

CULTURA SIMBÓLICA. ESTUDIOS

Reyes Escalera Pérez
Sonia Ríos Moyano
(coords.)



Cultura simbólica. Estudios

Varios Autores

Franziska Koch / Lucía Mireya Jiménez Benítez / Miriam
Rengel Medina / María Martínez Yuste / Silvia Cazalla Canto /
José Antonio Vázquez Sánchez / María Gracia Ortega Martín /
Luis Delgado Mata / Sonia Enamorado Corpas / Ana Solís Díaz

Coordinado por Reyes Escalera Pérez
y Sonia Ríos Moyano

2015

COORDINADORAS

Dra. Reyes Escalera Pérez — Universidad Málaga

Dra. Sonia Ríos Moyano — Universidad de Málaga

CONSEJO CIENTÍFICO:

Dr. Eugenio Carmona Mato — Universidad de Málaga (España)

Dr. José Miguel Morales Folguera — Universidad de Málaga (España)

Dr. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar — Universidad de Málaga (España)

D^a Bárbara Skinfill Nogal — El Colegio de Michoacán (México)

Dr. Javier Ordoñez Vergara — Universidad de Málaga (España)

Dr. José Luis Crespo Fajardo — Universidad de Cuenca (Ecuador)

Edita:

Grupo de investigación Eumed.net (SEJ 309), Universidad de Málaga (España)

Colección:

Biblioteca de Ciencias y Artes



Este trabajo ha sido financiado por Vicerrectorado de Ordenación Académica y Profesorado y Andalucía Tech. Se inscribe dentro del proyecto de innovación educativa con código PIE13-145 titulado "Adecuación de contenidos y actividades formativas para la adquisición de competencias en asignaturas del área de Historia del Arte. Realización de un catálogo de actividades que fomenten la adquisición de competencias y su evaluación".

Colabora:



VICERRECTORADO DE ORDENACIÓN
ACADÉMICA Y PROFESORADO

PROYECTOS DE
INNOVACIÓN EDUCATIVA
Convocatoria 2013-2015



Octubre de 2015

ISBN-13: 978-84-16399-37-6

Nº Registro: 2015062554

Los autores 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 autores.

Índice

Agradecimientos	11
------------------------------	-----------

Prólogo	13
----------------------	-----------

Reyes Escalera Pérez

Sonia Ríos Moyano

Presentación.....	17
--------------------------	-----------

Rafael Sánchez-Lafuente Gémár

1. La antropofagia en los mitos clásicos y su visualización en las artes plásticas	23
---	-----------

Franziska Koch

1. La antropofagia.....	23
-------------------------	----

1.1. La antropofagia en el arte	25
---------------------------------------	----

2. Los mitos clásicos.....	30
----------------------------	----

2.1. El mito de Crono y sus hijos.....	30
--	----

3. Conclusiones.....	38
----------------------	----

Notas.....	40
------------	----

Referencias bibliográficas	42
----------------------------------	----

2. Los tipos iconográficos de la Tentación y la Caída del hombre en las miniaturas de la <i>Bibliothèque Nationale</i> de Francia.....	45
---	-----------

Lucía Mireya Jiménez Benítez

1. Introducción.....	45
----------------------	----

2. La Tentación y la Caída del hombre.....	46
--	----

3. Los tipos iconográficos en las miniaturas de la <i>Bibliothèque Nationale</i> de Francia.....	51
--	----

3.1. Tentación y Caída. Adán y Eva.....	52
---	----

3.1.1. Eva toma la fruta de la serpiente (o del árbol) en presencia de Adán (que a veces intenta detenerla)	55
3.1.2. Eva ofrece la fruta a Adán	56
3.1.3. Adán y Eva toman (y posiblemente comen) la fruta.....	57
3.1.4. Adán y Eva descubren su desnudez y se cubren con manos u hojas	57
3.2. Tentación y Caída. Escenas con Eva sola (La serpiente persuade a Eva para que tome la fruta)	60
4. Conclusiones.....	61
Notas.....	61
Referencias bibliográficas	62

3. La serie de los pecados capitales de Brueghel el Viejo.

Iconografía.....63

Miriam Rengel Medina

1. Contextualización	63
1.1 Alegoría	63
1.2 Fuentes	65
2. Pieter Brueghel. Vida y obra	66
3. Los dibujos/grabados de los Siete Pecados Capitales	69
3.1 Brueghel cercano a El Bosco.....	69
3.2 Aspectos referentes a los dibujos/grabados	69
3.3 Los Siete Pecados Capitales. Iconografía.....	70
Notas.....	80
Referencias bibliográficas	82

4. La influencia de Hendrick Goltzius en los apostolados de la provincia de Málaga

María Martínez Yuste

1. Hendrick Goltzius.....	85
---------------------------	----

1.1. Biografía.....	85
1.2. Dibujo y grabado regidos por un mismo patrón	87
2. El grabado como fuente de inspiración en la pintura y la escultura.....	88
3. La influencia de Hendrick Goltzius en los apostolados de Málaga	90
3.1 El apostolado como referente	90
3.2. El apostolado de Goltzius	91
3.3. El apostolado de la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria. Málaga.....	92
3.4. Apostolado de la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación. Álora.....	94
3.5. El apostolado de la iglesia de San Juan de Dios. Antequera.....	98
4. Conclusiones.....	100
Notas.....	100
Referencias bibliográficas	102

5. La *Vanitas* como motivo iconográfico en la literatura emblemática hispana 105

Silvia Cazalla Canto

1. Introducción.....	105
2. Contenido de la <i>vanitas</i> en la emblemática hispana.....	106
3. Conceptos e ideas del género de <i>vanitas</i> en la emblemática española	107
3.1. Brevedad de la vida y desengaño del mundo: <i>Tempus fugit</i>	107
3.2. La caducidad de nuestra existencia: <i>Memento homo quia pulvis</i> <i>es et in pulverem reverteris</i>	109
3.3. Caducidad de los bienes terrenales: <i>Vanitas vanitatum et omnia vanitas</i>	111

3.4. Desprecio de los bienes terrenales y estimación de los celestes: <i>Avarus</i> <i>nisi cum moritu nihil recte facit</i>	112
3.5. La muerte a todos nos iguala: <i>Nemine Parco</i>	114
3.6. Triunfo sobre la muerte: <i>Ubi est mors victoria tua?</i>	116
Notas	118
Referencias bibliográficas	120
 6. De pecadora a santa: pinturas murales del antiguo convento de la Magdalena en Antequera (Málaga). Un sermón plástico	123
<i>José Antonio Vázquez Sánchez</i>	
1. Introducción.....	123
2. Fuentes literarias e icónicas en la representación del ciclo de María Magdalena	124
2.1 Fuentes literarias.....	124
2.1.1 <i>La Pecadora santa. Vida</i> <i>de santa María Magdalena</i> . Juan Esteban de la Torre .	124
2.1.2 <i>Escala mística y estímulo de</i> <i>amor divino</i> . Antonio Panes	126
2.2 Fuentes icónicas.....	129
2.2.1 Magdalena orando en la gruta de Madella	129
3. Estudio iconográfico	131
4. Estudio iconológico	133
5. Conclusiones.....	139
Notas	140
Referencias bibliográficas	141
 7. La Tarasca en Granada. Símbolo y regocijo (1883-1936)	145
<i>María Gracia Ortega Martín</i>	
1. Introducción.....	145

2. Posibles mitos de procedencia de la Tarasca.....	147
2.1. Fábula de Perseo y Andrómeda.....	147
2.2. San Jorge y el dragón	147
2.3. El dragón del Patriarca, leyenda de la ciudad de Valencia.....	148
2.4. El lagarto de la Malena de Jaén.....	149
2.5 Santa Marta y el dragón.....	145
3. El caso de Granada	150
4. Conclusiones.....	158
Notas.....	159
Referencias bibliográficas	159

8. El grito de Carmen. Aproximación a las Damas de Saura..... 161

Luis Delgado Mata

1. Introducción.....	161
2. 1949-1954: Desnudos y en silencio ¿víctimas de <i>Medusa</i> ?	163
3. 1943-1998: Las Damas de Saura. El grito del monstruo	169
Notas.....	175
Referencias bibliográficas	176

9. La moda a través de sus anuncios publicitarios y su relación con la Historia del Arte... 179

Sonia Enamorado Corpas

1. Introducción	179
2. Fotografía publicitaria	180
3. Historia de la moda.....	183
4. El arte que te viste. Recorrido histórico-visual a través de los periodos artísticos y su repercusión en el diseño de moda actual	187

5. Publicidad, moda e historia del arte. Campañas publicitarias que usan el arte como modelo constructivo	191
6. Análisis de publicidad de la marca Dolce&Gabbana	193
6.1. Contexto histórico de la marca y posición en el mercado	193
6.2. Campañas de comunicación: estética, fotografía, modelos, inspiración, influencias	195
6.3 Relación con la Historia del Arte	197
Notas.....	200
Referencias bibliográficas	200
 10. Introducción al rótulo comercial malagueño (zona centro). Siglo XX	 203
<i>Ana Solís Díaz</i>	
1. Introducción.....	203
2. Marco teórico histórico.....	204
2.1. Breve introducción al concepto de marca en el siglo XX	204
2.2. Ciudad y cultura	205
2.3. El rótulo y cultura RAM.....	206
3. Breve introducción a la gráfica publicitaria y el rótulo comercial durante el siglo XX en Málaga....	207
4. Rótulo Casa Mira.....	210
5. Rótulo Hinojosa Calzado.....	214
6. Conclusión	217
Notas.....	218
Referencias bibliográficas	219
 Los autores	 223

Agradecimientos

Este libro no sería posible sin los investigadores que han participado en él. Su entusiasmo por el conocimiento, su pasión por el trabajo bien hecho y su arrojo para afrontar nuevos retos, nos ha llevado a las coordinadoras del mismo a hacer todo lo posible para que lo que un día fue sólo un proyecto ahora se convierta en realidad.

A la vez, nos gustaría agradecer la colaboración del grupo Eumed.net de la Universidad de Málaga, dirigido por Dr. Juan Carlos Martínez Coll, y a todo el personal de su equipo de investigación, sobre todo a Lissette, siempre atenta a las dudas que iban saliendo junto a la edición del libro.

Asimismo, queremos agradecer la ayuda desinteresada de don José Antonio Vázquez Sánchez; él ha sido quien ha coordinado a todos los autores y le ha dado forma al libro.

Por último, quisiéramos agradecer muy especialmente la labor del Secretariado de Formación del PDI, perteneciente al Vicerrectorado de Ordenación Académica y Profesorado porque gracias al incentivo de los proyectos de Innovación Educativa y a su trabajo diario, cada año es posible la experimentación de nuevas propuestas y la creación de ediciones como la que aquí se presenta.

Reyes Escalera
Sonia Ríos
(Coordinadoras)

Prólogo

REYES ESCALERA PÉREZ
SONIA RÍOS MOYANO

Universidad de Málaga

Hace miles de años, en una cueva cualquiera, los hombres se preparan para la caza. Tienen que pasar muchos días fuera para poder traer carne con la que alimentar a los suyos y pieles para que no mueran de frío. Las mujeres tienen una importante función: deben cuidar de los que se han quedado, buscando infatigablemente los pocos recursos que da la tierra, además de defenderlos frente a alimañas y depredadores... Sin ellas nada hubiera sido igual. Todos se afanan en ayudar, porque el invierno está siendo muy largo y rudo. Mientras esperan, alguien, un chamán o una hechicera se adentra en lo más profundo de la caverna y comienza a dibujar o a grabar aquél mamut que por su fuerza se les resiste o al sol que hace ya días que no calienta. Otros pintan rayas con la sangre del último animal sacrificado o posan sus manos para poseer lo que ya es suyo. ¿Les concedían poderes mágicos a esas imágenes? ¿Eran conscientes de ello?

Esas pinturas o grabados, que en la actualidad fascinan a estudiosos y turistas, posiblemente sean el primer ejemplo de lo que puede llegar a significar la imagen: comunicación, entretenimiento, enseñanza, coacción, poder... Todas las culturas y religiones –salvo excepciones–, en todas las épocas, las han

manejado a su antojo y han intentado por medio de ellas persuadir, transmitir mensajes o enseñar.

Los estudios de cultura simbólica analizan la imagen en todos sus sentidos y en todas las épocas y no sólo se centran, como en alguna ocasión se ha transmitido, en las manifestaciones de la sociedad contemporánea. Prueba de ello son estos diez textos que aúnan la consideración de las imágenes como esenciales para la historia de la cultura.

Los estudios sobre cultura visual son una línea de investigación que en las últimas décadas ha interesado notablemente a los historiadores del arte, siendo una de las prioritarias en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, que ha sido desde hace años un centro muy activo tanto por las investigaciones de sus profesores e investigadores como por la docencia. Fruto de ese interés, surgió la conveniencia de realizar un Seminario en el que se les dio voz y protagonismo a nuestros graduados en Historia del Arte, a aquéllos que han realizado estudios sobre la imagen y la retórica verbo-visual.

El libro que aquí se presenta es el resultado del “I Seminario de estudios sobre cultura visual” celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga el 20 de noviembre de 2014 en sesión de mañana y tarde donde se pudo debatir sobre los asuntos tratados. La Facultad de Filosofía y Letras acogió este acto, al que se sumaron el Departamento de Historia del Arte y el Vicedecanato de Cultura del mismo centro. Durante las sesiones se pusieron en común los resultados de las investigaciones nacidas como intensificación del tema propuesto en sus múltiples dimensiones, bajo el contexto de distintas asignaturas, tales como “Lenguajes artísticos. Lecturas de la

imagen”, “Iconografía e iconología”, “Diseño y estética de lo cotidiano” o “Industria editorial”, planteando pues, un seminario de ampliación e intensificación de contenidos relacionados con estas asignaturas, necesarios para que el alumno sepa cómo poder dar valor a lo aprendido.

Todas estas asignaturas participan en el Proyecto de Innovación Educativa PIE13-145 de la Universidad de Málaga. Por tanto, terminaremos insistiendo en la importancia de las vías de experimentación que los proyectos permiten en el contexto de los nuevos títulos de grado, puesto que al amparo de un proyecto que pretende analizar las distintas actividades formativas, entendemos que un formato de actividad titulada “Seminario” ofrecido a un alumno que acaba de concluir sus estudios, tiene unos beneficios importantísimos en los recién egresados y en los estudiantes, puesto que la motivación es bilateral, tanto del egresado que presenta la comunicación como la del estudiante quien escucha, aprende y “sueña” con que su trabajo pueda participar en un Seminario de estas características académicas en cursos venideros, lo que se convierte en un hándicap para muchos y una motivación añadida a la carrera para otros tantos. Nos congratula saber que tras la experiencia del “Seminario”, plasmada en el libro que se presenta, afirmamos que con ello formamos en habilidades y destrezas, además de enseñar los contenidos del título, asegurando que en un futuro esas habilidades aprendidas les permitirán participar con sus aportaciones a seminarios, congresos o jornadas, con la garantía de que saben qué hacer y cómo se desarrollan las sesiones puesto que ya las han practicado durante su periodo formativo.

Presentación

RAFAEL SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR

Profesor Titular
Universidad de Málaga

La primera publicación de un investigador tiene algo de ritual de iniciación. Efectivamente, para algunos de los autores que figuran en este libro, su colaboración marca y simboliza el final de una etapa universitaria, la de estudiante del Grado de Historia del Arte, y el inicio de otra de nivel superior (Postgrado), conducente a la obtención del título de máster, título para el que se requiere una formación más especializada que incluye, entre sus objetivos académicos, el uso avanzado por parte del alumno de los métodos y técnicas de investigación científicos en materias relacionadas con la historia del arte y la cultura visual. Superado el máster, se accede a un nuevo período, el del programa de doctorado, que culmina finalmente con la elaboración de la tesis doctoral. No es este último, sin embargo, el origen de los textos del libro, cuyos diez autores se mueven en la actualidad en un estadio previo, como puede comprobar el lector en los breves currículums incluidos en las páginas finales del mismo. En unos casos, los artículos son resultado de Trabajos Fin de Grado y, en otros, de Fin de Máster, debidamente adaptados a las características formales de la presente publicación y seleccionados por su relación con el argumento conceptual y línea de investigación principal de este

proyecto, que no es otro que el de la de la cultura simbólica. No obstante, todos, sin diferencias, reúnen las garantías científicas y el rigor metodológico necesarios para su publicación, a la vez que demuestran el alto nivel de sus autores en relación con las competencias y habilidades exigidas a los alumnos en los estudios de nivel superior.

Respecto a la temática particular de los trabajos, se ha optado por ofrecer una variada muestra de los intereses investigadores en torno a la cultura de la imagen y su dimensión simbólica –gráfico, literario, mental, etc.– y en un marco temporal que abarca desde finales de la Edad Media hasta la actualidad. Abre la relación el de Franziska Koch sobre el tema de la antropofagia en la mitología clásica y su representación en las artes plásticas europeas a partir del siglo XVI. Le sigue el de Lucía Mireya Jiménez Benítez, que aborda el estudio de los tipos iconográficos de la Tentación y la Caída del Hombre (y del papel de Eva como inductora del pecado y del mal del mundo) en las miniaturas de la *Bibliothèque Nationale* de Francia. Miriam Rengel Medina, por su parte, hace el análisis iconográfico de los grabados de la serie de los siete pecados capitales de Pieter Brueghel el Viejo (¿1525?-1569), que fueron publicados en 1557 por el editor Hieronymus Cock y en los que el pintor holandés realiza una mordaz sátira de la naturaleza humana y de la sociedad de su tiempo. De la obra de otro grabador trata asimismo el artículo “La influencia de Hendrick Goltzius en los apostolados de la provincia de Málaga”, donde su autora, María Martínez Yuste, expone la influencia que ejerció la serie de grabados de Apóstoles de este pintor (1558-1617) en la decoración dieciochesca de distintas iglesias de Málaga (Ntra. Sra. de la Victoria) y provincia (Encarnación de Álora y San Juan de Dios de Antequera). Del papel de la *vanitas* como motivo en los libros de emblemas españoles del Siglo de

Oro se ocupa Silvia Cazalla Canto, que ha conseguido referenciar hasta sesenta y nueve emblemas y empresas con este asunto debidos a diez autores distintos. A José Antonio Vázquez Sánchez se debe la aportación “De pecadora a santa: pinturas murales del antiguo convento de la Magdalena en Antequera (Málaga). Un sermón plástico”, donde estudia el programa iconográfico del claustro de este convento dedicado a María Magdalena y que ha supuesto la localización no sólo de las fuentes literarias que sirvieron de inspiración para la representación plástica de este ciclo, los libros *La Pecadora Santa. Vida de santa María Magdalena*, del arcipreste Juan Esteban de la Torre (1688) y *Escala mística y estímulo de amor divino*, del místico franciscano descalzo Antonio Panes (1675), sino también de las fuentes gráficas, que proceden de estampas del taller de los Sadeler, reputados grabadores flamencos de fines del siglo XVI.

Las cuatro contribuciones finales corresponden a temas relacionados con la cultura visual contemporánea. La primera, titulada “La Tarasca en Granada: símbolo y regocijo (1883-1936)”, de María Gracia Ortega Marín, aborda los cambios que ha experimentado esta criatura fantástica en la fiesta del Corpus granadino, cuya moderna imagen ha terminado siendo un exponente de la moda del momento y símbolo del triunfo de la belleza sobre lo monstruoso. Luis Delgado Mata, por su parte, estudia la relación de la serie temática de las Damas de Antonio Saura, realizadas entre 1940 y 1998, con la iconografía picassiana del “desasosiego”, presente en la producción del artista malagueño entre 1927 y 1929. A continuación, Sonia Enamorado Corpas nos desvela en “La moda a través de sus anuncios publicitarios y su relación con la Historia del Arte” el protagonismo que algunas creaciones plásticas del arte occidental ejercen en ciertos diseñadores de moda actuales,

como es el caso, entre los más conocidos, de la marca italiana Dolce & Gabana. Por último, cierra la relación de trabajos el de Ana Solís Díaz, titulado “Introducción al rótulo comercial malagueño (zona centro). Siglo XX”, en el que la autora analiza el valor plástico y social del rótulo como elemento gráfico urbano de identidad y marca.

Para concluir esta presentación, resta sólo felicitar a los autores y animarles a continuar en esta siempre gratificante andadura que acaban de iniciar, y agradecer a las profesoras de la Universidad de Málaga, Reyes Escalera Pérez y Sonia Ríos Moyano, coordinadoras de esta publicación, su entusiasmo y dedicación: ellas son las auténticas “agitadoras” de este interés por los estudios sobre la imagen entre los alumnos del Grado de Historia del Arte y del Máster Oficial en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística, que organiza y coordina el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, y de la que estos trabajos son una buena muestra y, en definitiva, el fundamento de este libro.

CULTURA SIMBÓLICA. ESTUDIOS

La antropofagia en los mitos clásicos y su visualización en las artes plásticas

FRANZISKA KOCH

Resumen:

Con el presente trabajo se pretende analizar el tema de la antropofagia en la mitología clásica y su representación en el arte. Partiendo del argumento de que siempre ha habido ilustraciones de temas mitológicos en el arte, se va a examinar si también se han ejecutado obras artísticas sobre estos mitos caníbales y con qué frecuencia se han hecho, ya que la antropofagia es un tema que genera rechazo debido a lo brutal e inhumano del acto. Además se va a mostrar qué relación tienen las obras de arte sobre los mitos clásicos caníbales con las otras muchas imágenes sobre el canibalismo que aparecen a partir del siglo XVI en Europa.

Palabras clave: Antropofagia, canibalismo, mitología clásica, arte, Europa

* * * * *

1. La antropofagia

El término de antropofagia se compone de dos palabras griegas: de “anthropos” (hombre) y de “phagein” (comer) y se refiere a alguien o algo que come carne humana. A finales del siglo XV surgió el nuevo término de “canibalismo” derivado del descubrimiento de América y las islas del Caribe por Cristóbal Colón¹.

Hay distintas pruebas que confirman que el canibalismo es, probablemente, casi tan antiguo como la existencia de la

humanidad². Por ejemplo, el *homo antecessor* que vivió hace 800.000 años y los neandertales ya eran caníbales, demostrado por las marcas de cortes en los huesos encontrados³. En la Antigüedad se acusaba de prácticas caníbales a los bárbaros que vivían en los límites del mundo conocido, como los hindúes, escitas o masagetas⁴ y en la Edad Media se acusaba a las personas que eran marginadas por la sociedad, como brujas, gitanos o judíos⁵. Durante la conquista del Nuevo Mundo, los viajeros descubrieron distintas tribus de las que también se decía que comían carne humana⁶. Pero existen mucho más casos de canibalismo que sucedieron a lo largo de la historia como, por ejemplo, durante la hambruna en 1016 y en 1315-17 en Europa⁷, durante la guerra de los Treinta Años (1618-48), durante la Segunda Guerra Mundial en Leningrado, en el accidente de avión en los Andes en 1972⁸. También algunos casos actuales demuestran que, aunque vivimos en una sociedad civilizada, el canibalismo todavía existe como corroboró el “caníbal de Rotenburg” en el año 2001⁹.

Se pueden diferenciar distintos grupos de víctimas según su sexo y edad. Los términos que las definen serían: la androfagia cuando se come a hombres, la ginofagia es la ingestión de mujeres y se habla del infanticidio cuando las víctimas son niños. También había tribus que practicaban la necrofagia, es decir, que se comían a los muertos después de haber pasado días o semanas¹⁰. Además, existe un tipo de canibalismo que la mayoría de la gente realiza frecuentemente en esta sociedad: el autocanibalismo que sería, por ejemplo, comerse las uñas¹¹. Dentro de la antropofagia de las tribus del pasado se distinguía también entre endocanibalismo y exocanibalismo. El endocanibalismo se refiere a familiares y miembros de una tribu que son comidos por su propia gente, y al

contrario, el exocanibalismo en el que se consume a personas que no pertenecen a la propia tribu¹².

Los motivos para llevar a cabo uno de estos tipos de canibalismo pueden ser diversos, como: hambre, venganza, costumbre, placer, religión, locura, ritual, comunión, cultura¹³. También existe un canibalismo involuntario, es decir, que la persona que come carne humana no sabe realmente lo que está comiendo por haber sido engañado por otra¹⁴.

El canibalismo no solamente se refleja en la historia con hechos reales, sino se manifiesta también en todas las formas de expresión humana, por ejemplo, en mitos, religiones, cuentos de hadas, epopeyas, novelas, poemas, canciones, películas, chistes y en el arte¹⁵.



Fig. 1. Theodore de Bry. La tribu Tupinamba asando carne humana, grabado, 1592, en Theodore de Bry, *Americae Tertia Pars*, Frankfurt

1.1 La antropofagia en el arte

Aunque este trabajo se concentra solo en la antropofagia en los mitos clásicos y su visualización en el arte, también hay que resaltar que hay muchas más ilustraciones en el arte sobre este tema y se puede decir que existía una gran tradición artística sobre imágenes caníbales¹⁶. Según Charles Zika, antes del siglo XVI había pocas representaciones sobre el canibalismo en el arte¹⁷. Sin embargo, a partir del siglo XV se empezaron a ilustrar relatos y libros de viajes sobre Asia y América con escenas caníbales en las que se ve a los bárbaros cortando carne humana, preparándola y devorándola (fig. 1)¹⁸. Además se escribieron libros de viajes de ficción o imaginarios en los que aparecen personajes caníbales, como, por ejemplo, en el libro del escritor francés François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel* (1532)¹⁹.

En los siglos XVI y XVII se imprimieron volantes²⁰ que informaban sobre distintos acontecimientos, entre estos, casos de canibalismo que ocurrieron en Europa como en la hambruna en Rusia y Lituania en 1573²¹. También había muchas ilustraciones y representaciones en el arte entre los siglos XV y XVII sobre la figura de la bruja, ya que se creía que se comían a niños en la noche del aquelarre y que usaban carne humana u otras partes del cuerpo humano para preparar diversas pócimas mágicas. La mayoría de las imágenes no muestra la ingestión de humanos, sino que resalta solo la bestialidad al reflejar la preparación y la presentación de la carne humana (fig. 2)²².



Fig. 2. Anónimo. Brujas asando a un niño, xilografía, en Francesco María Guazzo, *Compendium Maleficarum*, Milán, 1616

Escenas caníbales se pueden encontrar también en las pinturas religiosas cristianas, como en obras de arte sobre el Juicio Final donde una gran boca devora a los pecadores.²³ En Alemania en los siglos XV y XVI existía la figura del comilón de bufones (“*Narrenfresser*”) que es un bufón con su disfraz que se come a otros bufones. La imagen de este estaba muy extendida y participaba también durante las procesiones de carnaval (fig. 3)²⁴. En Suiza, en Austria y en el sur de Alemania, entre los siglos XVI y XVIII, había muchas ilustraciones sobre un hombre que es parecido al hombre del saco. Un personaje

ficticio que se come solo a los niños y que se empleaba para asustar a los más pequeños y que fueran más obedientes (fig. 4)²⁵.



Fig. 3. Erhard Schön. Comilón de bufones, xilografía, volante, 1530, Museo Británico, Londres

También había ilustraciones en libros de cuentos de hadas sobre personajes caníbales, como la bruja en Hänsel y Gretel²⁶, aunque las imágenes sobre estos no muestran el acto de la ingestión de humanos. Mediante la caricatura la sociedad ha utilizado durante muchos siglos el tema del canibalismo para divertirse o para criticar situaciones sociales, políticas o religiosas. En el arte de los siglos XX y XXI el tema tampoco ha desaparecido. Concluyendo, se puede señalar que el canibalismo es un tema recurrente en el arte a lo largo de la historia.



Fig. 4. Hans Weiditz. Comilón de niños, xilografía, 1520

2. Los mitos clásicos

Cada cultura tiene sus propios mitos, que son leyendas, cuentos o historias que se transmiten por vía oral o escrita. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española ofrece la siguiente definición: el mito es una “narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico”²⁷. Los mitos clásicos tematizan necesidades humanas y conflictos familiares, sociales y políticos. También intentan explicar, por ejemplo, el origen del mundo, fundaciones de ciudades, fenómenos de la naturaleza, ritos o instituciones y los mitos permiten diferentes lecturas e interpretaciones sobre ellos.

En los mitos clásicos hay muchas leyendas que tratan sobre el tema del canibalismo. En estos mitos los dioses comen a otros dioses, los dioses comen a humanos, los humanos comen a otros humanos, y los animales y los monstruos de leyenda devoran también a humanos. Pero la versión completa del trabajo²⁸ se enfoca solo en las primeras tres opciones anteriormente citadas, con los mitos de: Crono y sus hijos; Zeus y Metis; Tántalo y Pélope; Licaón y sus hijos; Atreo y Tiestes; Tereo, Procne y Filomela; Tideo; Miníades; Lamia; Antífates y los lestrigones; Clímeno y Harpálice.

A continuación se presentará el mito caníbal probablemente más conocido y solo algunas obras de arte que lo reflejan.

2.1 El mito de Crono y sus hijos

En la mitología griega, Crono era uno de los doce hijos de Urano y Gea, y se casó con su propia hermana Rea con la que

tuvo hijos. Pero a causa de una profecía de sus padres, la cual decía que uno de sus propios hijos le iba a destronar, Crono devoró a todos sus hijos recién nacidos. La desesperada madre Rea, cuando se quedó embarazada de nuevo, buscó consejo de sus padres. Ellos le recomendaron dar a luz a su hijo Zeus en una cueva en la isla de Creta y entregar a Crono una piedra envuelta en pañales. Crono no se enteró del engaño y devoró a su supuesto “hijo” sin problema. Zeus que a lo largo del tiempo había crecido en silencio, decidió vengarse de su padre²⁹ con la ayuda de su futura esposa, Metis, que le preparó una pócima. Zeus obligó a su padre Crono a tomársela y a regurgitar a sus hermanos³⁰ que se habían hecho adultos en su estómago³¹. Los romanos lo identificaron como Saturno.



Fig. 5. Rea entrega a Crono la piedra envuelta en paños, relieve, siglo II d. C.

Del arte de la Antigüedad quedan unas pocas representaciones de Crono, y entre ellas se conserva un relieve del siglo II d. C. Este ilustra la entrega de Rea a Crono de la piedra envuelta en paños (fig. 5)³², pero no quedan representaciones en las que se vea la visible ingestión de sus hijos³³.



Fig. 6. Artista italiano. Saturno, grabado, siglo XV,
Museo Albertina, Viena

Al final del siglo XV, un artista italiano realizó dos series de grabados en cobre, los llamados Tarots, que se atribuyen a

Andrea Mantegna³⁴. En uno de los grabados se ve a Crono de mayor, con barba, una guadaña y totalmente vestido (fig. 6). A sus pies se encuentran cuatro niños y otro lo tiene cogido con la mano izquierda y se lo está llevando hacia la boca para comérselo. De este tipo de representaciones existían varias en el siglo XVI ya que al ser grabados se difundieron rápidamente por Europa.

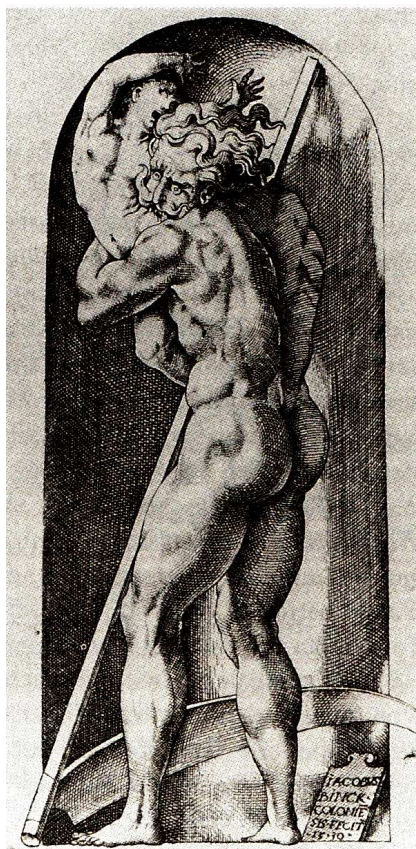


Fig. 7. Jakob Bink. Saturno, grabado, 1530

El siguiente ejemplo es un grabado de Jakob Bink del año 1530 (fig. 7)³⁵. Crono, que está totalmente desnudo, nos muestra su espalda y solo gira su rostro violento levemente. Crono ya está dando un buen mordisco al niño.



Fig. 8. Peter Paul Rubens. Saturno devorando a un hijo, 1636-37, Museo Nacional del Prado, Madrid

Una pintura muy conocida sobre el mito de Crono es la obra “Saturno devorando a un hijo” (1636-37) de Peter Paul Rubens que se encuentra en el Museo Nacional del Prado de Madrid (fig. 8)³⁶. El pintor muestra a Crono encorvado y

apoyándose en su guadaña. El dios sostiene con el brazo izquierdo al niño, al que está dándole un mordisco en el pecho. Este que no se puede defender, solo puede abrir la boca para gritar y un poco de sangre corre sobre la parte que el dios está mordiendo. La imagen sobrecoge por la firme posición de Crono, por la convicción que parece tener, por la mirada violenta y por el acto caníbal, en general, que lleva a cabo con su propio hijo.

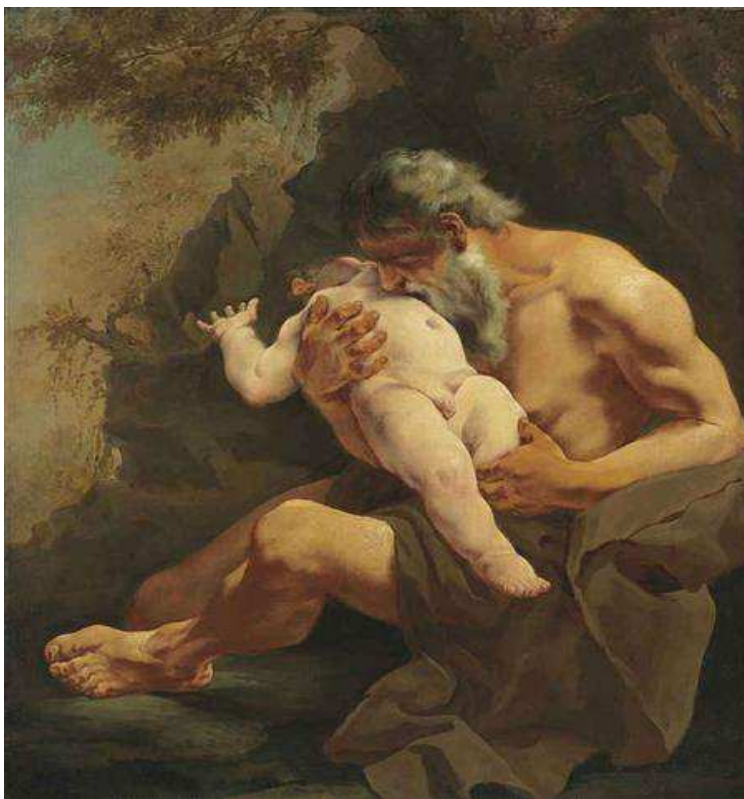


Fig. 9. Giulia Lama. Saturno devorando a un hijo, siglo XVIII

En el siglo XVIII la pintora Giulia Lama representaba la misma escena del dios en una de sus obras (fig. 9)³⁷. En ella muestra a Crono sentado y al hijo que está cogido por los brazos del padre, en un paisaje de rocas y plantas. Una luz que ilumina la escena, se concentra en la figura del niño que además está situado en el centro de la obra. Crono parece estar a punto de hincar sus dientes en el cuerpo de su hijo. A su vez, esta escena parece menos salvaje, debido al entorno en el que se encuentran y a la falta de expresión en las caras de las dos figuras, una porque apenas se ve y otra porque no refleja la crueldad.

