La Novela de Hoy*, dirigida por Artemio Precioso, que



9. Caricaturas de Manuel Abril, Antonio Machado y K-Hito publicadas en *La Nación* en 1927. Biblioteca Nacional de España

irrumpió en el mercado editorial en 1922 y cuyo éxito estribó en la popularidad de sus escritores y en su atractivo visual, fruto del talento de notables dibujantes (Labrador, Castillo y García, 2005: 15-23). Téllez llevó a cabo las portadas e ilustraciones interiores de *La domadora* (1926) de Francisco Camba, *Doguitzio, el príncipe afgano* (1929) de Eduardo Barriobero, *Placeres y delitos a bordo* y *El crimen de un celoso* [10], ambas de 1930 y escritas por Artemio Precioso, así como *¿Quién sabe?... y El beso imposible*, obras de Juan Ferragut publicadas ese mismo año.

*La Novela Semanal*, editada entre 1921 y 1925 por el grupo Prensa Gráfica, fue otra importante colección en la que participaron, entre otros muchos, los escritores Vicente Blasco Ibáñez, Carmen de Burgos «Colombine» y Concha Espina (Fernández, 2000: 15-36). Entre su importante nómina de ilustradores se halla Aristo Téllez, quien creó las portadas de las novelas cortas *Buena Boda* (1923) de Diego San José, *Las pupilas acusadoras* (1923) de José María Salaverría y *Sobre el mar* (1923) de Eduardo Zamacois [10].

Más limitada fue su colaboración en otras colecciones históricas como *Los contemporáneos*, segundo proyecto editorial del citado Zamacois surgido en 1909 y que sirvió como referente a muchas colecciones posteriores, iniciativas que contribuyeron al fomento de la lectura y a la apertura de un nuevo campo de trabajo para muchos dibujantes (Sán-

chez, 2024: 127-128). Téllez ideó la portada de *Una mujer desnuda* (1925) de José Montero Alonso. También colaboró puntualmente con las colecciones *La Novela de Noche* y *El Teatro Moderno*. En la primera, promovida por Precioso y activa entre 1924 y 1926 (Labrador, Castillo y García, 2005: 293-300), ilustró la cubierta de *Reliquia de odio* (1926) de Juan Ferragut. Para la segunda, exclusivamente orientada al teatro contemporáneo nacional e internacional, ideó las portadas de *La otra honra* de Jacinto Benavente [10] y *Como Buitres* de Manuel Linares Rivas, ambas editadas en 1926. Tras volver a su país natal en la década de 1930, Téllez siguió cultivando su faceta de ilustrador de libros en obras como *Una flor entre hielos* (1947) de Raúl A. Entraigas y *El viaje de Mariela* (1950) de Elba M. de Campodónico.

## Conclusiones

El poeta y escritor mexicano Amado Nervo definió la vida «como un enorme río de posibilidades». Cristóbal Fernández, quien recordemos había tomado parte de su nombre artístico de un personaje de Nervo, supo hacer suya esta máxima y navegar en un río profesional que le llevó a desarrollar su talento en múltiples campos, medios, soportes y lugares. Durante la década de 1920, Aristo Téllez fue llama-





10. Portadas de los libros *Sobre el mar* (1923) de Eduardo Zamacois, *La otra honra* (1926) de Jacinto Benavente y *El crimen de un celoso* (1930) de Artemio Precioso. Colección particular

do a colaborar con algunas de las revistas españolas más relevantes del momento, edad de oro de la ilustración española en la que su nombre y su trabajo fueron frecuentemente citados junto al de otros grandes como Penagos, Ribas o Bartolozzi. Sin embargo, la historiografía tradicional le ha dedicado una escasa atención, cuestión que tal vez derive del carácter de sus obras, fundamentalmente vinculadas con la creación aplicada, y de un espíritu viajero que fragmentó su producción y, por añadidura, dificultó su visión de conjunto.

El presente artículo ha sido planteado como un acercamiento a la producción de este artista que, como ocurre en el caso de muchos otros dibujantes coetáneos, requiere

de un profundo estudio. Ecléctico, versátil y extremadamente prolífico, Téllez puede ser considerado como un ejemplo de diversificación creativa y laboral, tanto por la heterogeneidad de su producción, como por la importante y variada nómina de revistas, periódicos y editoriales en las que se publicó su trabajo. Sirva pues este texto como un ejercicio de recuperación y puesta en valor de una figura cuya producción está estrechamente relacionada no solo con la historia del arte, sino también con la historia del diseño y la de los medios de comunicación, rasgos que comparte con muchos otros dibujantes de la primera mitad del siglo XX a la espera de ser rescatados de un imperdonable olvido.

## Notas

\* El presente trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto GizaArtea. *Diálogos críticos arte/sociedad*, del grupo de investigación consolidado financiado por el Gobierno Vasco GizaArtea (GIC21/186).

1 Entre ellas destacan *El Diario de Córbova*, *La Voz*, *El Sol*, *La Unión Ilustrada* o *Mundo Gráfico*.

2 Sus bases aparecieron anunciadas a media página en *Gran Vida* (1923, 30 de marzo) y *La Esfera* (1923, 31 de marzo).

3 Imagen consultable en Simurg, colección de fondos patrimoniales digitalizados del CSIC. En: <http://simurg.csic.es/view/9918136499904201> (consultado: 25-09-2024).

4 Las imágenes de algunos de los premiados aparecieron en un extenso artículo publicado en la revista *Blanco y Negro* el 10 de octubre de 1926.

5 El 9 de julio se celebraba el Día de la Independencia del país, lograda en 1816.

6 Su nombramiento apareció publicado como nota de prensa en *La Voz* y *El Sol* los días 10 y 11 de octubre de 1928.

7 De entre los más de 700 dibujantes que colaboraron con *La Esfera* (Sánchez Vigil, 2003: 285-314), Aristo Téllez se halla entre los más prolíficos.



- 8 Téllez diseñó la portada de los números 642, 668 y 672 de 1926, 686, 696 y 721 de 1927, 737, 746 y 776 de 1928, 787 de 1929 y 876 y 879 de 1930.
- 9 Se han hallado al menos trece portadas ilustradas por Téllez, correspondientes a los números 1531 de 1923; 1641, 1650 y 1663 de 1925; 1695 de 1926; 1795 y 1814 de 1928; 1825, 1832, 1840 y 1865 de 1929, así como 1890 y 1892 de 1930.
- 10 Suyas son las portadas de los números 717, 718, 721, 722, 724, 726, 727 y 728 de 1925, así como la del 756 de 1926.
- 11 Téllez dibujó las portadas de los números 23, 26, 29, 30, 31 y 32 de 1926.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ CASELLI, Pedro (2004), *Historia del Diseño Gráfico en Chile*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- ARROYO CABELLO, María (2018), «Perfumería Floralía: un caso de contenido de marca a principios del siglo XX», *Pensar la publicidad*, n.º 12, pp. 91-108.
- BALLESTE, Jaime (1955), *Ilustradores de ABC y Blanco y Negro*, Talleres Prensa Española, Madrid.
- BONET, Juan Manuel (2010), *El efecto iceberg: dibujo e ilustración españoles entre dos fines de siglo*, Fundación Colección ABC, Madrid.
- CASES SOLA, Adriana (2016), *El género de la violencia. Mujeres y violencias en España (1923-1936)*, UMA Editorial, Málaga.
- CHECA GODOY, Antonio (2008), *Historia de la publicidad*, Netbiblo, A Coruña.
- CIMEX (1928), «La exposición de carteles en el Ateneo», *La Correspondencia de Valencia*, 1 de enero, p. 1.
- CLAVIJO, Agustín y RAMÍREZ, Juan Antonio (1981), *El cartel de la Semana Santa*, Agrupación de Cofradías de Semana Santa, Málaga.
- «Concurso de carteles» (1923a), *Heraldo de Madrid*, 25 de mayo, p. 2.
- «Concurso de carteles» (1923b), *ABC*, 26 de mayo, p. 24.
- «Del concurso de carteles» (1928), *Vida Gráfica*, 6 de agosto, p. 9.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle (2000), *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. 5, Taurus, Madrid.
- «El concurso de carteles del Marqués del Mérito» (1923), *Nuevo Mundo*, 1 de junio, pp. 30-31.
- ESPINOSA VARGAS, Ismael (2006), *Caricaturistas y dibujantes de Chile (una antología con 780 caricaturas desde 1818 hasta 2006)*, Ismael Espinosa, Santiago de Chile.
- «Exposición de la Ciudad y la Vivienda modernas (Madrid, noviembre de 1926)» (1926), *La Construcción Moderna*, n.º 11, pp. 13-14.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María (2000), *La Novela Semanal*, CSIC, Madrid.
- GARCÍA PADRINO, Jaime (2004), *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- GARCÍA PRIETO, Manuel (1935), «Aristo-Téllez nos habla de su vida y de su arte», *Andalucía Ilustrada*, n.º 65, marzo, s.p.
- GENÉ, Marcela M. (2005), *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, FCE-Universidad San Andrés, Buenos Aires.
- GILA MEDINA, Lázaro (2007), *Pedro de Mena escultor, 1628-1688*, Arco/Libros, Madrid.
- LABRADOR BEN, Julia María, CASTILLO, Marie Christine del y GARCÍA TORAÑO, Covadonga (2005), *La novela de hoy, La novela de noche y El folletín divertido: la labor editorial de Artemio Precioso*, CSIC, Madrid.
- «La Exposición de Medicina e Higiene» (1924), *La Voz*, 23 de junio, p. 9.
- «La fiesta de anoche. Un banquete a Aristo-Téllez» (1932), *El Sol*, 22 de mayo, p. 12.
- Libro oficial de la Exposición de la Ciudad y la Vivienda Modernas* (1927), Imprenta de la Ciudad Lineal, Madrid.
- MILLA, Fernando de la (1926), «Nuestros dibujantes. Aristo Téllez», *La Esfera*, n.º 664, 25 de septiembre, pp. 8-9.
- MURIANA ESCUDERO, Alejandro (2023), «El diario La Nación: intentos de elaboración de un nuevo ideal nacional», *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, n.º 21, pp. 153-174.
- OLMEDILLA, Juan G. (1932), «Adiós a Aristo Téllez, el gran dibujante argentino que vivió entre nosotros once años», *Crónica*, n.º 133, mayo, s.p.
- ORBUCH, Iván Pablo (2016), *Peronismo y educación física. Políticas públicas entre 1946 y 1955*, Miño y Dávila, Buenos Aires.
- OTEIZA, Luis María (1928), «Nuestros dibujantes: Aristo-Téllez», *Vida Gráfica*, n.º 176, 9 de julio, p. 7.
- PÉREZ ROJAS, Javier (1990), *Art déco en España*, Cátedra, Madrid.
- PÉREZ ROJAS, Javier (1997), *La Eva moderna. Ilustración gráfica española 1914-1935*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid.

- QUINTANA, Raquel y MANRUPE, Raúl (2016), *Afiches del peronismo (1946-1955)*, Eduntref, Buenos Aires.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto (2024), *Los Contemporáneos, 1909-1926*, CSIC, Madrid.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2003), *La Esfera: ilustración mundial (1914-1931)*, Libris, Madrid.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2008), *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*, Trea, Gijón.
- SANTIVÁN, Fernando (2016), *Confesiones de Santiván. Recuerdos literarios* [EPub], Universidad Austral de Chile, Valdivia.
- SUMMERS DE AGUINAGA, Begoña (2023), *De la caricatura al humorismo. Para una Edad de Plata del dibujo (1878-1936)*, Ediciones Doce Calles, Madrid.
- VEGA, Daniel de la (1982), *La despedida*, Ediciones Nuevaaurora, Santiago de Chile.
- VERDÚ PERAL, Ana (2007), *Tiempo de feria: historia y carteles de las ferias de Córdoba*, Diario de Córdoba, Córdoba.

Varia





# Echoes on a Reused Canvas: Picasso and the Life of Images (1899)

Alfons Puigarnau

Universidad Pontificia de Salamanca

apuigarnauto@upsa.es

Sometimes artworks possess an uncanny ability to transport us through what feels like a tunnel in time. In their physical presence they appear to address us in the present moment, yet they often contain surprises that escape the human eye—either because they are present but remain unnoticed, or because they can be sensed without leaving visible traces. Within this temporal passage we encounter moments of anachronism in which no light seems visible at the end, and others in which we may situate ourselves within the creative space itself: as participants in history, as protagonists, or as curious spectators to whom the past speaks from beyond its own limits.

This invites us to reconsider the boundaries of time: beneath the final layer of paint on a masterpiece there may lie something quite different—an earlier image that alludes to another work, reinterpreting it in turn. This is precisely the case with what I shall call Picasso's «triple portrait». In this article, I reveal for the first time the hidden surprise uncovered in Picasso's well-known anonymous portrait *Man, after El Greco* [1], painted in Barcelona in 1899, and made visible through a recent radiographic study.

This analysis proposes that Picasso's painting embodies the identities of three distinct yet interconnected artists. Although not a literal triple portrait, the connection resides in the deeper domain of creative expression: the artistic legacies of Picasso, El Greco, and Velázquez persist through history, interwoven through what the German art historian Aby Warburg termed *Nachleben*—the afterlife or survival of forms. We shall begin by examining the historical context of the work, then consider the painting itself, and finally articulate our main thesis: a new reading of the young Málaga-born artist.



1. Picasso, *Man, after El Greco*, 1899. Oil on canvas. 34,4 x 31,2 cm (irregular) MPB110.034. © Succession Pablo Picasso

A collaboration between art and science—radiography conducted in 2015 by a team of conservation specialists—allows us to identify what had long been unknown in one of Picasso's earliest works (Sessa et al., 2016). X-ray imaging, functioning as a laboratory for visual investigation, enables us to explore the relationship between Picasso's early fasci-

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: PUIGARNAU, Alfons, «Echoes on a Reused Canvas: Picasso and the Life of Images (1899)», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 151-155, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.21061>



2. Picasso, Copy of Velázquez's *Vulcan's Forge*, 1897–1898. Fragment. MPB110.034. © Succession Pablo Picasso. This is the 90° right-rotated X-ray image of Fig. 1

nation with classical masterpieces and the formation of his own artistic identity.

Examining the X-ray image of *Man, after El Greco* rotated 90° to the left [2], we discern a fragment of a larger academic drawing akin to those Picasso produced during his studies at La Llotja. The scans confirm Picasso's well-documented practice of reusing canvases (Hoenigswald, 1997). Before turning to the works themselves, a brief historical overview is required.

On 3 November 1897, Picasso wrote to Joaquim Bas, a friend from La Llotja, articulating his artistic aspirations and newly adopted role models: «The museum of paintings [Museo del Prado] is very nice indeed: «(...) El Greco has some magnificent heads. Velázquez is first-rate»» (Picasso, 1897). A year later, whilst staying in Horta de Sant Joan (southern Catalonia), he filled a sheet of sketches with inscriptions praising both painters—El Greco and Velázquez—as sources of inspiration [3].

The rediscovery of El Greco's work proved pivotal for the development of painting in the final third of the nineteenth century and well into the twentieth (Barón, 2014). Picasso saw El Greco's celebrated *Nobleman with his Hand on his Chest* (c. 1580) (Museo Nacional del Prado, MNP, P000809)—a portrait that would later become emblem-

atic of the Spanish caballero. This was in the autumn of 1897, when the young artist moved to Madrid to study at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. He soon rejected the Academy's pedagogical methods and chose instead to learn directly from close study of the masterpieces of El Greco (1541-1614), Velázquez (1599-1660), and painters such as Murillo, Titian, Van Dyck, Rubens, and Teniers.

After Picasso's early formative years in A Coruña, the Ruiz-Picasso family relocated to Barcelona in 1895. Working in his studio on Carrer dels Escudellers Blancs, he painted *Man, after El Greco* in 1899, clearly echoing both the *Nobleman* and several figures from El Greco's *Burial of the Count of Orgaz* (1586-1588) in Toledo. Picasso often visited Toledo on Sundays, when the Prado was closed.

II

This painting is an exercise in distortion. With his elongated oval face, domed forehead, receding hairline, heavy-lidded eyes, triangular beard, pronounced ears, and tense mouth, Picasso's sitter bears a striking resemblance to El Greco's stylized figures. The tightly fitted lace collar beneath the chin further recalls El Greco's *Portrait of a Gentleman* (c. 1586, MNP, P000813) and the background figures of *The Disrobing of Christ* (1577–79, Toledo Cathedral).

Picasso learned from El Greco to look attentively, to notice the subtle irregularities of the unusual face. In his early portraits, figures often appear unsettled, with wide, staring eyes, melancholic gazes, or even slight strabismus—as if the world before them did not conform wholly to Euclidean geometry (Pijoan, 1930). Later, when Picasso revisited Velázquez's *Las Meninas* through his 1957 Variation Series, he declared his wish to «un-learn» Velázquez: «I will try to do it in my way, forgetting about Velázquez» (Sabartés, 1957)—despite having once studied the Sevillian painter's elegant classicism with great admiration.

Picasso entered the Academia de San Fernando in 1897. He copied Velázquez's *Philip IV* (Museu Picasso Barcelona, MPB 110.017) and produced landscapes of the Retiro Pond (MPB 110.094, 110.227), attempting to capture the atmosphere reminiscent of Velázquez's Roman-period works at the Villa Medici (1629-1630). He sketched copies

of *The Fable of Arachne*, *Las Meninas*, and an equestrian portrait of Philip IV (MPB 110.398). He also drew an unmistakable caricature of an El Greco figure in his 1898 Madrid sketchbook (MPB 112.575).

The greatest surprise revealed by the radiograph, however, is the comparison between Picasso's hidden male torso and Velázquez's *Vulcan's Forge* (1630), painted during his Italian sojourn [4]. That journey had a profound and lasting influence on Velázquez's development. *Vulcan's Forge* and *Joseph's Bloody Coat* (El Escorial) are generally attributed to his first Roman period. The classical influence of Bolognese and Roman art—and of sculpture—on the young Velázquez (Mulcahy, 2005) appears clearly reflected in the nude torso beneath Picasso's portrait.

