



UNIVERSITAT
JAUME•I

M I L L A R S

ESPAI I HISTÒRIA

XXXI

ANY 2008

Departament d'Història, Geografia i Art

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàriques

MILLARS: Espai i Història. - T. 1 (1974). - Castelló de la Plana:
Publicacions de la Universitat Jaume I, [1974]-

v.; 24 cm

Anual

Es continuació de: Millars

Descripció basada en: n. 17 (1994)

ISSN 1132-9823.

I. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat
Jaume I

05

Director: Carles Rabassa Vaquer.

Secretari: Enrique Montón Chiva.

Consell de redacció:

Inmaculada Badenes-Gasset Ramos.

Imilcy Balboa Navarro.

Manuel Chust Calero.

Carmen Corona Marzol.

José Escrig Barberá.

Juan José Ferrer Maestro.

Joan Feliu Franch.

Carmen María Fernández Nadal.

Ivana Frasquet Miguel.

Diego López Olivares.

Juan Manuel Marín Torres.

Verónica Marsá González.

Victor Mínguez Cornelles.

Rosa Monlleó Peris.

Francesc Morató Pastor.

Carme Olària Puyoles.

Vicent Ortells Chabrera.

José Antonio Piqueras Arenas.

Josep Maria Pons Altés.

José Quereda Sala.

Wenceslao Rambla Zaragoza.

Inmaculada Rodríguez Moya.

José Manuel Rua Fernández.

Amparo Sánchez Cobos.

M^a Luz Sanfeliu Gimeno

Vicent Sanz Rosalén.

Javier Soriano Martí.

Rosalía Torrent Esclapés.

Vicent Zuriaga Senent.

Consell Aessor:

Manuel Ardit Lucas (Universitat de València).

Pedro Barceló (Universität Potsdam).

Josep María Fulbla Pericot (Universitat de Barcelona).

Antonio Gil Olcina (Universitat de Alicante).

Rafael García Mahiques (Universitat de València).

Enric Guinot Rodríguez (Universitat de València).

Dña. Mary Nash (Universitat de Barcelona).

Joan Vilà Valentí (Universitat de Barcelona).

MILLARS. Espai i Història no s'identifica necessàriament amb els continguts dels articles publicats.
Prohibida la reproducció total o parcial dels articles sense l'autorització prèvia.

Dipòsit legal CS-84-96

GRAFICAS CASTAÑ, S.L. – Ingeniero Echegaray, 12 – ONDA (Castellón) España

SUMARI

ESTUDIS

VERÓNICA MARSÁ GONZÁLEZ <i>Fragmento de instrumento musical, Poblado ibérico de Torre la Sal (Cabanés, Castellón)</i>	9
--	---

JOAQUÍN APARICI MARTÍ <i>De libros y representaciones figurativas. Cultura material entre los artesanos y comerciantes segorbinos y castellonenses (siglo XV)</i>	25
--	----

IMILCY BALBOA i GERARDO CABRERA <i>«Descubrir y usurpar. La otra cara de la expedición Mopox»</i>	49
--	----

AMPARO SÁNCHEZ COBOS <i>Inmigración política en Cuba: los anarquistas españoles (1902-1925)</i>	65
--	----

RAÛL GONZÁLEZ DEVÍS <i>«Autoritarisme, nacionalització i control durant la dictadura de Primo de Rivera: els delegats governatius a les comarques de Castelló»</i>	77
---	----

JORDI LUENGO LÓPEZ <i>Veus de dones sobre fulls escrits: aportacions femenines a la premsa valenciana durant el primer terç del segle xx</i>	95
---	----

JAVIER SORIANO MARTÍ <i>El carácter ejemplar del corcho en la montaña media mediterránea: los aprovechamientos forestales residuales</i>	107
---	-----

JOSÉ OJEDA NIETO <i>Oriola, tópicos y realidades (ss. XVI-XVII)</i>	129
--	-----

DOSSIER: ART I DISSENY

WENCESLAO RAMBLA ZARAGOZÁ <i>Presentación</i>	147
--	-----

DOMINGO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ <i>La crueldad de lo real</i>	153
--	-----

JOAN FELIU FRANCH	
<i>La ceràmica com a mitjà creatiu contemporani</i>	171
JOAN COSTA I SOLÀ-SEGALÉS	
<i>Arte gráfico y comunicación visual</i>	183
WENCESLAO RAMBLA ZARAGOZÁ	
<i>La imagen en el diseño: una iconicidad virtual para una finalidad real (Entre la finalidad comunicativa y la artisticidad configurativa)</i>	197
SILVIA TENA BELTRÁN	
<i>Revisitando los clásicos: el remake como subversión del discurso de autoridad y otros simulacros de lo real</i>	211
ROSALÍA TORRENT ESCLAPÉS	
<i>Sobre diseño y género. Mujeres pioneras</i>	221
Autors	233
Normes per a la presentació d'originals	237

ESTUDIS

FRAGMENTO DE INSTRUMENTO MUSICAL POBLADO IBÉRICO DE TORRE LA SAL (CABANES, CASTELLÓN)

Verónica Marsá González
Universitat Jaume I

RESUMEN

Durante el verano de 2007 se excavó arqueológicamente el área de intervención denominada PAI Torre la Sal área 55TSAL-009 VIALES - YACIMIENTO DE TORRE LA SAL. La pieza que va a analizarse se halló en el Sector S7 que se corresponde con la una zona de la importante necrópolis del poblado ibérico encontrado. En este artículo se analiza una pequeña pieza tubular de hueso que podría ser parte de un instrumento musical.

ABSTRACT

During the summer of 2007 there was excavated arqueologically the area of intervention named PAI Torre la Sal área 55TSAL-009 VIALES - YACIMIENTO DE TORRE LA SAL. The piece that is going to be analyzed was situated in the Sector S7 that corresponds with one zone of the important necropolis of the Iberian opposing settlement. In this article there is analyzed a small tubular piece of bone that might splits of a musical instrument.

INTRODUCCIÓN Y ANTECEDENTES DEL POBLADO

Una de las primeras referencias sobre la posibilidad de la existencia de restos de un poblado fue apuntada por Peris Fuentes en 1922; él comentaba que las aguas habían ganado terreno a la costa y que “frente a la Torre la Sal... en un día que esté tranquilo y haga sol, en el centro de una extensión de aguas diáfanos se observa un manchón oscuro; entrando en un bote se ve que lo producen los cimientos de una población...” (PERIS FUENTES, J., 1922).¹

Desde 1985, la zona que rodea la Torre Vigía del siglo XVI (Torre la Sal – Cabanes – Castellón) ha sido objeto de estudio, a manera de

1. PERIS Y FUENTES, J. (1922): “Escarceos arqueológicos. Castellón y sus cercanías”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, III, pp. 193-199, Castelló.

excavaciones metódicas, tanto por tierra como por mar. En la prospección subacuática se halló la presencia de una gran área de desembarco cubierta por el agua, la que pertenecían cuantiosos restos de ánforas vinarias Dressel 1 y Lamboglia 2.

La prospección de tierra, frente a la torre y en el Sector A, documentó abundante cerámica ibérica decorada y de cocina, ánforas Dressel 1 y Mañá E, cerámica de barniz negro, restos de un muro pertenecientes a un recinto que conservaba un suelo empedrado y fragmentos de adobes. Durante la misma campaña se excavó uno de los pozos de agua dulce del poblado, construido con piedra arenisca y bolos de gran tamaño, que presentaba el brocal muy deteriorado pero una pared interna en buen estado (FERNÁNDEZ IZQUIERDO, A., 1987-1988).² En el Sector B aparecieron restos de construcciones y abundantes ánforas púnicas Mañá C-2. En el Sector D se excavó la hilada inferior que quedaba de unos muros de aproximadamente 40 cm. de anchura, orientados todos en la misma dirección y una hilada de ánforas que indicaban la existencia de un almacén (FERNÁNDEZ IZQUIERDO, A., 1987-1988). El análisis de los datos de los diferentes sondeos y trabajos arqueológicos confirma que su ubicación tan cercana a la costa fue propicia, entre los siglos III y I a.C., tanto para intercambios comerciales como para la redistribución de productos procedentes de Italia. No obstante, podemos remontarnos más atrás gracias a la presencia de cerámica ática de figuras rojas y ánforas PE-14, que nos acercaría al comercio griego y massaliota de los siglos V a.C. y IV a.C.; también los restos de cerámicas fenicias que podrían datarlo de finales del siglo VII a.C. o inicios del siglo VI a.C..