Otra pintura famosa es de Francisco de Goya, “Saturno devorando a un hijo” (1821-22) que se halla en el Museo Nacional del Prado de Madrid (fig. 10)³⁸. De la cantidad de obras de arte que hay sobre el mito de Crono, este es probablemente el cuadro más espeluznante. En plena oscuridad solo se ve a Crono como un hombre huesudo e inclinado. Entre sus manos tiene un cuerpo ensangrentado de una persona a la que ya le faltan la cabeza y el brazo derecho. El dios, que tiene los ojos muy abiertos -las pupilas oscuras destacan sobre el blanco de sus ojos- se lleva el cuerpo que no muestra ninguna señal de vida, hacia su boca para darle otro gran mordisco.

Como el nombre de Crono tenía el mismo sonido que la palabra griega para tiempo, Crono simbolizaba el tiempo a lo largo de los siglos³⁹. La imagen o el mito de él devorando a sus hijos, se interpretaba como una personificación del tiempo, ya que el mismo tiempo crea las cosas, pero también las destruye con el paso de los años, de los siglos, etc. para al final crearlas de nuevo⁴⁰. Esta interpretación del mito, es una de las razones por las que la imagen de Crono se transmitió en el arte durante tantos siglos.

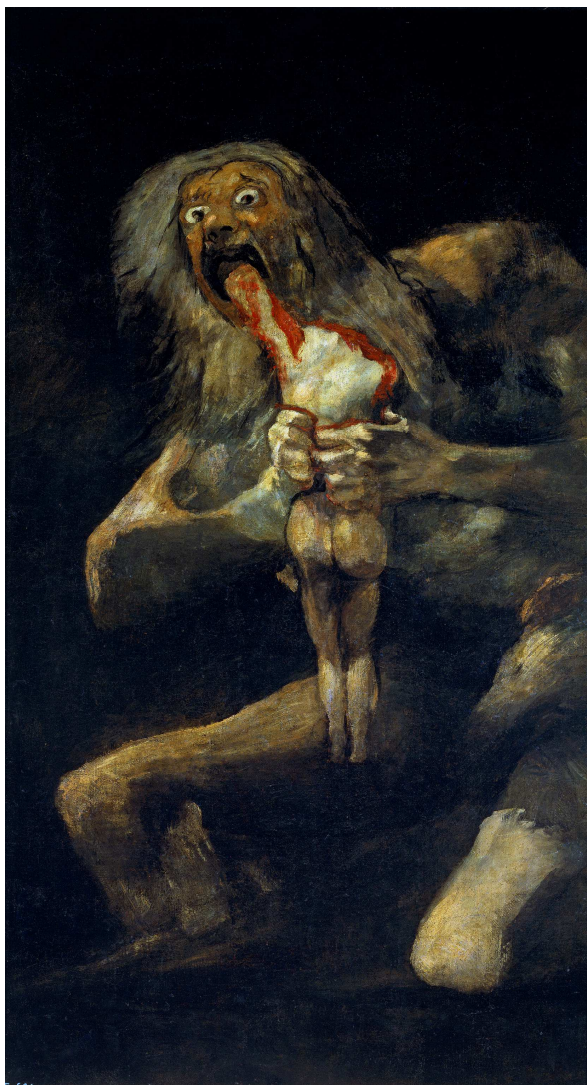


Fig. 10. Francisco de Goya. Saturno devorando a un hijo, 1821-11.
Museo Nacional del Prado. Madrid.

Concluyendo, se puede decir que en la época clásica no se representaba esta escena caníbal o si se hacía, ya no existen obras que lo demuestren. En la Edad Moderna, Crono hace el gesto de llevarse al niño a la boca hasta un poco más tarde darle un gran mordisco. Parece que a lo largo de los siglos los artistas han perdido los escrúpulos en mostrar un acto caníbal tan horrible. Quizás esto esté relacionado con el descubrimiento de América y con las muchas ediciones que se publicaron sobre los viajes a dicho continente y que ilustraron a las tribus comiendo carne humana. Parece que en esta época y en las posteriores la sociedad estaba acostumbrada a mostrar y ver este tipo de imágenes.

3. Conclusiones

Este trabajo ha demostrado que el canibalismo ha acompañado y acompaña a la humanidad desde el principio de los tiempos y que quizás nunca dejará de hacerlo. El arte desde siempre ha sido un medio muy importante a través del cual los humanos expresan sus sentimientos, pensamientos y problemas. Y el canibalismo, aunque sea tan inhumano e inconcebible para nosotros, no está excluido de estas temáticas.

La antropofagia ya era conocida en la sociedad griega y romana. Los griegos, aunque acusaban a otros pueblos de prácticas caníbales, trataron una serie de casos antropófagos en sus propios mitos, los que creían que habían sucedido realmente en un pasado lejano. A pesar de que se sabe que la mayoría de estos son solo leyendas y cuentos, algunos de ellos contienen en el fondo una verdad histórica que confirman los cultos con sacrificios humanos en honor a un dios como, por ejemplo, en Olimpia.

Las conclusiones del trabajo se pueden dividir en dos partes: una analiza los mismos mitos bajo distintos aspectos (caníbal, víctimas, motivos) y la otra estudia las representaciones artísticas sobre los mitos (similitudes y diferencias entre las obras, etc.). Esta segunda parte se puede resumir en que estos mitos han sido representados tanto en la Antigüedad como en épocas posteriores, aunque las obras de arte son pocas y un solo mito, el de Clímeno y Harpálice, no ha encontrado su representación artística. Pero solo en dos obras de arte sobre dos mitos distintos se muestra un canibalismo visible y la preparación de la comida caníbal. El resto de las obras representa, o bien, el momento anterior al canibalismo, como por ejemplo, el asesinato de la víctima, o el momento posterior, como por ejemplo, el castigo de los dioses. Solo las obras de arte sobre un mito, el del dios Crono y sus hijos, muestran siempre a este devorando a sus propios hijos.

Estos mitos no han tenido una gran resonancia en el mundo del arte, quizás porque sus temas -cruels actos de asesinatos y de canibalismo- no son nada agradables. Algunos de ellos quizás no se hayan representado bastante porque no contienen ninguna función narrativa positiva⁴¹ o quizás porque no aportan una lectura especial. El mito de Crono, por ejemplo, se puede interpretar de manera alegórico-moral o físico-astral y por eso, su imagen se ha transmitido frecuentemente en el arte. Pero los otros mitos son simplemente historias, cuentos y leyendas que, quizás, no merezca la pena que sean representados por ser poco conocidos o porque en sí no contienen grandes héroes o aventuras.

Comparando las obras de arte sobre los mitos con las otras ilustraciones sobre el canibalismo se puede observar que las últimas casi siempre representan la preparación y la directa y

visible ingestión de carne humana, mientras las obras artísticas sobre los mitos evitan mostrar estos momentos e ilustran, al contrario, otras escenas claves del mismo, como la transformación en animales. Pero también hay que decir que el canibalismo no es lo que caracteriza estos mitos, el canibalismo no es lo importante del mito, más bien es un medio que ayuda a realzar el drama de este. En cambio, lo que caracteriza, por ejemplo, a las tribus del Nuevo Mundo, a las brujas, a los judíos, a los gitanos, etc. y lo que les diferencia de la sociedad “normal” es el canibalismo, por lo tanto se les representan durante estos actos crueles e inhumanos.

El canibalismo, tan viejo como la historia de la humanidad, ha sido, es y será uno de los temas que inquieta y atrae a la sociedad y que ha encontrado su expresión en el mundo del arte. Especialmente ha estado presente en la cuna de la cultura europea, es decir, en Grecia.

Notas:

1. RIßE, M., *Abendmahl der Mörder*. Leipzig, Militzke Verlag, 2007, p. 14.
2. *Ibidem*, p. 8.
3. PANCORBO, L., *El banquete humano. Una historia cultural del canibalismo*. Madrid, Siglo XXI de España editores, 2008, pp. 45-47.
4. FULDA, D., “Hungeranthropophagie im Dreißigjährigen Krieg und der europäische Kannibalismuskurs”, en RÖCKELEIN, H., (ed.), *Kannibalismus und europäische Kultur*. Tübingen, edition diskord, 1996, p. 152.
5. RÖCKELEIN, H., “Einleitung. Kannibalismus und europäische Kultur”, en RÖCKELEIN, H., (ed.), *Kannibalismus und europäische Kultur*. Tübingen, edition diskord, 1996, pp. 12-13.
6. *Ibidem*, p. 13.
7. PANCORBO, L., *Op. cit.*, p. 51.
8. RIßE, M., *Op. cit.*, pp. 41-53.
9. *Ibidem*, pp. 87-96.
10. *Ibid.*, pp. 60-61.
11. PANCORBO, L., *Op. cit.*, p. 121.

12. THOMSEN, C. W., *Menschenfresser in Mythen, Kunst und fremden Ländern*. Erfstadt, area verlag gmbh, 2006, p. 49.
13. PANCORBO, L., *Op. cit.*, pp. XVI y 4.
14. RIßE, M., *Op. cit.*, p. 168.
15. THOMSEN, C. W., *Op. cit.*, p. 40.
16. ZIKA, C., “Kannibalismus und Hexerei. Die Rolle der Bilder im frühneuzeitlichen Europa”, en RÖCKELEIN, H., (ed.), *Kannibalismus und europäische Kultur*. Tübingen, edition diskord, 1996, p. 88.
17. *Ídem*.
18. *Ibid.*, pp. 88-90.
19. THOMSEN, C. W., *Op. cit.*, p. 41.
20. Los volantes consistían en una imagen y un texto, es decir, la noticia.
21. ZIKA, C., *Op. cit.*, pp. 95-97.
22. *Ibid.*, pp. 75-76, 78, 98.
23. *Ibid.*, p. 93.
24. *Ibid.*, pp. 93-94.
25. THOMSEN, C. W., *Op. cit.*, p. 35.
26. *Ídem*.
27. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2001, vol. 2, p. 1516, s. v. mito.
28. KOCH, F., *El canibalismo en los mitos clásicos y su visualización en las artes plásticas*. Malaga, 2015, trabajo final del máster.
29. HARRAUER, C./ HUNGER, H., *Diccionario de mitología griega y romana. Con referencias sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad*. Barcelona, Herder Editorial, 2008, p. 196, s. v. Crono.
30. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Mitología e Historia del Arte*. Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephialte, 1997, p. 78.
31. BAUDY, G., “Mythos”, en *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 1999, vol. 6, p. 865, s. v. Kronos.
32. HARRAUER, C./ HUNGER, H., *Op. cit.*, p. 198, s. v. Crono.
33. LÜCKE, H.-K. y S., *Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*. Wiesbaden, Marix Verlag GmbH, 2005, p. 517, s. v. Kronos.
34. AROLA, R., *El Tarot de Mantegna*. Barcelona, Alta Fulla Editorial, 1997.
35. ZIKA, C., *Op. cit.*, p. 92.
36. DAVIDSON REID, J., *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*. New York, Oxford University Press, 1993, p. 313, s. v. Cronus.

37. <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/giulia-lama-saturn-devouring-his-child-5443554-details.aspx> (Consultado el 14/10/2014).
38. DAVIDSON REID, J., *Op. cit.*, p. 314, s. v. Cronus.
39. LÜCKE, H.-K. y S., *Op. cit.*, p. 510, s. v. Kronos.
40. *Ibidem*, p. 511.
41. BOARDMAN, J., “Lamia”, en *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*. Zürich, Artemis Verlag, 1992, vol. VI/1, p. 189, s. v. Lamia.

Referencias bibliográficas:

- AROLA, R., *El Tarot de Mantegna*, Barcelona, Alta Fulla Editorial, 1997.
- BAUDY, G., “Mythos”, en *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 1999, vol. 6, pp. 864-865, s. v. Kronos.
- BOARDMAN, J., “Lamia”, en *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich, Artemis Verlag, 1992, vol. VI/1, p. 189, s. v. Lamia.
- DAVIDSON REID, J., *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*. Nueva York, Oxford University Press, 1993.
- FULDA, D., “Hungeranthropophagie im Dreißigjährigen Krieg und der europäische Kannibalismuskurs”, en RÖCKELEIN, H., (ed.), *Kannibalismus und europäische Kultur*. Tübingen, edition diskord, 1996, pp. 143-175.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Mitología e Historia del Arte*. Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephialte, 1997.
- HARRAUER, C./ HUNGER, H., *Diccionario de mitología griega y romana. Con referencias sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad*. Barcelona, Herder Editorial, 2008.
- KOCH, F., *El canibalismo en los mitos clásicos y su visualización en las artes plásticas*. Malaga, 2015, trabajo final del máster.
- LÜCKE, H.-K. y S., *Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*. Wiesbaden, Marix Verlag GmbH, 2005.
- PANCORBO, L., *El banquete humano. Una historia cultural del canibalismo*. Madrid, Siglo XXI de España editores, 2008.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2001.
- RIE, M., *Abendmahl der Mörder. Kannibalen- Mythos und Wirklichkeit*. Leipzig, Militzke Verlag, 2007.

- RÖCKELEIN, H., “Einleitung. Kannibalismus und europäische Kultur”, en RÖCKELEIN, H., (ed.), *Kannibalismus und europäische Kultur*. Tübingen, edition diskord, 1996, pp. 9-27.
- THOMSEN, C. W., *Menschenfresser in Mythen, Kunst und fremden Ländern*. Erfstadt, area verlag gmbh, 2006.
- ZIKA, C., “Kannibalismus und Hexerei. Die Rolle der Bilder im frühneuzeitlichen Europa”, en RÖCKELEIN, H., (ed.), *Kannibalismus und europäische Kultur*. Tübingen, edition diskord, 1996, pp. 75-114.
- <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/giulia-lama-saturn-devouring-his-child-5443554-details.aspx> (Consultado el 14/10/2014).

Los Tipos Iconográficos de la Tentación y La Caída del hombre en las miniaturas de la *Bibliothèque Nationale de Francia*

LUCÍA MIREYA JIMÉNEZ BENÍTEZ

Resumen:

En el presente trabajo abordamos el estudio de los tipos iconográficos de la Tentación y la Caída del hombre en las miniaturas conservadas en la Bibliothèque Nationale de Francia. Para ello, la elaboración de un Catálogo de imágenes ha sido fundamental. En él recogemos todas las miniaturas que se encuentran digitalizadas en la web de la Biblioteca. Se muestra una evolución del tema a través de las imágenes analizadas, sus características y sus peculiaridades; pero con la finalidad de entender su significado, su origen, por qué son como son y lo que expresan, hemos estudiado, además, sus fuentes más directas, Las Sagradas Escrituras.

Palabras clave: Adán y Eva, pecado original, tentación, caída, iconografía bíblica, miniaturas.

* * * * *

1. Introducción.

La Tentación y la Caída del hombre han condicionado a lo largo de la historia la forma de afrontar la vida y la muerte de los cristianos, y aún más cuando surgieron, sobre el año 200, las primeras imágenes.

La historia de la Tentación y la Caída gira en torno a un acontecimiento decisivo, el Pecado Original. Antes de él, el hombre lo tenía todo, Dios le había regalado un jardín donde

jugar a vivir eternamente, con una condición, -no tomar del fruto prohibido- pero desobedeció. Sucumbió a las palabras viperinas de la serpiente. Así, perdieron todo lo que tenían, incluso el favor del Creador, que los castigó y expulsó de aquel lugar utópico, quedando libres pero sin morada, condenados a luchar por sobrevivir. Era necesario que los cristianos conocieran cómo se cometió esta gran falta para no volver a caer en ella. Pero la historia del Pecado también explicaba a los primeros fieles el origen de la muerte.

La dificultad residía en transmitir todo esto en imágenes. De esto tratará el presente estudio, qué se dice en las escrituras y cómo se ha representado en las miniaturas de la *Bibliothèque Nationale* de Francia. Cada una de ellas perteneciente a distintos manuscritos que van desde el siglo VIII hasta el XVI.

2. La Tentación y la Caída del hombre.

La serpiente se acercó a la mujer y le preguntó por qué Dios no le dejaba comer de ninguno de los frutos del jardín, a lo que esta contestó: “Podemos comer del fruto de los árboles del jardín. Mas del fruto del árbol que está en medio del jardín ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis, so pena de muerte” (Gn 3,2-3). Y la serpiente replicó que no morirían, que Dios sabía que el día que comieran de él, se les abrirían los ojos y serían como “los dioses”, conocedores del bien y del mal. Así pues, la mujer vio que el árbol era bueno para lograr la sabiduría, tomó el fruto y luego dio también a su marido. De inmediato, se les abrieron los ojos, y fueron conscientes de su desnudez, así que con hojas de higuera cosieron unos ceñidores y en ese momento, escucharon los pasos de Yahveh (Gn 3,8), ambos se ocultaron entre los árboles. El resto de la historia hasta la expulsión nos es bien conocida por el Génesis.



Fig. 1. (Cat. 14) Français 19, fol. 27. *De Civitate Dei*. París, s. XV

“¡He aquí que el hombre ha venido a ser como uno de nosotros, en cuanto a conocer el bien y el mal! Ahora pues, cuidado, no alargue su mano y tome también del árbol de la vida y comiendo de él viva para siempre” (Gn 3,22).

Será alrededor del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal donde se *desarrollará la gran tragedia*. Pero comprobamos como junto a este árbol se levanta otro, de la vida, que confiere la inmortalidad, el cual pasa desapercibido en la historia. Sobre él no recae ninguna prohibición, y sin embargo, nuestros protagonistas solo se interesan por aquel fruto que les da el conocimiento. Sólo al final del relato el Árbol de la Vida se convierte en algo crucial, pues si el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y al probar del fruto prohibido ha adquirido la sabiduría, solo le falta ser inmortal para convertirse en su igual. Por ello, Dios se apresura a expulsarlos.



Fig. 2. (Cat. 32) Français 111, fol. 260v. *Queste del Saint Graal*. Poitiers, Francia, 1480

El relato del Árbol ha desatado confusiones, como la duda de si existe un árbol o dos. Muchos apuntan que en un principio el relato original podría ser dos historias diferentes de la Caída, y que alguien las hilvanó de forma “poco profesional”¹. O puede ser, en esencia, un intento de explicar la mortalidad del ser humano². En ningún momento se dice en el *Génesis* que el hombre se hubiese creado inmortal y que por culpa de su desobediencia se volvió mortal, pero tampoco se cuenta que se hubiera creado mortal. Es más, da la impresión que Dios les concedió la oportunidad de la inmortalidad creando el árbol de la vida; podían tomar el fruto de cualquiera de los árboles que había en el jardín excepto de uno, y sin embargo, teniendo el fruto de la inmortalidad al alcance de la mano,

tomaron el otro, el cual les produciría la muerte. Esto nos induce a pensar que en el relato original, sí que existían dos árboles, el de la vida y el de la muerte. Parece que Dios, por ser benevolente les prohíbe tomar el fruto mortal y que engañados por la serpiente, al final toman del árbol prohibido, perdiendo así la inmortalidad.



Fig. 3. (Cat. 36) Français 152, fol. 12. *Bible Historiale*. Saint-Omer, Francia.

Esta hipótesis, como señalan Frazer y Gaster, restaura el equilibrio entre los dos árboles y hace más coherente el relato, pero también elimina la anterior. Además incluye una reflexión más profunda acerca de Dios. Y es que al prohibirles que tomen del fruto, Dios no quiere que sus criaturas sean iguales a Él, o al menos, que posean el don de la sabiduría. Sin embargo, si

aceptamos que este árbol es el Árbol de la Muerte, su imagen queda sin mancha, ya que desea salvar a sus criaturas del trágico final.

El árbol ha tenido una gran importancia en todas las culturas, simbolizando regeneración, crecimiento, sucesión de vida y muerte. No es de extrañar, que el *Génesis* que bebe de estas fuentes, reproduzca varios de estos conceptos en la literatura cristiana³.

Santiago Sebastián también defiende esta idea del árbol como símbolo del cosmos. Para él es un símbolo de gran riqueza y uno de los más extendidos por su relación con lo ascensional. Además, el árbol permite, las relaciones de la tierra con el cielo, por ello posee un carácter centralizador hasta tal punto que “el Árbol del Mundo es un “*Axis Mundi*” que existe en todos los pueblos y culturas. Es el árbol un símbolo perfecto de la vida, creciendo hasta los cielos y vivificando todo el Universo”⁴.

Además, la prefiguración adánica opone el árbol a la Cruz del Salvador: “La muerte viene del Árbol -dijo San Ambrosio- la vida de la Cruz”⁵. Y “[...] dice un texto asirio sobre el Árbol de la vida: ‘este árbol de vida, en el centro del paraíso, es una imagen que anuncia la cruz del Salvador, que es el árbol de la vida verdadera, y esta cruz está levantada en medio de la tierra’. Allí morirá Adán, con lo que su muerte quedará inserta en el acontecimiento del Calvario, ya que según una leyenda en ese lugar fue enterrado”⁶.

El *Génesis* no especifica qué clase de árbol era, solo se refiere a “hojas de higuera” cuando se cubren. No obstante, la tradición más conocida es la del manzano, que proviene de la traducción latina de la Biblia⁷. En cambio, García Mahiques

ofrece otra explicación del por qué de la popularidad de la manzana, símbolo de la caída del hombre. La razón que esgrime está relacionada con el carácter genérico que su nombre latino invoca, siendo, de este modo, “el fruto prohibido” para nuestros antiguos⁸. El manzano, *Pyrus malus L.* ha sido calificado con diversos nombres e incluso relacionado con diferentes frutas.

El ser que desencadena todo el episodio es la serpiente, que en un principio no se considera como el Demonio, simplemente es el animal más astuto de todos, el que corrompe al hombre. “En la Biblia, la serpiente es solo el instrumento del Demonio, en el arte cristiano son uno”¹⁰. Pero el hecho es que con la lectura del relato se plantean preguntas que quedan sin respuesta, como: ¿Cuáles fueron los motivos de la serpiente para privar al hombre del don que Dios le había otorgado? Puesto que privando al hombre de su “destino inmortal” ella no conseguía nada, al contrario, fue fuertemente maldecida. Aunque también podríamos pensar que ella sabía que ese árbol contenía el fruto mortal, y habiendo comido del árbol de la vida, engañó a “nuestros padres” para ser la única poseedora de la inmortalidad, al igual que Dios. Según los estudios que Frazer y Gaster han realizado de otras traducciones y culturas primitivas, la serpiente aparece en innumerables ocasiones como la causante de la mortalidad del hombre, y a cambio ella logra la inmortalidad¹¹.

3. Los tipos iconográficos en las miniaturas de la *Bibliothèque Nationale* de Francia.

En el catálogo¹² elaborado para el presente trabajo, hemos seleccionado distintos manuscritos que se conservan en la BNF, y en ellos podremos ver una gran variedad y riqueza de formas y de representaciones en la iconografía de *La Tentación* y *La Caída del hombre*.

3.1. Tentación y Caída. Adán y Eva.

En general, se puede apreciar que el esquema compositivo clásico de las primeras representaciones continúa a lo largo de los siglos. Las primeras imágenes-signo que se crearon funcionaron muy bien, el mensaje era claro, sencillo y directo, entonces ¿para qué cambiarlo? Este esquema consiste en situar a Adán y a Eva, de forma más o menos simétrica, a cada lado del Árbol. Normalmente aparecen desnudos, manteniendo una representación fiel al relato. Además, la serpiente aparece comúnmente en las representaciones y suele hacerlo enroscada en el tronco del árbol, con la cola en su base, y la cabeza en la copa (Cat. 13)¹³. Aunque existen casos, los menos numerosos, en los que la serpiente no aparece pero la escena sigue siendo reconocible (Cat. 12).

El Paraíso es representado de tres formas genéricas. Llamaremos a la primera categoría: *Jardín Ornamental*, consistiría en la representación de un “jardín común” más o menos salvaje y con un árbol central, el Árbol de la Ciencia, rodeado de vegetación variada que no llama la atención del espectador, quedándose así únicamente con lo importante del relato. Esta vegetación suele tener un carácter ornamental, que simplemente adorna el escenario donde ocurre la acción (Cat. 18). La segunda forma de representación más común sería el *Jardín Reduccionista*, aparecen los elementos de la historia mínimos imprescindibles: Adán y Eva, la serpiente (presencia irregular), y el Árbol. Con fondo dorado o neutro (Cat. 25) o con algunos motivos geométricos (Cat. 27). Y por último, el *Jardín entre muros* que es frecuente a partir del siglo XV y responde a una idea mucho más avanzada del mismo. Una muralla con una puerta principal claramente diferenciada, encierra un jardín que suele tener una fuente en su interior (Cat. 29), la cual sustituye a

los cuatro ríos del Paraíso, que en antiguas representaciones, aparecen desordenados y naciendo salvajes (Cat. 9). Con la fuente se introduce el orden, el agua de naturaleza indómita es ahora controlada por el hombre, como en los “jardines modernos”¹⁴ (fig. 1) (Cat. 14).

Es importante destacar que la aparición de este tipo de representaciones no hizo que las demás desaparecieran, las formas antiguas y nuevas conviven. Se irán introduciendo distintas variantes en cada una de las miniaturas, dependiendo del lugar de origen y de la mano que las haya elaborado. Cada una de ellas es rica en detalles originales que las hacen únicas. Y por supuesto, no todas tienen la misma calidad de iluminación.



Fig. 4. (Cat. 43) Français 21, fol. 29. *De Civitate Dei*. París. Francia, principios s. XV

En la gran mayoría de las representaciones que hemos analizado, recae un fuerte peso de culpa sobre Eva. Adán suele aparecer pasivo, y es Eva la que comete el Pecado (fig. 2) (Cat. 32). Es más, en numerosas imágenes vemos cómo la cabeza de la serpiente se metamorfosea en la de Eva. Se produce un desdoblamiento de rostros y ambas comparten el mismo (Cat. 31). Esto parece recalcar aún más la culpabilidad de Eva, como si se viera así misma en la serpiente, que está identificada con el Diablo, con el mal, que siembra la discordia en medio de ese paisaje idílico, arrebatándoles todos los dones ofrecidos por Dios. Poniéndole el rostro de Eva, se identifica directamente con el mal, es la culpable del Paraíso perdido. Aunque ambos comieron del fruto, fue Eva la que se dejó embaucar por la serpiente y esto es lo que se refleja en las miniaturas.



Fig. 5. (Cat. 16) Français 21, fol. 29. *Bible Historiale*. París, Francia

Por otro lado, las diferentes representaciones de la serpiente, en mi opinión, son por sí mismas dignas de estudio. No existen dos iguales y las más interesantes son aquellas que se representan como híbridos entre criaturas y animales (fig. 3) (Cat. 36), como si fuese un ser fantástico (Cat. 46); sin olvidar las que poseen cabeza humana y/o torso femenino (Cat. 14 y 43) (fig. 4). En ocasiones, la serpiente lleva el peinado de la época (Cat. 5) en la que se ha elaborado la miniatura (pues lo comparte con Eva). En definitiva, la serpiente representada como un monstruo se hace común, pero no por ello deja de ser interesante. Según Kappler, el monstruo en la Edad Media hace irrupción tanto en la vida como en el arte, en la religión como en la teología. El monstruo acabará afirmándose a sí mismo. “El Diablo, la Mujer, el Monstruo, se encuentran, y van a constituir, por parejas o en conjunto, una poderosa unidad. [...] “¿Cómo exorcizar el miedo sino desacreditando la causa de ese miedo? Considerar como impura a la mujer significa tratarla como a un monstruo: relegarla al lugar donde se la puede acusar, juzgar, eliminar”¹⁵ (fig. 5) (Cat. 16).

3.1.1. Eva toma la fruta de la serpiente (o del árbol) en presencia de Adán (que a veces intenta detenerla).

Este episodio suele representarse con los primeros padres situados a cada lado del Árbol, y mientras que Adán permanece expectante en la escena, Eva suele alargar la mano hasta los frutos del Árbol, o hasta la boca o las manos de la serpiente quien le entrega el fruto directamente. A veces, Adán trata de detener a Eva (Cat. 2). En este caso, se rompe el esquema clásico, es una de las excepciones que cumplen la norma, y ambos se sitúan en el mismo lado del Árbol. Por esta nueva posición, Adán extiende su mano hasta el hombro de Eva para impedir que alcance el fruto, aunque sin éxito.

En este grupo de miniaturas tenemos una extraña representación: la serpiente ofreciendo toda su atención a Adán, entregándole el fruto directamente de su boca (Cat. 25).

Otro caso llamativo a causa de su originalidad lo vemos en (Cat. 3). En él aparecen Adán y Eva a cada lado de un curioso Árbol con dos copas. En medio de ellas, aparece la serpiente, recordando a las sirenas, ofreciéndole el fruto prohibido a Eva. Esta lo toma en presencia de Adán, aunque estamos ante una representación muy poco corriente, Adán está tomando del fruto e incluso ya cubre su desnudez, pues ya es consciente de ella tras el pecado, y sin embargo, Eva aún se mantiene inocente.

La serpiente, en caso de que aparezca en escena, suele hacerlo enroscada en el tronco del Árbol, es de esta manera que los primeros padres pueden interactuar con ella más fácilmente a la hora de alcanzar el fruto. Sin embargo, tenemos otras excepciones en estas miniaturas, como el de una serpiente que aparece a los pies del Árbol deslizándose por el suelo y dirigiéndose a Eva (Cat. 11). O el caso de una serpiente que no realiza ninguna de las anteriores: esta se encuentra en medio de las dos copas que posee el Árbol, enlazando su cuerpo con las ramas y mirando a Eva (Cat. 28).

3.1.2. Eva ofrece la fruta a Adán.

La miniatura que más claramente refleja esta tipología es la Cat. 17. Situados al lado izquierdo del Árbol, Eva toma el fruto en presencia de Adán y parece ofrecérselo mientras que él la señala con un dedo acusador y se lleva la otra mano a la garganta, como envenenado por el pecado.

3.1.3. Adán y Eva toman (y posiblemente comen) la fruta.

Ambos aparecen tomando el fruto prohibido, en el momento en que lo están cogiendo del Árbol o de la Serpiente (Cat. 21), pero también se les representa comiéndolo directamente (Cat. 27). En algunos casos el fruto aparece mordido (fig. 6) (Cat. 34) y en esta ocasión se trata de una manzana roja. Otras veces, Adán se lleva una mano a la garganta indicando que ya han comido la fruta y el pecado ya se ha cometido (Cat. 20 y 42) (Fig. 7).

3.1.4. Adán y Eva descubren su desnudez y se cubren con manos u hojas.

La mayoría de representaciones no cumplen una tipología iconográfica pura, por lo general, en una misma miniatura existen varios momentos del episodio plasmados en ella. Una imagen resume todos los acontecimientos. Pero donde se aprecia con más insistencia este proceso es en este tipo iconográfico. Estas serán las representaciones más contaminadas de otros momentos de la historia. Puede ser debido a que este momento responde al punto y final del Pecado Original, cuando Adán y Eva se cubren acaban de perder la inocencia. El paso siguiente, es la Expulsión del Paraíso y aunque forme parte de la historia de La Caída del hombre, es la puerta a otro capítulo de la historia de Adán y Eva. Sería lógico pensar que no se puede plasmar el final de una historia sin saber de dónde proviene y se representaría entonces, aunque de forma resumida y en la misma imagen, acontecimientos anteriores.



Fig. 6. (Cat. 34) François 28, fol. 33.
De Civitate Dei. Rouen, Francia, tercer cuarto del s. XV

Pero existe otra posibilidad, que a la representación de estos acontecimientos anteriores se le ponga de broche final la representación de la pérdida de la inocencia, el descubrimiento de la desnudez y su consiguiente cubrimiento.



Fig. 7. (Cat. 42) Français 9, fol. 9. *Bible Historiale*. París, principios s. XV

Habitualmente se les representan ocultando su desnudez con hojas, a veces de higuera (fig. 7) (Cat. 42), en este caso vemos como ambos aparecen en el mismo lado del Árbol, otras veces no se sabe distinguir el tipo de hoja, y es muy probable que no esté representada ninguna en concreto (Cat. 40). Y en otras ocasiones cubriéndose con sus propias manos (Cat. 43).

Disponemos de un ejemplo en el que Adán y Eva aparecen vestidos con sendas túnicas (Cat. 5). Pero no hay que confundirlas con los ceñidores que se hicieron después de tomar el fruto prohibido, o las pieles que Dios les confeccionó para vestirlos antes de su expulsión. En este caso, se les ha representado en el jardín vestidos en lugar de desnudos, es una excepción que se sale de la norma habitual.

3.2. Tentación y Caída. Escenas con Eva sola. (La serpiente persuade a Eva para que tome la fruta).



Fig. 8. (Cat. 46) Arsenal 593, fol. 3v. *Speculum Humanae Salvationis*.
Bolonía, Italia, segunda mitad s. XIV

En este apartado final, podemos incluir una sola imagen del Catálogo, la única representación en las miniaturas de la BNF en la que se encuentra Eva sola frente a la serpiente. Es una de las imágenes más originales y característica que tenemos (fig. 8) (Cat. 46). En ella vemos representada a una Eva de cabello largo y dorado, desnuda frente a la serpiente, como si de un reflejo se tratase, si no fuese por el cuerpo monstruoso que la completa. El cuello largo y retorcido de esta serpiente se une a un cuerpo de dragón desproporcionadamente grande para su rostro, con patas de león y alas de murciélago, finalizando en una delgada cola. No hay signos del Paraíso, del Árbol de la Ciencia o de Adán. Se trata del momento en que la serpiente

entabla conversación con Eva, el momento de la Tentación, la afirmación de la culpa. Cuando Eva sucumbe ante ella.

El Diablo se convierte en cualquier cosa, y asociado a la idea de maldad, se representa como un monstruo, responde esto a la calocagacía clásica, cuanto más feo, más malvado debía ser.

4. Conclusiones.

Hemos querido detallar las diferentes iconografías que existen sobre uno de los grandes principios donde se fundamenta la cultura occidental, la del Pecado Original cometido por Adán y Eva, y el papel de la mujer como inductora del pecado y del mal en el mundo. Algo que invita a reflexionar sobre la consideración de su papel a lo largo de la historia.

Notas:

1. FRAZER, J. G., *El folklore en el Antiguo Testamento*. México, F.C.E., 1981, pp. 26-29. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona, Ediciones Serbal, 1996. T. 1/Vol. 1, p. 87.
2. FRAZER, J. G., *Op. cit.*, p. 28.
3. ANDRÉS ORDAX, S., *Iconografía cristológica a fines de la Edad Media. El crucero de Sasamón*. Salamanca, Gráficas Ortega, 1986, pp. 45-48.
4. SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Iconografía, Liturgia*. Madrid, Ed. Encuentro, 1994, pp. 35-36.
5. RÉAU, L., *Op. cit.*, p. 109.
6. SEBASTIÁN, S., *Op. cit.*, p. 36.
7. ANDRÉS ORDAX, S., *Op. cit.*, p. 46; RÉAU, L., *Op. Cit.*, p. 109.
8. GARCÍA MAHÍQUES, R., "Malum Arbor. El código semiológico de la manzana", *Ars Longa: Cuadernos de arte*, nº 2, 1991, pp. 81-87.
9. *Ibíd.*, p. 82.
10. RÉAU, L., *Op. cit.*, p. 108.
11. FRAZER, J. G., *Op. cit.*, pp. 26-49; GASTER, T. H., *Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis*. Barcelona, Barral, 1973.

12. El catálogo fue elaborado por la autora del artículo y se encuentra disponible en: <https://goo.gl/nvif3e>
13. Aunque el catálogo es rico en ejemplos, hemos seleccionado las imágenes que pueden ilustrar mejor el tema tratado.
14. Nos referimos a las tipologías de jardines que se realizaban en los siglos XV y XVI, contemporáneos a dichas miniaturas.
15. KAPPLER, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal, 1986, pp. 274-300.