The X-rays reveal not only a copied Velázquez torso but also the young Picasso still probing the vitality of a mature Velázquez—employing one of his classical compositional frameworks. Picasso recognized that Velázquez used the nude to create greater spatial depth than clothed figures allowed. Picasso did not need to travel to Rome: by copying *Vulcan's Forge*, he absorbed many of the lessons Velázquez himself had learnt from Italian art and from studying Michelangelo in the Sistine Chapel (Portús, 2014). In this sense, radiography brings together El Greco's 'magnificent heads', a 'first-rate' Roman Velázquez, and Picasso's own early anatomical explorations anticipating *Les Femmes d'Alger* (1907). Thus, El Greco and Velázquez both informed Picasso's development.

### III

The radiographic image—a Velázquez torso beneath an El Greco-inspired surface—creates a historical interplay in which each work projects the other forward and backward in time. This is the logic of what I refer to as Pablo Picasso's three-in-one portrait. Dialectically, the man seen 'through El Greco's eyes' draws the past into the present, offering, anachronistically, Picasso as a 'total' artist.

Aby Warburg's notion of *Nachleben*, or the survival of forms (Didi-Huberman, 2003), helps clarify this dynamic. Several layers of survival are at work:

1. In Madrid, Picasso copied numerous portraits by El Greco and Velázquez.



3. Pablo Picasso, *Greco, Velázquez, INSPIRAME (Greco, Velázquez, INSPIRE ME, different local characters from Horta)*, Horta de Sant Joan, 1899, Conté pencil on paper, 24.3 cm x 16.2 cm, MPB110.747R.

© Succession Pablo Picasso

2. *Man, after El Greco* is painted in an El Greco-like idiom.

3. The torso beneath the portrait echoes the male figure in *Vulcan's Forge*.

4. Before moving to Paris, Picasso drew deeply from both El Greco and Velázquez.

5. The visible portrait and the underlying Velázquez layer merge El Greco's distortions with Velázquez's Roman classicism on a single canvas.

How might Warburg's idea of survival help explain what it means to 'transcend temporal boundaries'?

For Warburg, *survival*—the afterlife, continuity, and transformation of images and motifs—is the central problem





4. Diego Velázquez, *Vulcan's Forge*, Detail. 1630. Oil on canvas, 223 x 290 cm.  
© MNP, P001171

of art history. *Nachleben* does not imply rebirth after extinction nor replacement by new forms. In Picasso's painting, neither El Greco nor Velázquez has vanished. Hence the very notion of the triple portrait: the 'triple presence' of three artists linked by a kind of temporal threshold.

Chronological time—whether understood as influence or as a chain of facts—held little appeal for Warburg. He pursued instead a spectral, symptomatic notion of time. El Greco's portraits belong to the chronology of Mannerism, Velázquez's torso to the seventeenth century. Yet, for Warburg, these works are intelligible only when we recognize the anachronistic temporalities of the survivals they contain. Survival involves forgetting, transformation, involuntary memory, and unexpected rediscovery—processes that reveal a cultural, rather than natural, temporality (The Warburg Institute, 1931, 1938).

In my reading of Picasso's El Greco-esque portrait, all these dynamics are present. A certain forgetfulness bridges

the gap between the El Greco Picasso saw at the Prado and the distortions he adopted in the portrait he painted. Painting the new over the old—Velázquez's torso—enacts a deliberate burial of the past. The transformation of meaning in both the Málaga and Sevillian painters becomes clear: the classics are brought into the fin de siècle, just as Picasso begins exploring the relationship between painting and reality. Involuntary memory plays its part: Picasso seeks to be himself, yet longs to learn from and be inspired by the masters. The rediscovery in 2015 of a hidden copy of *Vulcan's Forge* underscores this dynamic of survival.

What emerges is a complex temporality—a play of pauses and crises, leaps and reversions—forming not a simple history but a web of memory, not a sequence of artistic facts but a theory of symbolic complexity. My hope is that this perspective resonates with admirers of historicism and with scholars of Picasso's early work.



## Bibliography

- BARÓN, Javier (2014), «La influencia del Greco en la pintura moderna. Del siglo XIX a la difusión del Cubismo», *El Greco y la pintura moderna*, Museo Nacional del Prado, Madrid, pp. 101-197.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, REHBERG, Vivian and BELAY, Boris (2003), «Artistic survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time», *Common Knowledge*, Vol. 9, n.º 2, pp. 273-285.
- HOENIGSWALD, Ann (1997), «Works in progress: Pablo Picasso's hidden images», in McCULLY, Marilyn (ed.), *Picasso. The Early Years, 1892-1906*, Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, pp. 299-309.
- MULCAHY, Rosemarie (2005), «Velázquez en Italia by Salvador Salort Pons», *The Burlington Magazine*, vol. 147, n.º 1226, pp. 336-337.
- PICASSO, Pablo (1897), *Letter of Picasso to Joaquim Bas, Madrid, November 3<sup>rd</sup> 1897*, Fundació Palau, Caldes d'Estrach.
- PIJOAN, Josep (1930), «El Greco-A Spaniard», *The Art Bulletin*, vol. 12, n.º 1, pp. 13-18.
- PORTÚS, Javier (2014), *Velázquez*, Kunsthistorisches Museum, Wien, pp. 301-302.
- SABARTÉS, Jaume (1957), *Dans l'Atelier de Picasso*, Fernand Mourlot, Paris.
- SESSA, Clarimma, JIMÉNEZ DE GARNICA, Reyes, ROSI, Francesca, FONTANA, Raffaella, and GARCÍA, José Francisco (2016), «A Study of Picasso's Painting Materials and Techniques in Six of His Early Portraits», *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 55, n.º 4, pp. 198-216.
- THE WARBURG INSTITUTE (1934), *A Bibliography of the Survival of the Classics. I. The publications of 1931*, The Warburg Institute, London.
- THE WARBURG INSTITUTE (1938), *A Bibliography of the Survival of the Classics. II. The publications of 1932-1933*, The Warburg Institute, London.



## Comentarios bibliográficos





## *El arquitecto José María Manuel Cortina Pérez y la Cerámica Nolla*

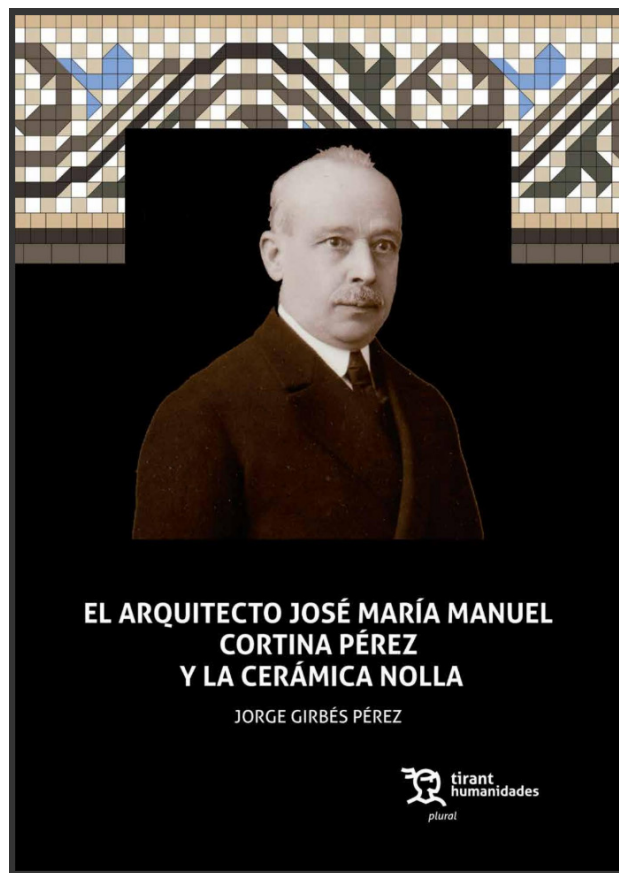
GIRBÉS PÉREZ, Jorge

Tirant lo Blanch, Valencia, 2023

ISBN: 978-84-1963-253-1

Jorge Gírbés Pérez, profesor titular de la Escuela Técnica Superior de Ingeniería de la Edificación de la Universidad Politécnica de Valencia, publica una monografía cuyo título podría sugerir al profano en la materia dos asuntos totalmente dispares. La lectura de las primeras páginas deja claro, sin embargo, que la producción del arquitecto José María Manuel Cortina Pérez (1868-1950) se contextualiza en un periodo en el que la arquitectura se esforzaba en dar respuesta a las demandas de la sociedad, incorporando cuantas innovaciones técnicas la hiciesen más útil o bella. Es el caso de la cerámica Nolla. En este volumen el autor da continuidad a dos de sus más destacadas líneas de investigación, desarrolladas desde hace años en torno a la arquitectura funeraria y a la aplicación de revestimientos cerámicos y porcelánicos a la arquitectura. En esta obra sobre el arquitecto Cortina confluyen ambas líneas de trabajo.

Cortina fue muy prolífico y diverso en su producción: fue arquitecto municipal en varias localidades valencianas, proyectó ensanches y cementerios, edificios religiosos, ferrocarriles, monumentos, edificios públicos, teatros y palacetes. Sobre su importancia cabe mencionar el dictamen del reconocido especialista Juan Bassegoda, quien afirmó que Cortina era a Valencia lo que Gaudí a Barcelona. Pero, lamentablemente, a diferencia de lo ocurrido con el genio de la Sagrada Familia, una gran parte de los edificios de Cortina han sido demolidos. Citaremos el teatro Eslava como ejemplo de una de estas lamentables pérdidas patrimoniales, que de haber llegado a nuestros días disfrutaría de protección y utilidad social. Sirva este libro como reivindicación y memoria de su figura, enriquecida también con su faceta de defensor del patrimonio, de lo que es ejemplo su descubrimiento de la barandilla del Miguelete, que se hallaba oculta por una obra de ladrillo.



Cortina se formó en Barcelona, a excepción del último año de carrera, que lo hizo en Madrid preocupado ante la posibilidad de que su título pudiera no ser reconocido en todo el territorio nacional ante los intentos separatistas catalanes. Posteriormente viajó por Europa con la intención de mejorar y depurar su estilo, orientado hacia el medievalismo y el eclecticismo, pero con un indudable y no disimulado in-

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José, «GIRBÉS PÉREZ, Jorge: *El arquitecto José María Manuel Cortina Pérez y la Cerámica Nolla*», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 159-161, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.20658>

flujo modernista, lógico si atendemos a su formación y a los años de gran parte de su producción arquitectónica. Podríamos calificarlo de un arquitecto integral, pues a la vez que el edificio diseñaba y dibujaba con gran maestría todos los pormenores decorativos que completarían la obra: tallas en madera de los techos, azulejos, alicatados, barandillas y los relieves y elementos escultóricos singulares que dotaron de personalidad a su obra.

Jorge Girbés presta una especial atención a los repertorios decorativos, que ha localizado en un exhaustivo trabajo de campo y que analiza también desde su simbología: así, los cascabeles –recurrentes en la obra de Cortina–, dragones, repertorios del bestiario medieval en forma de gárgolas o relieves, y águilas constituyen el vocabulario ornamental de las edificaciones de Cortina. Destacaremos la Casa Cerní de Ceuta o la Casa de los Dragones de Valencia como notables ejemplos de los que han llegado hasta nuestros días en óptimas condiciones. Cuando nos adentramos en el campo de la arquitectura funeraria –temática ampliamente estudiada por el autor–, el vocabulario simbólico se multiplica en consonancia con el cometido de mensaje entre dos mundos que se asigna a mausoleos y panteones, soportes del crismón, el estauograma, diversidad de cruces, monogramas IH y JHS, pavo real, paloma, coronas de espinas, estelas discoidales, reloj de arena con alas, alfa y omega, delta paránoptico y otros elementos que podríamos considerar parlantes en el contexto de la arquitectura funeraria.

Dedicar los restantes capítulos a estudiar los pavimentos de los edificios de Cortina constituye una de las aportaciones esenciales de este libro, no solo por su belleza e interés sino también por la metodología aportada, que además de la datación y clasificación enriquece su apreciación mediante restituciones digitales de los suelos, muy atractivas por su rico y equilibrado colorido que denotan el alto grado de calidad artística de estas realizaciones. En el inicio del capítulo tercero queda clara la diferencia entre la cerámica Nolla, la baldosa hidráulica –cuya industria prosperó prácticamente en paralelo a la de Nolla– y el pavimento cerámico, el más modesto de los tres. Los palacetes de Cortina fueron dotados con la primera modalidad, la de mayor calidad, no solo por sus materiales y técnicas de fabricación sino también por sus delicados diseños, que elaboraban profesionales formados en la Real Academia de Bellas Artes de Valencia, cuyo plus de formación se aprecia en el resultado final.

Recordemos que la baldosa hidráulica, elaborada con cemento blanco, portland y arena, en frío y mediante prensado, proporcionaba un material que elevó notablemente el nivel estético de las construcciones, sobre todo domésticas, de las casas de las clases medias y altas. El material, dotado de porosidad, fue superado por la cerámica Nolla, que utiliza arcillas caolínicas muy depuradas, materiales minerales fundentes, arenas y pigmentos. La cocción a altas temperaturas, cercana a los 1300°, y el posterior enfriamiento lento, provocaban la vitrificación, y, como resultado, un alto grado de dureza y una casi nula porosidad. Con acierto se la ha comparado a los actuales pavimentos de gres cerámico apropiados para suelos de alto tránsito.

Otra de sus peculiaridades era la técnica de instalación. A diferencia de la baldosa hidráulica, que aporta en sí misma un diseño polícromo con arreglo a diversos dibujos, la cerámica Nolla producía pequeñas teselas monocromas de poco más de 3 cm y en diferentes colores, casi siempre cuadrados, pero también triangulares y rectangulares, que se combinaban entre sí para conformar la composición. Era indispensable la concurrencia de un personal altamente cualificado que ejecutaba el mosaico con un alto grado de perfección y, generalmente, sin cortar las piezas o reduciendo los bien disimulados cortes a su mínima expresión. Las piezas se colocaban una a una a hueso, sin llagueado, con una técnica esmerada de la que dependía el resultado final. Los requerimientos del material generaron una profesión, la de los mosaiqueros, que ayudados por un par de peones cubrían entre 10 y 14 metros cuadrados en cada jornada. La necesidad de asumir el coste de la instalación elevaba el precio final y actuaba a su vez como filtro social: no encontramos cerámica Nolla en casas de renta, sino en edificios de elevado estatus social y su consiguiente mayor calidad. Los catálogos comerciales de la empresa, algunas de cuyas bellas páginas se reproducen en el libro a todo color, daban instrucciones de instalación y ofrecían los servicios del equipo técnico necesario para la instalación, avalados por la propia empresa.

La técnica de fabricación de la cerámica de Nolla surgió, como otras tantas innovaciones técnicas, en Inglaterra. Allí debió conocerla Miguel Nolla i Bruixet, quien la implantó en Valencia y comenzó a producirla a partir de 1865. Se mantuvo al frente de la empresa hasta 1879, dejándola entonces en manos de sus hijos, quienes en 1920 la vendieron a la familia Trenor, que con gran perspicacia comercial

mantuvo el apellido Nolla en el nombre de la empresa, dado que ya se había producido la identificación del nombre con el producto. Hubo otras empresas valencianas y catalanas que desarrollaron esta técnica, pero ninguna alcanzó la excelencia de la que se considera pionera en España.

El libro dedica los tres capítulos siguientes a estudiar sendos edificios de Cortina, los cuales mantienen sus pavimentos originales de cerámica Nolla: la ermita de la Misericordia de Meliana, la casa Morris de Bétera y la casa del Molino de Rocafort. Solo el primero de ellos ofrece un pavimento dotado de cierta austeridad y discreción. Los otros dos inmuebles se enriquecen con un rico repertorio de artísticas y vistosas creaciones, pues cada una de sus dependencias recibió un diseño diferente. No son estos los únicos ejemplos que han llegado a nuestros días, pero de otros inmuebles particulares no se ha obtenido permiso de sus propietarios para publicar la distribución de sus viviendas.

El capítulo que cierra la monografía explica la metodología seguida para el levantamiento gráfico de las nu-

merosas reproducciones de diseños realizadas mediante técnicas informáticas, permitiendo el disfrute de sus bellos diseños, así como su comprensión. Aquí se desvelan los detalles de cómo se resolvían los problemas generados por la rigidez de tener que dar respuesta a la consecución de una obra de diseño complejo mediante un reducido repertorio de formas geométricas. Los levantamientos actuales de estos diseños se revelan como una tarea laboriosa, acometida con la ayuda de convenios de prácticas en empresas de la universidad.

No puede concluirse esta reseña sin destacar que la mayor parte de las numerosas ilustraciones de este libro son a color, un aspecto que sin duda encareció su edición pero que se juzga absolutamente necesario para poder ofrecer el doble nivel de disfrute que aporta su lectura: el intelectual y el visual.

**Francisco José Rodríguez Marín**  
Universidad de Málaga

## En busca de la escritura fílmica

GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel

Ediciones Cátedra, Madrid, 2024

ISBN: 978-84-376-4728-9



El libro *En busca de la escritura fílmica* es una compilación de textos de Manuel Gutiérrez Aragón –destacado director, guionista y novelista español–, seleccionados y editados por el catedrático José Luis Sánchez Noriega, donde se presentan piezas muy diversas sobre su relación con el cine, su

actividad creadora, recuerdos, viajes, los vínculos de la cinematografía con otras artes y algunos perfiles. Un libro que, aunque no aborda de forma directa las propias obras del cineasta, revela muchos aspectos de su carácter y quehacer artístico, así como del contexto en que ha desarrollado su carrera y su comprensión de otros temas e intereses diversos.

Con una escritura que se libera de grandilocuencias, y que en determinados momentos es marcada por un toque de humor, se proponen en varias ocasiones frases y reflexiones que constantemente han configurado algunas propuestas teóricas de la actividad fílmica a lo largo de la historia, como esa búsqueda de una estética cinematográfica, el tiempo, el movimiento, el montaje, el trabajo con los actores, la autoría en cine, entre otras.