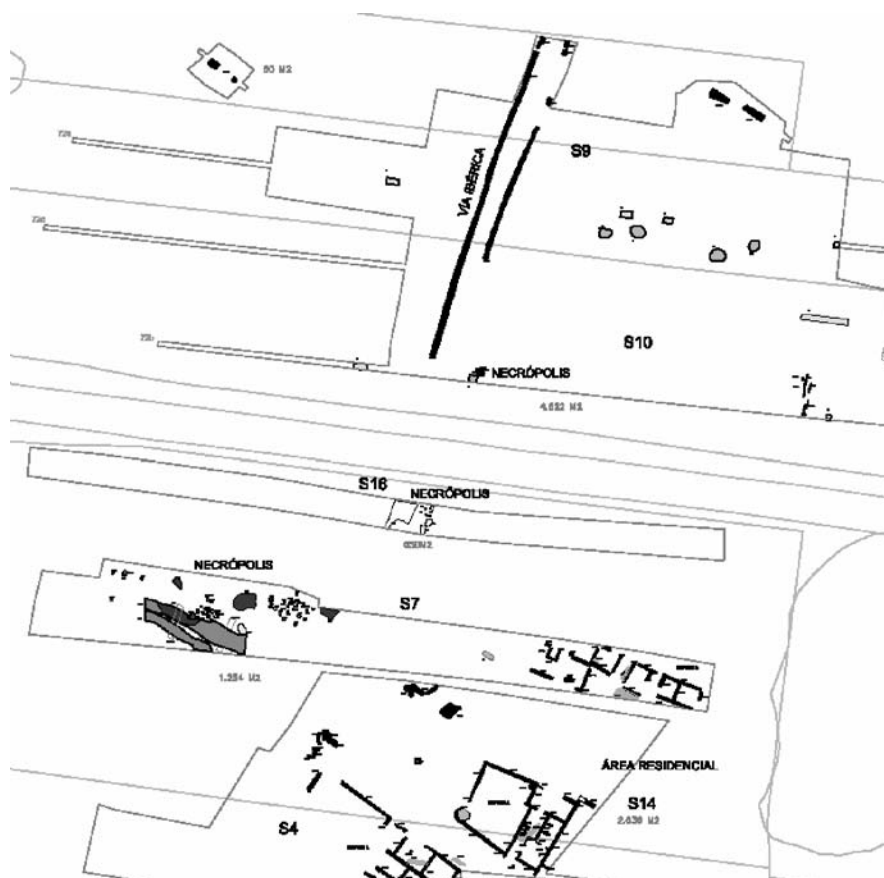
La intención de los trabajos arqueológicos realizados a partir del año 1978, era la de determinar si los restos hallados en actividades anteriores formaban parte de cargamentos de barcos o se trataba de deshechos propios de zonas de embarcadero, ya que el material más abundante se corresponde con ánforas de tipología romana fragmentadas a la altura del cuello, lo cual es una característica propia de las operaciones de descarga en áreas de desembarco.

Durante el verano de 2007 se excavó en el área de intervención denominada PAI Torre la Sal área 55TSAL-009 VIALES - YACIMIENTO DE TORRE LA SAL. Se trata de un área emplazada al oeste del ámbito de seguridad establecido por Conselleria (S.E.P.A.) para Torre La Sal, con el objetivo de limitar las fronteras del asentamiento ibérico. Inicialmente se realizó una prospección a través de zanjas siempre a nivel superficial, ampliando la extensión de las áreas abiertas a medida que aparecían restos. La intención era obtener unas primeras plantas preliminares, sin olvidar la

2. FERNÁNDEZ IZQUIERDO, A. (1987-1988): "El poblado ibérico de Torre la Sal (Ribera de Cabanes, Castellón). Campaña de excavaciones 1985-1988". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 13, pp. 227-274, Castelló

acometida de una extensa serie de sondeos en puntos concretos, que ha posibilitado conocer las fases de ocupación de los recintos analizados.

La pieza que va a analizarse se halló en Sector S7 que puede verse en el plano inferior y que se corresponde con la una zona de la importante necrópolis del poblado.



Concretamente en el interior de una urna funeraria que apareció en el enterramiento GE 32 de este Sector 7.



Imagen general de la necrópolis del Sector 7 en proceso de excavación.

Uno de los elementos que aparecieron en esta necrópolis fue un gran recipiente que, siguiendo la tipología de BONET/MATA (1992), se trata de una tinaja con hombro, bitroncocónica u ovoide, A. I. 2. 1, ³ completo y cubierto con una tapadera que apareció fracturada en su interior; tanto el recipiente como la tapa conservaban restos decorativos pintados con motivos geométricos y vegetales.

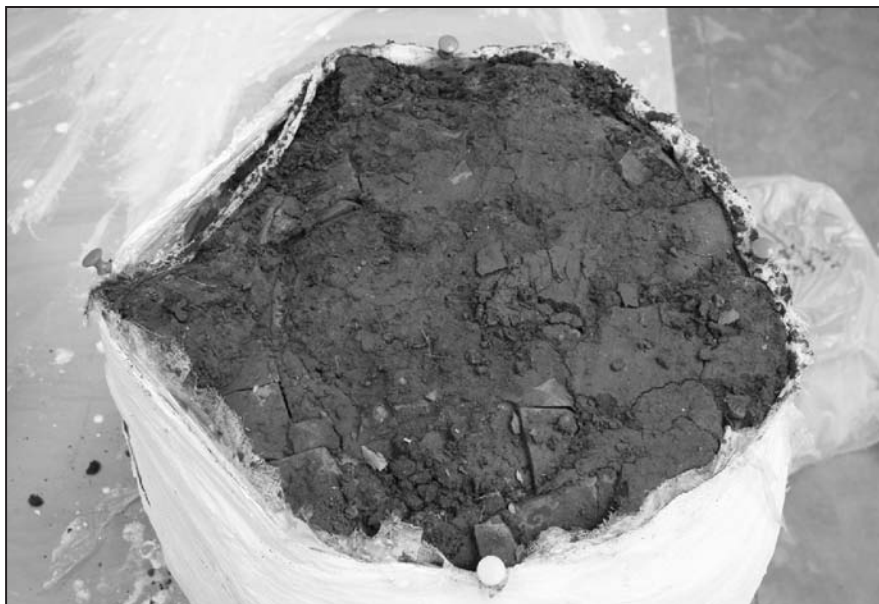


Urna funeraria TSN- 007032002-02 (Sector 7, GE 32).

Tras someter la urna *in situ* a dos tipos de protecciones⁴, la urna, repleta de tierra, se vació utilizando espátula y bisturí. En la superficie se observaron fragmentos de cerámica pertenecientes a la tapadera que cerraba la urna.

3. MATA PARREÑO, C. — BONET ROSADO, H. (1992): "La cerámica ibérica: ensayo de tipología". *Estudios de Arqueología ibérica y romana. Homenaje a Enrique Pla. Serie Trabajos Varios*, 89, pp. 117-173. Valencia.

4. Primero se impregnó una capa de vendas de algodón con Paraloid B72 diluido al 20% en acetona y, debido a su gran volumen, se reforzó envolviéndola con film transparente y posteriormente con vendas de escayola para poder extraerla, transportarla y pasar a su estudio. Ya en laboratorio se le realizó un engasado con vendas de escayola en la base para poder trabajar por la parte superior.



Tras quitar la primera capa de tierra mezclada con carbones, aparecieron fragmentos del borde del plato-tapadera (TSN-007032002-02) que cubría la urna decorados en rojo (óxido de hierro), en la que se distinguía el resto de una figura geométrica. Al seguir quitando tierra del relleno se dejó ver el interior de un *kalathos* (TSN-007032002-03) roto por la base, ligeramente inclinado y boca abajo⁵.

A más profundidad aparecieron más fragmentos de la tapadera, abundantes carbones, algunos fragmentos de hueso y escasa de malacofauna.

Al llegar a la boca del *kalathos*, se visualizaron otros elementos dentro de la urna: una espátula, el cuello de un ungentario, una fusayola, una plaquita de bronce y, la figura que nos interesa, un cilindro de hueso decorado, todos ellos depositados junto al *kalathos*.

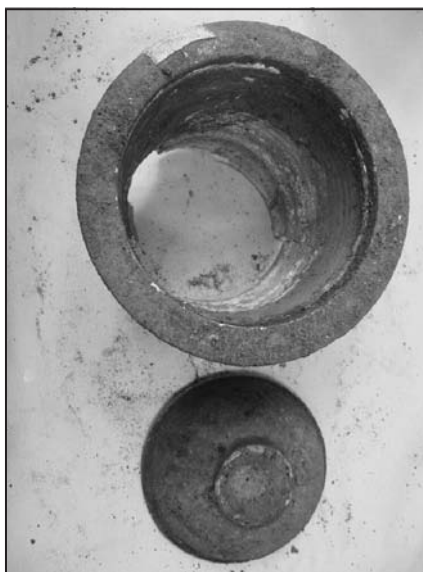
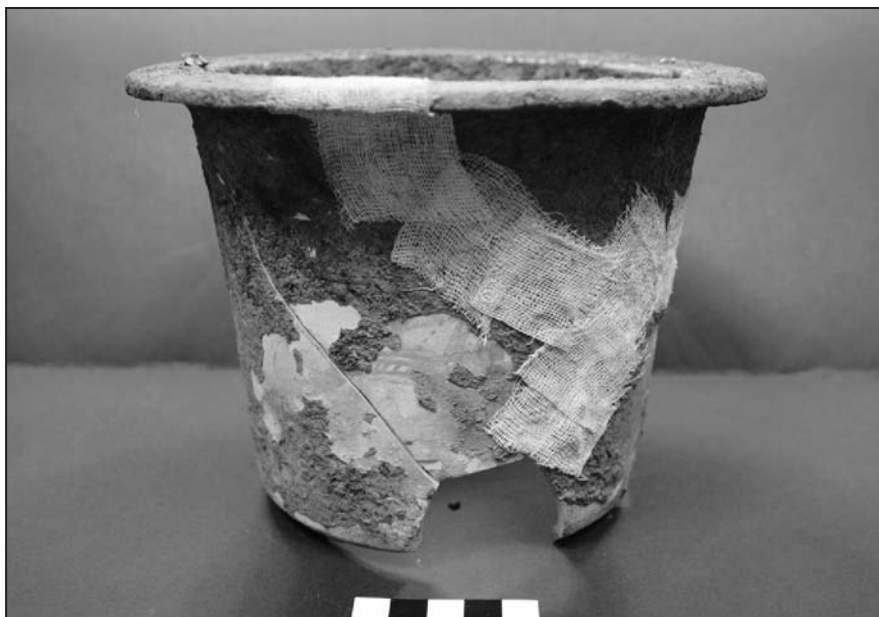
En la base del recipiente se documentaron varios fragmentos de hueso y un fragmento cerámico de boca de un pequeño recipiente. De la mitad hacia la base había manchas oscuras por el contacto con cenizas que también habían manchado los materiales encontrados, sin que ello signifique que hubiesen estado en contacto con el fuego.