Referencias bibliográficas:

- ANDRÉS ORDAX, S., *Iconografía cristológica a fines de la Edad Media. El crucero de Sasamón*. Salamanca, Gráficas Ortega, 1986.
- AYÁN CALVO, J.J. (ed.), *Hilario de Poitiers. Tratado de los misterios*. col. Biblioteca Patrística 20, Madrid, Ed. Ciudad Nueva, 1993.
- FRAZER, J.G., *El folklore en el Antiguo Testamento*. México, F.C.E., 1981.
- GASTER, T. H., *Myth, Legend and Custom in the Old Testament*, Nueva York, Harper & Row Publishers, 1969 (tr. esp. Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis. Barcelona, Barral, 1973).
- GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*. Madrid, Akal, 2006.
- GRABAR, A., *Las vías en la creación de la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza, 1991.
- GRAVES, R. y PATAI, R., *Los mitos hebreos*. Alianza, Madrid, 2000.
- KAPPLER, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid. Akal, 1986.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal, T. 1/Vol. 1, 1996.
- SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Iconografía, Liturgia*. Madrid, Ed. Encuentro, 1994.

La serie de los siete pecados capitales de Brueghel el Viejo. Iconografía.

MIRIAM RENGEL MEDINA

Resumen:

Con el presente trabajo se aborda el análisis iconográfico de los dibujos y grabados con el tema de los siete pecados capitales realizados por Pieter Brueghel el Viejo como creador, Pieter van der Heyden como grabador y Hieronymus Cock como editor. El lenguaje que nos muestra Brueghel en ellos está cercano al de El Bosco debido a su carácter grotesco, escatológico y fantasioso. Su alegoría de los pecados capitales tiene como figura central a una mujer como personificación del vicio; a su alrededor se disponen animales actuando como atributos, junto con una serie de alusiones al pecado en forma de monstruos, híbridos, gryllas y construcciones fantásticas. Su mensaje es moralizante y conlleva una mordaz sátira de todos los estamentos de la sociedad.

Palabras clave: Iconografía, Brueghel el Viejo, dibujos, grabados, pecados capitales, alegoría, animales, S. XVI.

* * * * *

1. Contextualización

1.1. Alegoría

Alegoría es un término que procede del griego “ἀλληγορία”, que significó lo que para nosotros es metáfora.

La alegoría, es la representación simbólica de un concepto abstracto que se personifica¹; como pueden ser las estaciones del año, los planetas, los dioses, etc. Esto procede directamente de la tradición greco-romana y será asumido posteriormente por la religión y cultura cristianas, que recompondrán y recopilarán estas alegorías en una serie de libros de gran éxito².

Lo anterior enlaza con un elemento recurrente en la representación de alegorías: los animales.

En la iconografía del mundo cristiano se ha recurrido frecuentemente a los animales –reales o fantásticos- como símbolo. Los animales serán, al igual que otros elementos de la naturaleza creada por Dios, lo material para representar la idea de carácter moralizante que se desea transmitir y la vía para conocer al Creador³. Estos actúan dentro de la alegoría de los pecados como atributos, reflejos de comportamientos humanos o símbolos de alguna idea; a su vez, los animales pueden representar conceptos contradictorios, es por ello que dependiendo de la época y su contexto pueden ser interpretados de diferentes maneras, no teniendo estos un único significado.

El lenguaje de los animales fue aplicado al tema abstracto de los Vicios y las Virtudes, de los que vienen a ser atributos. Los vicios (o pecados) y las virtudes, y la lucha de ambos, son un tema que procede de la antigüedad, de autores como Tertuliano y Prudencio⁴, y que será incluido en la doctrina cristiana. Este tema será frecuentemente representado en la arquitectura monumental en templos y catedrales.

1.2. Fuentes

Si la simbología de los animales es un aspecto ampliamente utilizado en las artes es porque en la literatura se ha tratado con asiduidad desde la Antigüedad, aunque sus significados han variado a lo largo del tiempo, adaptándose a las necesidades del momento.

Las fuentes que nos permiten conocer todo lo relativo a los animales y su inclusión en las artes como símbolos las encontramos en diversos escritos. Algunos de ellos tienen distintas características que los hacen singulares. Por un lado tenemos los libros de Historia natural de la Antigüedad (Aristóteles⁵, Plinio el Viejo⁶, Claudio Eliano⁷) todos contienen datos sobre plantas, animales y sus características físicas y de comportamiento, que ya se comparan con las del hombre.

Por otro lado *El Fisiólogo*, de autor desconocido, de gran difusión en toda Europa; incluye datos de plantas, animales y piedras, este ya posee un carácter moralizante y ejemplarizante para el hombre.

*Hieroglyphica*⁸ de Horapolo, traducción al griego de jeroglíficos egipcios, con gran influencia de los textos anteriores. Utiliza a los animales y vegetales con significados simbólicos equiparándolos a comportamientos humanos.

Los bestiarios medievales son una alegorización doctrinal cristiana de una serie de descripciones, especialmente zoológicas, que proceden de la antigüedad greco-latina⁹. Durante siglos los tratados de historia natural fueron recogidos en diversas publicaciones, repitiéndose con algunas variaciones, pero con la misma esencia pseudocientífica, aunque haciéndose

mucho más conocidos que en la Antigüedad. En los siglos XII y XIII serán decisivos en la plástica cristiana pues mediante el simbolismo y la utilización del monstruo servirán para ejemplificar lo malo -el pecado- o lo bueno -la virtud- reflejados en los animales.

De esta manera no podemos separar los libros de historia natural de la Antigüedad, así como *El Fisiólogo*, de los Bestiarios, pues no son otra cosa sino su desarrollo en el tiempo¹⁰.

Y finalmente, la *Iconología*¹¹ de Cesare Ripa. Este tratado ofrece un repertorio de símbolos y alegorías tanto en sus descripciones, como en sus representaciones gráficas. Hay que advertir que este tratado no puede ser una inspiración para Brueghel, pues si los grabados son fechados en 1557-1558, este libro fue editado por primera vez en 1593, es decir, no coinciden en el tiempo. A pesar de esto lo mencionamos pues es una fuente de referencia importantísima en la recopilación de todas esas alegorías y símbolos.

2. Pieter Brueghel. Vida y obra.

La aproximación a la vida y obra del pintor Pieter Brueghel, llamado El Viejo, no es tarea fácil pues hay muchas incertidumbres y datos poco sólidos en algunos acontecimientos de su vida; sin embargo, podemos conocer los datos más relevantes para enmarcar su existencia e importancia. Los datos contemporáneos más amplios que conocemos sobre Brueghel los encontramos en Schilderboeck¹² (Libro de los pintores o Libro de la pintura) de Karel van Mander, publicado en 1604.

No conocemos la fecha exacta de su nacimiento, se estima, debido a la fecha de su inscripción como maestro en el gremio de pintores de Amberes en 1551, que esta acontecería entre los años 1525-1530¹².

Sobre su aprendizaje sabemos, según van Mander, que fue pupilo de Pieter Coecke van Aelst. Aunque tampoco es una certeza, parece confirmarse por el matrimonio de Brueghel con la hija del pintor, Mayken.

Tras su inscripción en el gremio de pintores realizará un viaje por Francia e Italia –el viaje que todo artista debe hacer para su aprendizaje- que también menciona van Mander¹³.

A su regreso del viaje, hacia 1554 tras asentarse en Amberes, comienza a trabajar para el grabador y editor Hieronymus Cock en la que será su etapa más productiva como diseñador de estampas, que durará hasta 1561. Entre los más de cuarenta dibujos de esta etapa se incluye la serie de Los Siete Pecados Capitales, el objeto de ese trabajo. Este empeño, además de suponer una satisfacción profesional para Brueghel, le permitirá mantenerse económicamente, pues parece que solo tuvo algunos encargos de pinturas importantes como *Los Proverbios Flamencos* (1559) o *La Batalla entre don Carnaval y Doña Cuaresma* (1559). A partir de 1562 sus encargos de pinturas son más numerosos, y por el contrario decaen sus dibujos para estampas¹⁴.

La etapa más creciente de su producción pictórica se da a partir de 1562. En estos años recibirá encargos de personalidades importantes como el cardenal Antoine Perrenot de Granvelle, o el comerciante y funcionario real Nicolaes

Jongelinck, así como su amigo, el cartógrafo Abraham Ortelius¹⁵.

Brueghel tendrá tres hijos, dos de ellos excelentes pintores continuadores de su legado: Pieter Brueghel el Joven (1564-1637) y Jan Brueghel el Viejo (1568-1625)¹⁶.

Brueghel ha sido entendido, sobre todo durante los siglos XIX y parte del XX, como un mero campesino, dando demasiada importancia a las escenas costumbristas, que si bien le interesan a nuestro autor no son lo único en su obra¹⁷.

Sin embargo, si en algo destaca Brueghel es, como dice Roberts, en la “diversidad de episodios y la precisión de los detalles”¹⁸. Estos detalles, característicos de la tradición del arte flamenco, son algo importante para la sociedad de la época, pues en un momento en que los medios de difusión son escasos, son un modo de conocer el mundo. Ahora bien, esa capacidad de detallismo nunca llega a romper la unidad de la escena, que suele ir marcada por un punto de vista lejano permitiendo la conjunción entre las partes y el todo.

Algo que caracteriza de igual manera la obra de Brueghel es el equilibrio entre la adición de figuras y el espíritu de simplificación de estas. Se basa en la línea; su trabajo como dibujante acentúa esto, en detrimento del color¹⁹.

En Brueghel pervivirán elementos de la tradición medieval, como es la sátira, y otros elementos que se incorporan y/o retoman en el Renacimiento, como la individualización de los personajes; Brueghel es partícipe de la transición que se produce entre estas dos épocas²⁰.

3. Los dibujos/grabados de los Siete Pecados Capitales.

3.1. Brueghel cercano a El Bosco.

Cuarenta años después de la muerte de El Bosco su estilo alegórico, fantástico y grotesco, seguía de moda en Europa y continuaba gozando de popularidad entre coleccionistas.

Brueghel, tras la vuelta del viaje por Italia, su establecimiento en Amberes y su alianza con Cock, pronto empezará a realizar ese tipo de composiciones alegóricas moralizantes adoptando el lenguaje fantástico de El Bosco; en ellas Cock vio un negocio digno de explotar, encargando a Brueghel la realización de dibujos con las características del arte de Bosch²¹.

3.2. Aspectos referentes a los dibujos/grabados.

Esta serie, a la que nos remitimos, está conformada por los dibujos que realizó Brueghel, que posteriormente grabará Pieter van der Heyden bajo el encargo de Hieronymus Cock como editor.

El primer dibujo, 'Avaricia', está datado en 1556, los seis restantes son de 1557, y los grabados se fechan en 1558.

Los dibujos están realizados a pluma con tinta gris-marrón, y la técnica utilizada para los grabados es la calcografía. Actualmente se encuentran en distintas colecciones tanto privadas, como en museos de todo el mundo.

Si se comparan los dibujos de Brueghel y los grabados de Van der Heyden encontramos variaciones en algunas de las

figuras que componen las escenas. No es algo que aparezca en todos, ni los cambios son especialmente apreciables a primera vista, pero en algunos casos es significativo porque los grabados censuran ciertos aspectos que son demasiado atrevidos. Encontramos, por ejemplo, en *Lujuria* (fig. 1) como el grabador ha transformado lo que en el dibujo era la mitra de obispo que llevaba un pecador en un sombrero de papel o tocado²².

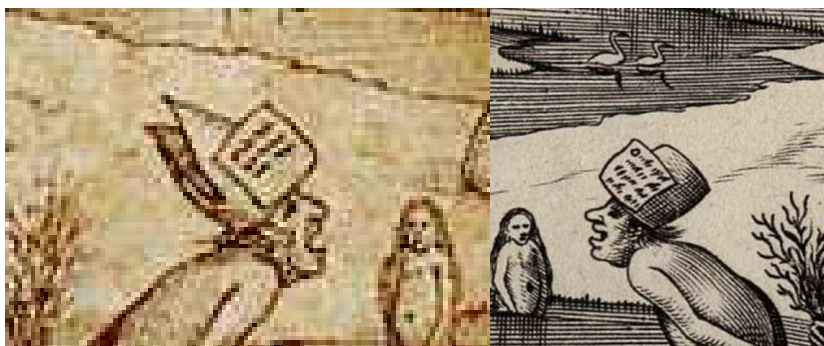


Fig. 1. Detalle del cambio dibujo/grabado del pecado de la Lujuria.

3.3. Los Siete Pecados Capitales. Iconografía.

Los dibujos/grabados de los Siete Pecados Capitales tienen la misma composición: una mujer en el centro de la escena personifica el vicio; cerca de ella uno o varios animales aparecen como atributo y símbolo de ese pecado. Alrededor de estos aparece un mundo destruido por el pecado, construcciones con caras humanas, monstruos, híbridos y gryllas²³.

Avaricia (fig. 2): Una mujer como figura central sostiene monedas en su regazo y mete la mano en un cofre lleno de estas, ciega a lo que ocurre a su alrededor pues no ve más que el dinero. A su lado hay una rana o sapo, también representativo de

este pecado, según nos dice Ripa en *Iconología* pudiendo comer de la tierra en abundante cantidad no lo hace por miedo a no tener suficiente²⁴. Otros animales son la rata, que representa el paso del tiempo que todo lo devora, y el cuervo.

Detrás de la mujer aparece la choza de un prestamista, y a su alrededor diferentes figuras que evidencian su pecado por sus deudas. En esta escena todos roban y son robados, hacen cualquier cosa para acaparar más riqueza. Los demonios e híbridos conducen a los hombres al pecado. Al fondo las construcciones arden y se consumen.



Fig. 2. *La avaricia*. Pieter van der Heyden, grabado sobre composición de Pieter Brueghel el Viejo, 1558.

Pereza (fig. 3): Mujer en el centro con aspecto fatigado, recostada sobre un asno, animal que actúa de atributo. Así la describe Ripa en su *Iconología*. Tras ella un demonio le ofrece un cojín, es decir, la conduce al pecado.

Otros animales que aparecen son: caracoles, una babosa, un búho y un cerdo.

También en primer plano aparece un carro llevado por un monstruo vestido de monje, que traslada a un hombre en la cama; este es tan perezoso que no puede levantarse ni para comer, lo hace tumbado asistido por un oso. Otros elementos que aparecen son unos dados, simbolizando el ocio, y un reloj que marca las once, esto indicaría que los perezosos dejan todo para última hora²⁵.



Fig. 3. La pereza. Pieter van der Heyden, grabado sobre composición de Pieter Bruegel el Viejo, 1558.

Gula (fig. 4): Mujer como figura central, vestida como la esposa de un burgués flamenco²⁶ bebiendo de una jarra. Está sentada sobre un cerdo que se come unos nabos de una cesta. Este animal representa el pecado de la gula por ser omnívoro, y por su voracidad y glotonería²⁷. Al lado de la mujer hay otra bestia, con cara de cerdo y una capa, que la incita a beber. Otro animal al que se atribuye este pecado y que aparece es el perro.

En la misma mesa donde se encuentra la figura principal están comiendo y bebiendo unos personajes desnudos incitados por demonios. Por toda la escena encontramos personajes castigados por el vicio, como un hombre que transporta su vientre en una carretilla.

Detrás de la figura principal hay una tienda de campaña que resguarda un barril de vino del que bebe una criatura híbrida con capucha de monje; la sátira es constante.

Como en el resto de escenificaciones de los pecados el fondo es de edificios quemándose.



Fig. 4. *La gula*. Pieter van der Heyden, grabado sobre composición de Pieter Brueghel el Viejo, 1558.

Ira (fig. 5): La figura central de este pecado no ha sido interpretada de la misma forma en todos los estudios. Unos exponen que la personificación del pecado es la mujer gigante con el cuchillo en la boca²⁸, mientras otros piensan que es la mujer del primer plano con armadura y yelmo²⁹, que lleva en sus manos una espada y una antorcha. Mi criterio sigue la segunda opción, atendiendo a los demás grabados la figura principal suele estar en primer plano, bajo esta se coloca el nombre de cada pecado y siempre cercano a ella está el animal que simboliza la falta. El animal que representa el vicio es el oso, que está mordiendo la pierna de un personaje. Otro animal que aparece es la loba, que muerde a un demonio que a la vez le

clava un cuchillo. Los pájaros aparecen volando inquietos o peleando entre ellos.

En primera línea dos soldados usan un gran puñal contra personas desnudas; una logra escapar pero un monstruo le ataca con una maza. Este es el mensaje implícito, nadie se libra del castigo.



Fig. 5. La ira. Pieter van der Heyden, grabado sobre composición de Pieter Bruegel el Viejo, 1558.

Envidia (fig. 6): La figura principal es una mujer que sujeta con su mano un corazón que se está comiendo, con la otra mano señala a un pavo. Así la describe Ripa en su *Iconología*: “Mujer vieja, fea, pálida, de cuerpo seco y enjuto [...] y va devorando su propio corazón, por ser este el castigo más propio de la envidia”³⁰.

El pavo es un animal poco mencionado en las fuentes, procede de América³¹, continente no descubierto por el mundo occidental hasta finales del siglo XV, gracias al comercio será llevado a Europa como un producto considerado lujoso y solo apto para unos pocos, esta podría ser la relación con la envidia.

A los pies de la mujer hay dos perros peleando por un hueso. El perro es el animal envidioso por antonomasia.

En el lado derecho vemos un taller de zapatería; zapatos, botas y zuecos están colgados y esto puede hacer referencia a dos cuestiones: al pecado de la envidia por el hecho de “querer estar en los zapatos de otro”, y a la clase social a la que pertenecen según el tipo de calzado³²: botas para la clase alta y zapatos y zuecos para los campesinos.



Fig. 6. La envidia, Pieter van der Heyden, grabado sobre composición de Pieter Brueghel el Viejo, 1558.

Soberbia (fig. 7): En el centro de la escena aparece una mujer ricamente vestida, mirándose en un espejo. Su animal es el pavo real, caracterizado por complacerse de mirar su plumaje no dejando que otros pájaros le hagan compañía, según Ripa.

Por toda la escena vemos una serie de figuras híbridas y grotescas, algunas con plumas de pavo real y mirándose en un espejo, reafirmando la soberbia.

En el centro, una joven desnuda está siendo retenida por un monstruo vestido de pastor y por una monja. Ambos y otros

Lujuria (fig.8): En el centro una mujer es besada por un demonio con aspecto de lagarto; esto nos remite al demonio.

Encima de la silla donde están sentados aparece un gallo. De este se dice que es lascivo y lujurioso; estas características son citadas por autores como Aristóteles o Covarrubias³⁴.

Tras ellos se dispone un árbol hueco, de cuyo tronco nace una cabeza de ciervo, sus astas se confunden con las ramas de los árboles. El ciervo es otro animal lascivo y lujurioso³⁵. Aparecen dos perros copulando, el perro es también símbolo de a imitar las acciones humanas aunque con un carácter caricaturesco. Numerosos son los bestiarios que lo mencionan³⁶.

En toda la escena observamos parejas (tanto animales como humanas, heterosexuales como homosexuales) que buscan lugares para tener relaciones.

En el centro vemos una procesión, con un animal que lleva a un hombre desnudo y atado con un sombrero de papel (en el dibujo original parece ser una mitra de obispo), de nuevo vemos la sátira.



Fig. 8. La lujuria, Pieter van der Heyden, grabado sobre composición de Pieter Brueghel el Viejo, 1558.

Notas:

1. ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de iconografía*. Madrid, Ed. Istmo, 1990, p. 375.
2. *Ibíd*em, pp. 376-377.
3. GUGLIELMI, N., *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1971, p. 13.
4. TERTULIANO., *De spectaculis*, XXIX citado por MÂLE, E., *op.cit.*, pp.131-132.
5. ARISTÓTELES, *Historia de los animales*. Ed. de José Vara Donado, Madrid, Akal, 1990.
6. PLINIO EL VIEJO, *Historia de los Animales*. Madrid, Cátedra, 2007.

7. ELIANO, C., *Historia de los animales*. Ed. de José Vara Donado, Madrid, Akal, 1989.
8. HORAPOLO, *Hieroglyphica*. Ed. de Jesús María González de Zarate, Madrid, Akal, 1991.
9. GARCÍA ARRANZ, J.J., “Texto clásico e imagen medieval: una aproximación a la incidencia de la literatura antigua en el bestiario ilustrado”. *Norba-Arte*, Nº XVII, 1997, p. 27.
10. *Ibid.*, p. 27-28.
11. RIPA, C., *Iconología*. Vol. I y II. Madrid, Akal, 1987.
12. ORENSTEIN, N., *Pieter Brueghel the Elder: drawings and prints*. New York, Metropolitan Museum, 2001, p.5.
13. *Idem*.
14. MANDER, K. V, *Het SchilderBoeck*, Ed de I. de Jong, E.A. de Jong-Crane y E. Lunsingh Scheurleer, Amsterdam, ed. Wereldbibliotheek, 1995, citado por BOZAL, V., *Op.cit.*, pp. 9-11. RIPA, C., *Op. cit.*
15. ORENSTEIN, N., *Op.cit.*, p. 7.
16. GADDI, S, y otros., *La dinastía Brueghel*. Milano, Silvana, 2012, p. 29.
17. BOZAL, V., *Pieter Brueghel. Triunfos, muerte y vida*. Madrid, Abada editores, 2010, p. 103.
18. ROBERTS, K., *Bruegel*. London, Phaidon, 1971, p. 10.
19. *Ibid.*, p. 22.
20. BOZAL, V., *Op cit.*, pp. 110-113.
21. ORENSTEIN, N., *Op. cit.*, p. 26.
22. BROWN, C., *Bruegel: paintings, drawings and prints: 103 reproductions*. London, Phaidon, 1975, p.6.
23. ORENSTEIN, N., *Op. cit.*, p. 60.
24. RIPA, C., Vol.I, *Op. cit.*, p.122.
25. BROWN, C, *Op. cit.*, p. 6.
26. *Idem*.
27. MARIÑO FERRO, X.R., *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid, Encuentro, 1996, p.92.
28. Tanto MICHEL, E y CHARLES, V., *The Brueghels*. New York, Ed. Parkson International, 2012, p. 120; BOZAL, V., *Op.cit.*, p. 26.
29. BROWN, C, *Op. cit.*, p. 8.
30. RIPA, C., *Op. cit.*, vol I, p. 342.

31. GARCÍA ARRANZ, J. J., *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. A Coruña, SIELAE, 2010, pp. 632-634.
32. BROWN, C, *Op .cit.*, p. 8.
33. *Ibíd*, p. 9.
34. MARIÑO FERRO, X.R., *Op. cit.*, p. 166.
35. *Ibíd*, p. 92.
36. MALAXECHEVERRÍA, I., *Bestiario medieval*. Madrid, Siruela, 1986. pp. 38-41.

Referencias bibliográficas:

- ARISTÓTELES, *Historia de los animales*. Ed. de José Vara Donado. Madrid, Akal, 1990.
- BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media fantástica*. Madrid, Cátedra, 1983.
- BOZAL, V., *Pieter Brueghel. Triunfos, muerte y vida*. Madrid, Abada editores, 2010.
- BROWN, C., *Bruegel: paintings, drawings and prints: 103 reproductions*. London, Phaidon, 1975.
- ELIANO, C., *Historia de los animales*. Ed. de José Vara Donado. Madrid, Akal, 1989.
- ESTEBAN LORENTE, J., *Tratado de iconografía*. Madrid, Ed. Istmo, 1990.
- GADDI, S, y otros., *La dinastía Brueghel*. Milano, Silvana, 2012.
- GARCÍA ARRANZ, J.J., “Texto clásico e imagen medieval: una aproximación a la incidencia de la literatura antigua en el bestiario ilustrado”. *Norba-Arte*, nº XVII, 1997, pp. 27-40.
- GARCÍA ARRANZ, J.J., *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. A Coruña, SIELAE, 2010.
- GUGLIELMI, N., *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1971.
- HAGEN, R. M y HAGEN, R., *Pieter Brueghel el Viejo hacia 1525-1569. Labriegos, demonios y locos*. Colonia, Taschen, 2000.
- HORAPOLO, *Hieroglyphica*. Ed. de Jesús María González de Zarate. Madrid, Akal, 1991.
- KAPPLER, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal, 1986.
- MÂLE, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.

- MARIÑO FERRO, X.R., *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid, Encuentro, 1996.
- MICHEL, E y CHARLES, V., *The Brueghels*. New York, Ed. Parkson International, 2012.
- ORENSTEIN, N., *Pieter Brueghel the Elder: drawings and prints*. New York, Metropolitan Museum, 2001.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Introducción General*. Tomo III. Barcelona, Ed. del Serbal, 2000.
- RIPA, C., *Iconología*. Vol. I y II. Madrid, Akal, 1987.
- ROBERTS, K., *Bruegel*. London, Phaidon, 1971.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*. Madrid, Tuero, 1986.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia*. Madrid, Encuentro, 1994.

La influencia de Hendrick Goltzius en los apostolados de la provincia de Málaga

MARÍA MARTÍNEZ YUSTE

Resumen:

Con el presente trabajo se aborda el estudio de la influencia que ejerció la serie de grabados de Apóstoles de Hendrick Goltzius en las representaciones de apostolados de varias iglesias de la provincia de Málaga, concretamente la iglesia de la Victoria de Málaga, la de Nuestra Señora de la Encarnación en Álora y la de San Juan de Dios en Antequera (siglos XVII y XVIII). Con el fin de demostrar la función de las estampas como modelo de estas obras se ha realizado un análisis comparativo, con un estudio previo del autor, así como del contexto general de la estampa desde sus inicios hasta los siglos a los que nos referimos.

Palabras clave: Goltzius, grabado, pintura, relieve, apostolado, Málaga, Antequera, Álora, Barroco.

* * * * *

1. Hendrick Goltzius

1.1. Biografía

Hendrick Goltzius (1558-1617) nació en 1558 en Mühlbracht y creció en Duisburg, pero su carrera la desarrolla principalmente en Haarlem. Cuando tenía un año aproximadamente, se quemó su mano derecha, la cual nunca pudo volver a abrir del todo ni tampoco usar para dibujar ni pintar. Sin embargo, sí que aprendió a grabar con ella y a sujetar el buril con firmeza a pesar de su deformidad. Su padre, al

percatarse de su talento y habilidades, lo mandó a estudiar a una escuela en la que se formaría en el dibujo y la pintura¹.

Entre 1545 y 1567 trabajó en Italia, donde pasó sus cinco primeros años junto al escultor Benvenuto Cellini. Alrededor de 1574 comenzó a aprender el arte del grabado bajo la supervisión de Dirk Volckertsz Coornhert (1522-1590) en Lower Rhine². Al año siguiente, en 1575, ambos volvieron a Haarlem, donde trabajó durante unos años para una editorial de grabados dirigida por Philips Galle, cuya sede se situaba en Amberes. Ya en 1582 decide realizar sus grabados en solitario abriendo un taller editorial en el que contaba con la ayuda de colaboradores³.

En 1583, el Manierismo fue introducido en Haarlem por Van Mander, quien poco después le enseñó los dibujos de Bartholomäus Spranger (1546-1611). La influencia de Spranger fue decisiva para nuestro artista, de tal manera que puede apreciarse cómo copia algunas de sus composiciones al mismo tiempo que se sirve de su estilo para ejecutar muchos de sus diseños⁴. No obstante, cuando hablamos de copia en Goltzius nos referimos a una asimilación del estilo empleado para obtener resultados propios.

En el mes de octubre de 1590, el artista decide viajar a Italia pasando por las ciudades de Munich, Roma, Nápoles, Venecia y Florencia, una experiencia que contribuyó a que aprendiese del arte clásico⁵.

Su gran reputación como artista en Europa hizo que hombres como Wilhelm V, duque de Bavaria, o el cardenal Federigo Borromeo de Milán, reconociesen su valía, y en 1595 Rudolf II le concedió el gran privilegio que convertía en ilegal el acto de copiar cualquiera de sus grabados en todo el imperio⁶.

1.2. Dibujo y grabado regidos por un mismo patrón.

En el arte del dibujo, Goltzius crea grandes obras maestras, tanto realistas como fantásticas. La peculiaridad que presentan es que son un reflejo de sus grabados⁷.

En esta línea, cabe destacar su *Estudio de una mano derecha* (fig. 1), en el que la imitación del grabado por parte del dibujo es especialmente evidente debido al efecto que producen las líneas finas y delicadas. La mano queda definida por la superposición de las mismas, que son propias del grabado, y que disminuyen progresivamente desde la muñeca hasta el centro de la mano, donde se crean zonas más blancas en las que predomina una claridad que se extiende por toda la superficie. La configuración que elige para los dedos es la que repetirá constantemente tanto en sus dibujos como en sus grabados.

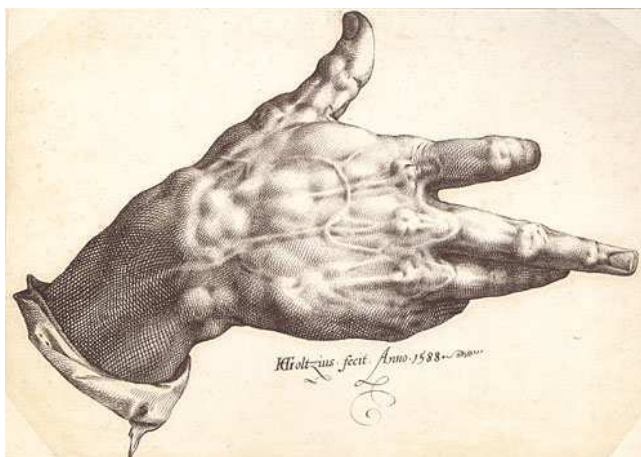


Fig. 1. H. Goltzius, Estudio de una mano derecha, 1588.

2. El grabado como fuente de inspiración en la pintura y la escultura.

Uno de los aspectos más notables de la aparición del grabado es que facilitó el acceso a las imágenes mediante la ilustración de los libros. Asimismo, la gran difusión que alcanza en el siglo XVI permite conocer las obras de otros artistas y estudiar en profundidad la técnica de muchos de ellos, pero esto implica en muchos casos la copia de su estilo o de sus composiciones⁸.

En cambio, debemos tener en cuenta que durante el siglo XVI, el concepto de ‘copia’ no tenía el significado peyorativo que tiene actualmente. Los diseños de los maestros eran repetidos una y otra vez, pero el plagio no estaba mal visto, e incluso reproducir grabados era una práctica apreciada dentro de los círculos humanistas⁹; se consideraba un método propicio para el aprendizaje del pintor y el escultor, dado que conocía las obras maestras de grandes artistas y podía “equipararse” así a su estilo. Por tanto, la copia durante el aprendizaje era solo un paso necesario para conseguir la invención¹⁰.

Sin embargo, inventar no significa que el artista no pueda tomar como base una obra precedente -lo cual es común- pero debe hacerlo con el propósito de crear algo nuevo.

En contraste con lo anterior, algunos pintores del XVI hicieron un uso diferente de la estampa al que acabamos de mencionar. M^a Pilar Silva dice respecto a esta idea que la utilización de modelos ajenos por parte de los pintores depende de una serie de factores, entre los que se incluyen el pintor o escultor, el lugar en el que se encuentra, la clientela y el tipo de encargos que recibe. La clientela es en la mayoría de los casos la

que decide imponer un tipo de modelo u otro, condicionando la libertad del artista, principalmente en las obras de devoción, donde se opta por repetir modelos propios realizados por el autor o copiar modelos nuevos directamente de las estampas¹¹. Esto no quiere decir que los artistas que realizan mayor número de copias, porque así se les impone, sean peores y sus obras de menor calidad, sino que simplemente su deber era el de “contentar a la persona que le ocupa, por la paga que le ha de dar [...]”¹².

Por otro lado, la importancia de los centros influye en la distribución de los grabados, de tal manera que a lugares como Sevilla, que se había convertido en uno de los principales focos del comercio, llegaron grabados de muy distintas procedencias y grandes autores, mientras que otros centros secundarios no contaron con este privilegio.

Dicho esto, maticemos la idea de copiar una estampa. Es cierto que fueron muchos los artistas que se sirvieron de ellas para realizar sus obras, pero cada caso merece un estudio particular, ya que no siempre son utilizadas de la misma forma. En algunos casos el pintor o escultor utiliza una sola estampa pero en otros se sirve de varias. A veces se buscaba la copia de la composición pero empleando un estilo propio; también eran habituales las obras en las que se invertía la composición o se cambiaba el número de personajes, al igual que el paisaje, que en ocasiones se sustituía por otro nuevo; podía ocurrir que al autor solo le interesase un personaje, de forma que lo copiaba pero lo introducía en una composición diferente en lugar de copiar la misma que aparecía en la estampa. Otros, por el contrario, copiaban las estampas en su totalidad, sin introducir matices o cambios propios, de tal forma que se copiaba todo; y,

por último, aquellos que utilizaban los grabados como inspiración para hacer una obra original.

3. La influencia de Hendrick Goltzius en los apostolados de Málaga.

3.1. El apostolado como referente.

En una época de resurgimiento católico como fue la Contrarreforma, el único propósito que había entonces era que la Iglesia recuperase el control que había tenido durante la Edad Media. Esto llevó a que se impusiera un tipo de iconografía restringida: las imágenes debían cumplir un fin didáctico y moral de cara a los ciudadanos, de manera que todo aquello que se saliera de este fin quedaba censurado. Esto trajo consecuencias para los pintores, que debían ser cuidadosos con sus temas y no apartarse de la imagen sagrada.

El tema de los doce Apóstoles data de la Edad Media, donde comenzaron a representarse de forma individual acompañados de sus atributos, que permitían identificarlos. Durante el Barroco se produjo una reproducción masiva de los mismos y a partir del siglo XVII y durante el XVIII comenzaron a ser reproducidos como obras para decorar las naves de las iglesias o las sacristías. La función que cumplían era similar a las imágenes religiosas durante la Contrarreforma, solo que esta vez, en lugar de dirigirse hacia los ciudadanos, se dirigían hacia los sacerdotes y los padres de la iglesia (clérigos, cardenales, obispos...), que se verían identificados con ellas puesto que eran los únicos elegidos por Jesús para proclamar el cristianismo. Se mostraban así como un ejemplo de heroicidad y disciplina.

Posteriormente, comenzaron a ser usuales los rótulos que incluían los nombres de personajes, que ayudaban a entender más fácilmente el contenido de la imagen y a familiarizarse paulatinamente con la iconografía.

Un detalle fundamental en estas series era el aspecto que presentaban los apóstoles: se decide representarlos tomando como modelos personas reales, para contribuir así a un mayor acercamiento entre las imágenes y los fieles, favoreciendo la aproximación al mundo religioso y la devoción. A esto hay que añadir que existe la excepción de la figura de San Juan Evangelista, que normalmente suele aparecer idealizado.

3.2. El apostolado de Goltzius.

El Apostolado es la serie de estampas de Goltzius más utilizada por los pintores andaluces y por otros muchos pintores anónimos de las diferentes escuelas de pintura española existentes en Andalucía. La realiza en el año 1589 y en ella muestra a doce apóstoles en composiciones imaginativas con un estilo basado en los temas clásicos, además de preocuparse por los detalles: ropajes, anatomía, gestos y pose, que contribuyen esencialmente a definir el carácter psicológico de los personajes.

Se compone de catorce grabados, los doce primeros corresponden a los apóstoles, y le siguen dos estampas más que Goltzius realizó en último lugar: Cristo como Salvador del Mundo y San Pablo como Apóstol. Aparecen de medio cuerpo acompañados de sus atributos.

El libro los acompaña a todos excepto a San Bartolomé y hace referencia a que son conocedores de las Sagradas Escrituras, apareciendo de diversas formas según interesa:

abierto, cerrado, sobre el escritorio, en sus manos, etc. Además, cada personaje tiene un atributo característico relacionado con la vida del santo, su martirio o su muerte. Toda la serie presenta en la parte inferior un fragmento del Credo corto o Credo de los Apóstoles en latín, de forma que ningún fragmento del Credo se repite sino que la primera estampa comienza por el principio del Credo y la última lo finaliza. También aparecen numeradas y firmadas por el artista con su monograma, compuesto por sus iniciales: 'HD'.