Siguiendo una estructura que no se somete a un orden cronológico, sino a la disposición de una serie de temáticas-discursos, la obra se divide en torno a cinco ejes: *Itinerarios, sombras y sueños; Crear y crear en las imágenes; Literaturas, lenguas, representaciones; Artes e interrogantes; Figuras y perfiles*. Cada uno de ellos está conformado por una sucesión de textos que giran alrededor de dichos títulos.

En el primer apartado (relatos *El cine como el tiempo* y *En busca de la escritura fílmica*), encontramos cómo el autor describe sus primeros años de vida y su curiosidad por el arte de la narración, así como el camino que lo ha llevado a formarse y convertirse en cineasta, donde, de una forma vívida (y con algo de humor), relata las frustraciones propias de quienes desean ser cineastas y obtener imágenes con cualidades potentes: que parezca cine. Especial interés recae, también, en lo referido al tiempo donde expresa que el cine «está hecho de lo que esté hecho el tiempo». La puesta en escena y la construcción del mundo –de una *realidad intervenida*–, cuenta con apuntes perspicaces que subrayan

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: PÉREZ QUINTANA, María Alejandra, «GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel: *En busca de la escritura fílmica*», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 162-163, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.20767>



el trabajo tras la cámara y el particular viaje-aprendizaje conseguido entre aciertos y errores.

Más adelante, en la segunda sección (*Jardín de deseos*), se produce una interesante reflexión sobre las diferencias entre el cine y la literatura, reconociendo principalmente el aporte de los intérpretes en la construcción del personaje. La arquitectura aparece como uno de los tópicos, distinguiéndose los valores que adquieren determinados lugares dentro de algunas películas, en una explicación sobre el simbolismo y usos del espacio como parte de la forma de un filme y del acuerdo con el espectador para su disfrute. En cuanto a la pintura, se retoman reconocidas obras que han inspirado, con sus técnicas, aspectos como la iluminación y composición.

Asimismo, se producen llamativos señalamientos sobre la importancia de la fotografía en el cine (*Maestros de la luz*), las limitaciones que en determinados momentos conllevaron a la generación de una estética intimista, y el necesario diálogo entre director y operador de cámara para el aspecto visual de una película. En lo referente al tema de la autoría en la actividad cinematográfica, se plasma la necesidad de reconocimiento al guionista, por ser quien plantea la idea germinal del proyecto, de algo que antes no existía. En diferentes textos a lo largo del libro esta idea es continuamente abordada. El punto de vista en la pieza audiovisual corresponde a una obligación del director, apunta Gutiérrez Aragón, recalcando, además, que el otro director de un filme podría ser el montador –afirmación entendida por la relevancia de este proceso en el resultado final–.

Volviendo sobre destacados escritores como Cervantes, Galdós, Camus, Kafka, se medita en el valor y complejidad de sus personajes, generándose una discusión enriquecida por las experiencias del autor, quien ha adaptado algunas de sus obras para la pantalla y el teatro (lo apreciamos en *Buscando un Quijote desesperadamente* y *Notas en torno a El proceso, de Frank Kafka*). Aquí salen a

relucir las dificultades del proceso de *casting* y, nuevamente, la importancia del trabajo con el actor y la disposición de sus registros interpretativos al servicio de la obra. Igualmente, contada como una anécdota, se subrayan las posibilidades del cine –las diferencias entre el lenguaje fílmico y la escritura, y sus similitudes– y la postura cuestionadora de Saragat en un curso de verano. En el bloque, cabe mencionar, aparece un evocativo texto que trata los léxicos y acentos que impregnan el cine en español.

En *Artes e interrogantes* nos acercamos a su postura en torno a ciertas piezas artísticas y contextos, con una narración que expone obras clave que orbitan en el imaginario colectivo –*Un perro andaluz*– y la construcción de metáforas fílmicas, la expresión de las pasiones –como *El grito* de Munch–, una crónica acerca de un viaje que terminó en la apreciación de obras de El Lissitzky o el poder del cine para reinventar la vida en *Las transformaciones del arte contemporáneo: cine*.

Los perfiles, que integran el último apartado, nos presentan: a maestros del cine como Luis García Berlanga, Mario Camus o Claude Cabrol, donde se reseñan características de sus personalidades y obras; directores de fotografía que han demostrado una pasión y lealtad insoslayable en sus labores; cineastas de fuertes convicciones; y mujeres pioneras en el cine español como Josefina Molina. Cierra el capítulo un texto que, con un humor evidente y crítico, describe las *performances* de ciertos políticos.

En definitiva, la experiencia recogida en estas páginas, la acuidad sobre las cuestiones de la creación, la crítica, preguntas y abordaje de la práctica profesional –con sugerentes reflexiones– nos recuerdan por qué nunca se ha dejado de perseguir esa escritura fílmica en diferentes situaciones, medios y aspectos que traspasan la vida, en una invitación a repensar sus distintos constituyentes.

**María Alejandra Pérez Quintana**  
Universidad Complutense de Madrid

## Museos y colecciones universitarias de Arte en España y Latinoamérica

GARCÍA LIRIO, Manuela

Universidad de Granada, Granada, 2022

ISBN: 978-84-338-7013-1



Hallar publicaciones, como la de Manuela García Lirio, generan al lector una grata sorpresa por su calidad, temática y, por supuesto, refrescante estilo. Esta doctora en Historia

y Artes, por la Universidad de Granada, actualmente profesora sustituta en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Jaén, nos invita a una travesía, a lo largo de 308 páginas, por el universo, un tanto inexplorado, que configuran los museos y las colecciones de arte vinculados a centros universitarios. Esta propuesta, nada sencilla, se desarrolla con destreza a través de una perspectiva dual que nos conduce de lo local a lo global, por España y Latinoamérica

La obra, en cierta medida, puede considerarse una revisión actualizada y divulgativa, con marcada cadencia científica y nada reiterativa, de la magnífica tesis doctoral *Museos y colecciones universitarias de arte en el ámbito iberoamericano* (2021), defendida por la autora en la Universidad de Granada. En ella hallamos unos recursos culturales un tanto desconocidos, para el gran público, e incluso considerados de «segunda fila». La situación, desfavorable y de aislamiento, respecto a sus homólogos, recuerda en cierta medida a la frustración del naufragio. Estos espacios reverberan, de alguna manera, las desventuras de Robinson Crusoe, el singular personaje de Daniel Defoe (1719). La soledad, sin embargo, de esta tipología museística es de mayor envergadura y lapso temporal. Su génesis es tan antigua como la propia universidad, dado que esta ha atesorando bienes culturales y científicos desde sus remotos orígenes. El punto exacto de partida se referencia en el Ashmolean Museum of Art and Archaeology (1683), concebido gracias a la donación del gabinete de curiosidades de Elias Ashmole a la Universidad de Oxford, un hecho clonado con posterioridad en multitud de ocasiones.

Las colecciones, sin embargo, parecen ser reiteradamente ignoradas y minusvaloradas, tanto por su excesivo

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: WALIAS RIVERA, Luis, «GARCÍA LIRIO, Manuela: *Museos y colecciones universitarias de Arte en España y Latinoamérica*», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 164-165, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.20886>

carácter académico como descontextualización. En ocasiones se encuentran desperdigadas por diversos espacios y facultades, sin relación alguna y cuasi olvidadas, subsistiendo inadvertidas como meros objetos decorativos. Si a esto sumamos una errática gestión, sobrevenida por años de escasez financiera, obtenemos un producto infravalorado. Estas circunstancias lastran el correcto desarrollo de la característica tipología museística universitaria, transformándola en un simple sucedáneo conceptual del museo.

La realidad, sin embargo, es bien distinta, como Manuela García Lirio se empeña en demostrarnos. Dichos recursos culturales deben ser considerados de primer orden, dado que albergan una variedad de repertorios de gran valor patrimonial. Estos, a su vez, constituyen una herramienta, indispensable, didáctica y científica, con capacidad docente e investigadora. Dicho axioma, contenido en la obra, se reverbera a través del altavoz que constituyen tanto el Comité Internacional para los Museos y Colecciones Universitarias del ICOM como Universeum, la red europea dedicada a la preservación, estudio y promoción, del patrimonio académico. Es más: el que suscribe, procedente de la Universidad de Cantabria, debe secundarlo, dado que esta alberga una excelente colección artística, que no museo, gestionada con empeño, como magníficamente también se recoge en la publicación.

*Museos y colecciones universitarias de Arte en España y Latinoamérica* resalta una y otra vez la capacidad y riqueza patrimonial que posee la Academia. Esta, quizá, pueda localizarse en los márgenes del circuito museístico convencional, pero dicha situación no resta ni un ápice de valor a la repercusión positiva que ejercen las universidades y sus custodios artísticos como motores culturales de la sociedad. La autora, desde su perspectiva, procura converger y relacionar, indagando hasta plasmar los puntos en común respecto al *modus operandi* de los casos analizados, con el fin último de establecer estrategias conjuntas o procesos capaces tanto de desembocar en una eficiente gestión de los recursos como en el establecimiento de redes internacionales para el desarrollo adecuado de dichos espacios.

La obra, en sí misma, se desmenuza a través de cinco interesantes capítulos, sin obviar un magnífico prólogo, firmado por María Luisa Bellido Gant, una adecuada introducción, un epílogo conclusivo y, para rematar, una amplísima bibliografía. El primero de los capítulos, que opta por

una cadencia histórica, traslada al lector desde la génesis de los museos universitarios hasta el presente. El siguiente aborda una exquisita selección de estos recursos, siete en total, circunscritos geográficamente a España. El tercer capítulo hace lo propio, como su predecesor, con las colecciones universitarias más representativas que, en mayor número, superan la docena. La obra nos invita, llegados a este punto, a surcar el océano. El enfoque vira, acusando una perspectiva transversal y comparativa, con el objeto de analizar detenidamente las tipologías homólogas latinoamericanas. El cuarto capítulo, siguiendo dicha premisa, contempla veinticuatro museos, ubicados en ocho países. Mientras que la última sección, no menos importante, hace lo propio con siete colecciones universitarias distribuidas en cuatro estados iberoamericanos.

Estamos, sin lugar a dudas, ante una obra de singular magnitud, caracterizada por su capacidad de síntesis y manifiesta óptica comparativa que, *per se*, representa un destacado aporte al vacío historiográfico existente en relación a la dualidad de parámetros en ella analizados. La publicación, con independencia de la tesis doctoral sobre la que se inspira, representa el primer acercamiento empírico y sistemático a los museos y colecciones universitarias tanto españolas como iberoamericanas, lo que la convierte en un referente académico de primer orden y carácter internacional.

Estimo que, como conclusión, la doctora Manuela García Lirio procura, a través de lo expuesto en las páginas de su libro, realizar una llamada de atención, tanto al mundo científico como a la sociedad, sobre la importancia y el valor de los museos y colecciones artísticas universitarias. La labor de identificación de esta tipología museística, al focalizar y potenciar su conocimiento, augura un mayor rédito científico y educativo, a futuro, para aquellas organizaciones que opten por su implementación, al tiempo que garantiza un destacado desarrollo social, económico y cultural en el seno de las comunidades que las alberguen. El Sistema Universitario Español cuenta con ochenta y seis universidades, cincuenta de carácter público y treinta y seis privado, donde todavía queda mucho trabajo por hacer. Este inspirador libro marca, sin duda, el camino a seguir, ejerciendo como guía.

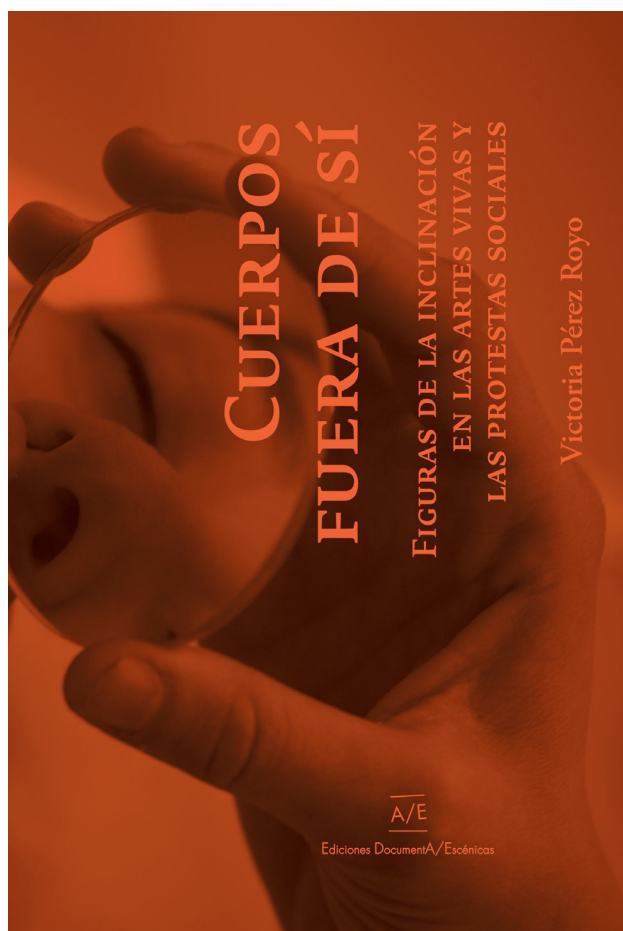
**Luis Walías Rivera**  
Universidad Complutense de Madrid

## *Cuerpos fuera de sí. Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales\**

PÉREZ ROYO, Victoria

DocumentA/Escénicas Ediciones, Córdoba, 2022

ISBN: 978-987-4445-27-8



Pensar el cuerpo como una entidad fija y contenida en sus propios límites ha sido una de las ficciones más persistentes de la modernidad. Pero ¿qué sucede si lo concebimos como abierto y como fenómeno de intercambio continuo con otros cuerpos, imágenes y gestos? Esta perspectiva,

que desestabiliza la condición estructural tradicional, permite trazar nuevas geografías para el cuerpo como territorio de desbordamiento y mutación. Desde esta premisa, Victoria Pérez Royo nos invita a reconsiderar el arquetipo postural más allá de su autonomía autocontenida, para entenderlo como una entidad porosa y en expansión.

La autora se inscribe en una corriente crítica que entiende la corporalidad como una construcción relacional más que esencial. Su ensayo se erige, así, como una propuesta clave para los estudios de la performatividad y el pensamiento contemporáneo sobre la figura en las artes vivas, donde se exploran las potencias políticas de la vulnerabilidad y la disposición relacional. En este marco, Pérez Royo se apoya en ejemplos de prácticas escénicas provenientes de diferentes contextos sociopolíticos para evidenciar cómo esta presencia física en apertura permite la aparición de formas de acción diversas. Esta lógica se vincula con su propia experiencia como espectadora, aportando un enfoque situado y comprometido:

Este *fuera de sí* me desapropia del lugar en el que me sitúo como investigadora, de (in)comunicación y movilidad entre diferentes marcos y formas de pensar, tales como la teoría de la danza, la teoría teatral, la filosofía, la teoría política, la teoría social o la teoría de la imagen, entre otros varios (2022: 28).

El concepto se amplía para abarcar experiencias que exceden los límites de la subjetividad tradicional. Este desplazamiento del yo, que se expande continuamente, conecta con las artes de la escena, donde la relación con el cuerpo ajeno transforma la vivencia del propio ser. La práctica de ser acompañado por otros y reconstruir la propia identidad a partir de esa interacción se presenta como una forma de repensar la

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: MAHUGO AMARO, Irene, «PÉREZ ROYO, Victoria: *Cuerpos fuera de sí. Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales*», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 166-167, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.21029>



performatividad del individuo desde la receptividad. Este enfoque «fuera de sí» plantea que la corporalidad no se agota en sí misma, ni se limita a la imagen de descontrol o extravío; sino que se desborda más allá de sus límites, generando nuevas formas de acción colectiva hacia una subjetividad más ética.

El sujeto inclinado se presenta como una figura de resistencia que desafía la hegemonía de la verticalidad. La verticalización, según Adriana Cavarero en *Inclinations. A Critique of Rectitude* (2016), es una herramienta de control histórico que asocia la rectitud con la masculinidad y la normatividad. En contraposición, la inclinación, lo torcido o lo tumbado, se asocia con la feminidad y la desviación. Pérez Royo adopta esta idea y sugiere que las artes vivas, con sus cuerpos inclinados o dispuestos a inclinarse, permiten una orientación del yo, al *nosotros*, facilitando nuevas prácticas colectivas.

El enfoque de Pérez Royo se entrelaza de forma significativa con la *Teoría de la Mujer Enferma* de Johanna Hedva, que propone una reconfiguración de la acción político-social desde la potencia de lo autobiográfico. La pregunta «¿Cómo avientas un ladrillo a través de la ventana de un banco si no puedes salir de la cama?» (2016: 23) desvela las nociones tradicionales de protesta para dar lugar a posibilidades alternativas de revolución. Hedva propone valorar la acción política que puede surgir desde la cama, desde la enfermedad crónica o la incapacidad, para comprender que no todos los sujetos tienen la posibilidad de acceder y permanecer en la revuelta del espacio público. La convergencia de las propuestas de Hedva y Pérez Royo radica en la desestabilización de la normalidad corporal impuesta por las lógicas neoliberales de control, autonomía y productividad.

Desde esta perspectiva, la horizontalidad del cuerpo pasa a convertirse en una posición de resistencia. Esta visión conecta el ensayo de Pérez Royo con los estudios críticos de la discapacidad y la teoría *crip*, a pesar de no referirse de manera directa a experiencias vinculadas a la enfermedad o la diversidad funcional, como sí ocurre en el manifiesto de Hedva.