5. La disposición de este elemento es diferente al resto de *kalathos* documentados hasta el momento, ya que éstos suelen aparecer centrados, al igual que en las demás urnas, mientras que en este caso se encuentra desplazado en un lateral.



En cuanto al *kalathos* (TSN-007032002-03), una vez protegido⁶, se vació de tierra, carbones y cenizas, hallando, en el fondo, diez fragmentos de restos óseos aparentemente de cráneo, con indicios de cremación.

6. Se le colocaron unos parches de refuerzo en las fracturas, utilizando gasas de algodón con K60 diluido al 20% en alcohol metílico mediante impregnación con pincel, para poder excavar el interior. Una vez terminada la operación, se realizó la extracción de la escasa tierra mediante bisturí con el *kalathos* boca abajo, es decir, en la posición original en la que salió, y sin quitar el cuenco campaniense (TSN-007032002-13) de la boca del *kalathos*.



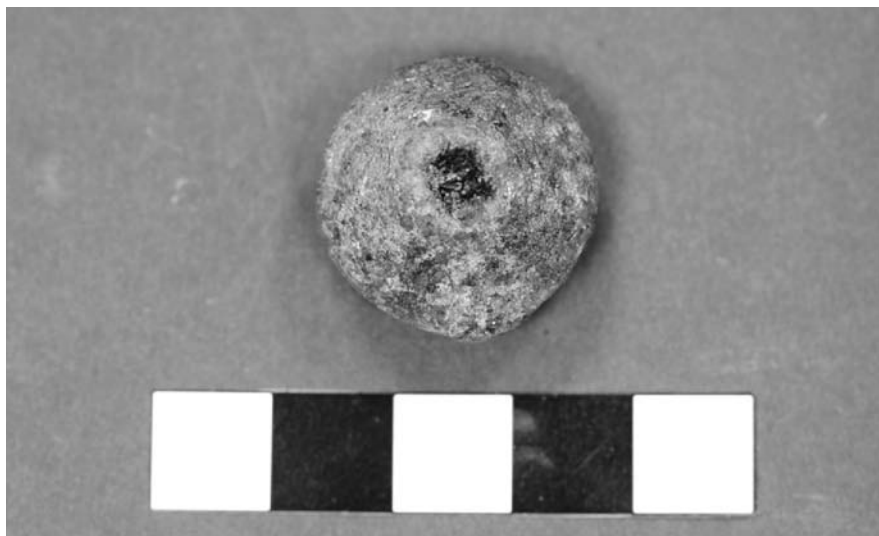
TSN-007032002-03.- El *kalathos* es cilíndrico con borde en ala plana, tipo A. II. 7. 1. Estas piezas se datan a partir del siglo III a.C. (BONET-MATA, 1992: 130). El *kalathos* está decorado en rojo y, aunque presenta varias fracturas, está completo.



TSN-007032002-04.- Un fragmento cilíndrico de hueso decorado con incisiones, documentado muy cerca del *kalathos* y junto al ungüentario. La presencia de un posible núcleo de hierro en uno de sus extremos podría indicar que se trata un empuñadura de algún tipo de instrumento. En el momento de su hallazgo, el director de las excavaciones Enric Flors, lo consideró una pieza de hueso pulido y decorado con incisiones, perforada longitudinalmente y con signos de haber estado engarzada por ambos lados a algún tipo de instrumento.



TSN-007032002-07.- Fragmento de una plaquita de bronce que apareció pegada al ungüentario y que podría ser parte de un espejo.



TSN-007032002-08.- Fusayola acéfala de cerámica con una perforación longitudinal cuya función sería la de equilibrar el huso. El tipo concreto al que se puede adscribir es el A.V.8.1.5 (BONET y MATA, 1992).

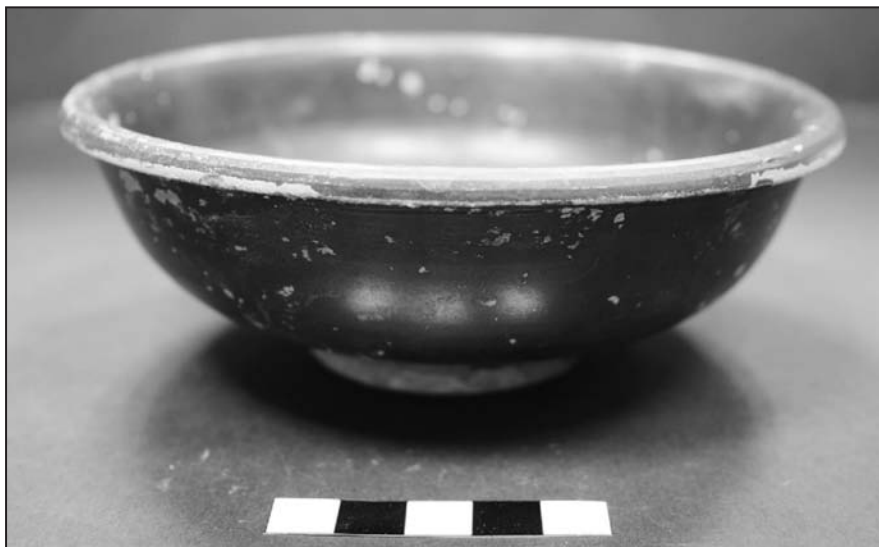


TSN-007032002-06.- Espátula de bronce que aparece casi al mismo nivel situada en la parte central del vaso. Esta pieza, que podría clasificarse como parte de instrumental higiénico-sanitario, se define habitualmente como *sonda espatulada specillum* o *spathomele*. Está compuesto por un vástago largo de sección circular, presenta una terminación en oliva en uno de sus extremos y forma de espátula en el extremo opuesto.

Este tipo de objetos suelen presentar decoraciones similares, como es el caso de esta ornamentación que muestra una base de pequeños anillos y acanaladuras. Es muy probable que se trate de una pieza importada.



TSN-007032002-05.- Ungüentario o *balsamario* de pequeñas dimensiones de tipo helenístico; pieza usual en contextos de los siglos II-I a.C.



TSN-007032002-13.- Cuenco de cerámica Campaniense B, forma Lamboglia 8a. Esta pieza, que probablemente pertenezca a talleres calenos, es una forma poco frecuente que surge en torno al tercer cuarto

del siglo II a.C. y perdura hasta mediados del siglo I a.C. Como decoración presenta una orla de estrías en su fondo.

Una vez extraído la mayor parte del relleno interior de la urna, siguen apareciendo fragmentos de cerámica parte de piezas pequeñas y un fragmento de hueso quemado en el centro y, en uno de los laterales de la urna, algunos fragmentos de huesos cremados y más fragmentos de cerámica junto con los elementos siguientes.

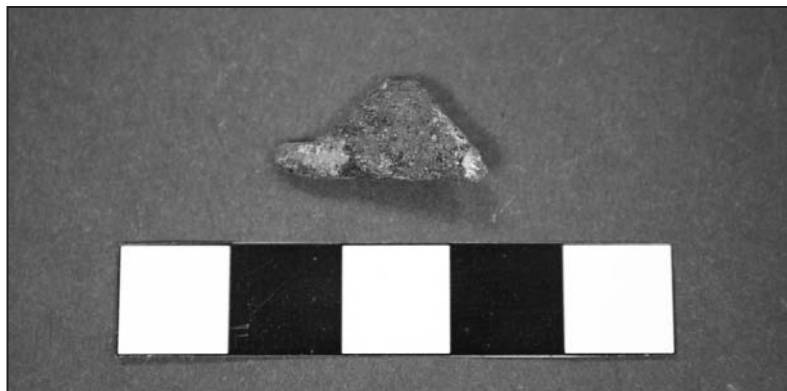


TSN-007032002-09.- Fragmento de aguja o punzón de hueso. Posiblemente este objeto fuera empleado a modo de punzón en vez de ser utilizado para fijar la ropa, velos, capas o bien para elaborar las formas de los peinados (*Acus crinalis* o *cosmatoria*).



TSN-007032002-10.- Un fragmento de fusayola seccionada por la mitad que apareció junto a una de las paredes de la urna (en la zona donde se encontraba el *kalathos*), donde aparecen las cenizas mezcladas con un depósito de tierra rojiza. Pertenece al mismo tipo que la TSN-007032002-08.

En el último tercio del relleno de la urna siguen apareciendo varios fragmentos cerámicos y un par de fragmentos metálicos de bronce:



TSN-007032002-11.- Un fragmento pequeño de bronce triangular de forma aproximadamente triangular.



TSN-007032002-12.- Fragmento de plaquita de bronce posiblemente de un espejo. Podría ser la misma pieza que TSN- 007032002-07.

FRAGMENTO DE INSTRUMENTO MUSICAL

Los más nombrados y conocidos instrumentos de viento de la antigüedad helena se consideran el aulos y la siringa.

El aulos ha sido mal denominado flauta porque, en realidad, era un instrumento con lengüeta similar a la del oboe. Propietario de su arte fue considerado el dios Apolo, porque “no es el aulos, como algunos creen, un invento de Marsias o de Olimpo o Hiagnis y sólo la cítara es de Apolo, sino que el arte de tocar el aulos como la cítara el inventor es el dios” [Plutarco] (1135F).