3.3. El apostolado de la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria. Málaga.

El 24 de marzo de 1493 se fundó el real convento de Nuestra Señora de la Victoria, siendo consagrada la iglesia el 22 de abril de 1518. Debido al mal estado de la misma en el siglo XVII, el conde Buenavista la derribó y construyó una nueva en 1693 con pórtico, sacristías, campanario, camarín y panteón. La torre-camarín, sacristía y cripta se superponen formando tres niveles que complementan su significación iconológica y están enlazados por una escalera externa. De esta forma, la cripta representa el nivel terrestre, la “vía purgativa”, la escalera la “vía iluminativa”, y el camarín el paraíso y lugar de la inmortalidad, la “vía unitiva”¹³.

Sobre la escalera se sitúa una bóveda esquifada con estucos que representan la glorificación de Cristo como Salvador del mundo, que aparece como figura central encerrada en una mandorla rodeada de acantos. Simboliza la resurrección y la vida y está rodeado por bustos de los Apóstoles, que se encuentran en los lunetos. Las esculturas están talladas en yeso a modo de relieves, de forma que la parte posterior no está tallada.



Fig. 2. H. Goltzius, San Simón, 1589.
Fig. 3. San Simón.

Por desgracia, la documentación no ha dejado constancia de quién o quiénes fueron los autores responsables de la realización del conjunto, pero lo que sí sabemos es que para los bustos el autor se inspiró en los grabados manieristas de Goltzius. Estos aparecen sin inscripción alguna, a diferencia de las estampas. Tampoco existe ya el paisaje del fondo ni una mesa o escritorio, por lo que el libro, de aparecer, lo hará en las manos de los apóstoles.

En la estampa de San Simón (fig. 2), el apóstol se sitúa de frente, leyendo el libro, el cual está abierto encima de la mesa. Su martirio consistió en cortarlo con una sierra de leñador -que aparece al fondo- junto a Judas Tadeo. Goltzius muestra a un personaje en el que acentúa los signos de la vejez hasta el extremo, y define especialmente las manos, a las que otorga gran importancia en todos sus grabados, realizando un estudio anatómico de gran realismo donde se marcan venas, arrugas y tendones.

Por el contrario, la escultura lo muestra mucho más joven y sin mirar el libro, aunque la forma en la que lo sujeta y la colocación de la sierra en el mismo lado delatan la copia de la estampa de este apóstol (fig. 3).

3.4. El apostolado de la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación. Álora.

Esta iglesia, de grandes proporciones, fue construida entre el 1600 y el 1699. Cuenta con tres naves separadas entre ellas por columnas toscanas de módulo achatado, con arcos de medio punto de rosca moldadura y enjutas, en cuyo interior se muestran las pinturas al temple de los doce Apóstoles,

actualmente muy deterioradas¹⁴. La mayoría se sitúan en la nave central, cinco en el lado de la Epístola y cinco en el lado del Evangelio, y otras dos más sobre el coro. El estilo del artista que las realizó es bastante similar al del pintor antequerano Bartolomé Aparicio.

A diferencia de las estampas, están enmarcadas en un triángulo y aparecen de cuerpo entero, con un rótulo con su nombre en la parte superior, sin la oración del Credo. La composición es similar en todas ellas: el libro sobre una piedra que actúa de mesa o escritorio sobre la que el apóstol se apoya o simplemente está sentado ante ella. Los paisajes de fondo también se muestran algo más libres con respecto a los grabados.

Así lo vemos en Santiago el Menor (fig. 5), coincidiendo con la estampa de San Judas Tadeo (fig. 4). La disposición de los brazos es la misma, pero el derecho, en vez de sujetar el libro, sujeta la maza de batanero –atributo de su martirio–, que en el grabado aparecía sobre la mesa. Es decir, ha cambiado el lugar de la maza por el del libro y viceversa, demostrando su habilidad para alterar la composición al invertir los atributos. El paisaje también sigue el modelo del grabado, aunque la parte derecha -donde se abre la ladera y el cielo cubierto de nubes- es nueva, ya que la pintura cuenta con mucho más espacio en el fondo.



Fig. 4. H. Goltzius, San Judas Tadeo, 1589.
Fig. 5. Santiago el Menor.

La pintura de San Felipe (fig. 7) se corresponde con la misma figura en la serie (fig. 6). Todo coincide: la solapa del libro a medio abrir, la vara coronada por una cruz y el libro como atributo, excepto que el personaje no está mirando al espectador como lo representa Goltzius sino que ahora mira a otro lugar fuera de la escena.



Fig. 6. H. Goltzius, San Felipe, 1589.

Fig. 7. San Felipe.

3.5. Apostolado de la iglesia de San Juan de Dios. Antequera.

Este convento fue fundado en Antequera en el año 1667 por la orden de Padres Hospitalarios de San Juan de Dios, instalándose en el hospital de Santa Ana, formado por la fusión de cinco pequeños hospitales. La obra actual se inicia en 1696 y en 1712 con el maestro Tomás de Melgarejo a cargo de la ornamentación que la iglesia y sacristía presentan en la actualidad. El programa iconográfico fue impuesto por la Orden hospitalaria de San Juan de Dios y está dirigido a los creyentes y visitantes. La idea que pretende transmitir es la virtud de la Caridad a través de los hechos de la vida del santo¹⁵.

En la sacristía se encuentran los lienzos de un Apostolado, pintados por Bartolomé Aparicio entre 1710 y 1712. Representan las figuras individuales de los doce Apóstoles, Cristo como Salvador y la Virgen María, esta última sustituyendo a la figura de San Pablo, que no se representa. Las figuras aparecen de medio cuerpo y bajo ellas sus nombres respectivos acompañados de la oración del Credo, respetando los mismos fragmentos en cada uno de los apóstoles, al igual que en las estampas.

La pintura de San Bartolomé (fig. 9) coincide con la estampa del mismo apóstol (fig. 8). La tradición cuenta que murió martirizado, primero desollado y después crucificado boca abajo¹⁶, aunque otros autores afirman que fue decapitado. Esto explica que sea representado con el cuchillo como atributo y en otras ocasiones con piel en su mano. Quizás en la pintura se muestra más joven, aunque conserva la misma pose y rasgos físicos que en la estampa Goltzius, al igual que en ocurre con el paisaje, el cual, a pesar del cambio de formato y técnica, es bastante fiel al original.



VI.
ASCENDIT AD CÆLOS, SEDET
AD DEXTERAM DEI PATRIS OM-
NIPOTENTIS.



S. BARTOLOMÉ.
ASCENDIT AD CÆLOS SEDET AD DEXTERAM DEI PATRIS OMNIPOTENTIS.

Fig. 8. H. Goltzius, San Bartolomé, 1589.

Fig. 9. San Bartolomé.

4. Conclusiones

La pintura y escultura andaluza estuvieron en constante conexión con las obras que se estaban produciendo en Europa, y fueron muchas las estampas que llegaron a España introduciendo nuevos modelos. Hemos de subrayar el valor de estas estampas como fuentes de inspiración iconográfica, ya que su difusión facilitó la expansión del conocimiento de obras que estaban muy alejadas geográficamente de los lugares en los que éstas se encontraban.

En este contexto es donde enmarcamos a la serie de apóstoles de Hendrick Goltzius. Tras el análisis, podemos concluir diciendo que la serie sirvió de inspiración para la realización de las pinturas y esculturas en las que nos hemos detenido. Como hemos visto, el grado de similitud varía según el apóstol, algunos son completamente fieles a la estampa, otros combinan varias de ellas y en otros es visible una influencia más leve porque están más alteradas.

En definitiva, este Apostolado sería otro ejemplo más de la influencia que ejerció el grabado durante el Barroco para la creación de nuevos modelos en las obras tanto de pintores como de escultores en España, y más específicamente, en Málaga.

Notas:

1. NICHOLS, L. W., "The 'pen works' of Hendrick Goltzius", *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, CCCLXXIII-CCCLXXIV, 1992, p. 7.
2. Término geográfico que designaba un conjunto de áreas de modernidad política en Alemania, Países Bajos y Bélgica, cerca del Rin, que descendía al mar del Norte.
3. GODDARD, S. H. & GANZ, J. A., *Goltzius and the third dimension*. Sterling and Francine Clark Institute, United States of America, 2001, p. 10; NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes*

- grabadas*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Hª del Arte Hispánico, 1998, p. 261; HARCOUT, G. & DAVIS, B., *Hendrick Goltzius and the classical tradition*. Fisher Gallery, University of Southern California, 1992, pp. 20-21.
4. El estilo de Spranger se caracteriza por el empleo de figuras largas con poses contorsionadas y musculatura muy acentuada. Los gestos y detalles de sus personajes transmitían cierta energía y tensión a través del cuerpo.
5. GODDARD, S. H., & GANZ, J. A., *Op. cit.*, p. 11.
6. NAVARRETE PRIETO, B., *Op. cit.*, p. 262; NICHOLS, L. W., *op. cit.*, p. 9; HARCOUT, G. & DAVIS, B., *Op. cit.*, p. 27.
7. NICHOLS, L. W., *Op. cit.*, p. 10.
8. A veces el hecho de acudir a otras ciudades a visitar las obras originales resultaba complicado, por lo que los libros ilustrados con grabados solucionaban dicho problema.
9. GARCÍA LUQUE, M., “Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)”, en GILA MEDINA, L. (coord.), *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Universidad de Granada, 2013, p. 188.
10. PALOMINO, A., *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*, Ed. Aguilar, Madrid, 1947, p. 269, cit. por NAVARRETE PRIETO, B., *Op. cit.*, p. 13.
11. SILVA MAROTO, M. P., “La utilización del grabado por los pintores españoles del siglo XVI”. *Príncipe de Viana*, Anejo nº 12, 1991, p. 314; GARCÍA LUQUE, M., *Op. cit.*, p. 191.
12. CARDUCHO, V., *Diálogos de la Pintura*, Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979, p. 155.
13. CAMACHO MARTÍNEZ, R., *La emblemática y la mística en el santuario de la Victoria en Málaga*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, p. 10.
14. CAMACHO MARTÍNEZ, R. (dir.), *Inventario artístico de Málaga y su provincia*, T. 1. Madrid, Dirección general de Bellas Artes y Archivos, 1985, p. 172; ROMERO BENÍTEZ, J., *El Renacimiento en Andalucía*, Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura, 2006, p. 185; SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M. J., “El apostolado de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación en Álora”, en *Guadalhórcete. Del Medievo a la Modernidad*. Málaga, 2005, p. 93.
15. CLAVIJO GARCÍA, A., “El programa iconográfico de la iglesia de San Juan de Dios en Antequera”, <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0328.html> (Consultado: 06/06/14).

16. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. T. II, vol. 3. Barcelona, Ed. del Serbal, 1998, p. 180; VORÁGINE, S. de la, *La Leyenda Dorada*. Alianza, Madrid, 1982, p. 527.

Referencias bibliográficas:

ÁVILA, A., *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1983.

BARTSCH, A., *The Illustrated Bartsch, Hendrick Goltzius*. T. 3, New York, 1980.

CAMACHO MARTÍNEZ, R., “La iglesia del Hospital de San Juan de Dios en Antequera”, *Baética, Estudios de Arte, Geografía e Historia*, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, 1979.

CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga barroca: arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad, 1981.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (dir.), *Inventario artístico de Málaga y su provincia* (2 vols.). Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985.

CAMACHO MARTÍNEZ, R., *La emblemática y la mística en el santuario de la Victoria en Málaga*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (dir.), *Specvlvm sine macvla: Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*. Málaga, Real Hermandad de Santa María de la Victoria y Ayuntamiento de Málaga, 2008.

CARDUCHO, V., *Diálogos de la Pintura*. Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979.

CLAVIJO GARCÍA, A., “El programa iconográfico de la iglesia de San Juan de Dios en Antequera”, <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0328.html> (Consultado: 06/06/14).

COURTRIGHT, N., “Hendrick Goltzius (1558-1617): Drawings, prints and paintings by Huigen Leeftang”, *The University of Chicago Press*, III, 2004, pp. 1028-1032.

GARCÍA LUQUE, M., “Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)”, en GILA MEDINA, L. (coord.), *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Universidad de Granada, 2013.

GODDARD, S. H. & GANZ, J. A., *Goltzius and the third dimension*. Sterling and Francine Clark Institute, United States of America, 2001.

- HARCOUT, G. & DAVIS, B., *Hendrick Goltzius and the classical tradition*. Fisher Gallery, University of Southern California, 1992.
- NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Hª del Arte Hispánico, 1998.
- NICHOLS, L. W., “The ‘pen works’ of Hendrick Goltzius”, *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, CCCLXXIII-CCCLXXIV, 1992, pp. 4-56.
- PALOMINO, A., *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid, Ed. Aguilar, 1947.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. T. II, vols. 3, 4 y 5. Barcelona, Ed. del Serbal, 1998.
- ROMERO BENÍTEZ, J., *Guía artística de Antequera*. Antequera: Caja de Ahorros, 1981.
- ROMERO TORRES, J. L., *La escultura barroca en Málaga y su provincia*. T. 10 de *Historia del Arte de Málaga*. Coordinadora: Rosario CAMACHO MARTÍNEZ. Málaga, Prensa Malagueña.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M. J., “El apostolado de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de Encarnación en Álora”, en *Guadalhórcete. Del Medioevo la Modernidad*. Málaga, 2005, pp. 93-113.
- SILVA MAROTO, P., “La utilización del grabado por los pintores españoles del siglo XVI”. *Príncipe de Viana*, Anejo nº 12, 1991, pp. 311-320.
- VORÁGINE, S. de la, *La Leyenda Dorada*. Alianza, Madrid, 1982.

La Vanitas como motivo iconográfico en la literatura emblemática hispana

SILVIA CAZALLA CANTO

Resumen:

Con el presente trabajo se aborda un estudio centrado en la presencia de la vanitas dentro de la literatura emblemática de nuestro país con el fin de determinar en qué proporción aparece dentro de los libros de emblemas y cómo influye en la sociedad de su época mediante el mensaje que quiere transmitir. El tema parece oportuno atendiendo a una doble premisa: en primer lugar, tiene su repercusión en otras manifestaciones artístico-culturales del Siglo de Oro; en segundo, pese a la existencia de estudios que analizan puntualmente asuntos de emblemática y vanitas, no existe ninguno que se detenga de manera específica en este tema. Pretendemos en consecuencia realizar una pequeña contribución que cubra esta laguna bibliográfica y constate la importancia que adquirió en España.

Palabras clave: Emblemática, Vanitas, Siglo de Oro, iconografía, España.

* * * * *

1. Introducción

La *vanitas* se encuentra muy presente en la cultura del Siglo de Oro español. Como manifestación cultural de su época, y dada además su finalidad moral, podríamos suponer a priori que es un tema recurrente en la literatura emblemática hispana. Pero, ¿fue realmente así? Para tratar de responder a esta

pregunta, hemos acudido a los principales libros de emblemas españoles, seleccionando aquellas composiciones en las que la protagonista es esta idea.

2. Contenido de la *vanitas* en la emblemática hispana

En una visión en conjunto debemos significar que, en nuestra selección, hemos extraído un total de 69 emblemas y empresas bajo la categoría de *vanitas*, procedentes de diez autores distintos. De estos 69 emblemas, 22 pertenecen a Sebastián de Covarrubias¹, lo que supone un 31.9% del total. Le siguen Juan de Borja², cuyas 13 empresas constituyen el 18.9%, y Juan de Horozco³, cuyos 12 emblemas representan el 17.4%. Vienen a continuación Juan Francisco de Villava⁴ (6 empresas, el 8.7%), Hernando de Soto⁵ (5 emblemas, el 7.2%), Juan de Solórzano Pereira⁶ (4 emblemas, el 5.8%), Diego Saavedra Fajardo⁷ (3 empresas, el 4.4%), Francisco Núñez de Cepeda⁸ (2 empresas, el 2.9%), y por último Cristóbal Pérez de Herrera⁹ (1 emblema, el 1.4%) y Juan Antonio Pozuelo¹⁰ (1 empresa, el 1.4%).

Vemos que conforme avanzamos en el tiempo, la necesidad de expresar la idea de la muerte disminuye, pues si bien en el siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII la emblemática seguía la corriente contrarreformista de adoctrinar y ahondar en la mentalidad de todo tipo de personas, desde mediados del siglo XVII se especializa en sectores más concretos, por lo que fue perdiendo envergadura dejando paso a otro tipo de intereses.

3. Conceptos e ideas del género de *vanitas* en la emblemática española

La *vanitas* cobra un protagonismo de primer orden en el terreno de la literatura emblemática hispana. Esta tradición cultural se moverá en un entorno conceptual concreto, pero adquiriendo una serie de matices diferenciados según las distintas ideas que los emblemas transmiten. Debemos precisar que aunque el concepto de *vanitas* es uno, las realidades que lo ejemplifican son diversas, diferenciándose distintas categorías, como señala un estudio reciente de Luis Vives: “la *vanitas*, es como un puzzle cuyas piezas provienen de otros ámbitos temáticos próximos”¹¹.

A continuación, se exponen las diversas ideas y conceptos que encierran aquellos emblemas que giran en torno al ideario de la *vanitas*, cuyos epigramas muestran diferentes metáforas que los emblemistas toman para ilustrar esa reflexión sobre lo efímero de los bienes materiales y la caducidad de nuestra existencia con la finalidad de obtener una visión “positiva” sobre la muerte.

3.1. Brevedad de la vida y desengaño del mundo: *Tempus fugit*

La fugacidad de la vida es uno de los conceptos más característicos, ya que la propia idea de lo efímero hace alusión a una llegada inmediata de la muerte. Una realidad que en España tuvo una resonancia inmensa y que circuló a través del arte y en otros ámbitos culturales de la época. La emblemática, por su parte, no quedó indiferente a esta idea, como demuestran los emblemas que se encuentran en los repertorios de nuestros

autores, que reflejan el convencimiento de la brevedad de la vida y de la inconsistencia de lo terrenal.

Sebastián de Covarrubias representa en el emblema 8 de su III centuria, *Fallit Volatilis Aetas* (La vida se va volando inadvertidamente) (fig. 1), a Cronos sustentando un reloj de arena y una guadaña, con el que expresa el dominio que tiene sobre el mundo y cómo acaba segando lo que ha creado; este personaje avisa de que el tiempo, aunque parezca que pasa lentamente, “buela, sin pararse una ora”, un verso tomado de Petrarca¹² y con el cual, recomienda aprovechar la vida que es tan breve y que tan rápida pasa.



Fig. 1. Sebastián de Covarrubias. *Emblemas Morales*. Centuria III.
Emblema VIII: *Fallit volatilis aetas*

Por su parte, Juan de Borja ilustra este pensamiento en su empresa 19, *Vita Brevis* (La vida es breve) (fig. 2), mediante una mano abierta con el dorso de la misma visibl¹³. La idea de la brevedad de la vida similar al palmo de una mano la encontramos en los Salmos¹⁴ una de las fuentes de las que bebe: “que es lo que se da a entender en esta Empresa con la mano abierta...que quiere decir, la vida es breve”¹⁵.



Fig. 2. Juan de Borja. *Empresas Morales*. Empresa XIX: *Vita Brevis*

3.2. La caducidad de nuestra existencia: *Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris*

Avanzando un paso más se tomará conciencia de la propia caducidad de nuestra existencia, ya que si la vida es efímera, también nosotros lo somos. Es decir, el hombre

mediante un ejercicio de introspección repara en lo perecedero de su propia existencia.

Muestra de ello es el emblema 9 del libro II de Juan de Horozco, *Quotidie Morimur* (fig. 3), donde aparece la calavera junto al reloj de arena y una vela. El mote *Cada día morimos*, está tomado de las *Epístolas a Lucilio* de Séneca¹⁶, y en su cuerpo los objetos se encuentran sobre un pedestal de una manera ascendente, aleccionando al hombre sobre la hora de la muerte que comienza desde el momento de su nacimiento: “el nacer del morir está tan junto”¹⁷.



Fig. 3. Juan de Horozco. *Emblemas Morales*. Libro II. Emblema IX: *Quotidie Morimur*

3.3. Caducidad de los bienes terrenales: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*

En una época en la que el coleccionismo, la búsqueda de la gloria y del placer y la conquista de territorios por parte de la alta sociedad estamental estaba vigente, los emblemas que nos atañen advierten a la sociedad de lo transitorio de los honores terrenales que deben ser despreciados para valorar lo que verdaderamente importa y lo que ayudará al alma a conseguir la salvación eterna: los bienes celestiales.

Juan Francisco de Villava, en la empresa 32 de su II libro, *Pondere pressa meo* (Vencido por mi propio peso) (fig. 4) emplea como motivo iconográfico un árbol cargado de frutos que se va desgajando y cayendo al suelo a causa del peso. Una metáfora con la que instruye a aquellos que ponen toda su esperanza en la acumulación de bienes, que no por esta acción “tienen seguro el paso” hacia la eternidad, como señala: “hay muchos que de muy llenos de riquezas rompen en mil desventuras”¹⁸.



Fig. 4. Juan Francisco de Villava. *Empresas Espirituales y Morales* Libro II. Empresa XXXII: *Pondere pressa meo*

3.4. Desprecio de los bienes terrenales y estimación de los celestes: *Avarus nisi cum moritu nihil recte facit*

La enseñanza sobre la caducidad de todos los objetos materiales, propició que se llevara a cabo la creación de otros emblemas que mostrasen la necesidad de despreciar estos bienes en favor de aquellos celestiales y del camino de lo divino, que sería la única vía para superar la muerte y vivir en la gloria eterna.

Juan de Borja propone otra forma de transmitir esa obligación de rechazar todas las riquezas de esta vida mediante su empresa 97, *Nihil aliud superest* (Esto es sólo lo que sobra) (fig. 5), a través de una iconografía poco común de *vanitas* pero muy original¹⁹, donde personaliza la historia de Saladino, quien en su entierro mandó poner una camisa sobre una estaca para evidenciar lo

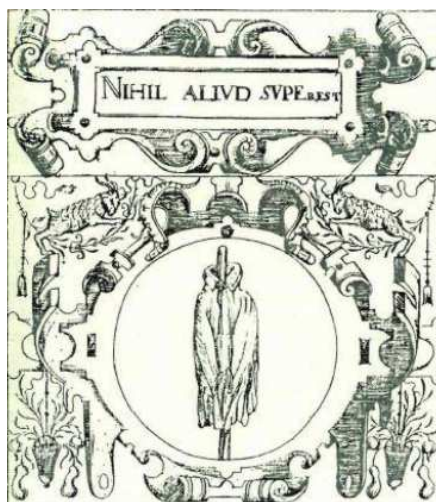


Fig. 5. Juan de Borja. *Empresas Morales*. Empresa XCVI:
Nihil aliud superest

único que le había quedado de su imperio como enseñanza didáctica de la inutilidad del poder y de la acumulación de fortunas: “Saladino: muriendo, mandó que en su enterramiento puesta su camisa en una larga hasta... que aquella sola camisa le había quedado de tan grande Imperio”²⁰.

Otra manera de mostrar dicha idea queda de manifiesto en el emblema 27 del III libro de Juan de Horozco, *Ha de ser uno de de dos* (fig. 6), donde coloca dos esferas juntas: en una se observa una multitud de estrellas que aluden a la vida eterna; en la otra sin embargo, están representados los continentes y, por lo tanto, hace referencia a la tierra.

El autor hace hincapié en la imposibilidad de alcanzar la gloria eterna y el descanso verdadero si el hombre se apega a las cosas mundanas, y por ello, debe rechazar los deleites y aspirar a las bondades divinas: “Y siendo como es imposible tener dos vidas de descanso, justo será escoger lo que nos importa para alcanzar la vida, y el consuelo que para siempre dura”²¹.



Fig. 6. Juan de Horozco. *Emblemas Morales*. Libro III. Emblema XXVII: *Ha de ser uno de de dos*

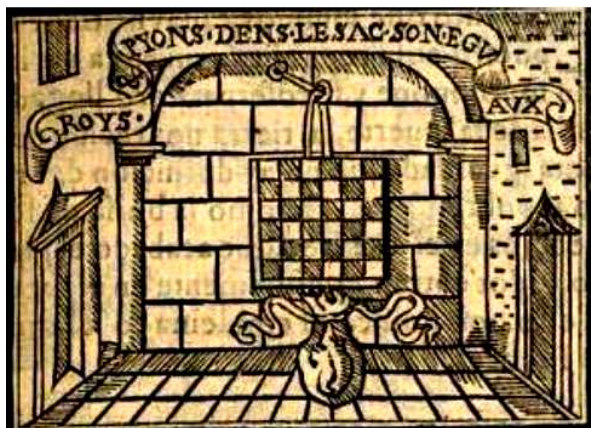


Fig. 7. Sebastián de Covarrubias. *Emblemas Morales*. Centuria I.
Emblema XXIII: *Roys e pyons, dans le sac son eugaux*

3.5. La muerte a todos nos iguala: *Nemine Parco*

La inexorable venida de la muerte será contemplada con temor reverencial por la sociedad de la época, que tomará conciencia de su poder igualador, ya que no entiende de estamentos ni relega a ningún individuo. Esta supremacía sobre todo lo terreno, y por supuesto, sobre la vida humana, será expresada también por los emblemistas.

Sebastián de Covarrubias en su emblema 23 del I libro, *Roys e pyons, dans le sac son eugaux* (Reyes y peones, dentro del saco, todos son iguales) (fig. 7), expone un tablero de ajedrez y en la parte inferior una saca donde se encuentran todas las piezas del juego, dando a entender que cada persona tiene su función en la vida pero acaba en el mismo lugar que las otras: “Pero llegado el día de la muerte... no ay distinción del rico al

pobre. Y assi es como la bolsa de los trebejos en el axedrez, que acabado el juego, todos entran confusamente en el saco”²².

La empresa 50 de Núñez de Cepeda (Fig. 8) es muy significativa en ese sentido, ya que presenta en un recinto vallado a modo de jardín, una rosa, un clavel y un lirio, los cuales están coronados con una tiara papal, un capelo y una mitra respectivamente; a la izquierda se observa cómo la guadaña de la muerte ha cortado el tallo del lirio y se dispone a cercenar el del clavel. El mote *Aequo pulsat pede* (Bate con tallo igualado) anticipa la idea que se viene desarrollando sobre la hegemonía de la muerte: “la pálida muerte deja la misma huella en la cabaña de los pobres y en los alcázares reales”²³.



Fig. 8. Francisco Núñez de Cepeda. *Empresas Sacras*. Empresa L: *Aequo pulsat pede*

3.6. Triunfo sobre la muerte: *Ubi est mors victoria tua?*

En una sociedad como la barroca que cree en la inmortalidad, la muerte no puede triunfar si hay esperanza de una vida posterior. En consecuencia, el mensaje contenido en la emblemática no representa el triunfo de la muerte, sino el triunfo sobre la muerte; de ahí que se haga presente la pregunta retórica: *Ubi est mors, victoria tua?*²⁴, que da paso a esta última categoría en la que los emblemas muestran cómo vencer a la muerte.



Fig. 9. Juan de Solórzano Pereira. *Emblemata Centum Regio Politica*.
Emblema C: *Munimentum Ex monumento*

Uno de los emblemas que expone este pensamiento es el 100 de Solórzano, *Munimentum ex monumento* (La defensa en el sepulcro) (fig. 9), donde se contempla El Escorial, un edificio que cumplía las funciones de templo y panteón. Según Maravall: “se juntan templo, convento y palacio, pero cada una de las tres cosas está perfectamente separada”²⁵.

Solórzano expone la necesidad del príncipe de meditar en torno a la muerte, pero no obstante, exalta el triunfo del rey dejando un sucesor y venciendo al olvido que conlleva la irresistible muerte: “Este panteón mira, de Reyes inmortal sepulcro”²⁶.

Es extraño encontrar un libro de emblemas en España en el que no se haga referencia a la muerte. Desde sus orígenes la literatura emblemática ha participado de la exhibición ante los ojos del lector de la imagen de la muerte; humanistas que muestran la realidad del pensamiento del hombre del Barroco a partir de diversos conceptos e ideas. En efecto, la *vanitas* se manifiesta mediante ejemplos muy variados, es decir, se mueve por realidades distintas, como si se tratara de las distintas caras de un poliedro, bajo un denominador común: el propio concepto de *vanitas*.

Resulta de interés igualmente comprobar cómo los autores recurren a distintos motivos iconográficos para testimoniar iconográficamente la idea de desengaño que tan íntimamente ligada a la *vanitas* se encuentra. Asimismo, las fuentes que consultan, también son múltiples y variadas, predominando los textos bíblicos y las historias de la antigüedad clásica.

En definitiva, y a modo de conclusión, los emblemistas recurren a la iconografía de la *vanitas* para señalar que si bien la muerte llega a todos los mortales de la misma manera, y por ello, se debe tomar conciencia de que los bienes terrenales son algo perecedero, la noción de una vía para vencer a la muerte es factible a través de los recursos que la literatura emblemática manifiesta en sus páginas.

Notas:

1. Para una información más amplia sobre la biografía de Sebastián de Covarrubias nos remitimos a COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana o española* (eds. R. Zafra e I. Arellano). Madrid, Iberoamericana, 2006.
2. La biografía de este personaje puede consultarse en BORJA, J., *Empresas Morales* (ed. C. Bravo-Villasante). Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981; y GARCÍA MAHÍQUES, R., *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998.
3. Uno de los investigadores que más estudia a este personaje es Christian Bouzy, que lo considera “el emblemista español más conocido”. BOUZY, C., “De lo sagrado y lo divino: los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco (1589) como parénesis cristiana”, en ARELLANO, I. y MARTÍNEZ PEREIRA, A. (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*. Madrid, Editorial Iberoamericana, 2010, pp. 127-147. Más recientemente el artículo de ZAFRA, R., “Nuevos datos sobre la obra de Juan de Horozco y Covarrubias”. *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, nº 3, 2011, pp. 107-126.
4. Uno de los estudios que trata la vida de este autor y su obra es PÉREZ LOZANO, M., “Emblemática y catequesis. Las *Empresas* de Villava en el contexto de la Contrarreforma”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 719-739. Además su tesina versó acerca de este autor, en la cual explica cada una de las empresas. PÉREZ LOZANO, M., *La Emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997.
5. Para el conocimiento de este autor y su obra, véase SOTO, H., *Emblemas moralizadas* (ed. C. Bravo-Villasante). Madrid, Fundación Universitaria Español, 1983; y CORDERO DE CIRIA, E., “Las *Emblemas Moralizadas* de Hernando de Soto y su primera versión inédita, en un manuscrito de la Biblioteca Nacional”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 65, 1996, pp. 5-18.
6. La vida y obra de Solórzano han sido estudiadas por GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, Tuero, 1987; y ANTÓN, B., “Los *Emblemata Centum Regio Politica* (Madrid, 1653) de Juan de Solórzano”, en GARCÍA MAHÍQUES, R. y ZURIAGA SENENT, V. F. (eds.), *Imagen y Cultura: la interpretación de las*

imágenes como historia cultural, Vol. I. Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 249-267.

7. Para la biografía de Saavedra véase: MURILLO FERROL, F., *Saavedra Fajardo y la política del Barroco*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1989; y SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas* (ed. S. López Poza). Madrid, Cátedra, 1999.

8. La obra de este emblemista ha sido estudiada por GARCÍA MAHÍQUES, R., “Las *Empresas Sacras* de Núñez de Cepeda. Un lenguaje que configura al Prelado Contrarreformista”. *Goya*, nº187-188, 1995, pp. 27-36; e *Ídem*, *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid, Ediciones Tuero, 1988.

9. PÉREZ DE HERRERA, C., *Proverbios morales*. Madrid, Imprenta de Herederos de Francisco del Hierro, 1618, pp. 11-12.

10. Para mayor información acerca de este emblemista véase: AZANZA LÓPEZ, J. J., “Entre el libro de emblemas y el manual de conducta militar: las *Empresas Políticas Militares* de Pozuelo, obra crepuscular de la emblemática hispana”. *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, nº2, 2010, pp. 25-48.

11. VIVES-FERRÁNDIZ, L., *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid, Encuentro, 2011, p. 20.

12. MANERO SOROLLA, M. P., “Petrarquismo y emblemática”, en LÓPEZ POZA, S. (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*. A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 196-197.

13. VALERIANO, P., *Hieroglyphica XXXVI*. Venecia, 1625, pp. 472-473.

14. *Sal* 39, 5-7: “La vida que me has dado no es más larga que el ancho de mi mano. Toda mi vida es apenas un instante para ti; cuando mucho, cada uno de nosotros es apenas un suspiro”.

15. BORJA, J., *Empresas Morales*. Bruselas, Imprenta de Francisco Foppens, 1680, Empresa XIX; GARCÍA MAHÍQUES, R., *Empresas Morales...*, pp. 90-91.

16. Epístola 24, 20 del libro III: “Morimos cada día; cada día, en efecto, se nos arrebatara una parte de la vida y aun en su mismo periodo de crecimiento decrece la vida”. SÉNECA, L. A., *Epístolas morales a Lucilio* (trad. I. Roca Meliá). T. I. Madrid, Editorial Gredos, 1994, pp. 201-202.

17. HOROZCO, J., *Emblemas morales*. Libro II. Segovia, Imprenta de Juan de la Cuesta, 1589, Emblema IX. La supremacía del día de la muerte sobre el día en que se nace es anunciada ya por el *Eclesiastés* (*Qo* 7, 1): “Mejor es el buen nombre que el buen ungüento, y el día de la muerte que el día del nacimiento”.

18. VILLAVA, F., *Empresas Espirituales y Morales*. Libro II. Baeza, Impresor Fernando Díaz de Montoya, 1613, Empresa XXXII.

19. Esta empresa proviene de un emblema de Claude Paradin donde expone la historia de Saladino. PARADIN, C., *Devises Heroïques*. Amberes, Imprenta de Ian de Tournes y Guil Gazeau, 1567, pp. 56-57.
20. GARCÍA MAHÍQUES, R., *Empresas Morales...*, p. 220; BORJA, J., *op. cit.*, Empresa XCVII.
21. HOROZCO, J., *op. cit.*, Emblema XXVII.
22. COVARRUBIAS, S., *Emblemas Morales*. Centuria I. Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1610, Emblema XXIII.
23. HORACIO, F., *Odas*, I, 4, 13-14.
24. “Y cuando este ser corruptible se vista de incorruptibilidad y este ser mortal se vista de inmortalidad, entonces se cumplirá lo que dice la Escritura: La muerte ha sido vencida. ¿Dónde está, muerte, tu victoria? ¿Dónde está, muerte, tu aguijón?”. *I Carta de San Pablo a los Corintios* 15, 54-55.
25. MARAVALL, J. A., *La oposición política bajo los Austrias*. Barcelona, Ariel, 1974, p. 172.
26. SOLÓRZANO, J., *Emblemata centum, regio política*. Madrid, Imprenta de García Morras, 1653, Emblema C; GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M., *Op. cit.*, p. 215.

Referencias bibliográficas:

- ANTÓN, B., “Los *Emblemata Centum Regio Politica* (Madrid, 1653) de Juan de Solórzano”, en GARCÍA MAHÍQUES, R. y ZURIAGA SENENT, V. F. (eds.), *Imagen y Cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, Vol. I. Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 249-267.
- AZANZA LÓPEZ, J. J., “Entre el libro de emblemas y el manual de conducta militar: las *Empresas Políticas Militares* de Pozuelo, obra crepuscular de la emblemática hispana”. *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, nº 2, 2010, pp. 25-48.
- BORJA, J., *Empresas Morales*. Bruselas, Imprenta de Francisco Foppens, 1680.
- BORJA, J., *Empresas Morales* (ed. C. Bravo-Villasante). Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.
- BOUZY, C., “De lo sagrado y lo divino: los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco (1589) como parénesis cristiana”, en ARELLANO, I. y MARTÍNEZ PEREIRA, A. (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*. Madrid, Editorial Iberoamericana, 2010, pp. 127-147.