Los ejemplos sobre los que Pérez Royo articula su ensayo desestabilizan la normalidad del cuerpo moderno-colonial, de modo que la vulnerabilidad no se presenta como una

deficiencia, sino como una potencia. Estas prácticas, analizadas desde su propia vivencia como espectadora reclinada hacia el lugar donde sucede la acción, proponen al público una interdependencia que va más allá del espacio creativo, donde la apertura, la fragilidad y la relación con otros son los pilares de formas alternativas de movilización. La mirada radicalmente inclusiva del cuerpo expande las posibilidades de la acción política más allá de los límites tradicionales de la acción colectiva.

Los territorios de creación y representación artística, especialmente aquellos vinculados a las artes vivas y su relación con el cuerpo, se consolidan como escenarios donde la realidad de la vida se refleja y se cuestiona. A través de ellos, surge la posibilidad de visibilizar formas de revolución que provienen de identidades invisibilizadas y oprimidas por el capacitismo, generando entornos de revueltas alternativas y posibles.

«El cuerpo vulnerable, asociado al *impoder*» (Pérez Royo, 2022: 15) se convierte en fuerza política, invitando a repensar la acción colectiva desde una performatividad que hile *relación* con *cuidado*. Desde la dimensión escénica, la autora presenta una invitación a desafiar las lógicas neoliberales proponiendo la figura «fuera de sí» como un dispositivo de apertura hacia otras formas de memoria colectiva y de hacer en relación.

En última instancia, su análisis invita a desplazarnos del yo hacia el *nosotros* colectivo, haciendo del cuerpo un espacio de resistencia y de transformación. Pensar y activar estas formas inclinadas del arte implica desbordar la figuración postural, superando la lógica de la autonomía corporal para abrazar la heterogeneidad de cruces, aperturas y desplazamientos. Así, Pérez Royo invita a concebir las artes vivas como una vía para afrontar los desafíos contemporáneos: no solo como un espacio de experimentación escénica, sino como un laboratorio de prácticas corporales donde exceder los límites de la subjetividad y reconfigurar las formas de estar y de hacer en el mundo.

Irene Mahugo Amaro

Universidad de Castilla-La Mancha

## Notas

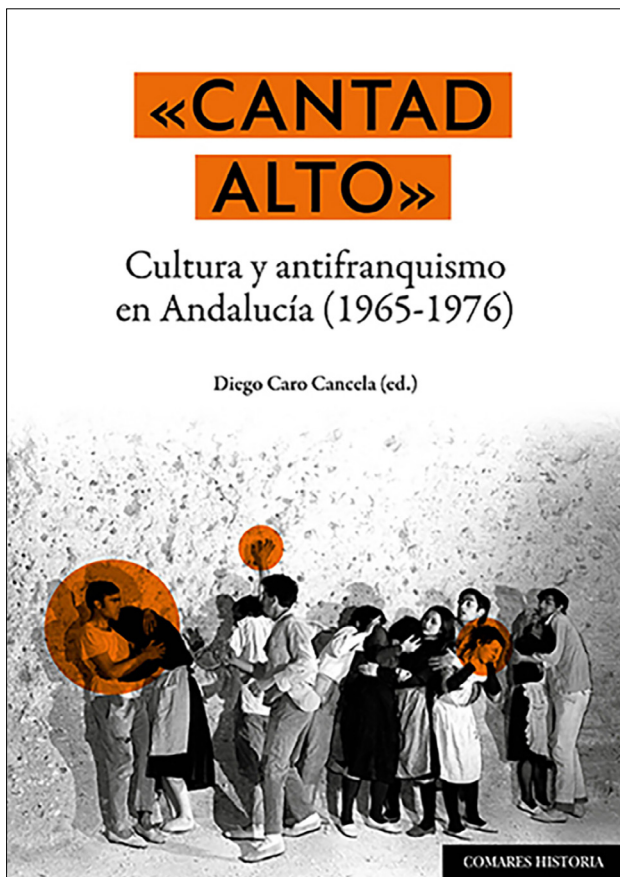
\* Este comentario bibliográfico se ha realizado gracias a un contrato predoctoral de Plan Propio de I+D+i de la Universidad de Castilla-La Mancha, cofinanciado por el FSE+.

## «Cantad alto». Cultura y antifranquismo en Andalucía (1965-1976)

CARO CANCELA, Diego (editor)

Editorial Comares, Granada, 2023

ISBN: 978-84-1369-677-5



«Cantad alto». Cultura y antifranquismo en Andalucía (1965-1976) recoge los resultados del proyecto de investigación «La construcción cultural de la democracia en España (1965-1976). El modelo andaluz». El libro, editado por Diego Caro Cancela, pertenece a la colección Comares Historia, que está desarrollando una necesaria labor de recopilación de relatos a contrapelo de la historia de Andalucía durante el

tardofranquismo y la transición. «Cantad alto» es una de las pocas obras de esta colección dedicada al arte y la cultura, y eso hace de ella una lectura especialmente relevante.

Por una parte, hace ya más de una década que se viene revisando el papel de la cultura, el arte y la visualidad en los cambios que facilitaron el derrocamiento del régimen de Franco y la construcción democrática en España. No obstante, en la región andaluza este trabajo ha sido mucho más lento y ha carecido de un compromiso colectivo como el que demuestra dicho proyecto de investigación. En efecto, escasean los estudios transversales a toda la región, que se preocupen por las especificidades que tuvo este proceso histórico en ella y que lo hagan, además, desde disciplinas tan diversas –al tiempo que cercanas– como la historia, la historia del arte, los estudios culturales o los de teatro.

El libro tiene por objeto analizar la emergencia y consolidación de una cultura alternativa, moderna y democrática en la Andalucía del tardofranquismo a través de cinco campos culturales: la narrativa, la poesía –y en vinculación con ella, el teatro–, la música, las artes plásticas y el cine. Los capítulos dedicados a estas disciplinas ocupan la tercera parte del libro, que es también la más extensa, mientras que las dos que la preceden ayudan a situar la lectura y a dotarla de marco histórico y contextual.

La primera de ellas, con textos de Diego Caro y Manuel Morales, despliega los principales frentes sociales y políticos en la lucha antifranquista: el movimiento obrero, el estudiantil y los partidos políticos. Además, también se delinean los centros informales de politización, aprendizaje y subjetivación colectiva que generaron una «sociabilidad parapolítica» durante los últimos años de vida de Franco. En la segunda parte se estudian las bases diferenciales de la lucha antifranquista en Andalucía. Por un lado, Enrique Montañés

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: VISGLERIO GÓMEZ, Lola, «CARO CANCELA, Diego (editor): «Cantad alto». Cultura y antifranquismo en Andalucía (1965-1976)», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 168-169, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.21054>

examina la transformación económica del desarrollismo y el cambio social a que dio lugar en la región andaluza, mientras que Cristian Rodríguez comparte los hitos que condujeron a la aparición del nacionalismo andaluz.

Estas dos primeras partes son enormemente valiosas, al trasladar un relato sintético, pero no por ello menos actualizado, riguroso y documentado, de unos marcadores sociales, dinámicas históricas y agentes políticos clave en el tardofranquismo andaluz. Además de asentar problemas como el de la dependencia y el subdesarrollo sobre una base analítica sólida, estos capítulos se acompañan de numerosas citas a pie de página que permiten conocer la naturaleza de estos procesos en comarcas, provincias y localidades concretas.

La tercera y última parte del libro comienza con una introducción de Diego Caro sobre el homenaje a Machado en Baeza, tras la que se despliegan los capítulos dedicados a las disciplinas culturales arriba citadas. Así, José Jurado explora las temáticas y circunstancias que los autores de la «Nueva Narrativa Andaluza» reflejaron en sus obras con el objetivo de denunciar la precaria situación de las clases populares andaluzas. Por su parte, Magdalena González se ocupa de la poesía a partir de varios campos temáticos, plataformas de expresión o circunstancias vitales –desde las revistas a la conexión con los poetas del 27– que facilitaron el cambio cultural y la asimilación de las formas democráticas en Andalucía.

La poesía es seguida por el teatro independiente, analizado por Laura Núñez, que examina las herramientas estéticas, gestuales y artísticas que utilizaron diversas compañías teatrales andaluzas para trasladar su ideario antifranquista, sorteando al mismo tiempo la censura. A continuación, Bernardo Palomo recorre las «bases sustentantes» de la modernidad en Andalucía, a través de la obra de diversos artistas plásticos nacidos en la región. Desafortunadamente, la mayoría de ellos pertenecen a una cronología previa a aquella que abarca el libro o apenas estuvieron presentes en Andalucía durante el periodo estudiado. Así, aunque el capítulo es interesante en lo que respecta al rescate de nombres

escasamente presentes en los relatos vigentes sobre el arte andaluz contemporáneo, dada la temática del libro habría merecido la pena analizar la relación de dichos artistas con movimientos sociales y partidos políticos, o el lugar que ocupó el arte en los espacios de politización antifranquista.

Los dos siguientes capítulos están dedicados a la música. El primero, firmado por Olimpia García-López, subraya el papel del público y los espacios universitarios en la socialización de las nuevas fórmulas del flamenco protesta, así como sus vínculos con el teatro y la poesía. Por su parte, Diego García-Peinazo examina varios repertorios y grabaciones fonográficas de música de cantautores, folk y rock, apostando por un análisis desde lo político que trasciende el mero contenido y letra de las canciones.

Por último, Diego Caro estudia el cine experimental, crítico y de autor a través del fenómeno de la Semana Internacional de cine de autor en Benalmádena y del festival Alcances, incidiendo en las problemáticas con la censura y su forma de sortearlas, y Antonio Ortega aborda el caso de la «ciudad de los poetas», Arcos de la Frontera. El tipismo rural y la cultura patrimonial y literaria de esta ciudad facilitó su instrumentalización por parte del régimen, un uso propagandístico de la cultura sobre el que aparecieron resistencias a medida que avanzaban los años sesenta y setenta.

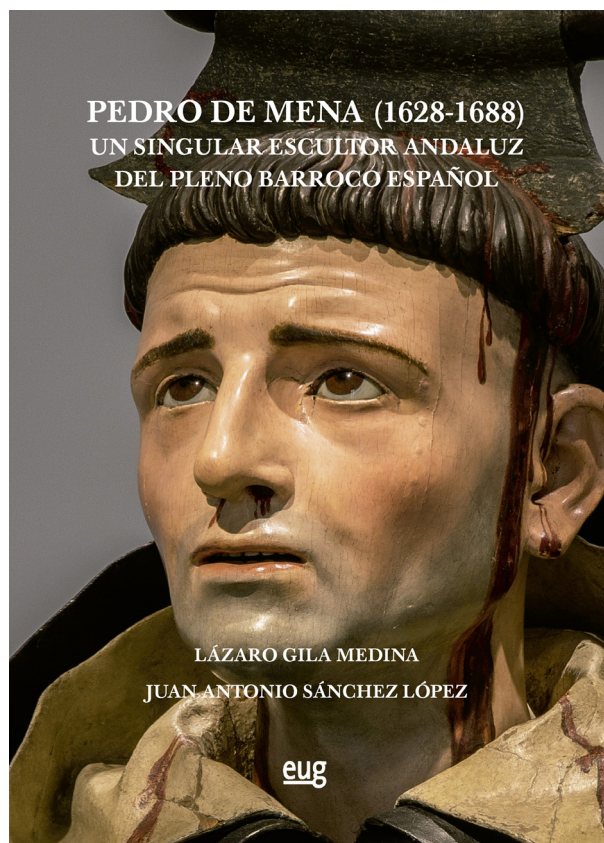
El libro se inicia y se cierra con dos casos de estudio que sirven también como delimitación cronológica del mismo. El primero de ellos es la celebración de los «XXV años de paz» en 1965, un despliegue propagandístico con el que el franquismo «celebraba» los veinticinco años transcurridos desde el fin de la guerra civil. El último es «el cinco a las cinco» en 1976, un multitudinario homenaje a Federico García Lorca, que fue vivido como el primer mitin político de la Granada posfranquista, y cuyas dificultades con las autoridades demostraron que, en el nuevo escenario que se abría tras la muerte de Franco, no debía olvidarse la memoria de unas luchas que seguirían siendo necesarias en el tiempo por venir.

**Lola Visglerio Gómez**

Universidad Autónoma de Madrid

## *Pedro de Mena (1628-1688). Un singular escultor andaluz del pleno barroco español*

GILA MEDINA, Lázaro y SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio  
Editorial de la Universidad de Granada, Granada, 2024  
ISBN: 978-84-338-7426-9



*Licht! Mehr licht!* –¡Luz, más luz!– exclamaba Goethe (1749-1832) en su lecho de muerte. Palabras que cobran sentido en las páginas de la última monografía dedicada al escultor Pedro de Mena. Publicación escrita por Lázaro Gila Medina y Juan Antonio Sánchez López, catedráticos de la Universidad de Granada y Málaga, respectivamente.

En líneas generales, la monografía teje un tapiz biográfico que ilumina, convocando un amplio repertorio temático, la polifacética biografía personal y artística de Pedro de Mena. El profesor Lázaro Gila actualiza un argumento que inició en la primavera del 2007 al amparo de la editorial madrileña Arco Libros: *Pedro de Mena escultor, 1628-1688*. Un trabajo que buscaba construir una imagen fidedigna del artista, tomando como punto de partida la única monografía existente hasta entonces: la de Ricardo de Orueta (1914), y que desató un leve despertar historiográfico. Su primera obra buscaba rescatar de la tiniebla la denostada imagen del escultor basada en ideas preconcebidas y lecturas poco rigurosas. Por consiguiente, este último volumen se suma a la trayectoria del profesor jiennense, ahora con colaboración del citado docente malagueño. Apoyados en nuevos documentos, que corrigen o aportan nuevos datos sobre el escultor granadino de nacimiento y malagueño de adopción, convirtiéndose en la referencia más actualizada. Especialmente, teniendo en cuenta el torrente de publicaciones que estudian la actividad del escultor hasta la fecha.

Un prólogo del Dr. D. José Luis Romero de Torres, investigador y comisario de la última exposición monográfica (2019) sobre Mena en el Palacio Episcopal de Málaga, presenta al lector los argumentos y autores de este trabajo. A modo de arranque, se inicia con dos capítulos de L. Gila: un análisis historiográfico seguido de una aproximación al contexto escultórico granadino. Un marco idóneo para contextualizar y entender su obra como fruto de su tiempo. O, visto de otro modo, la exposición del repertorio estético que heredaba de maestros precedentes, entre ellos, su padre Alonso de Mena (1587-1646). Consecuen-

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: LÓPEZ DE TORRES, Manuel, «GILA MEDINA, Lázaro y SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *Pedro de Mena (1628-1688). Un singular escultor andaluz del pleno barroco español*», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 170-171, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.21921>



temente, este primer bloque temático concluye con un tercer apartado dedicado a su compleja biografía. Una carrera que, marcada por dos etapas entre Granada (1628-1658) y Málaga (1658-1688), fue crucial. En Málaga, a pesar de los sucesos extraordinarios como su desplazamiento a la Corte, logró consolidar su prestigio personal y profesional y verse afectado por la peste de 1679.

En relación esta ciudad, el profesor Sánchez López aborda el motivo del traslado de Mena a dicha ciudad en 1658: el completar la iconografía de la sillería del coro de la Catedral. Relato que construye al completo, desde su significación ritual a los motivos del encargo y lectura iconográfica. La obra revela de manera notable cómo Mena y su equipo subordinaron el protagonismo de la arquitectura a la escultura, culminando en una de las obras maestras de la escultura hispana.

Lázaro Gila introduce un cambio significativo en el quinto capítulo. Centra su análisis en la iconografía de la obra de Mena. Metodología más atractiva e intuitiva tanto para especialistas como para el gran público. El análisis sigue un orden cronológico y examina cada obra en profundidad, proponiendo nuevas lecturas sobre su autoría y distinguiendo entre la obra de Mena, taller, sus seguidores «menoides» y desecha atribuciones erróneas. Evidencia que, en la individualización de los diferentes temas iconográficos, residió parte de su fama. Por consiguiente, bajo el título de «Mena a través de sus temas iconográficos» abre este apartado con su tema mariano por excelencia: la Inmaculada. Imágenes cuyo estilo y recogimiento parten del vocabulario artístico de Alonso Cano sobre el cual evolucionó fraguando un estilo absolutamente personal. Sobresalientes las conservadas en la colección malagueña de Hdo. Pérez Díaz o la del convento de Santa Teresa de Madrid.

Continúa con un sexto capítulo dedicado a la iconografía de la Sagrada Familia. De amplio cotejo pues expone al lector a cada miembro de dicha iconografía de forma aislada desde el San Juanito a los «Niño Jesús», San José y el Niño (itinerantes o en brazos del padre) o la Virgen de Belén entre otros. Todas ellas, al amparo de su maestría, revelaban una dulce conmoción fruto de la nueva sensibilidad barroca. Motivo por el cual se difundieron por todo el terri-

torio peninsular como el corazón bombea la sangre a cada parte del organismo.

La iconografía de la Sagrada Familia es el tema central del sexto capítulo. Análisis cuyos temas fundamentales abarcan de forma detallada desde el San Juanito o el Niño Jesús, para llegar a San José (con o sin el Niño) y la Virgen de Belén, entre otros. La maestría de Mena se refleja nuevamente en la dulce conmoción que transmiten estas imágenes. Fruto de la nueva sensibilidad barroca clave para entender la fama de estas imágenes a lo largo de la península.

La Pasión de Cristo ocupa el octavo punto. Capítulo no muy extenso y que, en pocas palabras, el autor sitúa de manera inteligente con anterioridad y casi como prólogo al segundo gran apogeo de Mena: los bustos de Ecce Homo y la Dolorosa. Como si de una disección anatómica se tratara, cada pareja de bustos o imagen se describen con gran detalle. El estudio se abre con un contexto sobre las ideas tridentinas, iluminando sus raíces iconográficas. Factor que permite conocer sus antecedentes iconográficos, variaciones y aportes estéticos personales culminando con un inventario detallado basado en: formato, forma, ubicación y tipología.