La flauta de pan o siringa, instrumento denominado *polykálamos* por estar compuesto de varias cañas pequeñas. Generalmente, las cañas eran siete, al igual que las cuerdas de la lira, abiertas únicamente por el extremo superior por el que se soplabá. Ateneo (4.82, 25, 184A) recoge las diferentes opiniones sobre la aparición de siringas de una o varias cañas, derivando la primera de Hermes y de Sileno y Marsias la segunda. También [Plutarco] (1136A) la cita cuando habla de la estatua de Apolo de Delos, quien llevaba en su mano derecha un arco y en la izquierda a las Gracias sosteniendo, cada una de ellas, un instrumento musical: la lira, el aulos y la siringa:

καὶ ἡ ἐν Δήλῳ δὲ τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ ἀφίδρυσις ἔχει
ἐν μὲν τῇ δεξιᾷ τόξον, ἐν δὲ τῇ ἀριστερᾷ Χάριτας, τῶν
τῆς μουσικῆς ὀργάνων ἑκάστην τι ἔχουσιν· ἡ μὲν γὰρ
λύραν κρατεῖ, ἡ δ' αὐλούς, ἡ δ' ἐν μέσῳ προσκειμένην
ἔχει τῷ στόματι σύριγγα·

No obstante, hay un doble uso del término siringa; el uno, el que puede referirse al instrumento musical de viento, utilizado aun hoy día por los pastores y, el otro, el orificio que el aulos poseía como dispositivo-llave y que permitía el cambio de tesitura, a más aguda, del sonido propio del instrumento.

El prototipo de instrumento de viento al que probablemente pertenece la pieza a la que me refiero era, o bien un silbato o bien un *aulos monokálamo*.

La aparición de este instrumento simple como el silbato data de la Edad de Piedra y su origen se halla extendido por todo el mundo. El silbato podía estar hecho de cualquier material, hueso, corteza de árbol, caña, madera, piedra, arcilla, cuerno, metal o marfil. Estaba formado por un tubo, generalmente corto, cerrado por un extremo y abierto por el otro por el que se soplabá. Estos instrumentos sólo producían una nota, cuya altura dependía del grosor y de la longitud del tubo. El denominado “silbato de pico” tenía en el extremo abierto una boquilla. Debido a los restos metálicos que todavía permanecen en uno de los extremos de esta pequeña pieza, lo más probable es que la pieza que analizamos sea la boquilla de un silbato de imitación, utilizado por la mujer a la que pertenecía este ajuar funerario que la acompañaba. Cuando hablamos de silbato de imitación, nos referimos a los silbatos utilizados como reclamo, destinados a atraer a los pájaros. Es probable que el silbato derivase en el *aulos* ya que, aunque las representaciones lo muestran siempre doble, originariamente estaba formado por una sola caña.

Con todo lo expuesto, no puedo dejar de añadir que existen pruebas que pueden confirmar o dudar de lo expuesto.

Para confirmar este argumento, recurrí al trabajo que está realizando el *Istituto Centrale per il Restauro del Dipartimento per la ricerca, l'innovazione e l'organizzazione* perteneciente al Ministero per i Beni e le Attività Culturali de Roma. Ellos mismos están procediendo a la restauración de un instrumento musical que lleva incorporada la boquilla de hueso, la cual es de la misma estructura y características de la pieza hallada en Torre la Sal y que ellos definen como: "Si tratta di una coppia di canne ad ancia doppia costituite da una lamina bronzea esterna e da un'anima interna di osso (non è certo ancora se si tratti di avorio), noto anche con il nome greco aulos, pl. auloi e il nome latino di tibiae, assimilabile all'odierna zampogna"⁷.

Para abrir una nueva perspectiva sobre los argumentos presentados y dejar libre el camino a otras interpretaciones, puedo decir que existen otros objetos muy similares que nada tienen que ver con la música. Se trata de unas cuentas de collar de hueso que vi en el Museo Arqueológico de Micenas, la forma y el tamaño son idénticos a las que presenta la boquilla de estos instrumentos de viento.



7. <http://www.icr.beniculturali.it/restauri/flauto.htm>

DE LIBROS Y REPRESENTACIONES FIGURATIVAS. CULTURA MATERIAL ENTRE LOS ARTESANOS Y COMERCIANTES SEGORBINOS Y CASTELLONENSES (SIGLO XV)

*Joaquín Aparici Martí
Universitat de València*

RESUMEN

A partir del estudio de los inventarios de bienes, el artículo muestra la relación mantenida por los mercaderes y artesanos de dos localidades medianas como Castellón y Segorbe, con los ámbitos de la lectura y la escritura, por una parte, y de las representaciones artísticas, básicamente pictóricas, por la otra. Se analiza tanto la posesión de libros de lectura, como el uso de la escritura en libros de contabilidad y otras formas de memoria o archivos particulares, así como las imágenes y pinturas que decoraban los espacios domésticos dónde desarrollaban sus vidas.

ABSTRACT

From the possessions inventories study, this articles point out the relationships maintained between craftsmen and merchants in two medium towns as Castellón and Segorbe. First, from the reading and writing matters, and secondly from the artistic representations, paintings basically. It analyses both the literature books possession and the use of writing in accounting books and several ways of memory and private archives, and also the images and paintings which ornated the domestic spaces where the lives took place.

LOS INVENTARIOS SEGORBINOS Y CASTELLONENSES COMO FUENTE DE ESTUDIO

Tanto la ciudad de Segorbe como la de Castelló cuentan en la actualidad con fuentes documentales de importante valor cuantitativo y cualitativo para el estudio de la Edad Media, especialmente el siglo XV. En nuestro caso, y vinculado al interés ahora suscitado, hemos utilizado los inventarios de bienes que aparecen en registros muy concretos. En el caso de Segorbe disponemos de inventarios *post-mortem* y almonedas

de bienes contenidas en los protocolos notariales conservados en el Archivo Catedralicio. A ellos unimos las inscripciones judiciales de bienes muebles conservadas en el Archivo Municipal de dicha población. Para el caso de Castelló, la no existencia de protocolos notariales del siglo XV nos mermó una parte de la aproximación al tema, si bien la ingente cantidad de documentación judicial conservada en su Archivo Histórico Municipal nos ha permitido consultar numerosas inscripciones de bienes¹.

Por lo que respecta a los inventarios de bienes relacionados en un acto ante notario, éste o su ayudante tienen sumo cuidado en anotar puntualmente todos y cada uno de los utensilios que se indican, generalmente por tratarse de un inventario *post-mortem*, inventario al que en ocasiones acompaña una posterior almoneda o subasta de bienes que nos permite incluso conocer el precio o valor de tasación de dichos útiles. Podemos tener la suerte de que el notario sea muy cuidadoso y anote, no sólo el objeto, sino también sus características externas, ofreciendo una información de carácter cualitativo muy valiosa².

Por el contrario, las inscripciones ante el justicia generalmente son más breves, menos detallistas. A instancia de la parte demandante, por causa de una deuda no satisfecha, ante el justicia se realiza el inventario de bienes de un individuo hasta que el listado de los mismos equivale al montante global de dicha deuda, momento en que se acaba el inventario. Resulta pues algo parcial, condicionado al valor de lo adeudado, por lo que no son inscritos la totalidad de los bienes. Incluso en ocasiones ni si quiera se llega a anotar dichos bienes, quedando en los libros-registro sólo la intitulación de aquello que se iba a hacer. Además, generalmente no se realiza, como en los actos notariales, un recorrido visual por el espacio habitado o la estructura y organización interna de la casa. Por ello estos listados son un tanto limitados. Sin embargo, a falta de otro tipo de registros, éstos son los únicos que nos acercan a la cultura material de los artesanos y comerciantes de la villa de Castelló.

La utilización por parte del historiador de los inventarios e inscripciones de bienes se reafirma como fuente insustituible para el conocimiento de la cultura material bajomedieval de cualquier persona en general, y del grupo específico de estudio en particular. Sencillamente se trata de habilitar una herramienta de análisis, un instrumento útil que nos muestre, a través del compendio de objetos relacionados que constituyen la cultura material del momento, la posibilidad de llegar a ciertos niveles de abstracción que nos permitan acercarnos más al espacio vivido, al espacio cotidiano, a la concepción mental propia del individuo en relación al conjunto, dándonos luz sobre el margen en que aquel se mueve, entre la necesidad y la

1. A partir de ahora, Archivo Catedral de Segorbe (ACS), Archivo Municipal de Segorbe (AMS), Archivo Histórico Municipal de Castelló (AHMCs), justicia (just), protocolo (prot).
2. BENASSAR, B (1984). MAZZI, M. S (1980).

satisfacción, la riqueza o la supervivencia, la élite o la pobreza, la imitación y / o la reiteración de modelos de comportamiento, etc... A través de los objetos contenidos en la casa obtendremos indicios para ver cómo, en ese espacio habitado, se proyectaban las expectativas e idealizaciones del individuo y la familia, cómo merced a los datos cualitativos aislados, ahora reunidos, podemos observar tendencias de convergencia y esbozar, todavía muy tenuemente, costumbres o hábitos en común. Como indicó N. Pounds, el mundo de los objetos bajomedievales es “la imagen más íntima que tenemos de la vida y las posesiones de las gentes”³.