- CORDERO DE CIRIA, E., “Las *Emblemas Moralizadas* de Hernando de Soto y su primera versión inédita, en un manuscrito de la Biblioteca Nacional”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 65, 1996, pp. 5-18.
- COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana o española* (eds. R. Zafra e I. Arellano). Madrid, Iberoamericana, 2006.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid, Ediciones Tuero, 1988.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., “Las *Empresas Sacras* de Núñez de Cepeda. Un lenguaje que configura al Prelado Contrarreformista”. *Goya*, nº 187-188, 1995, pp. 27-36.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, Ediciones Tuero, 1987.
- HOROZCO, J., *Emblemas morales*. Segovia, Imprenta de Juan de la Cuesta, 1589.
- MANERO SOROLLA, M. P., “Petrarquismo y emblemática”, en LÓPEZ POZA, S. (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*. A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 196-197.
- MARAVALL, J. A., *La oposición política bajo los Austrias*. Barcelona, Ariel, 1974.
- MURILLO FERROL, F., *Saavedra Fajardo y la política del Barroco*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1989.
- PARADIN, C., *Devises Heroïques*. Amberes, Imprenta de Ian de Tournes y Guil Gazeau, 1567.
- PÉREZ DE HERRERA, C., *Proverbios morales*. Madrid, Imprenta de Herederos de Francisco del Hierro, 1618, pp. 11-12.
- PÉREZ LOZANO, M., “Emblemática y catequesis. Las *Empresas* de Villava en el contexto de la Contrarreforma”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 719-739.
- PÉREZ LOZANO, M., *La Emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava*. Universidad de Córdoba, 1997.
- SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas* (ed. S. López Poza). Madrid, Cátedra, 1999.
- SÉNECA, L. A., *Epístolas morales a Lucilio* (trad. I. Roca Meliá). T. I. Madrid, Editorial Gredos, 1994.

- SOLÓRZANO, J., *Emblemata centum, regio política*. Madrid, Imprenta de García Morras, 1653.
- SOTO, H., *Emblemas moralizadas* (ed. C. Bravo-Villasante). Madrid, Fundación Universitaria Español, 1983.
- VALERIANO, P., *Hieroglyphica XXXVI*. Venecia, 1625.
- VILLAVA, F., *Empresas Espirituales y Morales*. Baeza, Impresor Fernando Díaz de Montoya, 1613.
- VIVES-FERRÁNDIZ, L., *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid, Encuentro, 2011.
- ZAFRA, R., “Nuevos datos sobre la obra de Juan de Horozco y Covarrubias”. *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, nº 3, 2011, pp. 107-126.

De pecadora a santa: pinturas murales del antiguo convento de la Magdalena en Antequera (Málaga). Un sermón plástico

JOSÉ ANTONIO VÁZQUEZ SÁNCHEZ

Resumen:

En el presente trabajo abordamos el programa icónico dispuesto en los paramentos perimetrales del claustro bajo del convento de la Magdalena en Antequera y que tiene como protagonista a María Magdalena, disponiéndose en un sermón plástico que toma a la “primera apóstola” como “exemplum e imitatio” del hombre, siguiendo los sermones de san Vicente Ferrer. Igualmente analizamos las fuentes literarias en la que el mentor se inspiró: La Pecadora santa. Vida de santa María Magdalena (1688) de Juan Esteban de la Torre, y Escala mística y estímulo de amor divino (1675) de Antonio Panes, además de las fuentes icónicas que proceden de las estampas del taller de los grabadores flamencos Sadeler.

Palabras clave: Orden Religiosa Franciscana, Barroco, Andalucía, María Magdalena, Juan Esteban de la Torre, Sadeler, Antonio Panes, San Pedro de Alcántara, San Vicente Ferrer, Sermón plástico.

* * * * *

1. Introducción.

El eremitorio antequerano de la Magdalena fue creado por don Alonso Álvarez de Tejada en el año 1584, y gracias al apoyo del obispo de Málaga, Fray Alonso de santo Tomás, en el año 1686 la Orden de los franciscanos menores descalzos

alcantarinos se instalan en dicho lugar y a continuación se construye un nuevo edificio conventual, una vez finaliza la fábrica fue profusamente decorado.

Debido a los procesos de desamortización, en el año 1836 se produce su exclaustación, pasando a manos privadas y a un uso agropecuario. A principios del presente siglo el antiguo convento se reconvirtió en un hotel de lujo, llevándose a cabo importantes trabajos de restauración, tanto de la fábrica como de las pinturas.

2. Fuentes literarias e icónicas en la representación del ciclo de María Magdalena

En el presente trabajo realizamos la aportación inédita de las fuentes literarias e icónicas donde se basaron los artistas o mentores para realizar la representación del ciclo de la vida de María Magdalena, siendo estas las siguientes:

2.1 Fuentes literarias

Corresponden a dos importantes libros que se editaron a finales del siglo XVII, de carácter ascético y místico, con instrucciones morales para estímulo de la virtud cristiana, los cuales tuvieron una gran transcendencia en la religiosidad de la época y en especial dentro de la Orden de los Hermanos menores descalzos de la estricta observancia (O.F.M. Alc.)

2.1.1 *La Pecadora santa. Vida de santa María Magdalena.* Juan Esteban de la Torre

La representación pictórica figurativa del ciclo de María Magdalena del convento antequerano está basada en el libro de

Juan Esteban de la Torre, Arcipreste y Canónigo de la santa Iglesia Bilbilitana, titulado *La Pecadora santa. Vida de santa María Magdalena. Historia panegírica, política y moral. Dedicada al Antiquissimo, nobilísimo y fidelissimo Reyno de Aragón* (fig. 1).

El Arcipreste realiza en este libro un desarrollo hagiográfico de María Magdalena desde su nacimiento hasta su muerte, plasmando una glorificación de la santa por “grande en el pecar para nuestro escarmiento, mayor en la penitencia, para nuestro ejemplar; máxima en la santidad para nuestra imitación y soberanissima en la gloria para nuestra confianza”¹.

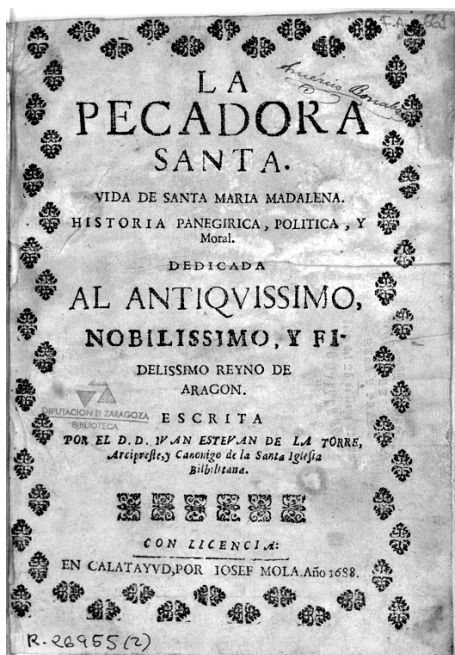


Fig. 1. Portada del libro de Juan Esteban de la Torre. Año 1688

Las fuentes fundamentales para la realización de dicha obra son las *Homilías* del papa Gregorio Magno², la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, los Evangelios y sobre todo *Los Sermones* de san Vicente Ferrer. Todos ellos constituyen el *corpus* intelectual del mismo apoyándose también en los textos y referencias de los Padres de la Iglesia, el Antiguo Testamento y escritores clásicos latinos como Séneca y Plinio, sirviendo como sostén a su desarrollo textual de tipo didáctico y moralizante.

Cada uno de estos pasajes está fielmente reproducido en las pinturas figurativas perimetrales del claustro bajo; en total son doce paneles que reflejan cada una de las etapas de la vida de María Magdalena.

2.1.2 Escala mística y estímulo de amor divino. Antonio Panes

Dentro del conjunto pictórico se representan unos bellísimos poemas realizados en octavas reales, de carácter ascético, ubicados dentro de unas cartelas y cuyo autor es el místico franciscano descalzo, Antonio Panes, que nació en Granada en el año 1621 y falleció en el año 1676, autor el libro *Escala mistica y estimulo de amor divino Dedicale a su especial patrón, y abogado San Pascual Baylon*. Publicado en el año 1675 en Valencia (fig. 2), y de cual se copiaron los versos descritos.

El libro tiene dos partes, la primera titulada *Escala Espiritual* escrito en prosa y la segunda *Estímulo de Amor Divino*, está en verso y, además de otras composiciones poéticas, contiene setenta y tres octavas reales que ilustran las tres vías, la purgativa, la iluminativa y la unitiva que llevan a la unión del alma con Dios.

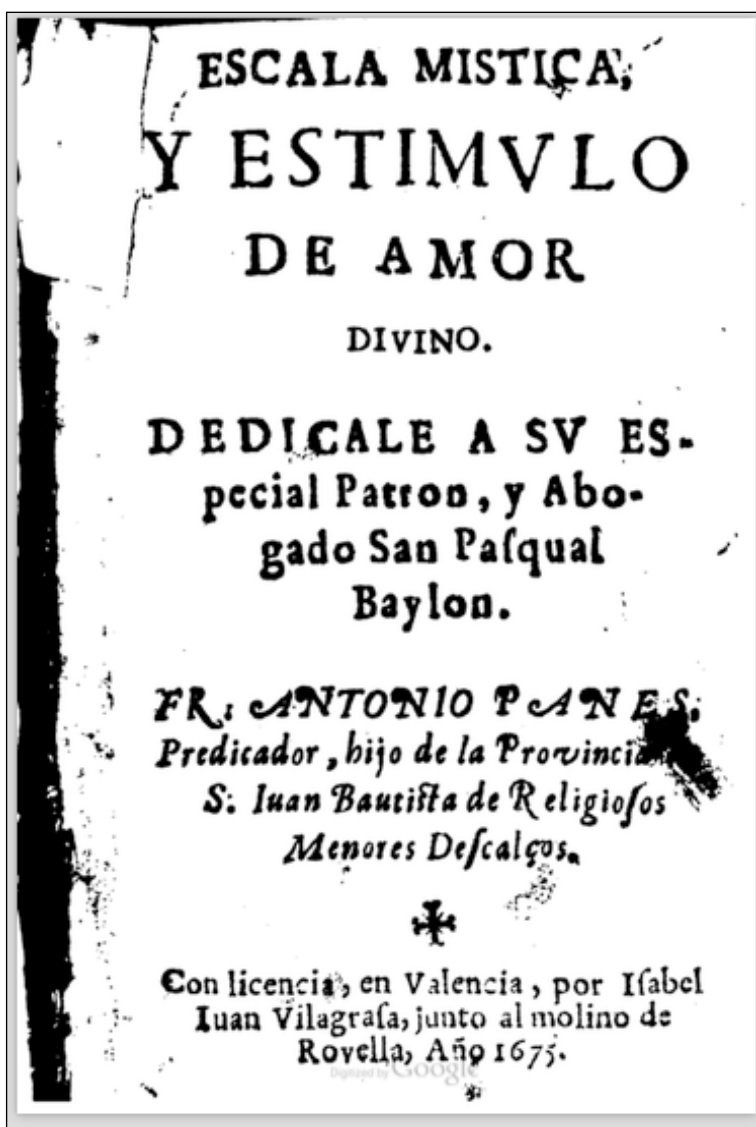


Fig. 2. Portada del libro de Antonio Panes. Año 1675

Los poemas que se encuentran reproducidos en el claustro bajo se corresponden con el apartado del libro que denomina *Octavas, que pertenecen a la vía purgativa*.

Esta obra tuvo gran relevancia en la religiosidad franciscana y especialmente dentro de la Orden de los Hermanos menores descalzos de la estricta observancia, de la que él era un destacado miembro.

Un ejemplo de ello lo encontramos en el poema *Afectos de contricción* y su reproducción en el conjunto pictórico del claustro bajo, podemos observar que para poderse ajustar el texto a la cartela previamente realizada con plantillas, algunas palabras están abreviadas (fig. 3).

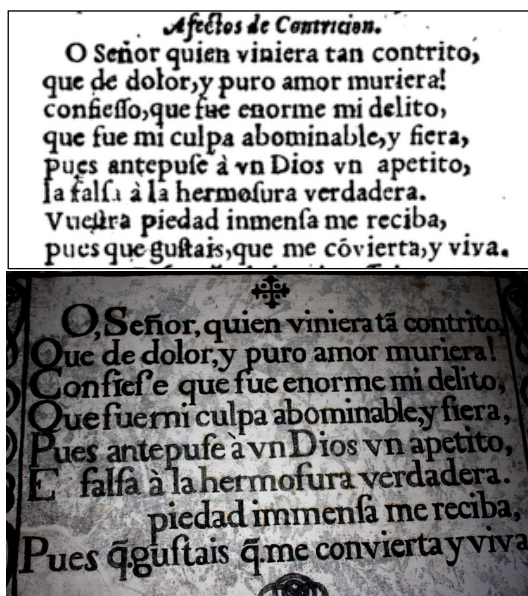


Fig. 3. Poema del libro de Antonio Panes y su reproducción en el claustro bajo del convento

2.2 Fuentes icónicas

Con respecto a las fuentes icónicas tienen su correspondencia con los grabados del prestigioso taller de la familia Sadeler, grabadores, dibujantes y editores flamencos de finales del siglo XVI. Sus fundadores fueron Johan Sadeler (1550-1600) y sus hermanos Rafael I (1561-1628) y Aegidius (1570-1629), artistas que cultivaron todos los temas, pero especialmente los religiosos³.

Las estampas de Sadeler son utilizadas por numerosos artistas sevillanos, entre los que podemos destacar a Francisco Pacheco, que incluso lo hace constar en su tratado *Arte de la Pintura* además de su obra *Calvario* de 1638⁴, al igual que Murillo en la *Sagrada Familia* del museo de Budapest que empleó la estampa de la Virgen cosiendo de Sadeler⁵ y Zurbarán en la obra *La Anunciación*⁶.

Por lo tanto, podemos considerar a los Sadeler como una referencia importante entre los pintores sevillanos del siglo XVII y por ende la irradiación de estos al resto de Andalucía e Hispanoamérica⁷.

2.2.1 Magdalena orando en la gruta de Madella

Una de las escenas representada que sirven de inspiración los grabados de Sadeler, es la correspondiente al acontecimiento de María Magdalena en el momento que se retira a la gruta de Madella para llevar una vida contemplativa (fig. 4). María Magdalena se encuentra en posición orante de rodillas sobre una piedra en forma de ara, encima de este hay un libro de oraciones abierto, un crucifijo y una calavera. En el grabado de

Rafael Sadeler existen otros elementos como el recipiente de los perfumes que al parecer no se encuentra en las pinturas del convento. Podemos ver las coincidencias en la disposición de las manos, del cuerpo y la musculatura del brazo. El grabado es de Rafael Sadeler y está realizado sobre unos dibujos de Domenico Tintoretto⁸.



Fig. 4. Grabado de Rafael Sadeler sobre unos dibujos de Tintoretto y su correspondencia con la representación pictórica en el convento

3. Estudio iconográfico

Desde el punto de vista iconográfico, cada uno de los paneles pictóricos perimetrales del claustro bajo, decorados al temple con la técnica dibujística en grisalla, en la búsqueda de una mayor claridad dentro de la austeridad, logrando una plasticidad e impacto visual notable. Se estructura la composición en cuatro registros, logrando una perfecta conjunción de una imagen plástica con unos textos bíblicos y poéticos, siguiendo una cadencia de fácil comprensión para los religiosos conventuales, siendo estos los siguientes (fig. 5):



Fig. 5. Distribución de los cuatro registros iconográficos que consta cada uno de los paneles pictóricos

1°.- Tímpano: tiene forma de medio punto, con trazos dibujísticos y efecto pictórico. Para darle profundidad a la representación utilizan un fondo arquitectónico, paisajístico, de cortinajes o diferentes elementos del mobiliario. Son escenas anacrónicas donde los personajes, indumentaria, mobiliario o la arquitectura representada corresponden a la época de su realización, salvo Jesús, la Virgen María y san Juan cuya vestimenta es togada. Por las pinturas restauradas hasta ahora, podemos afirmar que el autor o autores de las representaciones figurativas del tímpano se han basado en el libro de Juan Esteban de la Torre, constituyendo una *transliteración* o traducción del texto al sistema figurativo, existiendo importantes paralelismos entre el desarrollo literal del libro y la disposición cronológica de los doce paneles representados

2°.- Texto bíblico o perícopa: se ubica debajo del tímpano, es de carácter textual y está escrita en latín. Corresponden a versículos bíblicos tomados de la Biblia Vulgata y que por sí solo tienen entidad doctrinal con sentido unitario coherente.

3°.- Cartela laudatoria: es un texto poético enmarcado dentro de una ornamentación de roleos de hojarasca y ángeles inspirados en dibujos de Alonso Cano, donde se enaltece y alaba en el relato la figura de María Magdalena, utilizado para ello diversas concordancias de la santa con ciertos pasajes del Antiguo Testamento. Se ubica debajo del texto bíblico.

4°.- Cartela oratoria o excerpta: ubicadas en los intradós de las bóvedas vaídas de cada tramo, estas cartelas con un poema en su interior, escrito en octavas reales, de tipo oratorio o de plegaria, siendo su autor el escritor místico franciscano Antonio Panes.

4. Estudio iconológico

La figuración del ciclo de María Magdalena, objeto de este trabajo, es la representación de un sermón de tipo plástico, bastante completo y perfectamente estructurado; el sermón es la explicación o exégesis de un texto bíblico. La mayoría de los conocidos son orales, pero también pueden ser de carácter plástico, es decir, aquellos que unen texto y figuración, la palabra o texto bíblico con la imagen.

Analizando dichas pinturas, llegamos a dicha conclusión puesto que podemos observar que contiene los elementos básicos de un sermón barroco, siendo estos:

a) La perícopa: dando fundamento legítimo a lo expuesto, representado por versículos bíblicos de gran notoriedad y que por lo tanto son irrefutables. En cada panel y debajo de las pinturas del tímpano se encuentra una perícopa. En el primer panel dice lo siguiente: *Ecce Mulier erat in Civitate peccatrix*. Sanct. Luc. Vers. 37⁹, tomado directamente de la Biblia Vulgata.

b) Concordancias bíblicas: las podemos encontrar en los poemas que se ubican en las cartelas de tipo laudatorias dedicadas a María Magdalena, considerando el Antiguo Testamento como una prefiguración de los hechos narrados en el Nuevo Testamento, incluida la vida y obra de Magdalena. Un ejemplo de ello es la cartela que se ubica en el panel tercero y que están basados en los Salmos (Sal 42, 2-6), que dicen: “Como jadea la cierva, tras las corrientes de agua, así jadea mi alma en pos de ti, mi Dios”, expresándose en la cartela de la forma siguiente:

*Cierva herida, a la fuente de la gracia
Magdalena corrió, buscando ansiosa
A el que saludes da con eficacia:
Halle en un combite y amorosa
Besó sus pies con penitente audacia
A sus plantas assida vid llorosa.
Magdalena! Unida a tales plantas
A los Cedros mas altos te adelantas*

c) Las excerptas: oraciones, plegarias, florilegios o sentencias sacadas del libro *Escala mística y estímulo de amor divino* de Antonio Panes, con la intención de que el mensaje que se quiere transmitir fuera más comprensible y tuviera un mayor impacto entre los oyentes. Un ejemplo de ello lo encontramos en el segundo panel, donde se representa el periodo de la vida de María Magdalena en la que vive en pecado, y dice lo siguiente:

*Sean diez, sean veinte, sean ciento
Mil, un millón, millares de millares:
Mas q. las hojas, q. remueve el viento,
Y la arena, que ciñe tantos mares;
Sean en fin sinnúmero, ni quento
Las vezes, que as pecado, o q. pecares:
Que al punto, q al Señor vuelvas abiertas
Hallarás de su amor las dulces mieles*

A estas características se le añaden los elementos necesarios para que dicho sermón sea de tipo plástico, es decir, aquellos de carácter visual que ayudan al espectador el afloramiento de sus sentimientos, consiguiendo con ello una mayor efectividad, siendo estos:

El deleite de los sentidos: con las pinturas y las poesías representadas, se consigue el gozo sensorial del hombre.

Mover el espíritu humano: el recurso que se utiliza para este fin es la utilización de la grisalla en las pinturas, provocando al espectador un sentimiento de muerte y pesadumbre y todo ello unido a la imagen de Cristo en la Cruz y María Magdalena llorando, hacen que afloren los sentimientos, provocándole una situación psicológica y emocional necesaria para que el sermón cumpla su función.

Enseñar y persuadir: María Magdalena se convierte en un *exemplum* de vida, arrepentimiento, oración, contemplación y penitencia.

Ahora bien, teniendo en cuentas las constantes referencias que hace el libro de Juan Esteban de la Torre a los sermones del Maestro dominico san Vicente Ferrer, hemos analizado estos en profundidad y considero que estamos ante la representación plástica del sermón de san Vicente Ferrer, realizado en Toledo en el año 1412¹⁰ y que se desarrolla con la siguiente estructura:

Introductio Thematicis: es la enunciación del contenido del sermón, se encuentra representado en las dos primeras bóvedas del claustro bajo y en el primer panel perimetral (fig. 6). En estos tres espacios se representa a Eva, a la Virgen María y a María Magdalena, siendo el asunto a tratar el pecado de la humanidad, es decir, la muerte que entró en este mundo a través de una mujer, Eva. Otra mujer, María madre de Dios, hace la reparación y volvió a abrir las puertas del paraíso, y entre estas dos mujeres, está la accesible e imitable, pecadora como todas las mujeres, la Magdalena, que señala el camino de penitencia y oración, necesaria para que el hombre pecador pueda salvar su

alma. San Vicente Ferrer toma esta idea de otro sermón atribuido a Odón de Cluny del siglo XI.



Fig. 6. Representación de Eva, la Virgen María y María Magdalena

Existe una conexión y un triángulo perfecto entre las tres mujeres más importantes de la religión cristiana, convirtiéndose María Magdalena en la *imitatio y exemplum* del ser humano; es la figura más cercana al hombre, ya que todo hombre ha pecado o puede pecar de múltiples formas. Pero gracias al arrepentimiento y penitencia puede conseguir, a igual que María Magdalena, el perdón y el Paraíso.

Dilatatio: es el desarrollo y cuerpo central del sermón, dividida en diferentes partes; en el caso concreto del presente trabajo, corresponden a las cinco etapas de la vida de la santa, siendo estas las siguientes¹¹:

1.- *La vida viciosa o de la larga espera*, representada en el segundo panel del claustro bajo, la mundanidad de María Magdalena. Para san Vicente Ferrer las prosperidades, las delicias y las opulencias hacen alejarse de Dios y olvidarlo¹², por lo tanto las riquezas que le concede Dios al hombre son para la necesidad y no para la ostentación, teniéndose que realizar el gasto con orden y no con prodigalidad.

La representación de Cristo en la escena se justifica porque representa la larga espera de la misericordia divina. Según san Vicente, Cristo tuvo con María Magdalena una larga espera porque no la condenó ni después del primero ni del segundo pecado sino que estuvo doce años pecando. “Pero Cristo esperaba la oveja perdida”¹³.

2.- *La conversión virtuosa*, está representada en el tercer panel del claustro bajo, esta relacionado con el pasaje bíblico relatado en el evangelio de Lucas (Lc 7, 37-38) que relata el momento que una mujer pecadora busca a Jesús en la casa del Fariseo y con un ungüento le lava los pies y se los secas con su

cabellera. Como Magdalena, el hombre, por naturaleza pecador, tiene que buscar a Dios y arrepentirse de sus pecados.

3.- *La perfección graciosa*, es la fase de la vida de Magdalena que vive junto a Cristo. Esta recogida en los cinco paneles siguientes, y se representa a Cristo en casas de Marta y María, donde María Magdalena se encuentra leyendo las escrituras y haciendo vida contemplativa; en el siguiente panel, gracias a su intercesión ante Cristo su hermano Lázaro resucita, en el tercero María unge la cabeza de Cristo, confirmando de esta forma que Cristo es el nuevo Mesías. En el posterior, María Magdalena asiste a Cristo en su muerte en la cruz, junto a la Virgen María y san Juan, y por último, María Magdalena gracias a su vida de perfección, es elegida por Jesús para ser la primera persona que se le aparece después de su Resurrección.

4.- *La predicación fructuosa*, está representada en el panel número nueve, María Magdalena es nombrada primera “apóstola” y hace una labor de predicación durante siete años en la Provenza convirtiendo a todos los infieles, destacando sobre los demás en esta importante labor porque tenía doctrina celestial, vida espiritual y obra divinal¹⁴. Este panel está muy perdido pero se puede leer en la cartela laudatoria uno de los versos que dicen: “O Madalena la Apostola primera/de la vida de Cristo...”.

5.- *La contemplación graciosa*, está representada en los paneles número diez y once. María Magdalena dejó el oficio de predicar por la ley y la prohibición que hizo san Pablo, y por ello le pidió a Dios que le revelase un lugar donde pudiese llevar una vida contemplativa. Dios le envió unos ángeles que le llevaron a una gruta donde permaneció treinta y dos años sin beber ni comer nada terrenal, pero los ángeles bajaban diariamente

durante las siete Horas canónicas y subían a María Magdalena al cielo donde oía los conciertos celestiales, alimentándose espiritualmente.

Epílogo, por último se representa el final del sermón, la muerte de María Magdalena, en el panel número doce. Según san Vicente Ferrer posteriormente a la contemplación graciosa, llegó a la contemplación gloriosa. Después de comulgar Cristo baja del cielo para acompañar a María Magdalena al paraíso, donde es recibida por los ángeles con la palma de la victoria.

5. Conclusiones

Este importante sermón plástico referido a María Magdalena, único conocido en Andalucía y de gran valor cultural y antropológico, se justifica en este lugar por varias razones:

1.- Es el topónimo de lugar. Desde la creación de la Tebaida por parte de don Alonso Álvarez de Tejada en el año 1570, recibe el nombre de la Magdalena.

2.- Según el fundador de la Orden, san Pedro de Alcántara, en su libro *Tratado de la Oración y Meditación*, publicado en el año 1587, el claustro es un lugar de meditación que tiene que ayudar al monje a superar el pecado evocando las excelencias de los padres franciscanos y, en especial, siguiendo el mismo camino de María Magdalena, una gran pecadora pero que con su arrepentimiento, penitencia y oración llegó a conseguir el Paraíso. En concreto dice en su libro “Derríbate como aquella pública pecadora a los pies del Salvador”¹⁵.

3.- El sermón plástico se convierte en una referencia mnemotécnica para poder ayudar al monje a memorizar el sermón y su posterior difusión en los púlpitos de las iglesias de la zona, labor que tenía encomendada por el obispo de Málaga. Hay que tener en cuenta que en esta Orden religiosa estaba prohibido el uso de las bibliotecas.

4.- En los actos de canonización de san Pedro de Alcántara en el año 1669, así como en el establecimiento de la Orden alcantarina en este lugar y la construcción del edificio conventual, tiene una importancia capital la intervención y el apoyo del obispo de Málaga, fray Alonso de santo Tomás, dominico al igual que san Vicente Ferrer, por lo tanto, considero que es un reconocimiento que realiza la orden franciscana a la labor de Fray Alonso de santo Tomás y por extensión a la propia Orden dominicana la representación del plástica del sermón vicentino.

5.- En la Edad Moderna María Magdalena se convierte en una heroína. Gracias al Concilio de Trento y el movimiento de la Contrarreforma la santa es la personificación de la confesión, contemplación, éxtasis, prohibición de lujos en las iglesias. Suministrando a los católicos y a la Orden franciscana alcantarina los argumentos que el protestantismo negaba y una reafirmación en la doctrina católica, apostólica y romana.

Notas:

1. TORRE de la, J. E., *La Pecedora santa. Vida de santa María Magdalena. Historia Panegírica, Política, y Moral. Dedicada Al Antiquísimo, Nobilísimo, y fidelísimo Reyno de Aragon...* En Calatayud, por Josef Mola, año 1688, p.s.n, Aprobación Fray Félix de Aguirre.

2. Gregorio Magno fue el verdadero artífice de la creación de la imagen de María Magdalena en Occidente y que perdurará hasta nuestros días, creando

una Magdalena multifacética. Surge por primera vez en dos de sus Homilías, las correspondientes a las 25 y 33 sobre el Evangelio; la primera homilía fue pronunciada en san Juan de Letrán y la segunda en san Clemente en el año 591, afirmando: “Esta mujer que Lucas llama la ‘pecadora’ y Juan llama ‘María’, nosotros creemos que es esa María que la que Marcos afirma que de ella fueron arrojados siete demonios”.

3. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., BERMEJO, V., ANGULO, EC., LAMARCA, R., “Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII”, *Goya*, nº 251, 1996, p. 266.

4. NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Ed. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 253.

5. *Ibídem*, p. 495.

6. *Ibíd*, p. 491.

7. ARIAS ANGLÉS, E., y otros. *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid, Ed. C.S.I.C., 1990, p. 28.

8. BARTSCH, A., *The Illustrated Bartsch 71 part 1 (Supplement) Raphael Sadeler I*. Nueva York, Ed. Abaris Books, 2006, pp. 37-38.

9. BARTSCH, A., *The Illustrated Bartsch 70 part 4 (Supplement)*...Op. cit., p. 205.

10. “Y una mujer pecadora que había en la ciudad”. (Lc 7, 37)

12. ESPONERA CERDÁN, A., *María Magdalena según Vicente Ferrer, Luis de Granada y Lacordaire*. Madrid, Ed. Edibesa, 2005.

13. ESPONERA CERDÁN, A., *El oficio de predicar Los postulados teológicos de los sermones de Salamanca*, Ed. San Esteban, 2007, pp. 63-82.

11. *Ibídem*, p. 67.

12. *Idem*.

14. *Ibid*, p. 70.

15. ALCÁNTARA de, P., *Tratado de Oración y Meditación*. Madrid, Ed. Biblioteca de Autores Cristianos, 2012, p. 26.

Referencias bibliográficas:

ALCÁNTARA de, P., *Tratado de la Oración y Meditación*. Madrid, Ed. Biblioteca de autores cristianos, 2012.

BARTSCH, A., *The Illustrated Bartsch 70 part 4 (supplement) Johan Sadeler I*. Nueva York, Ed. Abaris Books, 2003 y ss.

- CAMACHO MARTÍNEZ, R., “Patrimonio pictórico de Antequera. El claustro del Convento de la Magdalena”, *Boletín de Arte* nº 20, Universidad de Málaga, 1999, pp. 471- 492.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., “Del Desierto de penitencia al claustro conventual, pinturas murales y programas iconográfico del convento de la Magdalena en Antequera”, en PAREJO, A., (Coord.), *El Antiguo Convento de la Magdalena de Antequera: Historia y Patrimonio* (1558-2008). Antequera, Ed. Grupo Antequera golf, 2008.
- ESPONERA CERDÁN, A., *María Magdalena según Vicente Ferrer, Luis de Granada y Lacordaire*. Madrid, Ed. Edibesa, 2005.
- ESPONERA CERDÁN, A., *El oficio de predicar Los postulados teológicos de los sermones de San Vicente Ferrer*. Salamanca, Ed. San Esteban, 2007.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., BERMEJO, V., ANGULO, EC., LAMARCA, R., “Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII”, *Goya*, nº 251, 1996. pp. 265-275.
- GREGORIO MAGNO., *Homilías sobre los evangelios*. Madrid, Ed. Rialp, 2000.
- NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Ed. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- PANES, A, *Escala mística y estímulo de amor divino, dedícale a su especial Patron, y Abogado San Pascual Baylon Fr: Antonio Panes Predicador, hijo de la Provincia de S, Juan Bautista de Religiosos Menores Delcalços*. Con licencia, en Valencia, por Isabel Juan Vilagrassa, junto, al molino de Rovella, año 1675.
- RÁMIREZ GONZÁLEZ, S., *Málaga seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos (1485-1835)*. Málaga, Tesis Universidad de Málaga, 2007.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. J., *Málaga Conventual. Estudio histórico, artístico y urbanístico de los conventos malagueños*. Málaga, Ed. Arguval, 2000.
- ROMERO BENÍTEZ, J., *Antequera Ciudad Monumental*. Antequera, Ed. Chapitel, 2012.
- TORRE de la, J.E., *La Pecadora Santa. Vida de Santa María Magdalena. Historia Panegírica, Política, y Moral. Dedicada Al Antiquissimo, Nobilissimo, y fidelissimo Reyno de Aragon....* En Calatayud, por Josef Mola, año 1688.

- VILLEGAS RUIZ, M., “El convento de la Magdalena de los franciscanos descalzos de Antequera, según una crónica latina del siglo XVIII”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (dir.); *V y VI Curso de Verano. El franciscanismo en Andalucía*, Córdoba, Cajasur, 2002.
- VORÁGINE, S. de la., *La Leyenda Dorada* vol I. Madrid, Ed. Alianza, 1982.

La Tarasca en Granada: símbolo y regocijo (1883-1936)

M^a GRACIA ORTEGA MARTÍN

Resumen:

El tema que tratamos en este estudio es a su vez tan conocido como desconocido: se trata de una fiesta famosa en todo el mundo cristiano, en la cual aparece una figura familiar para unas personas y a punto de ser descubierta por otras. Hablamos de la Tarasca en la festividad del Corpus Christi, elemento que se introduce en dicha festividad por influencias de la población de Tarascón en Francia, y que será adoptada en algunas ciudades como signo de identidad, como es el caso de Granada que tratamos en este trabajo. Vamos a analizar los años en que la figura cambia su sentido de religioso hacia uno más profano y festivo, y como la población con sus actuaciones cambia el sentido original de una representación con solo el avance de las distintas épocas por las que ha pasado la imagen de la Tarasca en la fiesta del Corpus Christi.

Palabras clave: Pública, Tarasca, Corpus Christi, monstruo, dragón, procesión, fiesta barroca, Granada.

* * * * *

1. Introducción.

La figura de la Tarasca ha sido durante muchos años la alegoría de los vicios, el mal y los demonios atados y dominados por las virtudes cristinas. Actualmente la Tarasca es la mujer que va sobre los lomos del dragón amable ya no del monstruo maléfico de antaño. Llegar a convertirse en lo que hoy día

conocemos, una mujer que anuncia la moda del año, es una idea que surge en el siglo XIX.

Sobre la explicación del sentido de la figura mítica de la Tarasca en la procesión del corpus Christi se ha especulado mucho, desde siempre, el dragón ha sido un animal símbolo de poder del medio acuático en los países de oriente, y con esta asociación al agua también elemento positivo para la fecundidad agrícola ya que esta sin agua no es fructífera, el dragón es un elemento de la cultura asiática muy positivo, lo encontramos en templos sagrados e incluso se llega en algunas ocasiones a adorar. Para el cristianismo, el dragón es negativo y representa el mal, encontrándose sus fuentes en el dragón apocalíptico que es para los creyentes la representación del diablo, el cual engullirá el último día a las almas pecadoras. En tiempos de Trajano, el dragón se adopta como símbolo de representación de la corte, como insignia de poder y representante de una institución política. En la Edad Media, el dragón se convierte en símbolo de la peste, hambres y otras adversidades del ser humano, con todo este simbolismo negativo se encuentra en la fiesta del Corpus Christi, como lo maléfico, lo infernal y lo maldito para la comunidad cristiana.

Son muchas las poblaciones españolas que tienen como leyenda mítica la presencia de un dragón o monstruo en sus creencias, haciendo una apropiación local del relato clásico del héroe que mata al dragón para salvar a alguien, por lo general una doncella, o simplemente para liberar al pueblo de la opresión del monstruo. Pero los posibles orígenes de la Tarasca son algo inciertos pues desde la mitología ya encontramos esta historia y es posible que con las debidas transformaciones y adaptaciones en el paso de los siglos esta figura sea un compendio de varios mitos existentes.