Finaliza el volumen con dos apartados singulares en su producción escultórica. Por un lado, el complejo y extenso santoral cuya cima es su *Magdalena penitente*. Y en otro orden, un espacio singular a las dos versiones de los orantes *Reyes Católicos*. Así como en un muy completo corpus bibliográfico.

Por último, parte del interés que posee esta magnífica monografía reside en su maquetación y aparato fotográfico. En pocas ocasiones se cita la relevancia de estos aspectos. La labor de D. José Carlos Madero es encomiable en ambos apartados. Contribuye a crear un universo de conocimiento y color apoyado en magníficas fotografías sin cuya referencia el valor del conjunto se vería mermado. En resumen, el lector encontrará bajo la coordinación del profesor Lázaro Gila lo mismo que Dante Alighieri vio en la profundidad de la luz eterna (Paraíso, XXXIII, 86-87): *cosido con amor en un volumen, todo lo que despliega el universo*.

Manuel López de Torres  
Universidad de Granada

## *Pourquoi les fleurs. Un autre voyage en Italie*

GRÉBERT, Marion

L'Atelier Contemporain - Essais sur l'art, Estrasburgo, 2025

EAN: 9782850351778



*La rosa es sin porqué, florece porque florece, no está pendiente de sí misma, no se pregunta si alguien la ve.*  
Angelus Silesius (1657)

En uno de los seminarios en el Collège de France de su curso *Comment vivre ensemble* (1976-1977), Roland Barthes advertía la necesidad de abordar un «dossier des fleurs», un expediente de las flores que partiese de la cuestión: «¿por qué las flores?». Según Barthes, sería interesante escribir un libro enciclopédico sobre ellas, abordando su presencia en

el arte –sobre todo en la pintura de flores–, su hermenéutica –analizando los códigos de lenguaje a ellas asociados– o su sociología –estudiando nuestros usos sociales de las flores–. A partir de esa pregunta formulada hace medio siglo, Marion Grébert no lanza directamente respuestas, sino que propone sugestivas reflexiones en este libro titulado: *Pourquoi les fleurs. Un autre voyage en Italie*, un ensayo elaborado durante una estancia como pensionada en la Villa Médici de Roma entre 2022 y 2023.

Grébert es doctora en Historia del Arte por la Universidad Paris-Sorbonne y fue autora de un ensayo basado en su tesis doctoral, titulado: *Traverser l'invisible. Énigmes figuratives de Francesca Woodman et Vivian Maier*, publicado por L'Atelier Contemporain, que fue objeto del premio André Malraux en 2022. En su segundo libro publicado por esta misma editorial, la autora propone un viaje por Italia explorando el motivo de la flor, desde la Antigüedad hasta el cine de Pasolini. Anuncia Grébert al comienzo del libro: «En Italia, siempre nos encontramos persiguiendo un pasado, el de otro y el de uno mismo».

El libro aborda temas variados y si hay un hilo conductor en el mismo sería cómo el arte nos permite comprender nuestra percepción de las flores, tanto en épocas pasadas como en el mundo actual. Recoge la autora las palabras de San Agustín, quien afirmaba que solo existe el presente de las cosas pasadas, de las presentes y de las futuras. La flor sería un símbolo de ese presente. Así lo explica Grébert en el texto introductorio *La vitesse du regard*. A partir de ahí, propone un viaje por evocadoras geografías, casi todas italianas, pero no exclusivamente. Comenzando por Roma, su relato continúa en Florencia, Bolonia, Arezzo o Asís, para alcanzar luego territorios más lejanos como Varsovia, Auschwitz o Atenas.

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: JUBERÍAS GRACIA, Guillermo, «GRÉBERT, Marion: *Pourquoi les fleurs. Un autre voyage en Italie*», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 172-173, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.22157>

El recorrido propuesto no es cronológico, más bien parece responder a las reflexiones de la autora durante su año en la Villa Médici. Su trabajo se revela fruto de la exploración teórica y literaria en la biblioteca de la villa, sumada a la confrontación física con las obras de arte. Así, el libro traslada los pensamientos de su autora sobre la presencia de las flores en el arte italiano y, simultáneamente, conduce a un ejercicio de reflexión en el lector.

Por ejemplo, Grébert revela la importancia que la civilización romana concedía al cultivo de la flor. Parte de la idea del latinista Pierre Grimal de que los romanos son campesinos exiliados en la ciudad y explica cómo tenían la pretensión de trasladar la vegetación campestre a la urbe, prestando atención a flores salvajes como la margarita, la amapola o la violeta. Prueba de ello son los frescos de la villa de Livia en Prima Porta. En ellos se representa un jardín idealizado, bajo un cielo azul turquesa, en el que crecen las flores salvajes entre arbustos y árboles frutales como limoneros y naranjos. Livia era una de esas campesinas exiliadas en la urbe, una dama que cultivaba limones, granadas, higos.

Los saltos temporales en este ensayo son muy sugerentes y Grébert realiza una bella analogía con la propia actitud vital de Pasolini, quien, instalado en Roma, no dejó de buscar la relación con la naturaleza de su infancia y juventud en Friuli. Esto le llevó a mudarse sucesivamente hasta instalarse en una casa en el número 9 de vía Eufrates, donde vivió con su madre y pudo cultivar flores, como hacía de niño. El viaje de Grébert sigue, capítulos más adelante, hasta Ostia, donde existe un jardín dedicado a la memoria del cineasta en el lugar en el que fue asesinado en 1975.

Grébert se interroga también acerca de la notable presencia de flores en la pintura italiana del *Trecento*. Comenzando por Giotto, cuya *Maestà di Ognissanti* incluye a unos ángeles portando jarrones con lirios. Explica la autora cómo

podríamos entender el *Trecento* como un periodo de eclosión floral. Cuando Giotto representa esas flores está trasladando a la tabla algo que ha visto desde niño, la floración en los campos entre Florencia y Vespignano. Grébert traza una genealogía de la utilización de la flor en el arte religioso italiano, desde Giotto hasta Botticelli pasando por Fra Angelico y Fra Filippo Lippi. La presencia, primero discreta y luego abundante, de flores en sus pinturas, sienta las bases de la naturaleza muerta de épocas posteriores.

Otras de las cuestiones que aborda es: ¿desde cuándo, la flor? Sin pretender dar una respuesta exhaustiva al origen de la flor en el arte, se retrotrae a los retratos a la encáustica de El Fayoum, pues vemos en algunos a los difuntos portando ramos de flores. Afirma Grébert cómo este gesto constituye una imagen sincrética perfecta de las culturas egipcia y romana en su concepción de la muerte y de la reunión de lo efímero, aquello que dura solo un día –como la flor– y la voluntad de lo eterno –el arte del retrato–.

El libro de Grébert también nos habla de la transformación en nuestra percepción del arte. Explica cómo para ella ha sido fundamental la contemplación directa de obras de arte durante su estancia en Italia. Durante un viaje a Padua, fue a contemplar los frescos de Giotto en la capilla Scrovegni. La autora revela cómo, la imposición de permanecer en la capilla solamente quince minutos anula la posibilidad de impregnarse del lugar. El turismo no solo transforma nuestras ciudades, también altera nuestras experiencias estéticas.

Por último, el texto aparece acompañado de una selección de imágenes de las obras de arte abordadas y de algunos de sus detalles. Estas fotografías enriquecen el discurso y deleitan al lector, quien termina el libro habiendo visto transformada su propia percepción de la flor.

Guillermo Juberías Gracia  
Universidad de Oviedo

## *Efímero y virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales*

SOTO CABA, Victoria y SIMAL LÓPEZ, Mercedes

UJA Editorial, Jaén, 2022

ISBN 978-849159471-0



Insertado en el proyecto *I+D+I Fest-Digital. Digitalizando la fiesta barroca* –cuyo propósito es recrear virtualmente la fiesta y la arquitectura efímera de la Edad Moderna– el libro *Efímero y virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales*, constituye una aportación fundamental al campo de las Humanidades Digitales. El proyecto surge en el marco

de la expansión de esta disciplina que aplica herramientas y métodos informáticos a las ciencias humanas, especialmente a la arqueología, la museografía y la conservación del patrimonio. En este contexto, *Fest-Digital* reúne a historiadores del arte, arquitectos y especialistas en la creación de versiones digitales para restituir visualmente artefactos efímeros desaparecidos, combinando el rigor histórico con la creatividad interpretativa. A partir de fuentes fragmentarias, los investigadores generan reconstrucciones que abren un debate sobre el papel de la simulación en la construcción de una nueva forma de hiperrealidad.

Acorde con el enfoque interdisciplinar, la obra explora cómo las nuevas tecnologías han transformado la investigación, conservación y difusión del patrimonio cultural empleando herramientas de realidad virtual, modelización 3D y restitución digital a estudios de historia del arte y arquitectura efímera. Además, no solo presenta resultados concretos de reconstrucción, sino que también reflexiona acerca de los dilemas conceptuales de la Historia del Arte Digital, evidenciando la dificultad de alcanzar un consenso en una disciplina todavía emergente. Los términos reconstrucción, recreación, modelización o restitución –empleados indistintamente a lo largo del presente libro– se analizan de forma crítica, destacando la tensión entre lo científico y la imaginación. Si la modelización digital se ha vuelto imprescindible, solapándose el diseño instrumental, el creativo y el utópico, la restitución es una reconstrucción metódica y rigurosa. Sin embargo, en la recreación está presente la capacidad de pensar ideas o hipótesis mediante la observación y la reflexión, sin necesidad de una aplicación práctica inmediata ni de su verificación; al ser hipotética, cuestiona la noción de realidad y genera un diálogo entre arte, historia y tecnología.

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: FERNÁNDEZ INGLÉS, Soledad, «SOTO CABA, Victoria y SIMAL LÓPEZ, Mercedes: *Efímero y virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales*», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 174-175, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.22451>



El volumen se compone de introducción, epílogo y catorce ensayos que abordan el estudio de diversos artefactos efímeros –arcos triunfales, altares, pabellones, retablos o quioscos– producidos entre los siglos XV y XIX. Organizado en cuatro bloques temáticos, aborda la escenografía expandida y multisensorial de las fiestas, las metodologías de modelización digital, los espacios cortesanos y urbanos de celebración, y la recreación de estructuras menos perdurables. Como se ha señalado, todos los trabajos parten de fuentes fragmentarias para generar propuestas de restitución virtual –que oscilan entre el pensamiento lógico y analítico y la imaginación y originalidad– de ahí que la mirada sea plural: desde reflexiones epistemológicas y performativas hasta estudios de caso rigurosos que aplican estrategias de digitalización avanzada, técnicas fotogramétricas y criterios cromáticos que permiten «reflexionar sobre cuestiones que, hasta ahora, por la limitación de las fuentes, no se habían podido abordar». Así, el texto documenta el pasado y plantea nuevas formas de hiperrealidad al unir lo efímero con lo virtual, generando experiencias inmersivas que ayudan a comprender, reinterpretar y difundir el patrimonio cultural bajo un enfoque innovador. Entre los ejemplos destacados figuran: reconstrucciones de arcos y altares instalados para entradas reales o festividades religiosas en Madrid, Lisboa y Jaén; recreación del salón de fiestas de las bodas de Évora y del jardín de la Isla de Aranjuez; o las restituciones virtuales de retablos desaparecidos y estructuras modernistas diseñadas por Gaudí. En todos los casos, la tecnología digital permite recuperar lo transitorio y convertirlo en una

experiencia inmersiva, capaz de reinterpretar y comunicar el patrimonio desde nuevas perspectivas.

El epílogo, a cargo de Nuria Rodríguez Ortega, sitúa la obra dentro del panorama más amplio de la Historia del Arte Digital, una disciplina que, en la última década, se ha convertido en un espacio donde el conocimiento se produce y se experimenta de otro modo. Al mismo tiempo, advierte que, pese a los adelantos metodológicos, persiste un desafío epistemológico: la necesidad de desarrollar marcos teóricos y conceptuales que acompañen a los artefactos digitales, permitan problematizar sus métodos y orienten y consoliden la interpretación de procesos artístico-culturales en la era posdigital.

En definitiva, *Efímero y virtual* se erige como una obra de referencia para quienes investigan la historia del arte, la arquitectura efímera y la virtualización del patrimonio, y demuestra que las humanidades digitales, abiertas al diálogo interdisciplinar y a la experimentación creativa, se configuran como un espacio de investigación en permanente evolución. En este sentido, lo que considero más interesante del volumen es cómo sus autores reflexionan sobre los propios límites de su práctica: ¿reconstruyen lo que fue o recrean lo que pudo haber sido? En la tensión que se establece entre lo científico y lo imaginativo, lo efímero y lo virtual, el libro nos invita a repensar la relación entre memoria, patrimonio y tecnología.

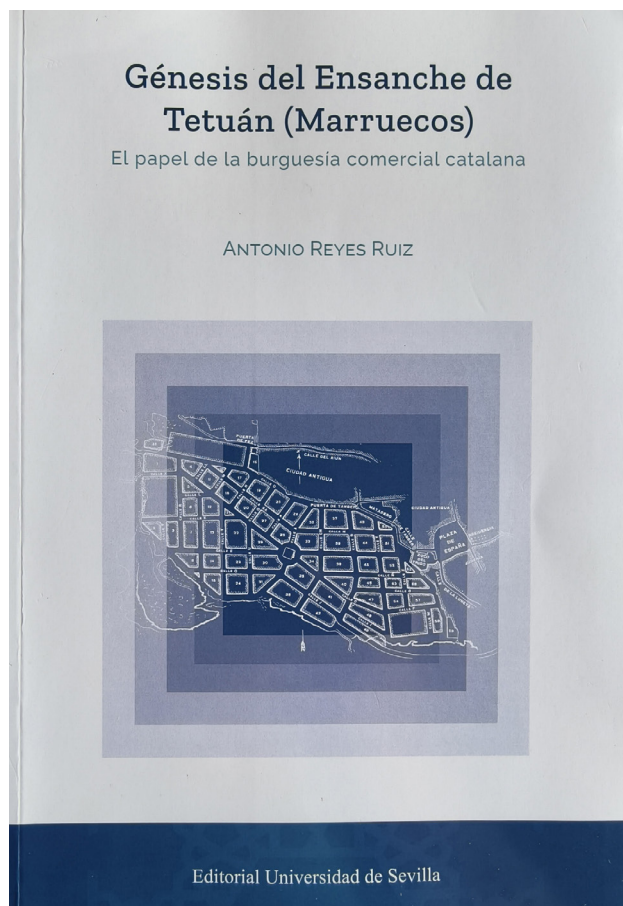
**Soledad Fernández Inglés**  
Universidad de Málaga

## *Génesis del Ensanche de Tetuán (Marruecos). El papel de la burguesía comercial catalana*

REYES RUIZ, Antonio

Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2024

ISBN: 978-84-472-2758-7



Bajo una perspectiva descriptiva, geográfica y cronológica, Antonio Reyes Ruiz –doctor en Filología por la Universidad de Sevilla– presenta esta monografía centrada en el estudio del ensanche urbanístico de Tetuán llevado a cabo en la época en la que la ciudad formaba parte del Protectorado español

de Marruecos (1912-1956). El desarrollo, evolución y filosofía del proyecto se extiende y difumina en un tejido societario intrincado que parte de la Sociedad Anónima Oliva-Ensanche de Tetuán (1913-1923) y que tiene su fin en 1939.

No debe olvidarse que la plaza norteafricana es un crisol social particular. La visión panóptica que la citada empresa catalana tiene sobre ésta choca a menudo con las tradiciones propias de un entorno en el que se palpan sentimientos contrapuestos: de una parte, la población colonizada; de otra, la minoría colonizadora. Así, las ansias especulativas del grupo burgués se traducen en la idea de alcanzar un estatus autónomo propio en connivencia con el poder militar y valiéndose de la posición geoestratégica de la urbe dentro de la política nacional.

El estudio debe considerarse como una aportación más que se une a todo un conjunto de trabajos de un mismo epicentro. La contextualización histórica queda reforzada por la inserción de unas clarificadoras fotografías de época en blanco y negro, con buena resolución, unidas a recortes de prensa, anuncios en sepia y gráficas a color. Estas imágenes, dispuestas a lo largo del texto, proyectan el contenido de éste de forma visual, conformando en su conjunto una lectura amena.

El abordaje temático se subdivide en once capítulos. Los primeros cuatro contienen los antecedentes políticos, históricos, militares y territoriales, fundamentales para conocer la idiosincrasia de la urbe y la puesta en marcha de su ampliación urbanística. La realidad española debe entenderse desde varios frentes: lastrada por el desastre de 1898 con la pérdida de las tres últimas colonias de su conocido imperio ultramarino; la entronización del joven rey Alfonso XIII

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: BLEDA SOLER, Marta, «REYES RUIZ, Antonio: *Génesis del Ensanche de Tetuán (Marruecos). El papel de la burguesía comercial catalana*», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 176-178, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.22488>

en 1902; así como la incapacidad de mantener una posición política prioritaria en un nuevo orden internacional en el que Estados Unidos ejerce de potencia emergente. En tales circunstancias, el intento por generar un optimista espíritu nacional resulta complejo.

Perdidos otros enclaves, Marruecos se convierte en el escenario idóneo para resarcir esa nostalgia del pasado glorioso; y, además, la burguesía catalana necesita dominar distintas plazas para abrir nuevas vías comerciales apoyando, por ejemplo, económicamente los conflictos bélicos en África. Así surgen la Cámara de Comercio de Tetuán y los centros comerciales hispano-marroquíes que organizan convenciones periódicas con la idea de estudiar posibilidades de inversión en este continente.