Más aún, hay casos en que en los inventarios documentamos pocos objetos, pero para unas funciones muy claras, invitándonos a hablar de simplicidad. Sin embargo, la escasez de elementos en ocasiones se compensa con su multifuncionalidad (por ejemplo, *caixes*, *banchs*, etc... son empleados para depositar otros objetos y, simultáneamente, como muebles o puntos de apoyo). También hay muebles reversibles que permiten el ahorro de espacio, como las mesas o sillas plegables, camas desmontables, etc... Incluso la utilización de estos inventarios sirve para complementar los límites del registro arqueológico. La cerámica, que en la mayor parte de las excavaciones arqueológicas de espacios domésticos puede representar más del 90% del material recuperado, en algunos inventarios no supera el 18% de los objetos listados. El porcentaje restante (del orden del 82%) no sería documentado arqueológicamente más que en una proporción muy baja y en condiciones de conservación deficientes (madera, metal, vidrio, textil, junco, cuero, etc...), y sin embargo representan la mayor parte del mobiliario que existía en las viviendas de la época⁴.

La publicación de algunos inventarios de forma íntegra, sin responder a un interés particular por la cultura escrita o el gusto artístico de la persona propietaria de los bienes, pone de manifiesto algunos de los elementos que en estas líneas vamos a tratar. En dichos inventarios se tiene en cuenta el *corpus* global de bienes, y a ello se une un estudio prosopográfico del individuo, se incide en su economía, en sus relaciones familiares y laborales, etc... siempre desde la óptica del autor que ha realizado la transcripción y estudio. Por ejemplo, en el caso del pañero Burget de Banyeres se tiene en cuenta que era el más antiguo de los inventarios encontrados hasta el momento para describir una casa barcelonesa (julio de 1256). Pero merced a dichos inventarios también se descubren otros aspectos, como por ejemplo la existencia de un archivo particular con documentos de gestión de la vida diaria en manos de este pañero⁵; en otros inventarios

3. MONTANARI, M (1976). POUNDS, N (1999), p. 246.

4. EIROA RODRÍGUEZ, J. A (2006), pp. 23-36.

5. BATLLE, C (1981), p. 86. Se hace inventario de varios documentos familiares ubicados entre piezas de ropa y arnés, con seis *capbreus*, documentos de una comanda, la división de una herencia familiar, el testamento de uno de los padres, una lista de las fincas y propiedades de Burget en Barcelona y su término, etc...

se descubre la existencia de una importante y voluminosa biblioteca, caso del ciudadano de Barcelona Ferrer de Gualbes⁶; se tiene noticia o mínimas referencias a la posesión de un único libro, caso del jabonero castellonense Antoni Pastor⁷; o se hace mención al libro de contabilidad del negocio, caso del cordelero de València Joan Borrell⁸. A nivel artístico, en esos mismos inventarios también podemos observar la mayor o menor profusión de representaciones figurativas, aquellas imágenes que se reiteran, los soportes donde aparecen, etc...⁹.

Sin embargo, no deja de ser menos cierto que algunos autores han trabajado, utilizando fuentes heterogéneas (entre las que contamos con los inventarios de bienes) apuntando exclusivamente en la dirección que ahora nos ocupa, especialmente por lo que respecta al aparato escrito¹⁰, la tipología de las bibliotecas que aparecen documentadas en dichos listados de bienes¹¹, y también, a la alfabetización e historia lingüística de una de las comarcas ahora estudiadas, el Alto Palancia¹²... A ello unimos, aunque en menor medida, los estudios aproximativos sobre el “gusto artístico” de la población¹³.

Nuestra pretensión a la hora de redactar estas líneas es bastante modesta, especialmente a la luz de los trabajos que, sobre el tema, ya se han realizado. Pero no por ello deja de ser una aportación interesante y complementaria. Y esto, precisamente porque por un lado tratamos de

6. GARCIA PANADES, T (1983), p. 159. Ferrer de Gualbes poseía un estudio como espacio individualizado, en el que se localiza su biblioteca, formada por unos 52 volúmenes que contenían obras en latín, catalán y francés, abarcando temas tan variados como teología, mística, filosofía, poesía, política o ajedrez. Los libros estaban dentro de *una caixa gran de la forma major ab sa clau*. Allí treinta y cinco de los libros estaban escritos sobre pergamino, y quince en papel. Hay treinta y siete encuadernados en cuero de diversos colores, especialmente rojo (23) y verde (8). Algunos de los títulos son *Libre de les coses fetes per lo rey en Jacme appellat Sant*, *Saltiri Feriat ab diverses Ymnes*, *Suma de Regiment de mestre Arnau de Vilanova*, *Stimulus Amoris*, *Les Etiques de Aristòtil*, etc...
7. NAVARRO ESPINACH, G (2005), p. 418. *Un libre de pregamí de orons*.
8. NAVARRO ESPINACH, G (1992), p. 82. *Item una caixa de pi ab son pany e clau ab algunes scriptures e hun libre que lo dit defunt tenia hon stan continuats los deutes que li devien*.
9. En el caso del cordelero Joan Borrell se menciona por ejemplo, en la *recambra*, *tres draps de pinzell ab diverses stòries e hun altre ab la ymatge de Sent Cristòfol*, *item un retaule de fust daurat ab la ymatge de la Verge Maria*. En el caso del ciudadano barcelonés Ferrer de Gualbes destacan entre otros tantos, y debido a la profusión en su descripción, *un cortinatge de V pessas*, *entre sobrecel e tot, qui staven sobre lo lit*, *e en cascuna pessa havia una donzella qui té una cadena en la mà e en aquella stà ligat un leó al peu de la donzella e ab un títol qui és scrit ab letres d'aur qui diu "veritat" e en cada pessa ha IIII aucells pintats qui han nom signes tots blanchs*. *Un drap pintat de pinzell de hòmens e dones e de arboratges e una fontana al mig e cassant e cassa de porch e cervo*. *Un retaule de drap de pinzell qui stava penjat sobre lo portal de la dita cambra, en que és pintant la Passió de Jesu Crist ab los dos ladres e la Verge Maria e Sent Johan*. *Una retaula gran larch en que és pintat Sent Crhistòfol*.
10. Como la escritura utilizada por y para el comercio, IGUAL LUIS, D (1992) y VARELA RODRIGUEZ, E (1994-95). Aquella utilizada por los boticarios, caso de MANDINGORRA, M. L (1986)
11. BATLLE, C (1984). MANDINGORRA, M. L (1989). ROCA, J. M (1923).
12. GIMENO BLAY, F (1984). GÓMEZ CASAÑ, R (1989).
13. OLUCHA MONTINS, F (1992-93).

ofrecer nuevos datos sobre la vinculación de un sector productivo concreto (profesiones artesanas y comerciales) relacionado con el ámbito de la escritura y lectura, bien a través de noticias sobre la utilización de libros de contabilidad, bien con la posesión de pequeñas e ínfimas bibliotecas, bien con la mención a particulares archivos administrativo-económicos, etc.... De otro lado porque tratamos de acercarnos al ideario medieval basado en las imágenes que decoran sus hábitats, los tipos de soporte y los elementos allí representados. Y finalmente porque, en ambos casos, a través de los escritos e imágenes, se muestra la mentalidad de unos individuos que habitaron, no en la gran urbe, sino en pequeñas poblaciones, con una capacidad demográfica limitada.

Todos los inventarios e inscripciones que hemos tenido en cuenta a la hora de elaborar estas líneas (60 para el caso segorbino y 128 para el castellonense) están vinculados a profesiones artesanas y pequeño comercio, ofreciendo por tanto sólo una visión parcial del conjunto poblacional, si bien nuestra pretensión era, como reza el título, acercarnos solamente al ideario y concepción mental de esos grupos específicos de personas. Queda pendiente, por tanto, el análisis de los numerosos inventarios de labradores, ciudadanos, notarios, clérigos, etc... que siguen aguardando su turno, y de los que en alguna ocasión puntual hacemos referencia en este mismo trabajo¹⁴.

LIBROS Y ESCRITOS

Como indica la profesora M. L. Mandingorra, la sociedad valenciana de final de la Edad Media se apoyaba en gran medida en el documento escrito, tanto en el ámbito público como en el privado¹⁵. La progresiva complejidad de las relaciones entre los individuos, y de éstos con las entidades de poder (municipal, señorial, real, eclesiástico, etc...) provocaron la necesidad de organizar dichas relaciones a través de la escritura, pese a que, paradójicamente, buena parte de la población seguía siendo analfabeta. La consulta de aquellos fondos archivísticos que mejor ilustran los usos privados de la escritura (con albaranes, libros de cuentas, cartas, etc...) pone de manifiesto, de un lado, un aumento cuantitativo del alfabetismo a escala global, esto es, se produce un crecimiento del número total de individuos capaces de leer y/o escribir. Pero de otro también se vislumbra una modificación de carácter cualitativo, al observar que los escribientes proceden de sectores variados (artesanos y mercaderes fundamentalmente), más allá de aquellos otros tradicionalmente vinculados

14. Por ejemplo, BORJA, H. J (1996-97), p. 116 indica que el 22 de noviembre de 1454 se procedió al inventario del clérigo Sanç d'Aranda, registrándose un total de 18 libros de los cuales 11 eran de temática religiosa.

15. MANDINGORRA, M. L (1991).

con el aparato escrito (nobleza, clero, intelectuales, etc...). Precisamente, artesanos y mercaderes, tuvieron que satisfacer a través de la escritura, cómputo y lectura, sus necesidades inmediatas de gestión del negocio particular, y sus relaciones con la administración pública.

Paralelamente, el libro constituye un nuevo elemento dentro del organigrama mental de nuestros protagonistas. La reunión de varios libros, la biblioteca, por parte de un individuo se solía establecer en relación a las necesidades profesionales generadas. Un jurista dispondría mayoritariamente de libros jurídicos, un clérigo tendría a su alcance los libros litúrgicos, etc... siempre en mayor o menor número según la capacidad adquisitiva (o de reunión de los libros) del citado individuo. Entre ellos se solían ubicar libros o comentarios de temática variada, como la historia, la medicina, filosofía clásica, etc...