2. Posibles mitos de procedencia de la Tarasca.

2.1 Fábula de Perseo y Andrómeda

Según la mitología griega Polidectes se enamoró perdidamente de la joven Dánae, pero le surge la necesidad de deshacerse de la presencia del joven Perseo el cual no era grato en la nueva pareja, entonces Polidectes le encarga que le traiga la cabeza de la horrible medusa pensando que no saldría vivo de la misión. Perseo se equipa para la cometida con la ayuda de Mercurio y Minerva que les ceden sus atributos para que pueda vencer al horrible monstruo. Ya de vuelta el héroe se encuentra con Andrómeda, estando esta encadenada en una roca para que fuese devorada por un monstruo que vivía en el lago, en el mismo momento el joven quedó perdidamente enamorado de la joven y se engarzo en una terrible lucha derrotando al terrible animal. Una vez terminada la hazaña el joven se casa con la hermosa Andrómeda.

2.2 San Jorge y el dragón

Según la leyenda cristiana, un dragón tenía atemorizados a los habitantes de la ciudad de Silca, para alimentarlo se le arrojaban dos ovejas cada día, pero con la escasez de animales, el Rey decide que por medio de un sorteo se entregue a un ciudadano de la población, un día el sorteo toca a su propia hija la no le queda más remedio que entregarla al monstruo, cuando la joven se dirigía hacia su destino se encuentra a Jorge el cual monta a su caballo y se enfrenta al animal para salvar a la joven, el monstruo queda medio vencido, y san Jorge ordena a la joven que le ate por el cuello con un cinturón y que lo lleve ante las puertas de la ciudad ya que el animal había quedado dócil. Una vez llevado el monstruo ante el rey, san Jorge confiesa su fe cristiana, la cual ha invocado para vencer. Todos los ciudadanos

al ver al monstruo se asustan tanto que intentan salir despavoridos, pero san Jorge le piden a todos los ciudadanos ser bautizados y que se conviertan al cristianismo y de esta forma el monstruo quedará vencido para siempre, así sucedió. Una vez bautizados todo el pueblo san Jorge termina de matar al monstruo.

2.3 El dragón del Patriarca, leyenda de la ciudad de Valencia.

Se cuenta que en Valencia moraba un monstruo en forma de cocodrilo que tenía a toda la ciudad asustada, cada campesino que salía a cultivar sus tierras se arriesgaba a caer en las fauces del feroz animal. Fueron muchos los valientes cazadores que pensaron que podrían vencer a la bestia, pero ninguno de ellos quedaba vivo, viéndose mermada considerablemente la población de Valencia unos jueces deciden que será un vagabundo delincuente el próximo que se enfrentará al animal y se les dará su libertad a cambio, confiando todos que será una victimas más de la alimaña. El condenado pide a los vecinos de Valencia que les proporcionen todo el vidrio que tuviesen disponible, durante una semana se acumuló en su casa todo el cristal de la ciudad. Llegado el día de la batalla toda la ciudad estaba arremolinada cerca de las murallas para presenciar el espectáculo, el hombre cubriendo su cuerpo por completo con una piel de cordero sale de la ciudad hacia la guarida de la fiera, el cocodrilo sale de la misma para engullir al hombre y en ese mismo instante se descubre y se convierte en una llamarada de luz que deja cegado al animal, el hombre se había construido una armadura de metal y vidrio que reflejaba la luz del sol de tal manera que era imposible mirarlo y menos a la distancia que se disponía del animal. Aprovechando el aturdimiento del animal, le hundi6 su lanza hasta lo más profundo de sus entrañas por la gran boca abierta del animal. Del héroe no queda constancia,

pero sí del animal que según cuenta la historia es el que se sitúa en el atrio de la iglesia del Patriarca en Valencia. Fue convertido en cuento por Vicente Blasco Ibáñez.

2.4 El lagarto de la Malena de Jaén

La leyenda del lagarto de la Malena se sitúa en la ciudad de Jaén concretamente en el barrio de la Magdalena. Se dice que en un manantial que había cerca de la iglesia, moraba un lagarto muy grande que devoraba a todos los habitantes que se acercaban a coger agua a la dicha fuente, todos los ciudadanos estaban asustados y no se atrevían ni siquiera a salir a trabajar. Un día un preso que estaba en la cárcel propone que, a cambio de su libertad, se enfrentará al monstruo, los jueces como no ven desperdicio en la propuesta, pues aseguran que el hombre no saldrá vivo aceptan el reto. El hombre pidió un caballo, una lanza, un saco de pólvora y un costal de panes calientes, se fue para la guarida del animal y cuando a este le dio el olor del humano salió en busca de su presa, el hombre salió corriendo y le iba tirando panes a la bestia, y esta iba comiéndoselos de un bocado, al llegar ambos enfrente a la iglesia el preso le lanzó un saco de pólvora y el lagarto se lo tragó sin ver lo que era y en ese mismo instante reventó, matando de este modo al monstruo.

2.5 Santa Marta y el dragón

Esta es la procedencia más fiable. Cuenta la leyenda que en la persecución de los cristianos en los primeros tiempos, Marta, María y Lázaro se embarcaron en un bote sin rumbo que les llevó hacia la Provenza Francesa quedando Marta en Tarascón. En este lugar vivía un enorme monstruo que tenía atemorizada a toda la población. Según Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada*, cuenta que tenía el cuerpo más grueso que el de un buey y más largo que el de un caballo, mezcla de

animal terrestre y de pez, sus costados provistos de corazas y su boca de dientes cortantes como espadas y afilados cuernos. Marta gracias a su fe y a sus creencias, coge agua bendita y un crucifijo y dirigiéndose al monstruo le enseña el símbolo de Cristo. Rociándolo con agua bendita consigue dominarlo y domesticarlo, y tan solo necesitaría un pequeño lazo que le colocó alrededor de su cuello que le sirvió para llevarlo como un fiel animal. A causa de esta proeza todos los habitantes de la zona se convierten al cristianismo y la santa fue alabada en dicha población. La leyenda se hace tan popular que es adoptada en otros muchos lugares en los que la figura se adapta a las creencias más cercanas. Hoy en día en Tarascón se sigue haciendo una fiesta el día de Santa Marta en la cual sale en procesión una afamada Tarasca.

Podemos reconocer en todas estas historia que el bien vence al mal, y por lo tanto la posible asociación con la Tarasca que hoy en día vemos en las calles de Granada.

3. El caso de Granada

El caso de Granada es algo particular, siendo un caso digno de estudio, el cual trataremos en este trabajo.

Serán los Reyes Católicos en esta ciudad los impulsores de la fiesta, gracias a la devoción de estos monarcas y en particular de la Reina Isabel, la fiesta del Corpus Christi se convertirá en el mayor acontecimiento del año para los ciudadanos de Granada. No solo instauraron estas celebraciones en Granada, sino en el resto de ciudades que iban “reconquistando”, pero es en la capital nazarí donde lo hacen de un modo mas señalado.

En 1501 y mediante una dotación especial, la llamada “alzar de los despojos”, una Real Cédula incita a los granadinos

a realizar una gran fiesta en torno al Sacramento de la Eucaristía y para cubrir todos los gastos cada año daban gran cantidad de dinero a la ciudad para que pudieran realizar todos los preparativos necesarios para dicha celebración. También en esta Cédula podemos encontrar la famosa frase que los monarcas dedican a los granadinos y que quedará en el recuerdo de todas las generaciones “La fiesta ha de ser tal e tan grande la alegría y contentamiento, que parezcáis locos”¹, frase que se toma al pie de la letra y que incluso hoy día cuando llega la festividad del Corpus en Granada está presente. Siendo la capital del reino Nazarí los Reyes Católicos tenían un gran interés en la instauración de una de las fiestas religiosas más importante de la cristiandad, como prueba del nuevo orden político, social y religioso establecido.

Los gremios, poco a poco, introdujeron algunos elementos profanos en esta procesión religiosa. El día anterior a la procesión, los gremios participantes trasladaban hasta la casa que debían de salir al día siguiente a sus santos patronos junto a las insignias de cada uno de ellos. Esa noche se pasaba en vela adorando a estos santos, y poco a poco esta jornada se convirtió en una velada que se amenizaba con música y se realizaban bailes populares, con el tiempo se convierten en la parte más aclamada por la sociedad, y casi en el motivo principal por el que muchas de las personas asisten a la festividad del Corpus Christi en el día anterior al Jueves. Por estos motivos y otros surge, por un lado de parte de la monarquía y por otro de los representantes mayores de la comunidad cristiana, un sentimiento de rechazo hacia lo que no era lo estrictamente religioso y que se había incorporado por la tradición popular, y había abandonado de alguna forma el sentido mismo de lo religioso. Se declara entonces, a través de una Real Cédula en 1780, firmada por el rey Carlos III (fig. 1), la prohibición de la parte lúdica de la procesión, llegando esta Orden cuando la fiesta

había coronado su cénit a nivel expresivo y participativo por parte de la población, lo cual causó un declive importante en la misma que fue muy difícil de recuperar.

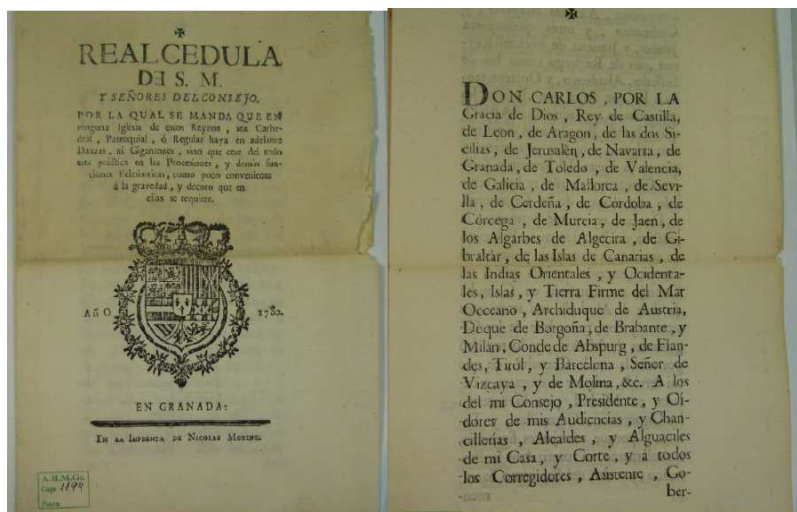


Fig. 1. Real Cédula, 1780, C.02085 (A.H.M.G.)

La procedencia de esta procesión lúdica tienes otras explicaciones, ya en el siglo XVII la publicación “oficial” de las fiestas, se realizaba en las casas del cabildo, dejando “pública entrada” a todos los ciudadanos² asistiendo a la ceremonia, la cual estaba amenizada por músicos, artistas de teatro y otros figurantes. Este acto estaba seguido de un convite para los asistentes que podía alargarse toda la noche. De esta última idea podría derivar el pregón de fiesta que se realiza en la actualidad. Con los años también se decide anticipar en un día los decorados de la ciudad para su mayor lucimiento, ya que costaba mucho su colocación para que solo estuvieran un día y en ocasiones ni eso, pues se retiraban una vez que pasaba la procesión. Posteriormente, la publicación de la fiesta se realizará en la calle

el día anterior al jueves del Corpus, haciéndose un paseo por las calles, amenizado por la banda de música, que anuncia las fiestas que están por venir. Paulatinamente se le fueron sumando los diablillos y gigantes, hasta llegar a la llamada “pública” actual, que consiste en una procesión lúdica el día anterior por la mañana en la cual participan todos los componentes. Tanto las casas del cabildo como las calles por donde discurría tanto la publicación de la fiesta como la procesión estarían iluminadas, hecho que se conoce desde el año 1673³.

En toda esta evolución de la fiesta granadina, tenemos que destacar la figura mítica de la Tarasca, que como todo en esta fiesta, ha sufrido también su evolución particular. La transformación de la efigie es tal que pasa de amedrentar a los temerosos campesinos a producir risas a los ciudadanos que en ocasiones se dedican a criticar los modelos que luce en determinados años⁴. Lo que sorprende en la actualidad es que aún sigue siendo tan significativo como en sus comienzos aunque con otro sentido diferente.

Tampoco tenemos que olvidarnos del monstruo en el que va subido la figura. El dragón en un principio era fiero y su constitución ruda y agresiva, pero también con la evolución y el paso de los años se ha convertido en un monstruo agradable y femenino, con ojos suaves, cuerpo estilizado dentro de las posibilidades de monstruo, e incluso pelo largo esculpido delicadamente con ondas y de color rubio⁵. Una transformación amable de una figura que podríamos decir se ha convertido en símbolo representativo de la ciudad de Granada.

Tras años de gran auge y pompa en las fiestas de Granada, como ya se ha comentado anteriormente, la fiesta sufre un declive notable cuando se suspende la procesión lúdica y fiestas antes del Corpus, a pesar de ello el recuerdo de la famosa

Tarasca sigue presente en muchos sectores de la población, los cuales no van a dejar que su presencia desaparezca para siempre ya que las fiestas del Corpus de Granada no eran lo mismo sin su figura más querida para el público.

Una vez analizada la documentación histórica de la época, nos encontramos que en el año 1883 en el periódico *El Defensor de Granada* (fig. 2) tenemos las primeras noticias de la aparición de nuevo de la figura de la Tarasca en las fiestas del Corpus Christi.

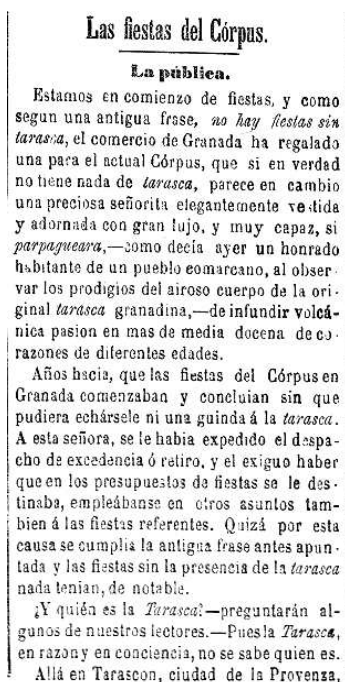


Fig. 2. Recorte de *El Defensor de Granada*,
Publicación del Día 23/05/1883.

La Asociación de Comerciantes de la ciudad de Granada, decide recuperar esta figura mítica, que aunque desaparecida físicamente de las fiestas, ha permanecido viva en el recuerdo.

Se encarga una figura a don Francisco Morales González⁶, escultor de la escuela granadina que realiza una imagen de madera y que tenemos constancia que fue costeada por los señores del comercio⁷. Lo que no indica es del precio que se pagó por ella (fig. 3).

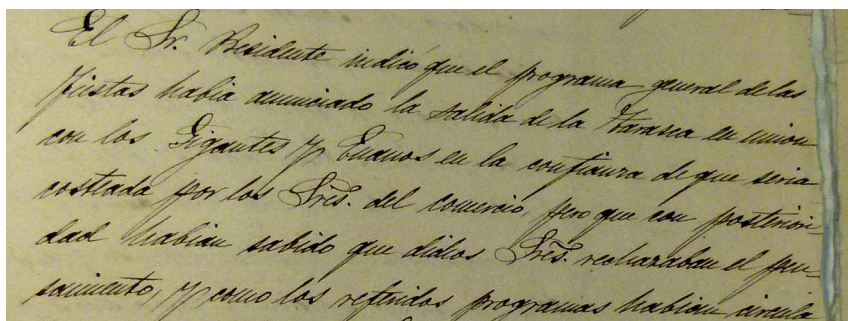


Fig. 3. (A.H.M.G.) Actas de la Junta Municipal, 1883, L.00350.

“El Sr. Presidente indicó que el programa general de las fiestas había anunciado la salida de la Tarasca en unión con los Gigantes y Enanos en la confianza de que sería costeada por los Sres. Del comercio...”

En este año (1883), por tanto, se une a ellos la figura de la Tarasca, recuperada de la antigua tradición. Aunque su significado ya no es el de sus comienzos, completa de nuevo todo el cortejo como en los años de esplendor de antaño. Es en este momento en el que el cambio de sentido, la atención se centra más que en su simbología en el modelo de ropa que viste

la representación femenina que va a lomos del dragón, sentido que perdura hasta nuestros días, pues los admiradores de nuestra afamada figura están pendientes cada año del figurín que va a lucir.

En este año de 1883, “la pública” se realiza el martes día 22 de mayo a las doce de la mañana. Tenemos constancia de ello por varias fuentes, programas de fiestas y el mismo periódico, y como ya se ha comentado con anterioridad, realiza el mismo recorrido que efectuará la procesión el jueves, y la intención es que el público conozca las calles del itinerario oficial.

En el año 1888 “la pública” pasa al miércoles, día antes de la celebración del Corpus. A partir de entonces quedará este día establecido para la misma hasta nuestros días.

Llegamos a 1902 y de nuevo la Tarasca se vincula con los máximos representantes del arte de la escultura en España. En esta ocasión es el mismo José Navas Parejo (fig. 4) el que se compromete a restaurar la Tarasca, gigantes y cabezudos hasta dejarlos como lucían en sus orígenes.

Será en el año 1930 cuando tengamos que despedir a la escultura de madera policromada que nos viene acompañando desde 1883, y que fue realizada como hemos comentado en párrafos anteriores por Francisco Morales González. En este año se hace un concurso público para la realización de un nuevo maniquí.

Son varias las propuestas, pero la elegida será la presentada por Francisco de los Reyes, representante de la casa Lledó de Barcelona, con un presupuesto de 600 pesetas, 500 serían por la figura, 75 por la peluca, y 25 por los zapatos,

siendo una imagen de 2,75 metros de altura, articulada por la cintura, codos y hombros⁸.

Esta será la efigie que nos acompañará hasta el año 1936 con el que terminaremos nuestro estudio, pues hasta dicho año es la misma.

D. José María Parra, se compromete a restaurar los desperfectos que tienen los siguientes Escudos y Caranas; así como hacer un Escudo nuevo tipo forastero, en la cantidad de quinientos pesetas, según la siguiente demostración:

Reparación de los colores, abolladuras, pintado y demás desperfectos de los escudos (Hay 115)

Exposición de la Dignidad que tiene la cara en tres pedruzcos completamente destruidos, con pérdida de la que eran de metal y rotura de los brazos, así como otros desperfectos por el sitio en el Dignidad..... id. 120

Reparación de los colores de la Carana, Dragon y otros colores..... id. 115

Un modelo nuevo de Escudo, tipo forastero, con sembrado ornato y patente..... id. 100

Reparar uno de los Escudos por similitud de los que existían antiguamente según la obra "Antigüedad Granadina" por D. N. López Jimeno Alvarado..... id. 50

Que tiene el total de pesetas 500.

según se manifiesta anteriormente. Pasa en 1807.

Granada 17 de Mayo de 1903.

José María Parra

Fig. 4. Acuerdo público del Ayuntamiento de Granada. Caja 2093, expediente 12093. (A.H.M.G)



Fig. 5. Tarasca, Granada 2013

4. Conclusiones

Tras realizar este trabajo, y estudiar el recorrido histórico por el cual ha pasado la figura de la Tarasca, podemos decir que comenzó siendo el símbolo del bien que vence al mal gracias a la fuerza cristiana, y ha terminado siendo el máximo exponente de la moda, al menos en la ciudad de Granada. Podemos ver como con el avance de los años se ha ido adaptando a los tiempos por los que ha pasado. Mejor dicho la han obligado a adaptarse, ya que la sociedad, con su influencia y el cambio de gusto, la han ido transformando a su antojo, hasta convertirla en la que hoy día conocemos. La Tarasca de Granada (fig. 5), una

elegante figura que monta un dragón amable y que pasea cada año con un modelo nuevo, acorde con la moda del momento.

Notas

1. GARRIDO ATIENZA M., “Las fiestas del Corpus en Granada durante los siglos XVII y XVIII”. *La Alhambra*, nº 46. Granada, 1885 pp. 6-7.
2. GARRIDO ATIENZA, M., *Op. cit.* pp. 27-28.
3. *Ibídem*, pp. 68-69.
4. GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. (Coord.), *Las Tarascas del Mediterráneo. De Tarascón-Arlés a Granada*, Granada, Junta de Andalucía y Caja Granada, 2008. p. 15.
5. *Ibídem*. p. 22.
6. ESLAVA GALÁN, J., *La leyenda del lagarto de la Malena y los ritos del dragón*, Universidad de Granada y Ayuntamiento de Jaén, 1992. pp. 17-18.
7. Actas de la Junta Municipal, 1883, L.00350. (Archivo Histórico Municipal de Granada. A.H.M.G.).
8. Propuesta para el concurso de un nuevo maniquí, año 1930, C.03033.3251. (A.H.M.G.).

Referencias bibliográficas

- BERTOS HERRERA, Mª P., *La custodia del Corpus Christi de Granada (siglos XVI al XX)*. Granada, Gráficas Alhambra, 1992.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., y ESCALERA PÉREZ R., (Coords.), *Fiesta y simulacro*. Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio Episcopal de Málaga del 19 de septiembre al 30 de diciembre de 2007. Madrid, Consejería de Cultura- Junta de Andalucía, 2007.
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M.J., *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*. Universidad de Granada, 1990.
- ESCALERA PÉREZ R., *La imagen de la sociedad Barroca Andaluza*. Universidad de Málaga, Junta de Andalucía, 1994.
- ESCALERA PÉREZ R., “Medio sierpe, medio dama. La tarasca y su conversión de monstruo a modelo. El caso de Granada” en SAURET GUERRERO, T., (Ed.) *Usos, costumbres y esencias territoriales*. Málaga, Ministerio de Ciencias e Investigación-Universidad de Málaga, 2010. pp. 305-316.

- ESLAVA GALÁN, J., *La leyenda del lagarto de la Malena y los ritos del dragón*, Universidad de Granada y Ayuntamiento de Jaén, 1992.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ G. y MARTÍNEZ GIL, F., (coords). *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha. 2002.
- GARRIDO ATIENZA M., *Antiguallas granadinas. Las fiestas del Corpus*. Universidad de Granada, Imprenta de D. José López Guevara. 1889.
- GARZÓN PAREJA, M., *Historia de Granada*. 2 vols. Granada, Excma. Diputación Provincial, 1981.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. *Curiosidades antiguas sevillanas*, serie II. Barcelona, Edit. ABC, 2001.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. (Coord.), *Las Tarascas del Mediterráneo. De Tarascón-Arlés a Granada*. Granada, Junta de Andalucía y Caja Granada, 2008.
- LÓPEZ GUADALUPE MUÑOZ, J.J, y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "También el cielo es corte: la carroza porta viático de San Ildefonso de Granada, aparato barroco entre lo sacro y lo profano". *Goya: Revista de arte*, nº 335, 2011.pp, 126-141.
- LLEÓ CAÑAL V., *Fiesta Grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla*. Sevilla, Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1980.
- OREGLIA, S. (Coord.) *Héroes y dioses de la antigüedad*. Barcelona, Los Diccionarios del Arte, 3ª Edición, Electa, 2004.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F.J. "La Festividad del Corpus Christi Malagueño a través de su historia". *Isla de Arriarán*, nº 9. 1997.pp, 117-138.
- SANZ, M.J., "La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo". *Ars Longa*, nº 16, 2007. Pp. 55-72.
- VORÁGINE, S. de la, *La Leyenda Dorada*. Madrid, Alianza, 2004.

El grito de Carmen. Aproximación a las Damas de Saura

LUIS DELGADO MATA

Resumen:

Con el presente trabajo pretendemos introducirnos en el universo creativo de Antonio Saura a través de una de sus series temáticas más conocidas: las Damas. Realizaremos un recorrido a través de su desarrollo, desde su aparición en la década de 1940 hasta la muerte del propio Saura en 1998. Trataremos de abordar su relación con la producción picassiana, especialmente con las llamadas “iconografías del desasosiego” (1927-1929), así como el papel que ejerce esta serie como modelo alternativo a la imagen de la mujer proyectada por el franquismo. Carmen de España... ¿manola?

Palabras clave: Antonio Saura, Damas, Picasso, Pollock, deseo, monstruo, Carmen, Informalismo, Medusa, Siglo XX.

* * * * *

1. Introducción

“Carmen de España, manola. Carmen de España, valiente. Carmen con bata de cola, pero cristiana y decente.”¹

Cuando Carmen Sevilla cantaba *Carmen de España* en 1955 se dirigía a una mujer española de posguerra que mantenía aún un estereotipo de comportamiento configurado más de un siglo antes: honradez versus atrevimiento². Una mujer que seducía para enamorar, que encandilaba al público masculino a través de una imagen seductora pero inalcanzable, que articulaba su atracción en torno a la inocencia, la fragilidad y el desparpajo

pero que a la vez era, como dice el pasodoble, “cristiana y decente”. Este era el prototipo de la dama, un estatus al que toda mujer aspiraba, una perfecta conjugación de -en palabras de María Moliner- “señora distinguida y mujer galanteada”. Con el recuerdo reciente de la “visita” de *Míster Marshall* y en una dictadura que se ve abocada a mostrar cierta normalidad, la mujer española quiere ser una dama o al menos aparentarlo.

En este contexto y como dice Calvo Serraller “¿en qué estaba pensando Antonio Saura cuando decidió llamar así a una de sus más recurrentes y célebres series temáticas?”³ Saura lleva a cabo un juego irónico en el que trata de contrarrestar la imagen de respetabilidad social y de feminidad del término a través de la representación de una mujer-monstruo. Esta idea de la mujer como ser monstruoso nos remite inmediatamente a la producción picassiana de los años en los que el surrealismo es el movimiento dominante dentro del movimiento moderno. Entonces, ¿son las Damas de Saura una reinterpretación de la Gorgona? ¿son víctimas del monstruo de los celos? ¿son víctimas del deseo de Saura? O por el contrario, ¿son la propia Medusa reflejada en un lienzo que ejerce de espejo?

No parece que un tema recurrente en la producción de Saura hasta prácticamente su muerte, que se repite de forma obsesiva a lo largo de toda su trayectoria, sea sólo explicable a través de cuestiones biográficas o relacionadas con otros artistas. Quizás el tema sea atemporal y la mujer de los años 90 siga queriendo ser una dama⁴, o quizás sean los ojos del hombre-Saura los que quieren verla, los que la buscan aunque ya no exista en la acepción “tradicional” del término, los que la proyectan aunque solo sea en su imaginación.

2. 1949-1953: Desnudos y en silencio ¿víctimas de *Medusa*?

La mayor parte de los ensayos, escritos o textos dedicados a las Damas de Saura se refieren a obras posteriores a 1953. Sin embargo existen unos desnudos anteriores, una serie de dibujos fechados entre 1949 y 1953, que suponen un claro antecedente de las obras más conocidas. Unos dibujos que podrían explicar algunas de las características de los lienzos posteriores, la evolución de la serie, el comienzo de la proyección de una idea.

Parece conveniente comenzar a hablar de las Damas precisamente a partir de unas obras que han contado con poco interés a nivel historiográfico, quizás porque no evocan la gestualidad que Saura “representa” en el arte español, pero que se muestran como eslabones imprescindibles para entender el desarrollo de esta serie temática. Se trata de unos desnudos, expuestos en la Fundación Juan March en 2005, en los que se hace evidente que el punto de partida de las Damas se encuentra en Picasso, concretamente en algunos aspectos de su producción de las décadas de los 1920 y 1930. Pero, ¿vivía Saura un momento tan convulso a nivel vital como el que proyectan las obras de Picasso? Para tratar de explicar las relaciones Saura-Picasso nos introduciremos en el universo creativo del segundo para encontrar nexos de unión con la obra del primero.

Aproximadamente entre 1925 y 1945⁵ Picasso se acercó al surrealismo haciendo suya una de las máximas del movimiento: la primacía del deseo. En estos años, la idea del deseo se une a una serie de representaciones de las *Metamorfosis* de Ovidio, un tema que vagaba por su producción desde 1920 pero que se hace especialmente evidente entre 1927 y 1929. En la *Metamorfosis* las transformaciones de cuerpos

humanos en elementos de la naturaleza son por todos conocidas. Entre los tipos de transmutaciones que encontramos aparece la petrificación, unida a la historia de *Medusa*. La Gorgona había pasado de ser “la más amable de las criaturas que había inspirado muchas pasiones” a convertirse en un “monstruo de los celos” tras su desafío a Palas Atenea⁶. La petrificación y el monstruo de los celos aparecen pues, unidos. Esto puede servirnos de base para interpretar las creaciones de Picasso ¿son las figuras petrificadas que aparecen estos años en su obra víctimas de la mirada del monstruo de los celos?⁷ A Picasso, como creador de vanguardia, no le interesa el lenguaje tradicional que evidencia los contenidos expuestos; por tanto, la producción que encontramos entre 1925 y 1945 puede albergar varios significados trabajados a la vez desde iconotipos trazados en paralelo.

Lo más evidente sería afirmar que Picasso interpretó el mito desde su libertad creadora, pero en un plano más hipotético se pueden encontrar evidencias de que esta representación reiterada va más allá de la plasmación de un mito. El malagueño pudo ver en estas figuras monstruosas la representación de la furia descontrolada, alejada del superyó, que tanto interesaba a los surrealistas. He aquí una de las primeras claves para relacionar la producción picassiana de estos años con Saura: a Picasso no le interesa el aspecto formal del mito, sino el psicológico. En palabras de Eugenio Carmona “en 1927 comenzó Picasso una de las variables iconográficas y estilísticas que más utilizaría el artista en estos años. En los meses de verano, en Cannes, dibujó extraños seres antropomorfos de miembros densos y a veces henchidos, con calidades escultóricas de piedra y, en menor medida, de hueso”⁸. Esta descripción nos sirve de punto de arranque para acercarnos a los dibujos de Saura que aquí nos ocupan, pues podrían aplicárseles

perfectamente estas mismas palabras. Dada la complejidad de las “iconografías del desasosiego”, que se repiten de forma obsesiva en la producción picassiana entre 1927 y 1929, nos referiremos solo a los puntos que “conectan” con la obra de Saura, pues ahondar más en su significado supone desviarnos de nuestro punto de partida: los dibujos anteriores a las Damas.

En ninguno de los dos artistas encontramos evidencias de que *Medusa* es *Medusa*. La Gorgona aparece con los ojos desorbitados, fauces, lengua afilada y rostro desencajado, pero no bajo un lenguaje tradicional. En realidad, nos situamos ante una *Medusa* terrible, no ante la *femme fatale* que tanto cultivó el arte de fin de siglo. Además, tanto las figuras petrificadas como La Gorgona aparecen de forma obsesiva en algún momento de la producción de Saura y Picasso, manteniéndose -especialmente esta última- desde su aparición hasta prácticamente el final de sus vidas.

Este breve recorrido por algunas ideas sobre la *Medusa* picassiana quiere ser una sugerencia, un apoyo a la lectura de un tema complejo, más profundo que la traslación de un asunto doméstico. En definitiva, Picasso se encuentra en estos años en un periodo convulso en el que se enfrenta al deseo, al miedo y a la muerte tratando de hacer frente a su angustia existencial.

Una vez introducidas a grandes rasgos las cuestiones que nos interesan de la producción picassiana vamos a trasladar estas iconografías a la obra del artista oscense. Como ya hemos comentado, entre 1949 y 1953 Saura lleva a cabo una serie de dibujos cercanos en su iconografía a la obra de Picasso. Se presenta ante nosotros un ejército de figuras petrificadas, desnudas hasta el punto de ser una acumulación de formas óseas, sin carne, que se disponen en fondos atemporales,

metafísicos. La rotundidad del dibujo las convierte en esculturas pétreas, en cavidades de caliza conformadas por los golpes del mar. Las primeras obras no solo nos remiten a Picasso, también encontramos referencias a Dalí e incluso a Giacometti. Si tomamos como ejemplo *El nacimiento de Venus*⁹ nos encontramos ante la recuperación de un tema clásico que nos remite a los primitivos italianos. Hay por tanto un interés en hacer algo nuevo, diferente, de volver a empezar un arte que surge casi por “generación espontánea” en una España arrasada por el horror de la Guerra. Un paisaje metafísico propio de Giorgio de Chirico acoge a una Venus que emerge del mar hasta configurarse como una escultura pétrea, rotunda, que recuerda al Giacometti surrealista.

A partir de 1950 estos desnudos complican sus poses, enlazando con la imagen tradicional de la mujer que en los primeros párrafos del texto representaba Carmen Sevilla. Como dice Calvo Serraller, los desnudos femeninos tradicionales “han tenido una mirada recatada, como la que corresponde a alguien que no mira, porque se siente observado.”¹⁰ Las posturas decimonónicas de estas obras de 1950 parecen evidenciar la máxima de seducir para enamorar, sin embargo sus formas pétreas nos remiten a lo inorgánico alejándonos de la carne y de lo sexual. El juego de la seducción se resuelve ahora en atrevimiento versus melancolía (fig. 1). Sus poses evocan silencio, acercándonos a la calma atribuida a las sociedades primitivas, a una especie de tranquilidad vital iluminada por una potente luz que pronto se tornará en una existencia convulsa. Estos desnudos aparecen nostálgicos, cabizbajos ¿son estas figuras víctimas pétreas de la mirada de *Medusa*? ¿o en realidad lo son del monstruo de Saura? ¿es el artista un monstruo que petrifica a las mujeres desnudas que contempla?

En este mismo año de 1950 comienzan a aparecer unos cuerpos que recuerdan a Giacometti: figuras alargadas que caminan en espacios agrestes, atemporales, que cambiarán para siempre el tacto de los desnudos de Saura. Las Damas ya no serán calcáreas, ni siquiera pétreas, sus cuerpos aparecen en 1953 como figuras de bronce, aquel con el que el artista italiano vaciaba sus obras. La luz que iluminaba los anteriores posados se oscurece para siempre. Sin embargo se mantiene aún una constante en estas figuras primitivas: su actitud melancólica. Conservan todavía una pose finisecular que seduce para enamorar pero que se aleja de los cánones clásicos: la voluptuosidad de la carne ha dado paso a las formas óseas. La carne como sinónimo de lo temporal y de la belleza efímera se ha transformado en estas obras de Saura en una belleza primitiva, en una suerte de ídolos prehistóricos.

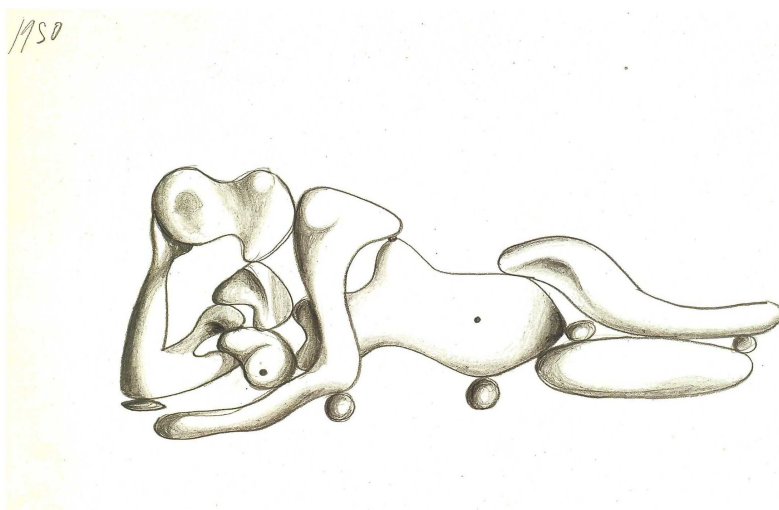


Fig. 1.- *Nu*, Antonio Saura, 1950. Colección particular. Imagen tomada de <http://www.antoniosaura.org/sp/su-obra-pintura-desnudos>



Fig. 2.- *Desnudo*, Antonio Saura, 1953. Colección particular. Imagen tomada de <http://www.antoniosaura.org/sp/su-obra-pintura-desnudos>

Estas obras suponen el comienzo de las Damas, su antecedente más directo. Esto quiere decir que las Damas de Saura, las mujeres-monstruo que gritan violadas desde la expresividad de sus trazos, provienen del silencio. La melancolía y el silencio metafísicos, unido a la petrificación de los cuerpos -¿víctimas de *Medusa*?-, configuran una serie de obras que se van transformando hasta ser los monstruos que todos reconocemos como Damas.