Una punta de lanza de este fenómeno es el marqués de Comillas, Claudio López. El impulso dado a la Compañía Trasatlántica de Barcelona como línea de navegación, así como el fomento de cajas de ahorros e inversiones concretas en ciertos campos –como el de la electricidad o las empresas textiles–, son ejemplo de ello. La entrada triunfal en 1913 en Tetuán del comandante general de Ceuta, Felipe Alfaú, pone fin a las incursiones nativas en la zona, años antes de finalizar la guerra. Con ello, el cuerpo militar –ejeciente de un control territorial más efectivo– y sus ingenieros –conocedores de criterios técnicos– dotan a la administración española de mejores infraestructuras sanitarias y de comunicación. El ambiente social incluso se dulcifica al otorgar la nacionalidad española a nativos, en su mayoría hebreos; de hecho, la élite de este pueblo junto con burgueses procedentes de la Península, fundan el Casino español. Al mismo tiempo se crea *El Eco de Tetuán*, diario que vehicula la opinión popular hacia intereses particulares. A la postre, la «nueva» ciudad será el reflejo de la realidad social impuesta, asentándose desde la medina musulmana hasta los arrabales colindantes con la intención de apelar a las raíces comunes existentes entre ambas culturas, aunque, claro está, prevalecerán los fines supremacistas.

En estas circunstancias, la gestión que va a llevar a cabo la Sociedad Oliva-Ensanche de Tetuán por parte de su fundador, Pedro Oliva Sibi, resulta clave. Este proceso se desarrolla desde el quinto capítulo al octavo. El referido comercial catalán, hijo y yerno de empresarios, puede calificarse de visionario y aventurero; incluso, desde un punto de vista sentimental, un escapista. En 1913, gracias a presta-

mos de socios –entre los que destacan los efectuados por Esteban Feliú–, crea la citada empresa y compra terrenos a los musulmanes –algunos de los cuales vende con posterioridad con fines especulativos–. Sobre gran parte de esas parcelas construye edificios públicos y viviendas, continuando las labores de compra gracias a los beneficios obtenidos. Distintas demoliciones, incluso de partes de la muralla medieval, conforman una nueva plaza, denominada «de España», convertida en punto de partida para la ampliación urbanística de la ciudad.

Sin embargo, en 1914 y tras diferentes reveses económicos, Oliva queda apartado de la gerencia, suicidándose. Lo sucede su socio, Feliú, quien opera un cambio de rumbo en la gestión al apostar más por la especulación inmobiliaria que por la construcción de viviendas. El traslado de la sede social de la empresa desde tierras catalanas hasta Tetuán le permitirá crear sociedades paralelas junto a familiares y amigos; incluso vende terrenos para uso militar y eclesiástico al Estado español en vez de expropiárselos. Esta creciente actividad mercantil, operada entre 1915 y 1919, le otorga una notable proyección económico-política. De hecho, goza de los favores del ministro Eduardo Dato, permitiéndole éste la gestación de un Centro de Contratación de Mercancía, Moneda, Bolsa y Aduanas. Este organismo caerá en continuos conflictos de intereses con la Compañía Española de Colonización, la explotación de la línea férrea Ceuta-Tetuán y la Compañía Algodonera Hispano-Marroquí, controladas por Rafael de Roda Jiménez.

La compra de terrenos llevada a cabo por Esteban Feliú hasta 1924 le lleva a elaborar un conjunto de siete preceptos en los que solicita: más atención al comercio, la agricultura y la industria; una política autónoma en el territorio; obtención de licencias más rápidas; asignación de funcionarios africanistas que conozcan la zona; intención certera de «españolizar» los territorios colindantes; y el aprovechamiento del poliglotismo del pueblo hebreo para los negocios, facilitando el arrendamiento de terrenos a los españoles para que, en un futuro, los puedan comprar. También modifica los estatutos de la empresa, reduciendo el número de miembros del consejo de administración, subiendo las competencias, creando un porcentaje de beneficios para fondos y reduciendo los accionistas. Finalmente, liquida la sociedad a mediados de la década de 1920; sin embargo, su alargue en el tiempo le permite sanear las ga-

nancias y crear, a su vez, nuevas sociedades paralelas para el trasvase de activos y bienes.

Los capítulos nueve y diez recogen las actividades de tentadas por otras sociedades del mismo grupo empresarial y el destino final del entramado societario. La disolución de la Sociedad Anónima Oliva-Ensanche de Tetuán no figuró en el registro mercantil hasta 1943. En cambio, como hemos apuntado, en estos años anteriores aparecen nuevas sociedades que comparten vínculos con Feliú: tienen su origen en Barcelona, presentando datos idénticos en cuanto a tipología, sector comercial y financiero, domicilio social, entramado familiar y operativa de actuación. De esta manera, Feliú configura su particular tela de araña. Ésta comienza en 1918 con la Compañía Algodonera Hispano-Marroquí Sociedad Anónima; posteriormente le siguen: la Sociedad Mercantil Colectiva Dorca & Feliú en 1920, la Sociedad General de Comercio en 1921 y la Sociedad Inmobiliaria Española de Marruecos en 1923. En total, cuatro sociedades pantalla con el fin de trasvasar los bienes de la primitiva Sociedad Oliva-Ensanche. El catalanismo conservador del empresario y su idea bifronte con respecto a la entidad nacional hace que se considere entre exiliado y expatriado tras el golpe militar comandado por el general Franco en el verano de 1936. La consecución de la nacionalidad marroquí, ya en plena Guerra Civil, le permite prosperar con sus negocios, levantando sospechas en la OSS –la posterior agencia de inteligencia norteamericana–. Tampoco escaparía al control judicial en España, siendo sancionado por el Juez Especial de Delitos Monetarios. Sin embargo, esta situación no le impedirá seguir con sus negocios hasta 1970, momento en el que regresa a Barcelona, ciudad en la que fallece cinco años más tarde.

La monografía se completa con un anexo biográfico de sus protagonistas así como una relación de fuentes primarias y bibliografía consultada. En los agradecimientos, su autor manifiesta la necesidad de la urgente digitalización de documentos, diarios y fondos hemerográficos del Archivo de Tetuán y de su Biblioteca general. Así mismo hace constar las

dificultades encontradas para acceder a distintas fuentes documentales de sus archivos, suplidas en cierto modo con documentos del Registro de la Propiedad o Industrial. De igual forma certifica que la normativa española le ha impedido consultar libremente los protocolos notariales derivados del período estudiado, toda vez que, en algunos casos, no han pasado los cien años desde la realización del acto jurídico. Esta limitación temporal condiciona algunos elementos de análisis que habrán de ser tratados en investigaciones venideras.

En relación con el manejo de fuentes documentales, además de basarse en diarios tetuanés y catalanes así como en cuestiones de índole general –en especial, las aportaciones editoriales que a lo largo del tiempo ha venido realizando el Dr. Antonio Bravo Nieto–, destaca el análisis de escrituras notariales y las referencias directas tomadas de testigos de este devenir societario. Al respecto es interesante conocer el testimonio de Emilio Feliú, hijo de uno de los protagonistas, quien aporta información de primera mano sobre las actividades empresariales ejercidas por su padre y finalizadas por él mismo.

El libro conforma el primer volumen de una colección recién iniciada conocida como «Mediterráneo: Textos y Estudios», editada por la Universidad de Sevilla con el objetivo de profundizar en el conocimiento global de esta extensa área geográfica a través de propuestas que incidan en la diversidad cultural de los pueblos que la conforman. A su vez, por el carácter propio del tema tratado, la publicación es la antesala de una deseada aspiración: la declaración del Ensanche de Tetuán como patrimonio de la humanidad de la UNESCO. Tal reconocimiento de una ciudad otrora española, dividida, con sus luces y sombras, como podemos observarla en los cuadros de Bertuchi, vendría a reconocer de forma oficial su aquilatada historia en cuanto a las transformaciones operadas en ella.

**Marta Bleda Soler**  
Universidad de Málaga



## *La casa en la creación artística visual y su relación con el feminismo (de 1970 a 2020)*

ANDREU MEDIERO, Violeta

Ediciones Complutense, Madrid, 2024

ISBN: 978-84-669-3816-7

En *La casa en la creación artística visual y su relación con el feminismo (de 1970 a 2020)*, Violeta Andreu Mediero explora cómo diferentes artistas de la sociedad occidental han utilizado sus obras para comunicar ideas en torno a la casa. Con ello, la autora busca fomentar la creación de nuevas experiencias y lecturas al respecto, además de plantear y responder preguntas. Si bien menciona publicaciones anteriores centradas en distintos aspectos relacionados, es la primera vez que se investiga este tema de forma completa, dato reflejado en el estado de la cuestión.

El libro se divide en dos secciones. En la primera aporta varios datos, siempre con una perspectiva de género, sobre la casa y cómo esta se ha tratado desde las artes visuales. Se compone de tres capítulos. Comienza con una introducción, continúa con los antecedentes feministas y termina comentando la creación visual feminista basada en la idea de casa. A lo largo de la segunda sección, se analizan los distintos usos en el arte visual de múltiples conceptos creativos conectados con la casa, organizados por orden de complejidad. Como un mismo artista puede interesarse por varias ideas, Andreu habla de «espacios de hibridación conceptual». Dentro de la segunda sección hay dos bloques: el primero trata de la casa como edificio, su forma, los espacios y la actuación sobre la vivienda, mientras que el segundo la examina desde su habitabilidad junto a sus posibilidades situacionales de mayor importancia. A medida que progresa la lectura del libro, una cronografía de obras y artistas va aumentando de tamaño. La autora finaliza con la descripción de dicha cronografía, una exposición de sus conclusiones, numerosas referencias bibliográficas y el índice de las ilustraciones.

### **La casa en la creación artística visual y su relación con el feminismo (de 1970 a 2020)**

**Violeta Andreu Mediero**



Hemisferios de Igualdad

EDICIONES  
COMPLUTENSE

La primera sección se adentra en cuestiones introductorias que luego irán desarrollándose, por lo que se debería incidir en ellas. La exposición de los orígenes de la casa y la etimología de la palabra se acompañan de una breve

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: GÓMEZ ZAYAS, María, «ANDREU MEDIERO, Violeta: *La casa en la creación artística visual y su relación con el feminismo (de 1970 a 2020)*», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 179-181, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.22621>

descripción de las relaciones de la casa con otros espacios, sus objetos, sus habitantes, sus funciones, el arte y la arquitectura. También hace una descripción de su vínculo con la mujer y la violencia doméstica. Según Andreu, debido a los acontecimientos sociales del siglo XX y el XXI, la vivienda contemporánea, más flexible, tiene la misión de responder a nuevas necesidades. Después de definir los antecedentes feministas y las prácticas visuales relativas a la casa, empieza la segunda parte.

En esta última sección, donde examina los diez ejes temáticos, parte de la siguiente premisa: el arte genera acciones y reacciones, y las estrategias creativas crean diálogos entre el arte y el público. Clasifica la casa en función de sus formas (capítulo 2), distinguiendo entre formas estereotipadas (por ejemplo, *Ghost Structures* de Venturi y Scott Brown), celda y refugio (*Celle* de Dicky Rekalde), formas geométricas (*Octogon for Münster* de Dan Graham) y otras (*New Building*, de Franz Ackermann).

Los capítulos siguientes indagan en las relaciones de la casa con el espacio (capítulo 3), el color y la luz (capítulo 4), capaces de transmitir mensajes, y el objeto (capítulo 5). En su rico análisis del espacio, aborda cómo la casa es utilizada para invadirlo o modificarlo, o bien cuestionar la frontera entre el exterior y el interior. Otras implican en especial al espectador o tienen como espacio expositivo uno doméstico. Joel Shapiro y Rachel Whiteread son citados como figuras clave en esta exploración. La casa como objeto se desglosa, de forma brillante, en tres categorías: la casa como objeto en sí (Catherine Harang), obras creadas a partir de la casa y objetos domésticos (Sarah Lucas) y obras derivadas de objetos arquitectónicos (Cristina Iglesias).

Los capítulos sobre acción (capítulo 6), aislamiento (capítulo 7) e intimidad (capítulo 8) son esenciales para comprender las dimensiones performativas, sociales y políticas de la casa. Respecto al capítulo sexto, profundiza en el desplazamiento (Krzysztof Wodiczko), la reconstrucción (Do Ho Suh) y la deconstrucción (Lara Almarcegui). En el séptimo, considera las obras de artistas que basan su creación en el refugio, la cabaña o la celda, sirviéndose del aislamiento: Tadashi Kawamata, Louise Bourgeois, Darren Almond o Cristina Lucas. Por otro lado, se estudia en el octavo la casa como contenedor de la intimidad a través de distintas estrategias, desde la exposición cruda y polémica de lo privado (*My Bed* de Tracey Emin) hasta la provocación de situacio-

nes íntimas en el público, destacando Carsten Höller y su idea de dormir en un centro de arte. Enriquece este capítulo mediante la inclusión de artistas como Félix González-Torres, Martha Rosler, y Sophie Calle.

Andreu aborda, en los tres últimos capítulos, la casa en relación con el cuerpo o la identidad femenina (capítulo 9) y la denuncia social (capítulos 10 y 11). El texto hace referencia a la recurrente identificación de la casa con el cuerpo humano (de nuevo, Shapiro, o Antony Gormley) o, en concreto, el femenino. Como algunos ejemplos, Laurie Simmons ha relacionado a la mujer con la arquitectura, Martha Rosler ha denunciado a través de utensilios de cocina su rol impuesto por el patriarcado, Francesca Woodman ha fundido a la mujer con el interior de la casa y Eija-Liisa Ahtila ha asimilado a la mujer en su totalidad con la casa. Asimismo, la autora analiza la problemática de la vivienda, la gentrificación y varias actividades fraudulentas (Hans Haacke, Liam Gillick, Teresa Margolles) y cómo se convierte en un escenario para la denuncia de la violencia bélica (Zena El Khalil) o de género (Donna Ferrato).

Antes del análisis de la cronografía final, la penúltima tabla proporciona al lector un seguimiento cronológico y conceptual de los distintos artistas y sus respectivas obras, cuyas celdas están clasificadas por colores. En la lectura de la cronografía se vinculan los distintos sucesos sociales con las obras realizadas en ese tiempo, proporcionando al lector una visión muy completa, fundamental para organizar las ideas y asentar conceptos.

Sin embargo, de acuerdo con las conclusiones de Andreu, a pesar de que la creación artística visual se implica conceptualmente con las ideas del feminismo, la intensidad de esta unión no siempre ha sido la misma, sino que cambia según el periodo. Era más activa en los setenta y los noventa, y decreció en los ochenta (con los éxitos en la lucha por los derechos sexuales) y en la actualidad. La autora observa en los artistas varones una tendencia a acercarse a cuestiones espaciales y formales, mientras que las mujeres, con mayor frecuencia, basan sus obras en la habitabilidad, preocupándose por temas más sociales. Aunque responde a las principales preguntas que presentaba en la introducción, sugiere otras nuevas: cuestiona la ausencia de artistas masculinos comprometidos con las concepciones feministas en torno a la casa y la influencia de la pandemia. Termina expresando su confianza en aquellos futuros artistas que

también harán uso de la casa con el objetivo de reivindicar la igualdad.

Uno de los mayores aciertos de la obra reside en la arquitectura meticulosa y coherente de sus capítulos. Su disposición estructural, lógica e intuitiva, facilita que incluso un lector menos especializado se adentre en el tema sin dificultades: gracias a cada ampliación de la cronografía, el camino de aprendizaje queda claramente señalado. De hecho, la autora, en un principio, comenzó esta monumental cronografía en papel, pero terminó cambiando a un formato digital debido a la enorme cantidad de obras incluidas en ella. No obstante, ambas cronografías aparecen en el volumen.

Además, gracias a sus más de cien figuras y un total de 23 tablas, el lector puede consultar de un simple vistazo la información más relevante. Destacan las dos últimas tablas: una de ellas es la vista global de la anterior, que permite observar el desarrollo de los distintos conceptos en el transcurso de todo el periodo analizado. Marca los años, pero carece de palabras, ya que solo muestra distintas franjas de colores, asociándose cada uno de ellos a un concepto dis-

tinto. Con ella sabemos de inmediato qué ideas fueron más populares en un lustro determinado o una década concreta. Por ejemplo, entre 1995 y el año 2000 se realizaron ocho obras protagonizadas por la forma de la casa, mientras que entre 2015 y 2020 ninguna creación artística estudiada trata ese tema y siete recurren al aislamiento.

Por otro lado, la extensa bibliografía es una prueba más del tiempo que ha invertido la autora en completar su proyecto. Es de consulta obligatoria para cualquier historiador del arte interesado en las creaciones de los últimos cincuenta años o en los estudios de género. La enorme cantidad de obras recogidas en él y la excelente manera de ordenarlas lo convierten en un libro de referencia al estudiar la casa como recurso artístico. Además de ser una rigurosa fuente bibliográfica, es una fuente de inspiración para los artistas, pues, como Andreu recuerda desde la dedicatoria, el arte tiene el poder de cambiar el mundo.

**María Gómez Zayas**  
Universidad de Málaga



Críticas de exposiciones





## «Cuando la tinta es arte. Grabados del ciclo de Navidad en la colección LAMBRA»

Espacio Cultural de La Palma, Fundación Caja Canarias, Santa Cruz de la Palma

Del 28 de noviembre de 2024 al 28 de febrero de 2025

El título elegido hace referencia al contenido: la exhibición de obra gráfica perteneciente en su totalidad a una colección particular, dedicada a recolectar materiales relativos a la Navidad para su estudio como fenómeno, tanto religioso como antropológico y social.

Constituye todo un reto proponer un proyecto basado en una mayoría de obras creadas a partir de un solo color, fundamentalmente el negro de la tinta, y apostar por la presencia de un tipo de visitante no especializado, como es el que acude a la oferta de las actividades navideñas. Además, los pequeños tamaños de gran parte de los grabados antiguos, y cierta uniformidad, consecuencia de la reiteración de obras monocromáticas, pueden saturar la atención de un público no demasiado predisposto.

Si a esto se une el deficiente conocimiento, y por tanto la apreciación del papel del grabado como elemento artístico con calidad propia, solo admitido en lo respecta al grabado contemporáneo y algunos nombres conocidos como Dürer, Rembrandt o Goya, es obvio que han de diseñarse las estrategias adecuadas.

Frente a estos inconvenientes, también existen ventajas, como en este caso, gracias a la temática elegida: el ciclo de la Navidad, que se inserta en las actividades propias de la temporada, algo reiterativas, ofreciendo un enfoque original que, sin duda, atrae al espectador curioso.