En cambio, las bibliotecas no profesionales propiedad de mercaderes y, en menor medida de artesanos, se caracterizaban por su dispersión temática, integrando desde libros de naturaleza religiosa, de entretenimiento, medicina, historia, etc..., además de algunos tratados de comercio y, como no, los propios libros de cuentas generados en su actividad diaria de negocio, y que más que biblioteca formarían su archivo particular. Sin embargo, también debemos tener en consideración que la posesión de un libro no implica directamente capacidad de lectura o escritura. En ocasiones podían formar parte de una herencia, ser un gasto suntuario para tratar de significar una cierta caracterización social (alfabetizado frente a no alfabetizado), e inclusive una inversión para, en caso necesario, proceder a su venta para obtener un cierto beneficio económico¹⁶.

La memoria escrita, custodiada en el hogar, en el armario de la entrada, en un cajón, o en cualquier otro rincón de la casa o el taller, hace referencia a depósitos documentales compuestos bien por series en perfecto orden (bibliotecas especializadas), bien por libros sueltos, bien por unos pocos cuadernos con anotaciones variadas sobre el negocio (libros de contabilidad), o también aquellos papeles que testimonian documentalmente las actividades jurídicas que jalonan las etapas de la vida a todos los niveles (testamentos, cartas de franquicia, censales, escrituras de compra-venta, etc...).

Por ejemplo, estos documentos que podemos considerar como "acreditativos" suelen conservarse simplemente por la necesidad y utilidad que conllevan para su portador ante determinadas situaciones. En 1441, el mercader segorbino Saiç Gómez denunció a una tal Sancha Villar por cuanto le había robado ciertas ropas. Esta se defiende indicando que fue

16. TORRAS, M (1994), p. 346, menciona que la posesión de determinados libros, con características externas muy bien definidas, lujosos, o de temática muy específica en manos de un artesano de cualquier profesión, frecuentemente implicaba que eran libros destinados a la venta, pudiendo ser conservados durante un tiempo por su valor y, en caso de dificultad económica, vendidos para ayudar a superar la agonía del momento.

Caterina, mujer de Gómez, quien le encomendó el cofre con las ropas. Al proceder al inventario de las ropas de dicho cofre, entre éstas, aparecerá *una carta de franquea de la dita dona na Catalina Slava a cert temps de Barcelona*. En marzo de 1488, ante el justicia de Castelló, el jabonero Joan Miralles enseñará un *guiatge* hecho en nombre del rey, fechado en Córdoba el 28 de septiembre del año anterior; en abril de ese mismo año, el maestro *menescal* Joan Alfonso muestra sus credenciales como examinador mayor del oficio, según documento dado por el rey Fernando en Valladolid el 6 de julio de 1475; en mayo, el jabonero Rafel Centoll muestra la carta que recoge los privilegios dados por los diferentes reyes de València a la villa de Castelló en materia de *franquea de peatge, en lo mig peatge d'Albarrací, lleuda, peatge, mesuratge, portatge, passatge, ribatge, de mar e de terra e aigua dolça*¹⁷.

Sin embargo, tal vez uno de los mejores ejemplos al respecto provenga de un libro conservado en el Archivo Municipal de Segorbe, el *libre memorial, capbreu et, o, repertori de mi Johan Fretero, texidor vehí de Sogorb, tudor e curador testamentari qui so de les persones e béns de Berthomico, Caterineta, Teresa e Isabeleta, fills e hereus d'en Pero Martínez, texedor quondam vehí de la dita ciutat de Sogorb, començat en l'any mil CCCC^o XXXII^o*. Dicho libro contiene la tutela ejercida hasta el año 1440 por Fretero respecto de los hijos-herederos (y los bienes que les corresponden) del tejedor Pero Martínez. Durante esos años, en el citado libro se va anotando, a saber, la partición de la herencia entre la viuda y los hijos, la subasta de bienes muebles, *reebudes* o ingresos, *dates* o gastos (desde el comienzo de la tutela hasta 1434), una segunda partición de bienes entre los cuatro hijos, nuevas *reebudes* y *dates* respecto a una viña conservada por dos de las hijas hasta 1440, momento en que se produce la extinción de la tutela por haber contraído matrimonio una de las niñas, y haber fallecido la otra. Este memorial se convierte en un registro escrito que sigue de manera sistemática las variaciones del patrimonio. Fretero comprará un libro por valor de 6 dineros a cuenta de los bienes tutelados y contratará los servicios de un notario (Ramón del Ort), profesional de la escritura, *per continuar lo present capbreu*. No quiere ello decir que Fretero fuese analfabeto. Más bien influiría el afán de rigor en la tarea encomendada, en diseñar de forma correcta el seguimiento de la estructura interna del memorial. No en vano, el propio Fretero menciona en ocasiones que aporta ciertos documentos privados de los cuales tiene copia, para la correcta confección de dicho *capbreu*¹⁸.

17. AMS, asig. just. n^o 122, f. 10v (1441, enero 23). AHMCs, proceso corte justicia n^o 1 (1488, marzo 27; abril 29; mayo 20).

18. APARICI, J.- NAVARRO, G (1996-97), p. 242. Por ejemplo Fretero menciona tener en su poder los siguientes documentos: *inventari de tots los béns ...ab contracte reebut per Ramon del Ort, notari...lo qual ne tinch en sa pública forma; partició feyta dels dits béns... de la qual relació ne tinch un trelat verbo ad verbum; almoneda de certa part dels béns mobles dels dits pubils... lo*

Seguramente Fretero, como tantos otros artesanos y comerciantes del siglo XV, estaba acostumbrado al contacto con la escritura por una finalidad eminentemente práctica desde la gestión misma de su producción artesanal¹⁹. En algunos casos observamos como la capacidad y dominio de la escritura y la contabilidad están íntimamente ligados al devenir diario de su actividad profesional, pues la necesidad contable, y la fijación escrita de las transacciones o acuerdos verbales, son una garantía de futuro ante posibles conflictos. Aquello que queda anotado perdurará y servirá de testimonio²⁰. Veamos algunos ejemplos al respecto tanto de libros de contabilidad, como de albaranes de pago:

(1438, abril 19). El especiero Jaime Goçálvo confesó recibir cierta cantidad en metálico, haciendo un albarán *scripto de mi mano propria*²¹.

(1438, mayo 31). El especiero Francisco de Palomar recibió cierta cantidad de dinero, e indica que *fago vos el present albaran scripto de mi mano*²².

(1460, febrero 7). Loïs Vicent, pelaire, con testigos y *per libre del dit en Loys Vicent per lo qual appar com en Johan Alegre devia al dit Loys...*²³.

(1460, mayo 26). Pere Xerom, maestro tintorero comparece ante el justicia, e *vist lo libre de aquell dit mestre Pere a cartes VII, any LVIII per lo qual se mostra com lo dit mestre Pere feu tintes a.n Guillem de Monçonis, quondam botiguer, en XIII liures...*²⁴.

(1462, septiembre 27). Pere Xerom, maestro tintorero comparece ante el justicia y muestra como *en lo libre de dates e reebudes del dit*

qual acte tinch en sa pública forma; contracte de comanda ... lo qual contracte yo tinch en sa pública forma....

19. Algún otro ejemplo muestra como los labradores también gestionaban su negocio. Así Mateo Torralba, tutor de Catalineta Benedito, el 18 de julio de 1411 hacía mención a *un libre scrit de mà* del padre de la niña, *de deutes de panís propi de aquell venut*. APPV, nº 27168, f. 48v. Referenciado por BORJA, H. J (1996-97), p. 116.
20. En ocasiones, los citados libros de contabilidad se convertían a su vez en espacio de escritura para anotaciones puntuales de carácter privado, con temas importantes según la óptica del redactor, tales como el nacimiento de un hijo, una receta de cocina o fábrica de jabón, acontecimientos políticos o bélicos, etc... Véase al respecto MANDINGORRA, M. L (2002). Véase también el trabajo sobre el libro de contabilidad de un pelaire de Barcelona (1313-1323) en CÁCERES, J (2003). Recordemos que en ese sentido, para dicha urbe existe una ordenanza posterior, de 1360, que obligaba a todos los vendedores de paños a escribir en un *capbreu jurat si.n han o en menual, scriure totes les vendes que faran dels draps que vendran e que scriven o fassen escriure lo preu que.n hauran*.
21. ACS, libro de fábrica nº 361 (f. 32r). Recibió 38 ss 8 dd precio de cera obrada que vendió a los encargados de la fábrica de la Seu, a saber 26 libras y 4 onzas a razón de 17 dd la libra, más 4 onzas de incienso, que eran 1 s 4 dd.
22. ACS, libro de fábrica nº 361 (f. 32v). Recibió 260 ss 8 dd razón de la cera que vendió a los encargados de la fábrica de la Seu desde el 7 de abril al 22 de mayo.
23. Le adeudaba 40 ss 10 dd restantes del precio de cierto paño. El justicia condena a Alegre a pagar lo que debe. AMS, oblig. just. 151 (f. 16r).
24. El justicia condena al tutor de los hijos y herederos de Guillem a pagar dicha cantidad a Xerom. AMS, oblig. just. 151 (f. 54v). Debemos indicar que Xerom era natural de Francia. Véase APARICI MARTÍ, J (2001), prosopografías. p. 231.

*mestre...com aquell dit mestre...ha tenyit diverses draps a.n Martí de Gurrea quondam e ja aquell dit en Martí los reebé tenyits...*²⁵.