En 1953 encontramos *Desnudo* (fig. 2), una obra en la que aparece una ¿bañista? desnuda en un espacio casi metafísico, primitivo, mediterráneo. Las diferencias con las obras anteriores son evidentes: ya no está constituida con materiales pétreos u óseos, su cuerpo parece carnoso y su postura ha abandonado la actitud íntima de las primeras obras

para abrir sus piernas¹¹. Las evocaciones a Picasso se hacen cada vez más evidentes, y bien podríamos encontrarnos ante alguna obra de 1930-33. Pero Saura no pretende emular al genio renovador del arte moderno, más bien, y como declara en su ensayo *La belleza obscena*, formular un nuevo género artístico que abarque las manifestaciones plásticas de la cópula.

3. 1953-1998: Las Damas de Saura. El grito del monstruo

“Es la materia, convulsionada por una voluntad de acción, lo que me interesa, la organicidad dinámica surgida de un éxtasis [...] la inclusión del gesto enfurecido en nuevas estructuras plásticas, en un espacio expansivo y abierto, sin límites para el deseo.”¹² Estas palabras de Saura nos sirven como punto de arranque para entender una de las claves de estas obras que veníamos intuyendo desde los primeros dibujos: la primacía del deseo. Un deseo que se materializa de forma violenta contra una figura deforme, salpicada por los restos de una violación casi real del lienzo. Como dice Serraller “¿será entonces la pintura del “voyeurista” Saura el acto [...] que enfrenta o confronta a la Gorgona con su propia imagen reflejada en ese espejo que es el lienzo?”¹³. La definición de las Damas, como vemos, no es tan “simple” como la de los primeros dibujos de desnudos.

En 1953 encontramos los primeros rasgos que definen la serie temática propiamente dicha, alejándose de los primeros desnudos a los que antes hacíamos referencia. Esta dama parece seguir siendo una estructura ósea, una especie de ídolo prehistórico esta vez dibujado en una cueva oscura, con la misma sangre con las que los pueblos más primitivos dejaban sus huellas impresas¹⁴. Las formas voluptuosas superiores

pueden remitirnos a dos senos que se sustentan en una especie de columna vertebral, pero a la vez pueden ser dos ojos que nos observan directamente, sin miedo. Nuestra Carmen Sevilla ya no está. La mujer ya no huye nuestra mirada sabiéndose observada, más bien nos reta, nos incita a mantener la mirada fija. El color rojo la asemeja a una mancha de sangre ¿producto de la violación del lienzo? ¿resultado del forcejeo de la violación de esta dama?

Una vez desaparecido el dibujo, aquel que primaba en los desnudos de 1949-1953, las Damas se convierten en violencia. Las manchas de color no se disponen como diferentes chorros de eyaculación que cubren el lienzo como en el caso de Pollock, más bien tenemos un solo disparo, una única descarga que acaba configurando una mujer-monstruo.

Pero no sólo Pollock supone un punto de partida a la hora de configurarlas. La violencia de Picasso se evidencia en el fondo oscuro, en restos de sangre, en unas formas carnales, vivas, y a la vez muertas. Esta mujer podría estar viva, violada, o también ser un cadáver tendido sobre un telón negro, como un trozo de carne dispuesto en un bodegón barroco. La contemplación de estas manchas de color nos lleva a plantearnos si estas Damas son algo más que chorros de pintura sobre el lienzo y es el ojo masculino el que, a través del título y las confesiones de Saura, configura a unas mujeres producto del deseo.

A pesar de la violencia con la que se disponen sobre el lienzo estas primeras obras parecen estar en silencio, como si la violación ya hubiera sucedido y a pesar del dolor, nos miraran retándonos pero sin hablar. Hay en algunas de estas primeras Damas un halo de soledad, un recuerdo de aquellos primeros

dibujos metafísicos. Esta cercanía a las obras anteriores no se refleja en el color, ni en los chorros de pintura, sino en un silencio que las envuelve. En ellas no encontramos bocas, éstas aparecerán más tarde, y entonces las Damas gritarán. Gritarán para siempre. De momento su voz está dormida y sólo parece escucharse el temblor de la carne, una carne trémula que titila casi de forma centelleante en el silencio de la oscuridad que las rodea.

En 1954, apenas un año después de la primera dama, encontramos una obra que comienza a desarrollar un elemento iconográfico que se mantendrá hasta las últimas creaciones: las bocas dentadas¹⁵. Este elemento de la iconografía picassiana que comienza a desarrollarse en 1925 a partir de *El beso*, adquiere en Saura una nueva dimensión. Sus bocas no remiten a lo sexual del mismo modo que las de Picasso, más bien nos gritan, nos hacen frente. Como un monstruo dolido por una violación, como un ser harto de la represión social, como una víctima del monstruo de Saura, las Damas comienzan a abrir sus bocas para gritar. Los dientes reflejan la tensión de sus rostros, como un animal que se defiende de una mirada que la desnuda. Cada vez estamos más lejos del recato y la seducción impuesto en la posguerra como modelo de comportamiento femenino.

Dame, una obra en blanco y negro, presenta un binomio que se viene repitiendo en la serie desde aproximadamente 1956 y que envuelve a estas obras en una violencia aún más expresiva¹⁶. En este caso la mujer se ha convertido en un monstruo totalmente desfigurado que cuenta con dos grandes manchas negras que ejercen de dilatadas pupilas. Su boca enseña los dientes que nos trituran desde que las Damas empezaron a gritar, como una Gorgona que se refleja en el espejo y es consciente de que va a morir producto de su propia

mirada. Su pezón derecho se construye a partir de la simple ausencia de materia, como si su cuerpo ya no importara. Podría ser un retrato de medio cuerpo o un tronco deforme propio del monstruo que lo habita, sin embargo sus pechos se presentan desproporcionados, como si fuera lo único que atrae a un Saura que está exponiendo sus más primitivos deseos, en una más que probable vuelta a los senos maternos.

A finales de los años 50 y principios de los 60 el artista introduce el *collage* en sus Damas. En 1962 encontramos una dama que llama poderosamente nuestra atención: no evoca a las Venus clásicas, ni siquiera a aquellas primitivas que exageraban sus atributos femeninos en busca de la fertilidad, nos recuerda a una *vanitas* (fig. 3). Como si de una radiografía se tratara, un perfil en sombra deja ver una calavera de perfil. Parece que no nos tropezamos con una mujer-monstruo, sino con su reflejo, con la proyección de su sombra, como si el monstruo fuéramos nosotros mismos y el lienzo un espejo en el que se revela nuestra figura. Teniendo en cuenta que una radiografía imprime nuestro interior -incluyendo en el trazado de nuestro interior físico también el psicológico y, por tanto, nuestros deseos- presentar una especie de radiografía del iconotipo podría querer decir que nos encontramos ante una exhibición de los más primitivos deseos de Saura. Entonces, ¿son en realidad las Damas monstruos que gritan los deseos de su autor?

Como una especie de imagen onírica, un halo envolvente, el silencio y el grito sobrevuelan las Damas. Esta serie sirve para comprender la obra de Saura en su totalidad puesto que se mantiene en su producción hasta sus últimos días. Una serie que reconocemos, que se ha integrado en el imaginario visual colectivo a partir de unas reconocibles mujeres-monstruo. Esta *Dama* de 1971¹⁷ supone un perfecto



Fig. 3.- *Dama*, Antonio Saura, 1962. Colección particular.

Imagen tomada de <http://www.antoniosaura.org/sp/su-obra-pintura-damas-collages>

ejemplo de un momento de plenitud de la iconografía de la serie. El blanco y el negro, Picasso y Pollock, la figuración y lo abstracto, la tradición y la modernidad configuran una mujer-monstruo casi alejada de atributos sexuales explícitos. Lo sexual se encuentra en la forma de representarla, en el chorro de pintura que gotea entre sus piernas abiertas, en la tensión de su rostro y en la locura de su mirada desgarrada.

Violada, rota, forcejeada, desgarrándose ante el espectador como si fuera un reflejo del propio artista.



Fig. 4.- *Dama*, Antonio Saura, 1997. Colección particular.
Imagen tomada de <http://www.antoniosaura.org/sp/su-obra-pintura-damas-papel>

Poco a poco la serie va llegando a su fin, se apaga como la vida de Saura. *Dama* (fig. 4) reúne las características de las anteriores, cerrando un círculo que parece devolvernos al origen. La patente figuración de esta mujer-monstruo ha incorporado a su boca dentada y a su mirada paralizadora, la cabellera de *Medusa*. La Gorgona ha vuelto más evidente que nunca, reuniendo todas las iconografías que se han ido desarrollando a lo largo de la serie, configurándose para volver a ser ella misma.

A lo largo de este texto hemos paseado ante desnudos en silencio, monstruos del deseo, mujeres-monstruo, desdoblamiento de pupilas y pezones, gritos, espejismos,

reflejos y proyecciones intentando buscar una explicación coherente a las Damas. Pero quizás las Damas no posean una única lectura y sean a la vez desnudos que gritan en silencio, monstruos del deseo, mujeres-monstruo, seres desdoblados, espejos, reflejos y proyecciones de ellas, de Saura y de nosotros mismos.

Podemos leer las Damas como un palimpsesto, como si estuvieran compuestas por diferentes capas superpuestas debajo de las que guardan una identidad múltiple. Las Damas se han instalado en el imaginario visual como una de las series más reconocibles de su autor y hablar ellas es hablar de Saura por lo dilatado del espacio que ocupan en su producción. Manteniéndoles la mirada entendemos a un artista que no sólo fue una de las figuras cumbres del gesto, de la fuerza, de la potencia que inundó la pintura española de mediados del siglo XX casi como por “generación espontánea”. Con Saura entendemos que en realidad la plástica de estos años, pese a los intentos del régimen, enlazó con la práctica artística anterior a la guerra. Y entendemos esto porque las Damas no representan el papel asignado por el “nuevo estado” a la mujer, aquel de señora cristiana y decente. Con Saura, Carmen nos grita aquella vieja máxima surrealista que impregnaba la pintura española previa a la Guerra Civil: la belleza será convulsa...o no será.

Notas:

1. Estos versos forman parte del tema *Carmen de España* escrito por Quintero, León y Quiroga y popularizado, entre otras artistas, por Carmen Sevilla en la película *Requiebro* en 1955.
2. SAURET GUERRERO, T., “La española cuando besa... Tendencias y realidades en la imagen femenina finisecular”, en SAURET GUERRERO, T. (ed.), *Usos, costumbres y esencias territoriales*. Málaga, Universidad de Málaga, 2010, p. 439.

3. CALVO SERRALLER, F., y SAURA, A., *Antonio Saura: Damas* (cat. exp.). Madrid, Fundación Juan March, 2005, p. 7.
4. Las *Damas* se mantienen en la producción artística de Antonio Saura hasta su muerte en 1998.
5. CALVO SERRALLER, F., y SAURA, A., *Op. cit.*, p. 11.
6. CARMONA MATO, E., “Picasso&Medusa. Iconografías del desasosiego. 1927-1929”, en AA.VV., *Picasso*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, p. 120.
7. *Ídem*.
8. *Ibidem* p. 119.
9. No se incluyen en este artículo imágenes sujetas a derechos de autor ni a cualquier otro tipo de protección en materia de propiedad intelectual. Esta imagen puede encontrarse en CALVO SERRALLER, F., y SAURA, A., *Op. cit.*, p. 35.
10. *Íbid*. p. 15.
11. *Íbid*. p. 16.
12. *Ibid*. p. 21.
13. *Ibid*. p. 16.
14. Esta imagen puede encontrarse en CALVO SERRALLER, F., y SAURA, A., *Op. cit.*, p. 49.
15. Esta imagen puede encontrarse en CALVO SERRALLER, F., y SAURA, A., *Op. cit.*, p. 55.
16. *Ibid.*, p. 21.
17. Nos referimos a una obra que puede encontrarse en DUPIN, J., *Antonio Saura: Damas* (cat. exp.). Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001, s/p.

Referencias bibliográficas:

- CALVO SERRALLER, F. y SAURA, A., *Saura: Damas* (cat. exp.). Madrid, Fundación Juan March, 2002.
- CALVO SERRALLER, F. y SAURA, A., *Antonio Saura: Damas* (cat. exp.). Madrid, Fundación Juan March, 2005.
- CARMONA MATO, E., “Picasso&Medusa. Iconografías del desasosiego. 1927-1929”, en AA.VV., *Picasso*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 113-145.
- DUPIN, J., *Antonio Saura: Damas* (cat. exp.). Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001.

- RAMÍREZ, J.A., *Picasso*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- SAURA, A., *Antonio Saura por sí mismo*. Ginebra, Lunwerg Editores, 2009.
- SAURET GUERRERO, T. “La española cuando besa... Tendencias y realidades en la imagen femenina finisecular” en
- SAURET GUERRERO, T. (ed.), *Usos, costumbres y esencias territoriales*. Málaga, Universidad de Málaga, 2010, 429-440.

La moda a través de sus anuncios publicitarios y su relación con la Historia del Arte

SONIA ENAMORADO CORPAS

Resumen:

Con el presente trabajo queremos mostrar la relación que existe entre el diseño de moda actual y la Historia del Arte. Esta simbiosis se ha valido de medios como la fotografía o la publicidad para llevar a cabo sus objetivos de comunicación. Numerosos diseñadores se han inspirado en motivos artísticos, en obras de grandes pintores y escultores y en modelos arquitectónicos para crear sus obras. A veces, esta relación es tan estrecha que incluso las grandes marcas han creado su propio sello de identidad, reconocible a través de sus campañas publicitarias. Es el caso de la italiana Dolce & Gabbana, que constituye uno de los mejores ejemplos de tomar como influencia a la Historia del Arte para elaborar su vestuario y su publicidad.

Palabras clave: moda, publicidad, fotografía, Historia del Arte, marca, *Dolce & Gabbana*, diseño.

* * * * *

1. Introducción

“No pretende la fotografía publicitaria ni la verdad, ni la belleza, aunque no le falte en ocasiones belleza y, a su manera, no falte a la verdad”¹.

El arte se encuentra en todas partes. Aunque en un primer momento pueda pasar desapercibido, afinando un poco el

ojo podemos darnos cuenta de que los maestros del pasado siguen estando presentes en nuestra época. El diseño de ropa actual bebe de las fuentes artísticas para inspirarse y crear nuevas tendencias.

Frecuentemente los modistos y modistas se inspiran en el mundo del arte para llevar a cabo sus diseños. Poseen, por tanto, conocimientos artísticos. Aunque, más bien, la relación de estos dos mundos tan complementarios se produce en tanto que la moda toma como punto de partida al arte, en la época actual ambas parcelas se mezclan y retroalimentan y los artistas cada vez son más conscientes de que el arte es válido en todas sus manifestaciones.

En las campañas publicitarias, las marcas se las ingenian para fundir y confundir la moda con una infinidad de mundos inventados que en numerosísimas ocasiones toman como referencia a la actividad artística. Los medios nos muestran recreaciones de mundos antiguos, de obras de arte situadas en contextos extraños y, a veces, nos aproximan con exactitud a lo que fue el periodo en concreto que toman como fuente de inspiración.

Gracias a los medios técnicos con los que cuenta y a su capacidad de llegar a las masas, la publicidad se ha convertido en la principal estampa en la que se mira la moda para llegar a su público y para vender su producto.

2. Fotografía publicitaria

La fotografía publicitaria es una fusión de la fotografía documental, la fotografía de moda y la fotografía artística. Se produce en ella una integración entre la parte icónica y la verbal.

Su principio básico es que no basta con que sea una buena fotografía, debe alcanzar el objetivo que persigue. Lo principal es la eficacia de la campaña para que llegue al cliente de forma satisfactoria.

Para llevar a cabo un anuncio publicitario, ya sea mediante papel o un anuncio rodado, hay que tener en cuenta una serie de pasos a seguir: el plan de producción, el presupuesto con el que se cuenta, la realización, la localización, los modelos, los decorados, la ambientación, el *atrezzo* (los objetos que se muestran), vestuario, maquillaje, los medios técnicos con los que se dispone, la iluminación, el color, la perspectiva, la composición y la postproducción de la imagen, para la que se cuenta con programas de edición y retoque de dichas imágenes. “Se llama localizar a la tarea [...] de buscar los lugares donde se va a realizar el rodaje del spot. Siempre que no se rueda en plató hay que hacer localizaciones, sean éstas interiores o exteriores²”.

En lo referente a la ambientación: “el objeto no está solo, sino enmarcado en un ambiente familiar, social, industrial, e en la propia naturaleza. “Ambientado”, el objeto intercambia relaciones con los elementos que le rodean: dialoga en silencio con ellos³”.

En cuanto a la iluminación, dependiendo de la posición de la luz con la que se cuente, el objeto reflejará una sombra u otra. La luz puede venirle de manera frontal, desde abajo, desde arriba, lateral o a contraluz. Los tejidos se fotografiarán teniendo en cuenta su textura, por lo que la iluminación deberá adaptarse de manera que esta sea la principal protagonista. Para la seda o el satén, lo más recomendable es usar una luz dirigida. Para los estampados, una luz plana y uniforme. Las transparencias

requieren a veces un contraluz. Las pieles deben acentuarse con una luz que marque el sentido de su dirección.

Otro de los aspectos importantes a tener en cuenta es el color. Para ello, debemos prestar atención a los factores psicológicos que proporciona al espectador:

Todas aquellas gamas de colores que afectan positiva o negativamente a nuestra personalidad o estado de ánimo:

- los colores excitantes (rojo, anaranjado, amarillo) y tranquilizadores (azul, violeta, gris);
- los colores alegres (naranja, amarillo), melancólicos (azul, violeta) y tristes (gris, marrón);
- los colores agresivos (rojo, naranja) y los serenos (verde, azul); los colores, en fin, que se acomodan mejor a nuestro gusto personal.⁴

Y el color, junto con la imagen, en este tipo de fotografía, va indiscutiblemente unido al texto: “El texto en efectivo, ilustra (en sentido literal) la imagen, la hace más clara, depende de ella y carece habitualmente de autonomía [...] Las imágenes ‘hablan’ por sí mismas⁵”.

La fotografía muestra la realidad en dos dimensiones, tiene un carácter estático, reduce la bifocalidad del ojo del ser humano a un punto de vista único y se vale de una serie de elementos que le otorgan significado⁶:

- Truaje: tiene una clara intención de manipulación de la imagen.
- Pose: es la colocación del modelo frente a la cámara.

- Objetos: deben estar estratégicamente colocados para otorgar el significado que se busca
- Fotogenia: proceso de embellecimiento de la imagen gracias a los medios técnicos.
- Esteticismo: refleja en la fotografía valores pictóricos. Se ve, por ejemplo, en la composición.
- Sintaxis: encadenando varias fotografías surge el significado.

Para concluir este apartado, debemos hacer referencia a las marcas, ya que en el mundo de la moda son tan importantes: “Se entiende por Marca toda denominación y/o signo susceptible de representación gráfica que sirva para distinguir en el mercado los productos o servicios de una empresa de los de otras⁷”.

3. Historia de la moda

Antes de centrarnos en la estrecha relación que comparten la Historia del Arte y el sector de la costura, es preciso realizar un recorrido histórico que nos acerque a dilucidar cómo ha evolucionado la moda a lo largo de la civilización⁸.

Egipto, Mesopotamia: simplicidad y solemnidad, esencialidad, rigidez, geometría. Indumentaria jerarquizada. Su uso designa el rango. El faraón usa la piel de león y los sacerdotes la piel de leopardo. Vestidos femeninos de lino.

Grecia: simplicidad en la estructura de las prendas, con decoración tejida. Motivos esquematizados tomados de la naturaleza. Prendas sueltas y sobrias, con combinación de pliegues en los paños.

Roma: sentido pragmático, que parte de Grecia. Prendas interiores funcionales (femoralia - pantalón que cubría el fémur - o tibialia - cubría la tibia -). Inventan la paenula (capa de lana de forma ovalada). Se produce una mejora en las armaduras y el calzado, que aumenta (botas...). La toga requiere la ayuda de otro para ponerla, ya que se compone de cinco rollos de tela que se enrollan en pliegues (no hay medida para improvisación). Juego con el pelo de las mujeres (peinados ingeniosos para diferenciarse de las demás).

Bizancio: se recargan las prendas romanas con perlas, piedras preciosas. Uso de la lana, el algodón y la seda.

Edad Media: prendas básicas con tejidos sobrios y sencillos adornos. A partir del siglo XIII se hacen más ricas: zapatos de plataforma, traje de cola, zapatos puntiagudos...Se crea el calzón (antepasado del pantalón) y se usan mucho los botones, que ajustan las prendas a cada cuerpo.

Renacimiento: pérdida de excesos anteriores. Armonía y equilibrio. Uso del corsé y el verdugado en las faldas (nervios que se muestran en el exterior). Calzado con punta cuadrada. Braguetas de los calzones de los hombres pronunciadas y también el armazón de cadera de las mujeres (cada sexo potencia lo que más le interesa: antropocentrismo).

Barroco: prendas que se superponen unas a otras, con lo que el hombre oculta sus formas. Se multiplican los adornos. Bordados con hilo de oro, encajes. Combinación de colores y texturas. Algunos ropajes pierden el equilibrio: la capa se apoya solo en un hombro y el sombrero de ala se lleva doblado. Se pone de moda para los hombres el *rhingrave* (procedente de los Países Bajos, donde se hacía en blanco y negro, pero aquí se

llena de color), que consta de camisa amplia, chaqueta corta, calzón falda o falda pantalón y calzón interior asomando, todo ello adornado con cintas de muchos colores. Recogidos laterales en las faldas de las mujeres. Escote de barca que marca los hombros. Estrangulamiento en las mangas.

Neoclasicismo: sencillez en los trajes de mujer. Abandono de los corsés por higiene y salud. También de las enaguas, ya que se dejan atrás las superposiciones. Formas inspiradas en la antigüedad: túnicas sueltas largas de algodón y gasa. Para los hombres traje con chaleco.

Romanticismo: vuelven el corsé, las enaguas y el traje de avispa en la cintura (aspecto enfermizo, melancolía). Las mangas se exageran o abomban.

A finales del XIX y principios del XX los artistas comenzaron a ser requeridos por las marcas para elaborar anuncios, carteles, etc.: Ramón Casas para *Anís del Mono*; Tracey Emin para *Longchamp*. Emile Flöge, compañera sentimental de Gustave Klimt, dirigía uno de los salones de costura más importantes de Viena y el artista se inspiraba en sus costuras para realizar la vestimenta de sus cuadros.

Durante este siglo, los cambios de estilo han llegado por décadas e incluso por temporadas. Gran renovación en el vestuario, gracias a la aparición de la máquina de coser. Aparecen el chándal, la gabardina... el vaquero se convierte en prenda masiva, el corsé se sustituye por la faja, el sujetador y el ligero. Avances en investigación con los tejidos (algunos artificiales). Varios grupos artísticos crean diseños de vestuario, como los Futuristas. Sonia Delaunay fue de las primeras en realizar diseños tomando como referencias sus propias obras,

trasladando las formas geométricas de sus obras pictóricas al vestuario⁹.

Destacamos el importante papel que ha jugado en este periodo Coco Chanel, creadora de la minifalda. Comenzó en 1913 diseñando ropa práctica y deportiva, con el lema la forma sigue a la función. Ropa que se podía llevar sin corsé, lo que constituye un referente de mentalidad abierta. Usa el jersey y el punto. Sus diseños se caracterizan por la sencillez. Austeridad de los colores, gusto por los galones y los botones dorados (vivió en un cuartel militar). La belleza, para ella, radica en las formas simples. También en el siglo XX la inmersión de la moda en los museos se vuelve algo habitual y las colaboraciones entre arte y moda se multiplican.



Fig. 1. Referencia a Tutankamon, *Dior*, 2002. Ftes: *Vogue*, 2004 y recurso web.

4. El arte que te viste. Recorrido histórico-visual a través de los periodos artísticos y su repercusión en el diseño de moda actual

. ARTE EGIPCIO: se toma como referencia a las vendas que se usaban en el proceso de momificación, a los dioses, e incluso a los faraones, como es el caso de Nefertiti. Parten de sus atributos (coronas del alto y bajo Egipto, cobra, cetro, látigo, barba trenzada postiza...) y sus representaciones escultóricas y pictóricas para reinventar el periodo. (fig. 1)

. ARTE GRIEGO Y ROMANO: la técnica de los paños mojados que usaban los grandes maestros para representar sus figuras es una constante sugerencia. Sedas, gasas y pliegues en movimiento. (fig. 2)



Fig. 2. Chitón y *Túnica Delphos*, Mariano Fortuny, 1920. Ftes: recurso web y *El armario de lu by Jane*.

. ARTE BIZANTINO: el brillo de los mosaicos que cubrían los edificios bizantinos y las figuras hieráticas de los cristos, vírgenes o emperadores que, o bien se pintaban en las paredes o se dibujaban en los mismos mosaicos son la referencia.

. ARTE DE LA EDAD MEDIA: la forma estricta en la que se impuso la religión en esta época, la sobriedad y la sencillez de la vida en el campo y las rotundas creencias son la clave para la moda que se inspira en un periodo tan amplio y diverso. Cortes simples, normalmente impuestos en vestidos largos, con cuellos rectos o un poco redondeados que incluso pueden llegar hasta la barbilla.

. ARTE DE LA EDAD MODERNA: aunque el Renacimiento es uno de los periodos artísticos más importantes de la cultura occidental y uno de los que más ha influenciado a nuestra sociedad en todas las facetas de la vida, en cuestiones de moda es, sin duda, el Barroco, el periodo que más ha llamado la atención de los artífices de la costura. Las superposiciones, los dorados, los volúmenes y la teatralidad han constituido una fuente de referencia indispensable. En los países mediterráneos y en especial en España, el mundo de la vestimenta de las vírgenes y santos no ha pasado inadvertido en el diseño actual, como tampoco lo ha hecho nuestra cultura popular o nuestra literatura. (fig. 3)



Fig. 3. Virgen, de *Christian Lacroix* (2009). Fte: *Vogue*.

. ARTE DEL SIGLO XIX: este siglo en arte se caracteriza por sus múltiples estilos y esta variedad también se refleja en la moda. Romanticismo, Realismo, Impresionismo, Post-Impresionismo, Eclecticismo, Costumbrismo, los neos, el Art Nouveau (ya a caballo con el siglo XX)... Periodo, por tanto, marcado por la variedad y por la personalidad de grandes artistas, como es el caso de Francisco de Goya.

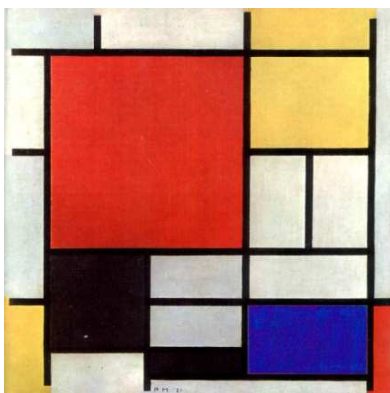


Fig. 4. *Mondrian Dress*. 1965. *Yves Saint Laurent*. Ftes: *Pinterest* y recurso web.

ARTE DEL SIGLO XX: siglo de ruptura y de experimentación infinita. Los códigos para crear y para mirar el arte cambian para siempre. A ello contribuyen las Vanguardias, que inventan nuevos lenguajes y a las que siguen una infinidad de cambios en otras artes como la arquitectura, que aboga por el funcionalismo,

el organicismo y el menos es más. También en este siglo hay muchos nombres propios de artistas que brillan con luz propia. Estos genios encabezan movimientos artísticos y se han hecho un hueco en la historia del arte y también en la historia de la moda. (fig. 4)

5. Publicidad, moda e historia del arte. Campañas publicitarias que usan el arte como modelo constructivo

La publicidad ha dejado de ser, en cierta forma, sólo un instrumento de venta para convertirse, junto con las relaciones públicas, diplomacia o periodismo, en un responsable más de la conducta y el comportamiento social del hombre [...] valoramos las cosas, por las imágenes que tenemos de ellas¹⁰.

La moda tiene dos componentes muy importantes: la novedad con respecto a lo anterior y la conciencia de que se trata de algo pasajero y efímero. Permite catalogar cada época en nuestra memoria (años 60, 70...). Se nutre casi siempre de cuerpos jóvenes. Quiere transmitir precisamente una juventud perenne. De hecho, las características del sistema de moda actual son: desorden, distorsión, perversión, repetición...

En este momento, debemos plantearnos una pregunta importante, ¿qué relación guarda todo esto con la Historia del Arte? La relación es muy estrecha. En nuestra época, todo es susceptible de ser diseñado y publicitado: objetos cotidianos, objetos artísticos, etc., además de que la publicidad se vale de cualquier recurso para crear sus campañas. Estos tres elementos, moda, publicidad y arte, se dan la mano indiscutiblemente. Algunos ejemplos (de los muchos existentes) que demuestran

que hay numerosas campañas publicitarias que usan el arte como modelo constructivo de su producto (fig. 5):



Fig. 5. *Las Meninas* de Diego Velázquez y campaña de *El Corte Inglés*. 2009. Fotografía de Paco Navarro. Fte: recursos web.

Versace: esta casa de moda italiana, fundada por Gianni Versace en el año 1978, adoptó la Medusa como logotipo de la firma (fig. 6):



Fig. 6. Fte: *Versace*.

6. Análisis de publicidad de la marca Dolce & Gabbana.

6.1. Contexto histórico de la marca y posición en el mercado

Esta firma de moda italiana fue fundada por Stefano Dolce y Domenico Gabbana en el año 1985. Su sede se encuentra en Milán. Inicialmente, comenzaron diseñando ropa, pero su mercado se ha extendido hacia otras muchas áreas: zapatos, perfumes, gafas, relojes, cosméticos, complementos, bolsos e incluso decoración arquitectónica. Su popularidad es

muy alta, sobre todo entre los artistas de Hollywood y los personajes más populares de la sociedad cultural mundial.

Domenico Dolce nació en 1958 en, Sicilia y Stefano Gabbana en 1962 en Milán. Domenico empezó a diseñar a los seis años. Ambos se conocieron por teléfono, ya que Domenico llamó a la casa de moda en la que trabajaba Gabbana para pedir empleo.¹¹

En 1985, en su primer desfile juntos, los modistos no tuvieron mucho éxito e incluso pensaron en abandonar, pero no lo hicieron. Al año siguiente, debido a la falta de dinero para contratar a modelos, desfilaron gracias a amigos y amigas y llamaron a su colección “*Real Woman*”. La situación fue mejorando poco a poco y en el 87 inauguraron en Milán la nueva sala de exposición. Un año después comienzan a hacer *prêt à porter*. En el 90 producen su primera colección dedicada al hombre y desfilan por primera vez en Nueva York, donde abren una sede. A partir de aquí el crecimiento es imparable.

Por todo ello, debemos señalar que esta marca ocupa una posición estratégica en el mercado, gracias a la infinidad de productos con los que cuentan, a su elevado número de clientes por todo el mundo, a la calidad de sus prendas y complementos y a su publicidad, siempre tocada con una pizca de provocación, pero a la vez de elegancia y glamour. *Dolce & Gabbana*, por lo tanto, debe esta posición en el mercado a su exclusividad, a su distinción y su capacidad para expresar clase y ostentación. La característica principal que hace que la marca sea tan conocida es su nombre y su logotipo, un logotipo simple pero exótico, que contiene las iniciales y los apellidos de ambos diseñadores (fig. 7).



Fig. 7. Logotipo de la marca. Fte: recurso web.

6.2. Campañas de comunicación: estética, fotografía, modelos, inspiraciones, influencias

No es fácil circunscribir en una definición el universo Dolce&Gabbana. Un mundo hecho de sensaciones, tradiciones, cultura, mediterraneidad [...] La mujer Dolce&Gabbana es una mujer fuerte, que se gusta y sabe que gusta. Una mujer cosmopolita, que ha recorrido mundo pero no olvida sus raíces. Una mujer que viste indiferentemente guêpière extremadamente sexys o sujetadores a la vista bajo prendas transparentes, contraponiéndolos a masculinos tejidos de raya diplomática con corbata y camisa blanca o a la camiseta de hombre, pero siempre llevando tacones que le dan en todo caso un caminar extremadamente femenino y sexy. Adora la masculinísima gorra originaria de Sicilia y el rosario de la primera comunión, que lleva como collar: puede ser indiferentemente manager, mujer, mamá, amante, pero siempre y en todo caso mujer hasta el fondo. Y lo

mismo vale para el hombre. Relajado, se viste para sí mismo, un poco hedonista, muy atento a los particulares. Ama todo lo que no lo encierre en esquemas, está libre, y goza de éxito. Puede ir al despacho con un impecable traje de raya diplomática o, indiferentemente, con los vaqueros desgarrados y una blazer. Es uno que dicta las reglas, no las padece: de gran carisma, impone sus tradiciones poniéndose la gorra, el chaleco y la imperecedera camiseta blanca¹².

Ejemplo: en diciembre de 2009 lanzan al mercado esta campaña:

Inspiradas en el cine neorrealista italiano, las imágenes muestran a Madonna interpretando a una moderna Anna Magnani retratada en su intimidad doméstica. En continuo movimiento, como si las instantáneas fueran fotogramas de una película en blanco y negro, las fotografías son intensas, pasionales y sensuales, pero al mismo tiempo sinceras y honestas: Dolce&Gabbana quiere devolver a la mujer una dimensión humana y recuperar la feminidad de los gestos cotidianos¹³. (fig. 8)



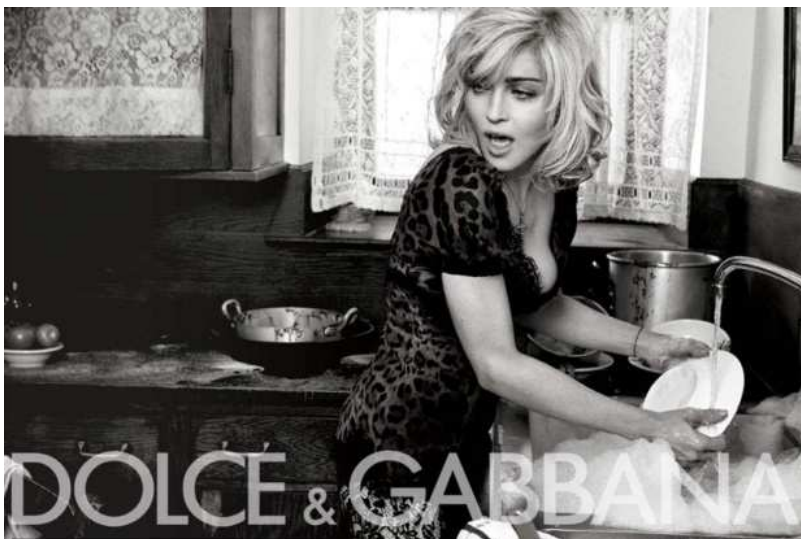


Fig. 8. campaña publicitaria de ropa femenina, 2009. Fotografía de Steven Klein. Fte: recurso web.

6.3. Relación con la Historia del Arte

Muchos anuncios publicitarios que ha realizado la marca se encuentran inspirados en motivos religiosos y artísticos. Como ya se ha comentado anteriormente, la tradición es muy importante para ellos, por lo que la unen a la modernidad de una forma muy personal. Sus fotografías son muy pictorialistas. El color en ellas es muy importante y normalmente emulan la composición en friso. Gestos teatrales, la mezcla de lo sacro y lo profano y de lo nuevo con lo antiguo en espacios sagrados y populares, todo ello aporta una estética inigualable.