El grabado, además, dado que se trata de una obra múltiple, de realización colectiva, donde los artistas responsables de cada proceso pueden ser diferentes, se enfrenta al concepto usual de obra unitaria, de ejemplar único, y reclama un espacio propio en su valoración como obra de

arte, por lo que cualquier exposición dedicada al tema es bienvenida.

Los comisarios responsables de la muestra son Benito Rodríguez y Letizia Arbeteta, ambos doctores en Historia del Arte. Rodríguez conoce bien el mundo del grabado, al igual que el de la numismática, parte importante de su tesis sobre las exequias de Felipe IV en los territorios de la Monarquía Hispánica, donde coteja la arquitectura efímera, la literatura panegírica e imágenes alegóricas, muchas de ellas grabadas o conocidas a través de este medio, concluyendo que denotan una unidad conceptual entre territorios muy alejados geográficamente. Catalogador de obras de arte y profesor, ha publicado diversos trabajos en los que destaca la importancia del grabado, habiendo comisariado también una exposición relacionada con la difusión de los modelos del nacimiento tradicional y sus figuras.

En cuanto a Letizia Arbeteta, conservadora de museos, ha comisariado numerosas exposiciones de obras de arte, entre ellas las dos mayores celebradas hasta la fecha dedicadas a la Navidad y los belenes, nacimientos o pesebres, desde sus inicios a la actualidad. Fue directora, entre otros cargos, de la Fundación Lázaro Galdiano. Ha sido asimismo co-directora científica para la musealización de las nuevas salas del Tesoro del Delfín en el Museo del Prado. También es autora de varios libros y más de un centenar de publicaciones científicas, y otras tantas divulgativas.

La selección de imágenes realizada por ambos incluye ejemplares que informan sobre las distintas perspectivas y usos del grabado, lo que incluye tanto estampas sueltas como ilustraciones de libros y el inicio de la prensa periódica,

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: GONZÁLEZ GOZALO, Elvira, «"Cuando la tinta es arte. Grabados del ciclo de Navidad en la colección LAMBRA"», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 185-188, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.21010>



1. Exposición en la sala 2. Segundo piso

abarcando todo ello un período que va desde las postrimerías del siglo XV a las del siglo XIX.

Con la misma intención didáctica se han incorporado algunos ejemplos del arte popular al lado de creaciones de artistas de primer rango, agrupándose las obras según representaciones que siguen la narración evangélica de Mateo y Lucas acerca de la primera infancia de Jesús, y continúan con las tradiciones apócrifas y otros aspectos, un campo en el que, además de mostrar la construcción de un discurso visual, se pretende destacar la inventiva de los grabadores y los artistas que, en su caso, les han inspirado.

En lo que respecta a su presentación, las salas del Espacio Cultural parecen especialmente diseñadas para exposiciones de carácter intimista, con agradables techos bajos de viguería y suelos de esa excelente madera de tea que es el orgullo de la carpintería canaria, ampliamente desarrollada en el vestíbulo, con su impresionante escalera, como corresponde a la casa Massieu, levantada entre 1779 y 1785 sobre el solar de la antigua residencia del Adelantado Alonso Fernández de Lugo.

Por ello, los comisarios decidieron despejar visualmente el espacio, eligiendo el blanco como fondo, con algún toque gris en los planos finales, listones de madera vista para los marcos y paspartús blancos, de forma que cada grabado tuviera aire y luz alrededor. La altura de todos ellos se ha

centrado en la mirada de un espectador hipotético, de forma que sean contemplados cómodamente con independencia de su tamaño o el del marco **[1]**.

La monotonía que pudiera suponer una hilera de cuadros, iluminados a baja intensidad, que revisten completamente el vestíbulo, las salas de la planta baja y de la planta alta, es decir, el espacio en su totalidad, queda rota por las cartelas informativas, amenizadas por ampliaciones de algunas de las obras expuestas, algunas de carácter virtuosista, cuya destreza queda patente al aumentar su visibilidad. Los paneles contienen información genérica sobre el grabado, su función y alguna de sus técnicas, junto a comentarios específicos sobre obras concretas, proyectos y autores, que se completan con los datos que vienen detallados en cada cartela individual.

Divididos por sectores temáticos, se incorporan también fragmentos literales de la narración de los Evangelios, de forma que esta actúa como unificadora del recorrido expositivo, a modo de texto adicional que permite al visitante contemplar las diferentes versiones de un mismo tema, en una secuencia continua, que marca el recorrido y justifica el ascenso a la planta alta. El espacio se divide en dos ámbitos fundamentales: el vestíbulo y las salas. El primero se dedica a la presentación general y los episodios anteriores al nacimiento de Jesús (la Anunciación y la Visitación a Santa

Isabel), añadiendo, además, un apartado sobre la Inmaculada que, en la tradición hispánica, abre, anticipándose a la liturgia, el tiempo de la Navidad. Las salas se reservan para al nacimiento y primera infancia de Jesús, de forma que el conjunto muestra un programa completo y cerrado.

En cuanto al contenido, se exponen 104 obras originales y tres libros, representativos de tres periodos del arte de la ilustración editorial, que recuerdan el papel del grabado tanto en la difusión de la cultura y las ideas como –más concretamente– en la construcción de una iconografía navideña a través de las estampas, algo familiar que asumimos de forma natural sin interrogarnos sobre sus orígenes y su evolución. Por ello, y como un guiño al público más joven, se incluye un código QR que captura una proyección 3D de un belén, obra actual del conocido artista José Luis Mayo Lebrija, recientemente homenajeado.

El visitante tiene ocasión de contemplar obras de numerosos artistas, tanto los maestros que sirvieron de modelo como los que crearon los dibujos preparatorios, los que abrieron las planchas o tallaron los tacos xilográficos y los que estamparon y editaron las consiguientes tiradas.

La nómina es muy amplia pues hay representantes de las principales escuelas europeas: francesa, española, neerlandesa, flamenca, alemana, inglesa e italiana. Esta última con versiones de obras de Raffaello Sanzio, Sassoferrato, Bernardino Luini, Albani, Andrea del Sarto, los Carracci, Garofalo, Barocci y Ventura Salimbeni, entre otros. También forman parte de la muestra otros dibujantes, grabadores y editores como Bernardino Passeri, Johannes Statius, Michel Natalis, Giovanni Petrini, Gaetano Zanconi, Nicola Sangiorgi y Raffaello Morghen.

De la escuela francesa destacan obras de Philippe de Champaigne [2], Simon Vouet, Nicolas Poussin, Jean Cousin le Jeune, Fragonard, Michel Lasne, Van Loo, Nicolas Pitau, Jollain, Thomassin y de las casas parisinas de producción semi industrial del siglo XIX.

Las escuelas flamenca, holandesa y alemana están representadas por artistas como Hans von Aachen, Hendrick Goltzius, Maarten de Vos, Rubens, Paolo Fiammingo, Brueghel el Viejo, Mengs y otros. No faltan grandes sagas de grabadores como los Wierix [3], que, en palabras del comisario Rodríguez, «son parte fundamental en la construcción del imaginario visual de la Reforma», al igual que otras dinastías familiares de grabadores/editores como los Sadeler, los Galle,



2. *DOCTOR PARVULORVM.* Philippe de Champaigne/Nicolas Pitau el Viejo (1632-1671). París, Étienne Gantrel, 1659

los Collaert, los Leclerc o los Klauber. Se completa el recorrido con obras de Virgil Solis, Lucas Kilian, Jan Baptist Barbé, Gysbert Van Veen, Dominicus Custos, Herman Weyen, Abraham van Merlen, J. G. Remmele, Tobías Lobeck y Von Prenner.

En España trabajan Ramón y Francisco Bayeu, Blas Ametller, Ignacio Valls, Vallespir, Montaner y Cladera. Hay también grabadores ingleses, como William Holl o Robert Staines.

Pueden verse grabados que reproducen obras de los grandes gabinetes y colecciones del Barroco, al igual que las de museos como el efímero Musée Napoléon, que mezcló las colecciones francesas con las requisas de las campañas militares, o las colecciones reales de España.

En cuanto a las biblias ilustradas y los proyectos visuales relacionados con la vida de Jesús, no faltan los más representativos, como las *Evangelicae historiae imagines*, ilustraciones de la *Biblia Natalis*, idea del jesuita mallorquín





3. *In Aurora Natalis Domini...* Hieronymus Wierix (1563-1619).  
*Adnotationis et meditationes in Evangelia (Biblia Natalis), Evangelicae  
historiae imagines*, 1593

Jerónimo Nadal, que fue difundida hasta extremo Oriente. Se han podido reunir los grabados correspondientes al ciclo de la Navidad y la infancia de Jesús, donde destacan, por su calidad, algunos firmados por Hieronymus Wierix.

Asimismo, se han recogido ejemplos de las más conocidas biblias ilustradas, católicas, como la *Biblia Ectypa*, proyecto visual de Christoph Weigel, o protestantes, como la *Biblia neerlandica*, ilustrada por Romeyn de Hooghe, incluyendo también la llamada *Biblia de Port-Royal*, de inspiración jansenista, la Biblia inglesa de las familias de Matthew Henry y otras. Se exhibe un ejemplar, censurado en 1555 en Salamanca, de una Biblia de 1542 editada en Lyon, ilustrada con cientos de xilografías de las más antiguas, algunas de recuperación, otras atribuidas a Hans Springinklee, colaborador de Durero.

Con motivo de la exposición se publicará un estudio de las obras exhibidas, con catálogo razonado de cada una de ellas. En el momento de la catalogación las sorpresas han sido abundantes, por lo que se ofrecen primicias que se incorporan a la historia del grabado, como la atribución de obras, hasta ahora inéditas, a distintos maestros, al tiempo que se presentan grabados que son, por sí solos un enigma, como una escena de Salimbeli, fechada en 1590, con firma de Johannes Statius, o el grabado de San Juanito basado en un modelo de Hendrick Goltzius. Por el contrario, es notable la presencia de los hermanos Wierix, tan escasa en nuestras instituciones, pese a su popularidad, lo que se justifica por la temática, al igual que la obra de los Galle o la de Stradanus. Destaca también una prueba de estado firmada por Cornelis Schutz, que perteneció al gran coleccionista Giuseppe Storck.

El campo, tan denostado a veces, de la reproducción o copia fidedigna de una obra, por lo general pictórica, muestra versiones que van desde lo mimético, a veces producto de una gran destreza técnica, a la versión personal inspiradora. Sirvan de ejemplo de lo primero los equipos de grabadores franceses del siglo XIX, especializados unos en el aguafuerte y otros en el buril, mientras que artistas más libres crean sus versiones del tema a copiar.

Además de la Biblia citada, pueden verse otros dos libros: uno, para meditación y ejercicios espirituales, escrito por el capellán y confesor de Álvaro de Bazán, ilustrado por los mejores grabadores del momento; y otro, francés, con grabados de Gustavo Doré.

Los grabados, además de visualizar la narración de la infancia de Jesús, se han agrupado en apartados dedicados a los personajes del relato, la tradición del belén o aspectos ya olvidados como los elementos pasionales que antaño convivieron con la Navidad. En definitiva, es una exposición para aprender y pensar, mientras se contemplan imágenes arraigadas en nuestras tradiciones, algunas de indudable belleza.

**Elvira González Gozalo**  
Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Històrics



## «Giovanni Anselmo. Oltre l'orizzonte»

MAXXI. Museo Nazionale delle arti del XXI secolo, Roma  
Del 20 de junio al 6 de octubre 2024

Toda la carrera de Giovanni Anselmo está determinada por un instante: el momento en el que una mañana de agosto de 1965, en la cima del volcán Estrómboli (Sicilia), cuando la primera luz del sol proyectó su sombra hacia la inmensidad —el sol estaba en el mar y su contorno había desaparecido en el infinito—, adquirió conciencia de ser parte de un universo en transformación. La cognición de su papel dentro de la naturaleza, con la consiguiente dificultad de representación de algo que era consecuencia de una experiencia personal, le llevó a reflexionar sobre una narrativa capaz de recrear esa observación. En este sentido, como alegoría y resumen de toda su producción, *La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965*, se proyecta en la antesala de la muestra *Oltre l'orizzonte*, una retrospectiva de Giovanni Anselmo, comisariada por Gloria Moure, que ha sido producida por el Museo Guggenheim de Bilbao en colaboración con el MAXXI de Roma [1].

La muestra se ubica en la última planta del museo diseñado por la arquitecta anglo-iraní Zaha Hadid y, como en el caso de la instalación del edificio de Gehry en Bilbao, la disposición de las piezas se pliega y establece narrativas espaciales con la arquitectura que la contiene. La retrospectiva se concentra mayoritariamente en las salas de dicha planta, aunque hay una serie de proyectores y un vídeo (que recoge una amplia entrevista con el artista), además de la citada pieza de Estrómboli, que crean una especie de prólogo documental y una invitación a compartir su universo creativo.

Giovanni Anselmo es una de las grandes figuras del arte contemporáneo y uno de los miembros desatcados del arte *povera*, movimiento que reaccionaba contra las corrientes objetuales y la mercantilización a partir de una reflexión político-artística teorizada por Germano Celant, en la que el arte —recordemos que era el año 1968, con todas las implicaciones que conllevaba— se podría concebir como un



1. Giovanni Anselmo. *La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965*. MAXXI, Roma, 2024.

Autora: M.E. Giménez

apunte de guerrilla. Fue el crítico genovés quien determinó en esa fecha algunos de los conceptos que han caracterizado la obra de Anselmo: «un continuo diálogo entre ser y no ser, movimiento y estática, pensamiento y materia, que 'culmina' en los hechos planteados, fisicidad macroscópica de un evento energético en potencia».

Como parte de las poéticas *povera* —si bien es cierto que desde sus inicios el trabajo de Anselmo elude cualquier etiqueta—, el artista establece una delicada reflexión sobre el tiempo y el espacio, así como sobre la ontología en el contexto de lo indeterminado. De hecho, como recalca la muestra, su experiencia está caracterizada por la energía, la orientación, la gravedad y los campos magnéticos que constituyen el *leitmotiv* de su producción. *Oltre l'orizzonte* presenta dibujos, esculturas, fotografías y obras específicas y está concebida como un paisaje que hace partícipe al es-

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: GIMÉNEZ RENESES, María Elena, «Giovanni Anselmo. Oltre l'orizzonte», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 189-191, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.21041>



2. Giovanni Anselmo.  
*Vista de la exposición.*  
MAXXI, Roma, 2024

pectador a través del sentimiento y la reflexión, una idea que aparece en los orígenes de su carrera y que se ha desplazado a lo largo de toda su producción situando epistemológicamente los problemas a los que se enfrenta, es decir, la interacción entre el objeto y el sujeto que lo percibe.

*Oltre l'orizzonte* comienza con las piezas desarrolladas a finales de esa década estableciendo una panorámica que no es cronológica, puesto que Anselmo replanteaba sus piezas y volvía a ellas para construir nuevos itinerarios, resignificarlos y enriquecerlos. En el caso que nos ocupa, como señala Moure, el corpus principal de la muestra está constituido por obras en las que está inserto el proceso creativo que lo ha caracterizado. El proyecto de exposición surgió de la colaboración de la comisaria con el artista, que estuvo implicado en su diseño hasta su deceso el 18 de diciembre de 2023. Como reconoce Moure, es una muestra póstuma en la que se percibe el espíritu del artista: «es una creación suya totalmente, ha elegido las obras y su diálogo, la instalación y los textos».

Si hay algo que traslada *Oltre l'orizzonte* es la sensación de que las piezas establecen una panorámica visual y conceptual de lo que se va a experimentar a lo largo del recorrido. Más allá de la inmensidad de los conceptos apuntados por el artista que manifiestan la deriva de lo humano, modificada por los elementos en los que se inscribe su exis-

tencia, desataca su extraordinario vitalismo a través de las formas de lo inestable y del desequilibrio, una expresión de su pensamiento en el que la opción no es la de la representación, sino la presentación de una realidad. Por ello la presencialidad objetual constituye un «panteísmo energético» como apuntaba Germano Celant.

Los conceptos de eternidad y tiempo están presentes a lo largo de la muestra. En *Disolvenza* (1970), Anselmo plantea la metáfora del desvanecimiento del objeto constituido por un bloque de hierro de más de cien kilos que desaparecerá por el efecto de la oxidación. Su título se refiere a un proceso iniciado en el que el espectador se convierte en parte de ese trascurso de deterioro que afecta a todas las energías. La investigación sobre el infinito articula *Particolare di infinito* (1969-1978) cuya fuente luminosa proyecta la palabra PARTICOLARE que se materializa con la interrupción de otro cuerpo, pero si no se obstaculiza se proyecta convirtiéndose en una fracción real de infinito, resaltando la importancia individual como parte constituyente del universo.

Del mismo modo, la energía es el motivo de *Struttura che mangia* (1968), en el que la piedra se sostiene por la vitalidad de la lechuga, pero cuando esta se pierde, la piedra cae –citando en la disolución futura de la piedra la relación con la eternidad–, al igual que los seres humanos que somos únicamente una energía finita. En esa constelación, la mues-

3. Giovanni Anselmo.  
*Struttura che beve* (1968).  
 MAXXI, Roma, 2024



tra presenta *Struttura che beve* (1968) que establece una relación similar a toda la transformación energética.

La presencialidad y la gravedad son protagonistas de *Senza titolo (Specchio)* (1968) en la que el artista apoya el espejo en la pared protegiendo sus puntos de contacto con algodón, idea en la que se revuelve y reacciona contra la representación dimensional del espejo. Una relación de obras clásicas termina de componer ese panorama que reconstruye toda una carrera y su poética de representación: *Direzione* (1967-68), *Torsione* (1968), *Lato destro* (1970), *Entrare ne'Il opera* (1971) –en la que establece una conexión con la fotografía de Estrómboli, relacionado lo cíclico y su conexión con el Todo–, *Il panorama con mano che lo indica* (1982-1984), *Senza titolo* (1988-1990) una obra en la que la gravedad articula un discurso con el color natural de las piedras.