(1473, abril 30). Instando Joan Borja, *abaixador*, el justicia condena al pelaire Ferran Vicent a pagar cierta deuda, *vist lo libre del dit en Johan...*²⁶.

(1497, agosto 9). El justicia condena al zapatero Joan Bonfill a pagar cierta cantidad que éste reconocía adeudar según un *albaran scrit de ma del dit en Johan*, fechado en octubre del 1483²⁷.

Obviamente la adquisición de la capacidad escrituraria, de lectura y contabilidad, precisaba de todo un proceso de aprendizaje, más o menos gradual, que podía pasar por la enseñanza entre miembros de la familia (padre-hijo), el magisterio de la escuela, los profesores privados, o en ocasiones uno de los ítems del *contracte d'afermament*, etc...²⁸. Para la zona de estudio sabemos, por ejemplo, que en 1462, el presbítero maestro en artes de Teruel Francisco Vergón quería cobrar su salario de manos del tutor de los hijos del difunto Francisco del Vayo, tendero segorbino, por el año en que los ha asistido *de mostrar de legir en sa casa de Therol, com al temps que aquell los prés, encara legien les beceroles, e ara se troben saben legir contractes, procesos...* Para Castelló, entre numerosos ejemplos, destaca en 1409 el que Berenguer Borraç, médico, *volie legir de gramàtica e de logica als scolans en la dita vila, franchament, sens nengun salari... hoc encara hic tendrie un bachiller per repetir als scolans, e que maestre Arnau de Peralta, semblantment, sens negun salari, volie legir de gramàtica e de logica...*²⁹.

Aunque también es cierto que localizamos algunos ejemplos de analfabetismo, con individuos que no sabían leer, escribir, ni contar. Por ello recurrían a otros individuos, doctos en estos menesteres, para que lo hicieran por ellos. Sería el caso, por ejemplo, del *traginer* segorbino Antón Barrachina, habitante a la sazón en València, quien reconocía en 1489 deber cierta cantidad por paños que compró en 1482 a la *Companyia dels Alemans*. Y ese reconocimiento perduraba en un albarán *per quant yo no sé scriure, fas lo present albarà de volentat mia, scrit de la mà de Martí de Roda, notari*³⁰.

25. A los tintes se une una saca de lana *burella* que Gurrea compró, sumando todo 17 libras 6 ss 7 dd. El justicia condena al tutor de los hijos y herederos de Gurrea a que pague la mitad del precio. AMS, oblig. just. 152 (f. 79v).

26. Vicent debe pagar a Borja 36 ss *de fahena de baixar* que este último hizo para Jaume Vicent, difunto hermano de Ferran, quien es su heredero. AMS, oblig. just. 154 (f. 45v).

27. AMS, oblig. just. 158 (f. 40). Adeudaba 11 libras de las 20 que prometió pagar como soldada al también zapatero Pere Fuster.

28. CRUSELLES, J. M (1989). CUADRADA, C (1994). ROCA TRAVER, F (1983).

29. AMS, oblig. just. 152 (f. 54v). Fechado el 23 de julio de 1462. AHMCs, Manual de Consejo nº 18 (1409, septiembre 1).

30. La deuda era de 117 ss por 108 alnas *de ambre nou anegat*, a razón de 13 dd por alna. El albarán se fechaba el 26 de octubre de 1482, y ahora el procurador de micer Enrich de Spanya

Ahora bien. Las inquietudes socio-culturales del artesanado segorbino y castellonense se manifestaron por otro lado a través de la compra o posesión de libros, que podían enriquecer sus conocimientos, tanto espirituales como humanos y económicos. Como ya hemos indicado anteriormente, sus libros son de temática variada (religión, historia, manuales de comercio, aprendizaje de gramática, etc...). No deja de ser cierto que la posesión de un libro no implicaba su lectura. El libro, como cosa, podía ser un signo externo que reflejase un cierto nivel social. E incluso su no posesión no implicaba que no se supiese leer. En nuestro caso, los documentos consultados nos muestran 1, 2, 3 libros, o pocos más en manos de artesanos y comerciantes. Pero realmente no constituyen verdaderas bibliotecas. La apreciación sobre estos libros cabe diferenciarla de las menciones a los libros de cuentas, papeles y albaranes que, formando una especie de corpus archivístico, responderían a las necesidades profesionales derivadas del negocio.

Veamos pues algunos ejemplos. En Segorbe, en 1460 se procedió al inventario de bienes del mercader Romeu Castelló, depositados en casa del barbero Joan Rodríguez. Entre éstos se indicó *una carta de pregamí personal feta en Malorques, item molts volums de comptes e quatre llibres de mercaderia appellats d.en...* (anagrama desconocido)³¹. En 1486 el pelaire segorbino Joan Ivanyes vendió al presbítero beneficiado en la iglesia de Jérica, Jaume Vida, *cuiusdam libri vulgariter nuncupati breviari*, precio de 49 ss³². Años más tarde, en la inscripción judicial de bienes del pelaire Joan Sancho, realizada en 1493, se inventariaban en el comedor de su casa *tres llibres grans çò és lo primer del crestià natura evangèlica, los evangelis en pla, lo salter*³³. En 1495, en el inventario de bienes de casa del cintero Antoni Guarcia se localizaba, *en lo menjador, unes oretes de paper ab dos guaffes; en la cambra, una caxa de noguer ab son pany e clau ab...molts papers... unes oretes chiques e hun llibre en llatí, hun llibre de epistoles del rey de Ongria ab cubertes vermelles, altre llibre sobre los sacraments ab cubertes de tela vermella; en la botiga, una capça blanca ab dos llibres de gramàtiques*³⁴. En 1506, cuando se hizo inventario de los bienes del difunto tendero Alexandre Canyegral, se localizaron *unes ores ab cubertes tenades, hun libre cubertes de cuyro vermelles de Johan Getson*, e incluso para escribir, *un tinter de plom*³⁵.

y de la Compañía de los Alemanes reclamaba el pago de la deuda. Era el 19 de mayo de 1489. AMS, oblig. just. 157 (f. 33r).

31. AMS, asig. just. 125 (f. 4v). La fecha es 16 de enero de 1460. El título de los libros de mercadería no he podido reconocerlo pues aparecía un simple signo en forma de r curvada. Romeu posiblemente proviniera de Mallorca, tanto por el pergamino referido como por la presencia de cierta cantidad de *lana de Malorqua* en el inventario de sus bienes.

32. ACS, prot. 714, vol. 5 (1486, noviembre 4).

33. AMS, asig. just. 128 (f. 83v). La fecha de la inscripción fue 12 de noviembre de 1493.

34. AMS, asig. just. 129 (f. 35v-38r). La fecha es 20 de mayo de 1495.

35. ACS, prot. 716, vol. 2 (1506, febrero 4).

Pero posiblemente, el caso más llamativo sea el del pelaire Joan de Assio. Según un acto notarial de 1454, el difunto jurisperito Miquel Sánchez de Sos, en su último testamento, legó a Assio ciertos libros, *tam iuris civilis et canonici quam alios quoscumque*, pero bajo cierta condición, *sub hoc vinculo et condicione quod dictus Johannes vel eius filii si quos Deus dabit eidem adiscerent scienciam et ius et sub hoc etiam vinculo et condicione quod si non vellent adiscere scienciam, quod tali casu dicti libri venderentur...* Es decir, que si Joan o su hijo querían aprender, que se quedasen con el legado bibliográfico. Pero si no, que lo vendiesen, y del precio obtenido se pagase unas misas cantadas en honor de la familia del jurisperito. Ante esta situación Assio confiesa tener dichos libros, y hace un listado de los mismos: *primo hunes decretals ab les cubertes negres, item hunes clementines ab les cubertes grogues, item huna instituta ab les cubertes blanques, item huna digesta vella ab les cubertes verts, item hun codi ab les cubertes grogues, item hun decret de la segona causa tro a la fi del dit libre sense cubertes, item alguns quarens desconcertats del principi del dit decret tro a la segona causa, item hun libre sense cubertes en que hi ha algunes sumes sobre les decretals, item alguns querns e lectura sobre lo decret, item hun libre de paper ab les cubertes blanques en lo qual hi ha casos de decretals e unes poques de leys, item huns furs en paper squadernats, item huns querns ab les cubertes de pregamí en que hi ha diverses obres e de feus, item huna sumeta de cànones en forma petita ab cubertes de pregamí de poqua valor, item hun quern de paper que ha sis cartes on hi és la suma sobre lo decret, item hun quern sobre lo sisé on són deu cartes, item altres libres e processets squadernats de molt poqua valor, item hun libret chich de paper ab les cubertes de pregamí de medicina de poqua valor*³⁶.