Estos son algunos ejemplos de campañas que toman como modelo imágenes de la Historia del Arte (figs. 9 y 10):



Fig. 9. *Descendimiento*, Roger Van der Weyden, 1436. Campaña denim D&G. Ftes: recursos web.



Fig. 10. Fragmento de *La Coronación de Napoleón*, de Jacques Louis David (1807) y campaña *D&G Otoño-Invierno 2006-2007*. Fotografía: Steven Meisel. Fte: recursos web.

Notas:

1. EGUIZÁBAL, R. *Fotografía publicitaria*. Madrid, Cátedra, 2001, p. 12.
2. GURREA, A., *Cómo se hace un spot publicitario*. País Vasco, Universidad del País Vasco, 2008, p. 63.
3. BOUILLOT, R., *El objeto y su imagen. Fotografía industrial y publicitaria*. Barcelona, Editorial Hispano Europea, 1981, p. 14.
4. EGUIZÁBAL, R., *Op.cit.*, p. 78.
5. *Ibídem*, p. 79.
6. *Idem*.
7. GARCÍA-UCEDA, M., *Las claves de la publicidad*. Madrid, ESIC, 2011, p. 101.
8. SEVILLA CORELLA, C., (ed.), *El diseño, 150 años entre la teoría y la práctica*. Valencia, Diputación de Valencia, 2000.
9. <http://www.vistelacalle.com/73475/sonia-delaunay-pionera-en-la-union-entre-arte-y-moda> (consultado 07/09/2014)
10. BONICHON, R. y GARCÍA, G., “La dimensión social de la publicidad”, en SEVILLA CORELLA, C. (ed), *op.cit.*, p. 90.
11. http://www.dolcegabbana.es/corporate/es/group/company_es.html (consultado 29/08/2014).
12. http://www.dolcegabbana.es/corporate/es/group/company_es.html (consultado 29/08/2014).
13. http://www.dolcegabbana.es/corporate/es/group/company_es.html (consultado 29/08/2014).

Referencias bibliográficas:

- BARTHES, R., “El mensaje fotográfico”, en *La Semiología*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BONNAZZOLLI, F. Y ROBECCHI, M., *De Mona Lisa a los Simpson. Por qué las grandes obras de arte se han convertido en iconos de nuestro tiempo*. Madrid, Editorial Planeta, 2013.
- BOUILLOT, R., *El objeto y su imagen. Fotografía industrial y publicitaria*. Barcelona, Editorial Hispano Europea, 1981.
- BRANDSTÄTTER, C., *Klimt y la moda*. Madrid, Hklikezowski-Onlybook, SL.

- DÍAZ SANCHEZ, J., *Arte, diseño y moda. Confluencia en el sistema artístico*. Castilla la Mancha, Universidad de Castilla la Mancha, 2012.
- EGUIZÁBAL, R., *Fotografía publicitaria*. Madrid, Cátedra, 2001.
- FOGG, M., *Cuando la moda es un arte. 80 obras maestras y los secretos de su éxito*. Madrid, Editorial Planeta, 2013.
- GARCÍA-UCEDA, M., *Las claves de la publicidad*. Madrid, ESIC, 2011.
- GURREA, A., *Cómo se hace un spot publicitario*. País Vasco, Universidad del País Vasco, 2008.
- MELGAR, C., “Lady Ginebra”, en *Woman*, número 252, 2013, Pp. 119.
- MÜLLER, F., *Art & Fashion*. London. Thames & Hudson, 2000.
- RAMÍREZ, J.A., *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Cátedra, 1988.
- RÍOS MOYANO, S., “Imágenes de consumo para un mundo global: héroes y villanos en clave artística”, en MÍNGUEZ, V., (ed.), *Arquitectura de poder*. Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2013.
- RYBCZYNSKI, W., *La Casa. Historia de una idea*. San Sebastián, Editorial Nerea, 2009.
- SEVILLA CORELLA, C. (ed.), *El diseño, 150 años entre la teoría y la práctica*. Valencia, Diputación de Valencia, 2000.
- VV.AA., *Moda y diseño: un desafío cultural. Reflexiones sobre el fenómeno de la moda desde la perspectiva de las ciencias sociales, la filosofía y el arte: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Palacio de la Magdalena, Santander, 3 al 7 de Agosto de 1987*. Moda de España.
- VV.AA., *La seducción de la opulencia: publicidad, moda y consumo*. Barcelona, Paidós, 1992.
- <http://allaboutmadonna.com/2010/01/madonna-for-dolce-gabbana-hq-pictures.php> (consultado 13/03/2014)
- <http://www.dolcegabbana.com> (consultado 24/06/2014)
- <http://miku-art-ificial.blogspot.com.es/2012/04/las-meninas-del-corte-ingles.html> (consultado 09/06/2014)
- <http://www.pinterest.com/beccaaba/ysl-mondrian-dress> (consultado 15/07/2014)
- <http://styleregistry.livejournal.com/29378.html> (consultado 13/03/2014)
- <http://www.versace.com> (consultado 25/06/2014)
- <http://www.vogue.es> (consultado 24/02/2014)
- <http://www.vogue.co.uk/fashion/spring-summer2004/couture/christian-dior> (consultado 07/08/2014)

Introducción al rótulo comercial malagueño (zona centro). Siglo XX

ANA SOLÍS DÍAZ

Resumen:

Con el presente estudio se pretende realizar un acercamiento a la rotulación comercial en Málaga en el siglo XX. Dando un carácter reivindicativo al tipo utilizado en rótulos comerciales con significado plástico y social, y no meramente decorativo. No se pretende hacer de la ciudad un museo ni de la tipografía un objeto museístico, sino mantener viva la carga patrimonial, crítica y estética que ambos territorios nos ofrecen y que hasta ahora parece relegada al mundo del olvido, como muchos otros elementos del mobiliario urbano.

Palabras clave: rotulación, tipografía, Málaga, diseño.

* * * * *

1. Introducción.

Son pocos los estudios que profundizan en el valor del rótulo como elemento gráfico y de transmisión artística y cultural en Málaga, excepto algunos sobre las ciudades de Barcelona y Madrid abordados por América Sánchez y Alberto Corazón respectivamente. No encontramos ninguno de esta índole en la comunidad autónoma andaluza, motivación principal para la elección de este tema de investigación.

Deberemos plantearnos cual es lugar que ocupa en el imaginario social y como este elemento puede servirnos como herramienta antropológica en el estudio de la población de una ciudad en lo que a asimilación de la cultura del diseño se refiere.

Ya que si bien es cierto que la letra se ha abordado como elemento de reflexión artística también lo es que es necesario estudiar la tipografía y el rótulo en su contexto, es decir apostado en las fachadas de los comercios.

Prestaremos especial atención a dos rótulos que por sus características merecen una breve reflexión sobre ellos, como por ejemplo, Casa Mira e Hinojosa Calzados, dos claros exponentes de la rotulación en peligro de extinción.

2. Marco teórico histórico

2.1. Breve introducción al concepto de marca en el siglo XX

Atendiendo a su etimología una marca es una señal, producto del acto de marcar. Ésta en su origen cumple únicamente la función de señalar. Este acto que sólo respondía a una mera función de clasificación poco a poco con el devenir del tiempo y sobre todo con la llegada de la heráldica (su sistema corporativista), los gremios de artesanos, el liberalismo económico, la industria y la aparición de la publicidad y el *marketing* se ha ido transformando en un ítem que nos hablaría no solo de la procedencia, garantía y calidad sino de las experiencias, pasando del plano puramente material al inmaterial y emocional.

La marca se sitúa ahora en el imaginario social, siendo su imagen la responsable del arraigo en nuestra mente, abriéndose paso del mundo real al mental, es en este último donde se produce la interpretación y donde la imagen es vinculada con valores, productos del diálogo que se establece entre individuo y marca, en este diálogo son distintos los condicionantes que elaboran nuestra imagen percibida, o dicho

de otra forma es la experiencia con la marca la que configura nuestra imagen de la misma. La marca es capaz de superar su función y presencia física en el mundo real para instaurarse en el mundo mental. Es esa imagen la que opera en el imaginario social y puede llegar a ser considerada objeto patrimonial que no artístico, ya que mientras que la marca está enmarcada dentro de un plan cuyo fin último es conseguir resultados cuantitativos para la empresa, el arte busca una consciencia crítica.

2.2. Ciudad y cultura

El rótulo no es más, en principio, que una de las aplicaciones de esta identidad corporativa. Esta aplicación de la identidad de marca no habita en un manual de identidad corporativa sino que dialoga con el espacio y la arquitectura, siendo la ciudad y “el barrio” su espacio y la acción de andar con intención estética una de las herramientas para descubrirlos y apreciarlos. “El barrio no es sólo un recipiente donde se deposita una población, es un molde que la conforma”¹ y dentro de ese recipiente habitan los rótulos, siendo en esta dialéctica donde se aprehenden cosas importantes, porque tal y como afirma Glenn Murcutt “si observas, ves. Solo se necesita paciencia y tiempo. Hay que aprender a mirar y, al mismo tiempo a ver aquello que no esperábamos ver”². El rótulo como elemento urbano contiene un valor que excede el puramente funcional, dotándose de valor estético, connotativo y cultural, llegando en ocasiones a erigirse como un elemento de identificación ciudadana y permitiendo la lectura de la urbe a través del mismo.

La acción de transitar la ciudad ha sido constante en la historia fluctuando su finalidad. El recorrido se trasladaría a la literatura y religión en forma de narración y no sería hasta

finales del siglo XIX y principios del XX cuando el paseo en la urbe adquiriera su consideración como acto estético en sí. El recorrido se torna instrumento estético capaz de describir y modificar espacios metropolitanos, en tanto se cargan de significados y análisis, descubriendo nuevas realidades ocultas; y éstos necesitan de la persona para crearse, al ser en el dialogo establecido entre individuo y ciudad cuando aquellos florecen. Considerando por tanto el andar como una herramienta muy valida para construir y estudiar una ciudad y los objetos que la componen.

Por último se debe atender a las instituciones que consideran el rótulo como patrimonio, tanto que decidieron crear museos para salvaguardar a aquellos relegados ya de sus funciones comunicativas: la Fundación Española Signes³, el museo *Buchstabenmuseum* de Berlín⁴, el *Neon Muzeum* de Polonia⁵, y el museo tipográfico de Las Vegas⁶.

2.3. El rótulo y cultura RAM

Inmersos en el comienzo del siglo XXI todos saben ya de la importancia de la red y sus posibilidades como vehículo cultural, en tanto rapidez de transmisión y creación de *no lugares* donde realizar un ejercicio crítico es imposible sin el don de la ubicuidad que nos permite internet. A este fenómeno no ha escapado ni la tipografía ni la catalogación de rótulos, propiciando estudios de diversos ámbitos, tanto académicos como visuales, siendo los autores investigadores y ciudadanos de a pie con inquietudes por el diseño.

Written Europe es un proyecto educativo europeo desarrollado entre 2003 y 2006 que estuvo coordinado por la Escuela de Arte Número Diez de Madrid, el Grafish Lyceum de

Amsterdam, la Stredni Promyslove Skloy Graficke de Praga y la escuela Amatniecibas Vidusskole de Riga. En él se aborda una comparativa de la gráfica en los espacios públicos entre las distintas ciudades que componen en proyecto.

Ciudad Escrita⁷ es otro de los proyectos colaborativos, presentado en el Segundo Congreso Internacional de Tipografía en Valencia, acometidos en este ámbito. Se trata en este caso de una base de datos gráficos abierta a la colaboración de empresas, instituciones públicas y colaboradores particulares.

Entre las redes sociales *Twitter* e *Instagram* se alzan con la victoria en esta materia. Su sistema de etiquetado de contenido *-hashtag-*, valido para ambas hace que la información esté vinculada a la misma etiqueta en sendos programas. Los rótulos no escapan a la fiebre social despertada por ambas redes existiendo en la actualidad distintos *hashtag*: #tiposcallejeros, #COOLcapitals, #signs, #rastrodeletras y #TypeVsTime que recogen rótulos de todo el mundo.

Las aplicaciones móviles de geolocalización tampoco escapan a esta “moda”, *fontly* y *typeplace* permiten tener un registro de los rótulos que los usuarios van registrando.

3. Breve introducción a la gráfica publicitaria y el rótulo comercial durante el siglo XX en Málaga

Los estudios teóricos sobre la rotulación comercial malagueña son inexistentes, pero no así los dedicados al diseño gráfico y técnicas de impresión de esta época pudiendo deducir de ellos rasgos formales que serían también aplicados a la rotulación.

Los carteles, pieza gráfica publicitaria por excelencia, producidos durante el siglo XIX y principios del siglo XX en la ciudad vendrían dados por artistas pintores, al igual que ocurriese en el resto de Europa, pero aún con más ahincó en una ciudad en la que las vanguardias artísticas relacionadas con el diseño llegarían más tarde y de un modo bastante inusual. En la cartelería ya fuese dedicada al comercio o a la promoción de fiestas autóctonas, el estilo gráfico abusaría en sobremanera del costumbrismo y romanticismo adaptado al *Art Nouveau*⁸ a comienzos del siglo XX, haciendo un uso desorbitado de tópicos y arquetipos andaluces que hoy siguen estando presentes en multitud de producción gráfica.

La época comprendida entre la década de los treinta y cuarenta no traería tampoco una renovación en la imaginaria publicitaria, impostando de nuevo los arquetipos andaluces. Fontalva Platero afirma que la década de los años treinta y cuarenta serían los más pobres en originalidad y más profusos en la reiteración de la simbología⁹; algo en lo que sin lugar a dudas la Guerra Civil y la Posguerra tendrían mucho que ver.

La pobreza de recursos sería también palpable durante esta primera mitad de siglo en la rotulación comercial, en la que el uso del objeto personificado, en el caso de las botellas de vino; el papel de la mujer como ama de casa; el sistema gremial de rotulación, del que el mayor signo característico era la disposición de objetos realizados en hierro de manera perpendicular a la fachada, aludiendo al bien de consumo; y el carácter homogéneo de la letra utilizada, ya fuese de palo seco, caligrafiada, rotulada a mano o de hierro forjado aportaban pocos rasgos novedosos a la rotulación de la ciudad.

La implantación de la imprenta *offset* en el país, y sobre todo la denominación publicitaria “Costa del Sol” otorgada a la ciudad en 1959¹⁰ revolucionarían por completo el sector publicitario y terciario ya que empresas de diversa índole comenzarían a considerar, ahora más que nunca, la gran importancia de la publicidad como reclamo de compra.

Mientras tanto, la rotulación comercial también renovaría su gráfica apostando al igual que la cartelería por tipografías de palo seco, geométricas y de colores planos. El neón llegado a España inundaría las calles, plazas y ferias de muestras con su luminiscencia y letras cajeadas de corte geométrico ocuparían innumerables fachadas. El turismo tendría un papel trascendental en este cambio, la ciudad debía mostrarse adaptada a los nuevos tiempos y los comercios harían lo oportuno para no apear-se del carro de la sociedad de consumo, haciendo en ocasiones del mismo un desproporcionado reclamo publicitario. Se explica así la desaparición de antiguos rótulos que si bien es cierto que carecían de originalidad se tornan ahora en especímenes únicos objeto de hábiles miradas urbanas. (fig. 1)



Fig. 1. Establecimientos Álvarez, Calle Compañía, 1959.

4. Rótulo Casa Mira (fig.2)

Localización: C/ Nueva, nº 16.

Actividad: Hostelería/Restauración.

Técnica de rotulación: Placa metálica esmaltada.

Fecha de registro fotográfico: Febrero 2011.

El origen de este negocio se remonta a finales del siglo XIX, cuando la expedición de turronec provenientes de Jijona, con Severiano Mira al mando, desembarcó en la ciudad. Málaga acoge cuatro establecimientos situados en calle Nueva, calle Larios (1943), Carranque y Compás de la Victoria.



Fig. 2. Casa Mira, C/Nueva, 2011.

La imagen corporativa que se aprecia en la ficha catalográfica continúa siendo una seña de identidad del comercio, extendiendo su uso a anuncios y material de *packaging*. En la composición del rótulo se aprecian tres tipografías diferentes que responden claramente al estilo *Art Nouveau*. En primer lugar se atenderá a la palabra “casa”, realizada en una tipo caligráfica itálica de ancho invariable en todos sus trazos, el uso de este estilo es palpable en la gráfica publicitaria de las primeras décadas del siglo XX haciéndose profusa la utilización de la cursiva como tipografía auxiliar en cartelería y anuncios publicitarios. El apellido familiar, por otra parte, se torna protagonista gracias al uso de la línea, enmarcando la letra y dejando su interior vacío encontrando gran similitud con el cartel de “Grandes fiestas” malagueño de 1909, obra de José Denis Belgrano (fig. 3). Por último la palabra “MÁLAGA” se erige en una tipografía modernista confeccionada en caja alta, siendo el trazo sinuoso y orgánico su estandarte estético, presentando la letra “A” más que ninguna otra esta característica.



Fig.3. Cartel de las Grandes fiestas en Málaga, 1909. José Denis Belgrano.

Atendiendo ahora a la aureola, rasgo distintivo de la estética modernista -presente en el cartel de Denis-, se aprecia en la parte central de la placa los motivos vegetales que arropan al escudo donde la “m” se convierte en figura central (fig. 4). El uso de este rasgo característico toma aún mayor relevancia visual en la servilleta y papel del establecimiento donde las espirales vegetales enmarcan las esquinas superior derecha e inferior izquierda.



Fig. 4. Papelería corporativa de Casa Mira, 2011.

Se puede afirmar por tanto que el rótulo comercial es un distintivo esencial de la heladería y un claro exponente de la implantación de la estética modernista en la ciudad. Es sin embargo curioso observar como estos parámetros no se cumplen en el local de calle Larios o del Compas de la Victoria, donde el rótulo modificado recientemente por la empresa logotec3d¹¹, está realizado con letras de acero -moda que parece imponerse en la rotulación desde comienzos del siglo XXI-, eligiendo para las letras cajeadas en el nuevo material una tipografía cursiva romana, desaprovechando por ende la plasticidad intrínseca en el diseño rotulístico que habita en calle Nueva, demostrando de nuevo la falta de importancia que parece tener una imagen corporativa con solera e identificación ciudadana en la mente de la empresa. (fig. 5)



Fig. 5. Rótulo Casa Mira, Compás de la Victoria 2011.

5. Rótulo Hinojosa Calzado (fig. 6)

Localización: C/ San Juan nº 20

Actividad: Textil

Técnica de rotulación: Lettering sobre zapato

Fecha de registro fotográfico: Febrero de 2011



Fig. 6. Rótulo de Hinojosa Calzados, 2011.

Un enorme zapato preside la entrada de uno de los comercios más antiguos de Málaga, se trata de una zapatería especializada en zapatos de esparto, su nacimiento data de 1920.

Aunque resulte genuino este sistema de señalización en la ciudad malagueña, son diferentes los testimonios gráficos que atestiguan la existencia de estos emblemas reales. A finales del siglo XIX se instaura un nuevo método de señalización caracterizado por la disposición en las fachadas de objetos reales de monstruosas dimensiones, que hacían clara alusión a la actividad comercial desempeñada por el comercio; continuando así con una tradición comenzada en el siglo XVIII¹² donde cada comercio colgaba emblemas que indicaban gráficamente su actividad económica, posteriormente esta práctica desembocaría

en la utilización del objeto de venta como reclamo rotulístico esta vez realizado con otros materiales, como muestra el establecimiento del afilador ubicado en el Pasaje Chinitas de la capital malagueña, donde una gran tijera (fig. 7), construida en hierro, da la bienvenida a cualquier viandante que desee reclamar los servicios que en el negocio se ofrecen. Haciendo patente la importancia del tamaño del rótulo como reclamo publicitario, Las Vegas lleva al máximo esta premisa habiendo basado su sistema de señalización en las dimensiones del rótulo y su visibilidad, gran parte de ellos están realizados en neón y dispuestos en los aledaños de las carreteras y fachadas de los negocios.



Fig. 7. Afilador, Pasaje Chinitas, 2011.

El origen del zapato en cuestión, que aparece suspendido en la entrada de la tienda, es anterior al establecimiento, proviene de la antigua fábrica de esparto de Málaga situada en C/Sevilla y no constituiría una seña de identidad del comercio hasta el cierre de la fábrica, suceso que provocó su traslado a Hinojosa Calzados. En su superficie se encuentra manuscrito el texto Hinojosa Calzados realizado con pincel, el trazo y forma de la letra evocan el carácter artesanal al tratarse de una tipografía ligada y de corte infantil, resultando curioso como en la traslación a otro soporte no ha perdido ni un ápice de su genuinidad.

“Los descendientes de su fundador, José Hinojosa Ruiz, han sabido mantener vivo el espíritu de aquella época dorada. La estética del local, de hecho, no ha variado desde entonces. «Ese aire antiguo es parte de nuestro encanto, así que no pensamos cambiarlo», anuncia Javier Hinojosa quien asiste con «pena» a la transformación que está experimentando el comercio del Centro. ‘Todo son franquicias sin personalidad. Y más que se va a perder cuando se actualicen los alquileres a los nuevos precios. Nosotros compramos el local para evitarlo’, comenta”¹³.

Efectivamente como apunta Javier Hinojosa, son escasos los negocios genuinos que perduran en una ciudad arrastrada por el modelo de negocio de la franquicia, uno de los pocos que aún se conservan es el aquí expuesto, haciendo gala de una especie gráfica y comercial, la del pequeño y familiar comercio, que no solo se está extinguiendo sino que además no está siendo registrada y estudiada con la debida atención.

6. Conclusión

En primer lugar se observa un predominio de la rotulación comercial perteneciente al modelo de negocio de la franquicia, siendo la homogeneización global de las mismas la que ha determinado su exclusión como objeto de análisis. En segundo lugar y atendiendo a los comercios de carácter local se observa un predominio de las técnicas rotulísticas implantadas en la ciudad de Málaga en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta del pasado siglo -neón, rótulos cajeados luminosos y letras de vinilo-, deudoras del estilo de la época, proveniente de la casi recién nacida cultura de la ciencia ficción; lo que supondría la desaparición casi absoluta -se conserva aún el zapato de Hinojosa Calzados y algunos símiles realizados en 1960 en el Pasaje de Chinitas- de rótulos y técnicas propias del sistema gremial y artesanal que inundaban las calles a comienzos del siglo XX. En tercer lugar se hace palpable la decadencia progresiva de la artesanía en el rótulo. Salvándose la cerámica, que en la comunidad autónoma de Andalucía sigue siendo muy usada gracias a su valor de identificación histórico-simbólico y al mundo cofrade, claro defensor de esta técnica.

Más que preocupación por la sintonía entre el rótulo y el comercio, las empresas se suben al carro de una u otra tendencia de “moda”, sin pararse a reflexionar sobre los beneficios que una adecuada señal puede aportar a su negocio. Ahora son empresas dedicadas a la rotulación, donde no suele existir el juicio estético y compositivo adecuado para que el acto simbiótico entre empresa e imagen se establezca, las encargadas de aportar la imagen externa de un local. Esperemos a este respecto que el creciente número de empresas dedicadas a la comunicación y gráfica publicitaria, y las estrenadas hornadas

de estudiantes de diseño gráfico en la ciudad ayuden a cambiar este panorama ya que tal y como diría Peter Behrens:

“El tipo es uno de los más elocuentes medios de expresión de cada época o estilo y, próximo a la arquitectura, proporciona el retrato más característico de un periodo, o el testimonio más severo del nivel intelectual de un país”¹⁴.

Notas:

1. ÁLVAREZ, A. Y DEL RÍO, P., *La vida en el barrio. Estudios sobre formas de vida y modelos urbanos en Sevilla y su casco histórico*. Sevilla, Edit. Pro Sevilla, 1979, p. 190.
2. *Ib ídem*, p. 192.
3. Página web de la Fundación Signes. <http://fundacionsignes.org/activismo-grafico/al-rescate/> (consultado 29-11-2012)
4. Página web corporativa Buchstabenmuseum . <http://www.buchstabenmuseum.de/> (consultado 28-11-2012)
5. Página web oficial de Neon Muzeum. <http://www.neonmuzeum.org/pages/about.html> (consultado 28-11-2012)
6. Museo tipográfico de Las Vegas. http://en.wikipedia.org/wiki/Neon_Museum (consultado 28-11-2012)
7. GONZÁLEZ RIAZA, B., “Proyectos colectivos sobre gráfica urbana”, en *Ponencias sobre el 3 cit*, Valencia, ADCV, 2008, pp. 47-52
8. FONTALVA PLATERO, F.J., *El cartel en Málaga. Historia y estética*. [Memoria de Licenciatura inédita] Málaga, Universidad, 1982, p. 7.
9. *Ib ídem*, p. 20.
10. *Ibid*. p. 31.
11. Página corporativa de la empresa. http://www.logotec3d.com/index_esp.html (consultada 28-11-2012).
12. SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 86.

13. NOGUÉS, A., “Comercios con sabor añejo” en *sur.es* 01-03-2011
<http://www.diariosur.es/v/20110301/malaga/comercios-sabor-anejo-20110301.html> (consultado 29-11-2012).
14. SATUÉ, E., *El factor Diseño, en la cultura de la imagen y la imagen de la cultura*. Madrid, Alianza Editorial, 2011, p.55.

Referencias bibliográficas:

- ÁLVAREZ, A. Y DEL RÍO, P., *La vida en el barrio. Estudios sobre formas de vida y modelos urbanos en Sevilla y su casco histórico*. Sevilla, Edit. Pro Sevilla, 1979.
- ARFUCH, L, CHAVES, N., y LEDESMA, M., *Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires, Paidós, 1997.
- AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona, Edit. Gedisa, 1992.
- BLACKWELL, L., *La tipografía del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1998.
- BREA, J. L., *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona, Gedisa, 2007.
- CALVERA, A. [coord], *Arte ¿? Diseño*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- CARRERE, A., *Retórica tipográfica, cuadernos de imagen y reflexión*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2009.
- CARERI, F., *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- CORAZÓN, A., *Imágenes/Signos. Una experiencia transversal*. Pamplona. Universidad Pública de Navarra. 2011.
- COSTA, J., *La imagen de marca. Un fenómeno social*. Barcelona, Paidós, 2004.
- COSTA, J. Y RAPOSO D., *La rebelión de los signos. El alma de la letra*. Buenos Aires, La Crujía Ediciones, 2008.
- ESQUEDA, X., *El Art Déco. Retrato de una época*. México, U.N.A.M., Centro de Investigación y Servicios Museológicos, 1986.
- FATÁS, G., Y BORRAS, G. M., *Diccionario de términos de arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- FONTALVA PLATERO, F.J., *El cartel en Málaga. Historia y estética*. [Memoria de Licenciatura inédita] Málaga, Universidad, 1982.
- HUERTA, R., *Museo tipográfico urbano*. Valencia, Edit. PUV, 2008.

- MURRAY, T y MURRAY, K., *Store front. The dissapearing face of New York*. Berkeley, Gingko Press, 2010.
- PÉREZ ROJAS, J., *Art déco en España*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.
- SÁNCHEZ, A., *Barcelona gráfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- SATUÉ, E., *El factor Diseño, en la cultura de la imagen y la imagen de la cultura*. Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- SATUÉ, E., *Arte en la Tipografía y Tipografía en el Arte*. Madrid. Edit. Siruela, 2007.
- SATUÉ, E., *Paisaje Comercial de la ciudad*. Barcelona. Edit.Paidós, 2001.
- SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- SATUÉ, E., *El Diseño Grafico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid, Alianza, 1988.
- SESMERO, J., *Paseo Romántico por la Málaga Comercial*. Málaga, Edit. Bobastro, 1985.
- SIMÓN MONTIEL, A., *Los orígenes del Diseño Gráfico en Málaga 1120-1931. Nacimiento y evolución de una herramienta de comunicación social*. Málaga, Universidad, 2007.

Los autores

Reyes Escalera Pérez Profesora de Historia del Arte de la Universidad de Málaga (España). Es coordinadora académica del Grado de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Entre sus líneas de investigación destacan la Iconografía religiosa, la Mitología, la Fiesta barroca, la Emblemática y el Patrimonio malagueño. Actualmente es Co-secretaria de *Boletín de Arte* y Vocal de la Comisión Andaluza de Bienes Muebles de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Sonia Ríos Moyano Profesora de Historia del Arte de la Universidad de Málaga (España). Es Secretaria Académica del Dpto. de Historia del Arte desde el año 2009 hasta la actualidad y ha sido coordinadora del Grado de Historia del Arte durante los cursos académicos 2012/2013 y 2014/2015. Coordinadora de proyectos de Investigación de la Universidad de Málaga (PIE07-60/PIE08-04/PIE13-145). Desde el año 2009 es docente en el *Dottorato Internazionale in Design e Innovazione della Seconda Università di Napoli*. Investiga sobre temas que abordan múltiples aspectos del diseño y sus relaciones con lo artístico.

Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Málaga (España). Ha sido vocal en la Comisión de Garantía de Calidad del programa de Doctorado de *Estudios Avanzados en Humanidades: Historia, Filosofía y Ciencias de la Antigüedad*. Su línea de investigación preferente son las artes decorativas, el coleccionismo objetual y el patrimonio malagueño. Actualmente es co-secretario de la revista *Boletín de Arte*. Ha sido también comisario y coordinador de exposiciones de arte, Vicerrector Adjunto de

Extensión Universitaria en la Universidad de Málaga (1990-1994) y Vocal de la Comisión Andaluza de Bienes Muebles (2014-2014).

Franziska Koch Graduada en Historia del Arte y Culturas Antiguas en la Universidad Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (Alemania). Máster en *Desarrollos Sociales de la Cultura Artística* en la Universidad de Málaga. Curso en *Tasación de obras de arte* en Málaga.

Lucía Mireya Jiménez Benítez Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Málaga, Máster de *Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas* por la Universidad de Málaga, Curso de *Virtualización al 3D del Patrimonio* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, actualmente está cursando los estudios de Máster en *Patrimonio Histórico y Literario de la Antigüedad*. Colaboradora en el IX Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, *Confluencia de la imagen y la palabra. Emblemática y Artificio Retórico* celebrado en la Universidad de Málaga, año 2013

Miriam Rengel Medina Graduada en Historia del Arte en la Universidad de Málaga, Máster en *Desarrollos Sociales de la Cultura Artística* de la Universidad de Málaga. Asistencia al *Seminario Internacional en Diseño de Interiores* de la Universidad de Málaga, al Curso de *Estrategias de Gestión en el Sector Artístico* impartido por el Museo Carmen Thyssen y al Seminario de *Nuevos Museos, centros de Arte y Prácticas Curatoriales* de la Universidad de Málaga.

María Martínez Yuste Graduada en Historia del Arte en la Universidad de Málaga. Máster en *Mercado del Arte* por la

UNED (Madrid). Primer premio al vídeo documental *La epidemia de la Peste en la Edad Moderna* en el I Certamen de Cortos Documentales de la UMA. Ha asistido al *Simposio Internacional La perspectiva en la tradición artística occidental* de la Universidad de Málaga, al *I Congreso Internacional Diseño de interiores: Objetos, ideas, poéticas* del Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, al Ciclo de Conferencias *Los mundos del grabado. Colecciones, técnicas, malacitanos* del Museo Picasso de Málaga, al Seminario *El mito en la Historia, las Artes y la literatura* de la Universidad de Málaga y al *I Congreso Internacional sobre Teoría y Literatura Artística en España* de la Universidad de Málaga y el CEHA en colaboración con el museo Picasso de Málaga.

Silvia Cazalla Canto Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Málaga, Máster en *Estudios Avanzados de Historia del Arte Español* en la Universidad Complutense de Madrid. Prácticas en la Biblioteca Nacional de España y colaboradora en el catálogo de la Biblioteca Nacional sobre dibujos de arquitectura del siglo XVIII y XIX. Ha colaborado en el *IX Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática* celebrado en Universidad de Málaga en el año 2013. Ha participado en el *II Congreso Nacional de Historiadores del Arte*, celebrado en la Universidad de Murcia y en el *Encuentro de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte* de la Universidad Complutense en el año 2015. Actualmente es miembro del grupo de investigación *TIEDPAAN-MÁLAGA* del Departamento de Historia del Arte de la UMA.

José Antonio Vázquez Sánchez Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Málaga, Graduado en Historia del Arte por la Universidad de Málaga. Mención de Honor al

mejor expediente académico en la titulación en Historia del Arte, curso académico 2012/2013. Ha asistido al *I Curso de Técnicas y Fundamentos Histórico-Artísticos de la Carpintería de Armar: Ciencia y Arte* de la Universidad de Málaga y al Seminario de *Diseño de interiores, objetos, ideas, poéticas* del MUPAM. Colaborador en el *IX Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, celebrado en la Universidad de Málaga, año 2013.

M^a Gracia Ortega Martín Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Málaga. Ha asistido al *I Curso de Técnicas y Fundamentos Histórico-Artísticos de la Carpintería de Armar: Ciencia y Arte* de la Universidad de Málaga, al Seminario de *Arte y Gestión cultural en femenino* de la UMA, al Seminario de *Diseño de interiores, objetos, ideas, poéticas* de MUPAM y al Seminario Internacional, *Mujeres y arte de Vanguardia. Definiciones de un espacio intermedio* en el Museo Picasso de Málaga. Colaboradora en el *IX Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, Confluencia de la imagen y la palabra. Emblemática y Artificio Retórico* celebrado en la Universidad de Málaga, año 2013.

Luis Delgado Mata Graduado en Historia del Arte por la Universidad de Málaga y máster en *Estudios Avanzados en Historia del Arte Español* por la Universidad Complutense de Madrid. Ha realizado prácticas en la Biblioteca Nacional de España, desempeñando funciones relativas a la elaboración de un catálogo sobre los fondos de dibujos de arquitectura del siglo XIX pertenecientes al Servicio de Dibujos y Grabados del Departamento de Bellas Artes y Cartografía. Durante su formación ha asistido a numerosos cursos sobre pintura española de los siglos XIX y XX como la Cátedra del Prado de 2013, de la que fue becario. Asimismo, ha colaborado en el proyecto de

investigación *Visibilidad del Arte Español Contemporáneo en la Red*, de la Universidad Complutense de Madrid, y ha participado en el *II Congreso Nacional de Jóvenes Historiadores del Arte*, organizado por la Universidad de Murcia. Actualmente es doctorando del Departamento de Historia del Arte de la UMA y miembro del grupo de investigación *TIEDPAAN-MÁLAGA*.

Sonia Enamorado Corpas Licenciada en Periodismo por la Universidad de Málaga, Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Málaga. Certificado de Actitud Pedagógica. Curso *taller de radio Onda Verde*, Taller de *Nuevos Lenguajes Cinematográficos*, Curso *Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación*, Curso *Didáctica de las Actividades Extraescolares en Centros Educativos*, Curso *La Educación para la Convivencia en el marco de la organización escolar*, Curso *Organización Escolar: prevención y control de la violencia en los Centros*, Curso *Intervención Didáctica y Psicopedagógica en entornos escolares* y Curso *Investigación e Innovación didáctica en el aula*.

Ana Solís Díaz Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Málaga, Máster en *Desarrollos Sociales de la Cultura Artística* por la Universidad de Málaga y Máster en *Comunicación, Marketing y Publicidad* por el Instituto Europeo di Desing en Madrid. Ha participado en las exposiciones colectivas: *Pieza de videoarte* en la Muestra de Arte Universidad de Barcelona, en la Caja Negra y en las Configuraciones Bellas Artes 08.



Stans retro secus ped s eius S. Luc Cap. 7. Vers. 38.
*En Mulier stillis lacrymosis, atque capillis
 Christi innixa talis, vndique sana malis.*

Cierva herida, à la fuente de la gracia
 Magdalena corrio, buscando ansiosa
 Ael que saludes dà con eficacia:
 Hallole en vn combite y amorosa
 Besó sus pies con penitente audacia
 A sus plantas assida vid llorosa.
 O Magdalena! Vnida à tales plantas
 A los Cedros mas altos te adelantas.