*Oltre l'orizzonte* se enfoca en los cambios de conocimiento en relación con el mundo que nos rodea, reflexionando sobre las visiones parciales en las que nos centramos. De hecho, aborda la mutabilidad y la transformación perpetua,

donde cualquier cambio puede tener un efecto transformador sobre el resto de los elementos. Las piezas de Anselmo exploran la idea de la consciencia, destacando que esta, y no otras imposiciones devenidas por la hegemonía del capitalismo avanzado, constituyen nuestra auténtica riqueza. Esta perspectiva esencial nos lleva a cuestionarnos nuestra identidad y nuestra relación con la totalidad. Los trabajos de la muestra, como resumen de una vida dedicada a la creación, establecen una poética definida a través del lenguaje en las proyecciones de palabras. Estas encuentran sentido tanto en su materialización como en el infinito, interrogándose por la idea de la existencia (material) más allá de lo tangible por los sentidos. La exhibición busca que el espectador participe activamente, cuestionando su identidad y conexión con el universo resaltando la riqueza pensamiento a través de la creación para concentrarse en lo verdaderamente relevante.

**María Elena Giménez Reneses**  
 Universidad de Castilla-La Mancha

# «Susurros conectivos. Centro de documentación vibrátil».

## Activación en la exposición «HiperObjetos» por Pilar del Puerto y Rut Martín

Círculo de Bellas Artes, Madrid

Del 5 al 17 de noviembre de 2024



1. Inicio de la exposición y relación de objetos con las posibilidades interactivas

Los hiperobjetos alteran las ideas fundamentales sobre lo material, la existencia y la sociedad (Mortón, 2021), actuando de forma multidimensional como leves hilos desprendidos y conectados por la diversidad de entidades que habitan la realidad contemporánea. La conciencia humana completa las vivencias con estas tramas fusionadas de impacto real para nuestra convivencia en el mundo. Con esta cosmovisión concreta, el Círculo de Bellas Artes de Madrid programa la exposición «HiperObjetos» (celebrada desde el 11/09 al 17/11 de 2024<sup>1</sup>), comisariada por Eloy Martínez de la Pera y Jaime de los Ríos, que propone un recorrido a través de una selección de obras del fondo de la NewArt {collection}, prácticas artísticas que sobrepasan, por rizomáticas, los caminos estructurados de interpelar al público [1]. Encontramos aquí una exposición de arte electrónico y arte post-Internet desde la poética y la creación contemporánea que no se asienta solo en la compilación de herramientas tecnológicas con posibilidades de interacción digital o espacial, sino que interroga sobre formas de localizarse en nuevas experiencias visuales.

«Susurros conectivos. Centro de documentación vibrátil» es una activación de esta exposición, una propuesta instalativa, interactiva y performativa que plantea un encuentro con otras voces a través de las cuales tejer flujos episémicos con las obras que habitan el espacio [2]. Pretende generar *intra-acciones* materiales y discursivas (Barad, 2007) donde obras, textos, voces y cuerpos se vean afectados en procesos de co-conceptualización y nueva creación de sentidos. Invita, así, a experimentar conexiones sutiles en un espacio dinámico, interactivo y resonante en el que los gestos

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: REY SOMOZA, Nuria, ««Susurros conectivos. Centro de documentación vibrátil». Activación en la exposición «HiperObjetos» por Pilar del Puerto y Rut Martín», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 192-194, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.21042>



2. Práctica  
performática desde la  
activación «Susurros  
Conectivos»



icónicos, silencios o fragmentos textuales actúen como catalizadores de una propuesta intelectual.

Las islas de documentación y las acciones interactivas y performáticas funcionan a modo de brechas a partir de las cuales recorrer un ecosistema documental vivo que se transforma y reverbera en cada susurro, en cada reflexión. Su *vibratilidad* (Rolnik, 2019) plantea el interés de presentar un espacio para la preservación de ideas en diálogo con los debates teóricos actuales que atraviesan la muestra. En primer lugar, se identifican dos ejes que articulan la selección documental propuesta. Las teorías poshumanistas implican pensar este espacio más allá de la visión antropocéntrica, atendiendo al fluir agencial entre objetos, textos, imágenes, espacios y corporalidades. Por su parte, las teorías de la mente expandida permiten pensar los saberes, que devienen de las *intra-acciones* y de las obras, en forma de conexiones cognitivas que no suceden únicamente en nuestro interior, sino que se extienden más allá de nuestros cuerpos. Proponen, así mismo, vínculos con los nuevos materialismos vitales (Bennett, 2022) para aportar una concepción de la materia viva y activa. El realismo especulativo y la ontología orientada a objetos nos invitan a pensar más allá de los objetos en sí y a cuestionar la dependencia humana sobre su percepción. A través de la fabulación especulativa, esta activación plantea imaginar futuros posibles que impliquen



3. Las personas visitantes interactúan con las islas de documentación y las conexiones entre recursos disponibles



otros relatos para una comprensión creativa de los hiperobjetos que posibilite otras relaciones de coexistencia. Las voces contenidas en los textos nos acercan a los vínculos y tensiones que se establecen entre arte y tecnología, donde explorar los límites entre lo humano y lo no humano desde perspectivas conceptuales, interactivas, no previstas [3].

De la misma manera, se propone un acercamiento a partir de la imagen rara y algorítmica como elemento constituyente de la *xenovisualidad*: con este dispositivo se genera una visualidad nueva y extraña, compuesta por imágenes que desafían las estéticas tradicionales en pro de nuevas posibilidades de lo real. Así, en la exposición se encuentra un QR donde las imágenes configuran un archivo colectivo que alimenta la base de datos para una inteligencia artificial.

Esta IA genera nuevas imágenes con la intención de desafiar y hackear la hegemonía visual algorítmica, produciendo otras formas y visualidades desde la amplitud de imágenes volcadas y, posteriormente, distorsionadas desde la mente-máquina.

«Susurros conectivos» es, pues, una experiencia teórica, sensorial e interactiva con la exposición, donde pensar colectivamente desde un lugar atravesado por vibrantes y complejas relaciones que se expanden a partir de las propuestas artísticas: el *new media art*, el arte generativo y el arte computacional.

Nuria Rey Somoza  
Universidad Rey Juan Carlos

## Nota

1 Para más información sobre la exposición puede consultarse el siguiente enlace: <https://www.circulobellasartes.com/exposiciones/hiperobjetos/>.

## Bibliografía

- BENNETT, Jane (2022), *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*, Caja Negra, Buenos Aires.
- BARAD, Karen (2007), *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Duke University Press, Durham.
- ROLNIK, Suely (2019), *Esferas de la insurrección: notas para descolonizar el inconsciente*, Tinta Limón, Buenos Aires.
- MORTON, Timothy (2021), *Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

## «Penelope»

Foro Romano y Palatino, Roma

Del 19 de septiembre de 2024 al 12 de enero de 2025

«Penelope» es la primera muestra de una trilogía de exposiciones dedicadas a tres mujeres de la Antigüedad, Penélope, Antígona y Safo, comisariada por los historiadores del arte, Alessandra Sarchi y Claudio Franzoni, que tiene lugar del 19 de septiembre de 2024 al 12 de enero de 2025 dentro del *Parco Archeologico del Colosseo*, específicamente en el Templo de Rómulo y las Pajareras Farnesianas –Foro Romano y Palatino respectivamente–. La muestra busca revalorizar y revisar la figura mítica de Penélope en la tradición literaria y cómo esta ha desarrollado una imagen iconográfica particular dentro de los relatos artísticos. De este modo, a través de una selección de en torno a 50 obras que incluyen cerámica, esculturas, dibujos, xilografías y pinturas de diversos períodos, la exposición establece un puente entre la Penélope de la *Odisea* de Homero y la interpretación cultural que ha perdurado a lo largo de los siglos, no solo en las artes plásticas sino también en el ámbito audiovisual. Con la misma intención de realizar conexiones y tender lazos entre la idea mítica de Penélope y la contemporaneidad, la exposición vincula la labor tejedora de la reina de Ítaca con el característico lenguaje de la artista Maria Lai (1919-2013), quien centra su creación en el trabajo de los textiles. La celebración de esta exposición ha sido, además, acompañada por un programa de seis encuentros en los cuales se reflexionaba en torno a la idea del tejido, de la acción de tejer y de la figura femenina en relación con ambas partiendo de los ejemplos de Penélope y de Maria Lai.

En «Penelope», Sarchi y Franzoni proponen un amplio abanico de piezas que van desde la Antigüedad –como un *skyphos* ático del siglo V a. C. considerada una de las primeras representaciones de Penélope– hasta la época contemporánea, lo cual permite que las personas visitantes puedan observar no solo la manera en la que las representaciones de Penélope evolucionan y qué elementos se incorporan, des-



1. Imagen de altorrelieve en el espacio expositivo del Templo de Rómulo. Fotografía de la autora

aparecen o se mantienen en ellas a lo largo de la historia, sino también, reseñar la pervivencia de este personaje a pesar de haber sido concebido tantos milenios atrás. Así, para adentrarnos por tanto en la iconografía de la reina de Ítaca, los comisarios proponen que el discurso expositivo se cen-



2. Parte del montaje. Al fondo reproducción en yeso de *Penélope doliente*, 2005-2006. Fotografía de la autora

tre, como no podría ser de otra manera, en la imagen de Penélope y en los elementos, gestos y/o personajes que se le relacionan y que permiten identificarla siendo estos los siguientes: el velo, el llanto –gesto nostálgico de la mano derecha sobre el rostro–, el telar y la tela, y el sueño. Estos cuatro aspectos resultan el hilo conductor que va hilvanando el diálogo entre los carteles informativos, las piezas expuestas y los visitantes y es a través de ellos que se desarrolla el recorrido que, como apuntábamos, se divide espacialmente en dos lugares: el Templo de Rómulo y las Pajareras Farnesianas.

La primera sección, ubicada en el templo de Rómulo, introduce al visitante a la figura de Penélope contextualizando su procedencia desde el texto homérico y otras obras clásicas, así como al origen de su iconografía. Es por tanto

en este espacio donde comienzan a exponerse los atributos que acompañan las representaciones de esta mujer odiseica, donde «encontramos una Penélope fijada en gestos característicos que el público podría reconocer con facilidad» (Sarchi, 2024: 16) y donde se hallan las obras más antiguas como, además del *skyphos* que antes referimos, un altorrelieve de *Penélope doliente* del siglo I a. C. (basado en un prototipo del siglo V a. C.) [1]; un relieve Campana de *Penélope doliente entre sus criadas* del mismo siglo; algunos frescos pompeyanos; una copia romana de *Cabeza de Penélope* del 450 a. C., una placa de bronce del siglo XV que representa a *Penélope y algunos pretendientes*, etc. Estableciendo conexiones con ellas y enfatizando la labor principal que se le atribuye a Penélope, además, se expone la reconstrucción de un telar antiguo realizado en el año 2005 por Andreas Willmy, Ellen Harlizius-Klück, Simone Klück y Susanne Pfisterer-Hass. Contando el Templo de Rómulo con una planta ovalada, la muestra se organiza en torno a un núcleo central en el cual se sitúa la citada reconstrucción del telar, junto con dos piezas destacadas: el *skyphos* y el altorrelieve del siglo I a. C.. De manera envolvente, una pasarela curva [2] se despliega en derredor de estas obras, guiando al espectador de forma fluida a lo largo del recorrido y facilitando su inmersión en el universo literario e iconográfico de Penélope.

La segunda sección, por su parte, se extiende en las dos pequeñas salas que conforman las Pajareras Farnesianas. En la primera de estas, la exposición se centra con mayor fuerza en cómo «la estancia del telar es también símbolo de la mente astuta y determinada de la heroína homérica» y en las representaciones que revelan a la reina de Ítaca realizando dicha acción, mostrándola, por tanto, como un sujeto activo y ligando el acto de tejer con la agudeza intelectual de la reina, distando esto con la manera en la que la habíamos visto en las iconografías de la primera parte de la muestra. El discurso expositivo enfatiza con mayor precisión la idea de Penélope como una mujer sagaz destacando sus dos ardi-des principales: el de tejer y destejer para evitar desposarse con algún pretendiente y la prueba del arco que hace revelar la identidad de Ulises una vez regresa a Ítaca. Para esta idea, pues, se exhiben principalmente pinturas, aguafuertes, grabados y dibujos entre los que se encuentran *Penélope desenreda la tela* (finales del siglo XV) de Leandro Bassano o *Penélope llorando sobre el arco de Ulises* (1779) de Angelika Kauffmann. En la segunda de las salas, el recorrido



continúa con representaciones de Penélope, pero esta vez constituyendo una conexión con las obras de Maria Lai. La exposición establece una interesante relación entre Penélope y la obra textil de Lai, al abordar la relación entre el telar y el universo femenino. Ambas, desde sus respectivos –y distantes– contextos, reivindican de algún modo el trabajo del tejido como una práctica profundamente vinculada a la identidad y al poder de las mujeres. Mientras Penélope deshace y rehace su tela y «transforma el papel que le designa el orden masculino» (Bürguer y Bürguer, 2001: 25), la artista emplea el tejido en sus piezas para transformar conceptos y activar nuevas narrativas. Esta convergencia no solo resalta el simbolismo del telar como herramienta de resistencia y memoria, sino que también subraya el valor cultural y social de la labor textil, a menudo relegada pero fundamental en la construcción de historias personales y comunitarias.

En ambas secciones, el diseño del espacio expositivo se caracteriza por una cuidada y delicada disposición, donde cada vitrina y soporte que alberga las piezas y los carteles informativos está en sintonía con la temática de la muestra. A través de la disposición de listones de madera y telas cortadas [3], así como el uso de lienzo para los textos explicativos y las cartelas, se crea una atmósfera visualmente evocadora que recuerda a la estructura de un telar, reforzando la conexión simbólica con el proceso textil que resulta vehicular a lo largo de toda la exposición. Es importante señalar también en este punto lo fundamental que resulta que una figura femenina como la de Penélope sea presentada, del modo en el que se hace, en el corazón de la civilización latina: el foro romano. Y es que, uno de los logros de «Penélope» es el enfoque que de este personaje femenino de la *Odisea* ofrece. Solo tomándola como elemento principal sobre el cual elaborar todo un discurso –cuando durante siglos se ha entendido como una mera figura secundaria–, este proyecto ya rompe con el estereotipo tradicional de la mujer pasiva y enfatiza la idea de mujer comprometida y resolutiva –no solo en sus asuntos personales sino también para con su reino y sus bienes (Estrada, 2021: 61)–. No obstante, este emplazamiento de tan alto valor simbólico puede llegar a resultar poco propicio para una plena apreciación del recorrido expositivo. Considerando que el foro acoge a un número considerable de visitantes a diario y que, aunque los espacios son adecuados, no se distinguen particularmente por su amplitud, el desplazamiento libre por la muestra y la contem-



3. Estructura de madera y telas que aluden a la labor de tejer donde se exhibe una de las obras de la muestra: grabado de *Penélope ante el telar ayudada por sus doncellas*, 1530 ca.-1570 ca., del Maestro FG. Fotografía de la autora

plación pausada de las piezas expuestas se ve considerablemente restringido. Del mismo modo, la elección de dividir la exposición en dos sedes, aunque puede considerarse una estrategia positiva, también presenta ciertos inconvenientes. El foro, como espacio con múltiples puntos de acceso y recorrido libre, permite que los visitantes elijan su itinerario según sus preferencias, lo que podría potenciar la dispersión del público entre las dos ubicaciones. Este hecho puede entenderse como favorable, si pensamos en que permitiría una mayor cobertura del espacio, incrementando las posibilidades de que los visitantes se acerquen a la figura de Penélope en al menos una de las sedes. No obstante, esta misma distribución espacial puede afectar negativamente a la coheren-

cia del discurso expositivo, debido a que la fragmentación de la exposición entre dos lugares distantes puede dificultar una experiencia de visita más fluida y lineal, propiciando que el recorrido se perciba de manera desarticulada. Esta situación podría llevar a alterar el contexto y la relación de las piezas entre sí. Prescindiendo de este inconveniente, y presuponiendo que los visitantes puedan adentrarse en la muestra siguiendo el recorrido correcto, la exposición se despliega de manera inteligente, articulando un discurso expositivo perfectamente adecuado y cuidadosamente estructurado. El diálogo entre los textos informativos y las obras se establece con una coherencia notable, lo que facilita enormemente la comprensión de los contenidos. Así, el visitante puede seguir con fluidez el hilo conductor propuesto, sin esfuerzo, lo que propicia una experiencia enriquecedora y accesible, a pesar de las limitaciones espaciales.

Con todo, resulta evidente que «Penelope» es una propuesta necesaria que pone en el punto de mira a una figura

literaria clásica y nos muestra, con una adecuada pluralidad de obras la perdurabilidad de esta mujer odiseica a lo largo de la historia y cómo las diferentes épocas proyectan en ella su propia idiosincrasia. Lo hace, además, desafiando y rompiendo con los estereotipos de pasividad y subordinación que tradicionalmente han rodeado a la protagonista femenina de la segunda épica homérica. En España, la lucha feminista se abandera de unos versos atribuidos a la escritora y actriz Carmen Losa que dicen: «Sal de Ítaca Penélope. El mar también es tuyo», y es posible que la Penélope homérica no pueda salir de su lugar en Ítaca, pero en acciones como las de este proyecto, Penélope trasciende esos límites, ocupando todos los espacios y alcanzando una dimensión internacional a través de la diversidad de visitantes que se acercan a su figura.

Joana Rodríguez Pérez  
Universidad de La Laguna

## Bibliografía

- BÜRGER, Christa y BÜRGER, Peter (2001), *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Akal, Madrid.
- ESTRADA, Carmen (2021), *Odiseicas. Las mujeres en la Odisea*, Seix Barral, Barcelona.
- SARCHI, Alessandra y FRANZONI, Claudio (2024), *Penelope*, Electa, Milano.