Sobre los espacios físicos dónde guardar y custodiar los escritos, sabemos que algunos de nuestros protagonistas disponían de muebles específicos destinados a tal efecto. En 1475 entre los bienes del difunto hostelero Antoni Alcoy, se menciona *en la cambra una caxa ab scriptures*, y en la cocina *huna caxeta ab contractes*. En 1496 los pintores Joan Luís Arinyo y su hijo Miquel Arinyo indicaron poseer *hun cofrenet chich... dins*

36. ACS, prot. 707, vol. 2 (1454, febrero 9). De Assio sabemos que estaba casado en germanía con Aldonça Escolano, y que en el momento de hacer testamento, en 1480, tenía tres hijos, a saber Joanot, Estevanot y Ursulica, desconociendo si alguno de los hijos varones estudió derecho. Véase APARICI MARTÍ, J. (2001), prosopografía, p. 140. Sobre los libros de temática jurista, véase MANDINGORRA, M. L. (1988), HERNANDO, J. (1995-96), IGLESIAS, J. A. (2003). En cualquier caso, los primeros libros para la formación jurídica profesional son los que pertenecen al *corpus iuris civilis* y al *corpus iuris canonici*. En el caso señalado, entre los que forman parte del primer *corpus* se menciona una *Digesta*, *Instituta*, *Sumeta* y un *Codi*. Entre los que forman parte del segundo *corpus* aparecen *decretals*, *decrets*, *clementines*. A ellos se unen toda una serie de cuadernos y entre ellos un ejemplar *dels Furs*, necesarios para los profesionales del derecho, con muy poco espacio para los gustos o intereses extrajurídicos (como por ejemplo, la mención a un pequeño libro de medicina).

ab altres papers. En 1496 cuando se haga inventario de los bienes del pelaire Antón Guayta, se indicará *un caxó de dos caxons, en la hun dels quals hi havia molts contractes en paper e pregamí*. También en 1504, el pelaire Joan Climent disponía de *hun caxonet buyt de tenir scrits*³⁷.

También resulta interesante observar como alguno de nuestros protagonistas destina una parte de su vivienda a espacio dedicado a estos menesteres de trabajo. En el inventario de bienes de la casa del *botiguer* Francesc de Monlleó, realizado en 1497, se individualizaban los siguientes espacios, que permiten observar a su vez una clara compartimentación del hábitat urbano acomodado: *la cambra damunt la porta, lo menjador, l'altra cambra, una cambreta que stà prop la cuyna, la cuyna, lo pastador, la cambra que stà junta ab lo pastador, la botigua, la rebotigua, la bodega*. Pero como decimos, ahora nos interesa destacar otro espacio, *lo studi*. En él, y aunque curiosamente no aparezca ninguna referencia a libros o depósito de documentos, algunos de los útiles que se relacionan parecen indicar su uso como lugar de escritura y lectura. Encontramos allí *hun taulell de studi*, junto a *hun banch encaxat de seure*, la iluminación de *dos canelobrets chiquets*, pero también, ante él, *hun retaule de la Pietat* y *hun crucifixi* que le recordarían que debía ser correcto y honrado en sus negocios³⁸.

Junto con los artesanos, también otros habitantes de Segorbe disponían de sus propias pequeñas bibliotecas. En 1401, Daniel Tonía asignó para la venta por 2 florines de oro la garantía que dejó Alfonso Ferrández, a saber un libro de *los Furs de València* con cubiertas rojas. Años más tarde, el 26 de junio de 1429, el presbítero de Jérica Gil de Mora dejó a Gonçalvico, hijo de su hermano Gonçalvo, todos *sos llibres, exceptuat hun breviarí seu, lo qual lexà al beneficiat del benefici seu*³⁹. En el inventario de bienes del notario Francisco Asensi realizado en septiembre del 1495 se localizaba *un libre de la verge Maria, altre libre de la inquisició, una caixaeta chiqua de llibres e escriptures*. Curiosamente no había ningún libro jurídico ni relacionado con su oficio. O el caso más llamativo, el del difunto mudéjar Hamet Alfaquinet, en cuya casa se encontró en 1499 una

37. ACS, prot. 712, vol. 1 (1475, octubre23). AMS, asig. just. nº 130, f. 28r y f. 70r (1496, abril 12 y octubre 24). ACS, prot. 722, vol. 5 (1504, abril 15).

38. AMS, asig. 131, f.73 r (1497, octubre 19). Bienes inventariados dentro del estudio: *primo hun llit de posts sis posts e sos peus, item hun cortinatge ab llistes pintades vell, item hun davant llit semblant del cortinatge, item hun davant altar semblant, item hun matalaf blanch ple de llana, item hun cofre vermell dins lo qual son les coses següents: primo hun coxinet de cap ple de ploma, item una tela de llençol. Item una cortina en la paret ab la Salutació, item hun drap de pinzell ab la istòria de Senta Ursola, item una caxa ab les coses següents: primo una tovallola vella ab huns llistons blaus, item hun davant altar ab llistes de seda morades. Item dos canelobrets chiquets, item hun taulell de studi, item hun banch encaxat de seure, item hun retaule de la Pietat, item hun crucifixi*.

39. AMS, asig. just. nº 116 (1401, enero 24). BORJA, H. J (1994).

verdadera biblioteca si la comparamos con los casos cristianos: *en la cambra, una caixa ab dotze llibres morischs*⁴⁰.

En otros ámbitos geográficos castellonenses también observamos esa presencia continua del aparato escrito en manos de personas no vinculadas con ese oficio o propósito, como en el inventario del *cabaner* de Onda, Andreu Dezbrull, en 1473. Entre sus bienes se localizó *una caxa ab sa tanquadura et clau ferrada*. Dentro de ésta había *XV llibres entre llibres de contes e memorials de negocis, un bosset ab X sous en dinés, XV qüerns de paper de diverses coses de poqua valor, XVII cubertes de llibres e altres scriptures de poca valor, item un saquet de cuyro e dins aquell entre procures franques e plen de paper*⁴¹.

Por su parte, los inventarios relativos a la localidad de Castelló muestran nuevamente referencias que apuntan en la dirección ya mencionada: libros de contabilidad, libros de lectura de temática variada, espacios donde guardarlos, etc.... En el inventario de bienes del mercader Joan Miró, en 1455, se mencionaba *un creuer ab unes ulleres* (unas gafas de lectura) *ab molts llibres de comptes, o una taula ab son banch en la qual havia molts llibres*, todo ello ubicado en una habitación de su vivienda tildada como *lo scriptori*⁴². También el inventario del jabonero Antoni Pastor, en 1467, consignaba *un libre de pergami de orons*. En casa de la costurera na Caterina se documenta en 1491 la presencia de *unes notes que comencen Gramaticha est...* Ese mismo año, en casa del pelaire Jaume Campos se encontraron *tres llibres de stòries*. O el más abundante repertorio escriturario del pelaire, tendero, y miembro de la oligarquía local, Joan Santalinia, entre cuyos bienes en 1504 se localizaba lo siguiente: en la entrada *un taulell ab dos calaxos dins lo qual hi havia un libre, de forma de quatre cartes de full en lo qual hi havia LXXVIII^o cartes de entre*

40. AMS, asig. just. n° 129 (1495, septiembre 10). El caso del mudéjar en ACS, prot. n° 718, vol. 8 (1499, marzo 18). Este no parece ser un hecho aislado. En 1421, el mudéjar segorbino Ali Sortiguero puso a la venta *quatre querns de un libre de medicina... tot de paper e de pregami*, para resarcirse de los 11 sueldos que le adeudaba Blay, el barbero, quien le había dado el libro como garantía. AMS, asig. just n° 119 (1421, marzo 10). Entre los bienes del mudéjar de Castelló, Jucef Gallego, se localizó en 1442 *una caxa gran de tenir llibres*, si bien no se indicaba la existencia, o no, de éstos. AHMCs, act. com. del justicia n° 12 (1442, abril 17). Véase también BARCELÓ, M. C (1984), p. 140, quien documentó a un mudéjar de Alfarb al que en 1348 le robaron un *libre morisch* que valía 10 ss. O a Jucef, mudéjar castellano, que en 1348 se llevó desde València *XX llibres morischs*. Incluso se menciona a Ali Gebellí, quien entre 1439 y 1445 era *moro llibrer* de la morería de València.

41. ARV, Bailia General, n° 1314, f. 153v (1473, junio 21).

42. AHMCs, asig. just. n° 15 (1455, septiembre 24). Además de lo referido, en su escritorio se inventarió *una caxaça en la qual fon atrobat lo següent: primo una corretga d'argent ab lo partge vert, bancs e negre ab quatre platons, cap e anella, hun stoixs de culleretes ab dos culleres, sis reals e hun falç, hun anell de argent ab una turquesa e hun real falç, hun creuer ab unes ulleres ab molts llibres de comptes, una caverera (¿) de Barçalona, uns plumons. Així mateix fon atrobat en la dita caixa hun drap blanch ab onze reals, hun saquet de cànem ab XXXVIII real. Item hun puat de Barcellona, item una balesta de acer ralonera, item hun teller de capells, item una taula ab son banch en la qual havia molts llibres.*

*blanques y scrites. En ese mismo espacio se localizaba también VI qüerns de paper scrit. En otro espacio, concretamente en lo armari de la entrada, se localizó en lo altre calaix de lo dit caxó, primo un libre de paper de forma de quatre cartes lo full ab XXXV cartes scrites de sis quarts. Item un altre libre de forma de full ab LV cartes scrites de VI quarts. Item un libret de deutes de VII cartes. Item cinch qüerns del (ilegible). En la cambra nova se localizó un caxó de tres caxons, en la hun ha quatre qüerns de libres. En lo menjador se encontró tres plechs de libres, y en la cambra major, item hun saquet ab un libre*⁴³.

REPRESENTACIONES FIGURATIVAS

Independientemente de las obras pictóricas encargadas a afamados, o no tanto, artistas, que decoraban principalmente altares y muros de las iglesias; o de aquellos retablos y tapices que podían enriquecer la mirada en los palacios urbanos de la nobleza o la burguesía acomodada, ... también los artesanos y pequeños comerciantes tuvieron la posibilidad de adornar sus viviendas con variadas imágenes, en sus más diversos soportes.

En opinión de R. Rodríguez, al norte de la ciudad de València existieron en la Edad Media dos centros importantes o talleres pictóricos, caso de Morella y Sant Mateu. De otros lugares, como Segorbe, aunque se tienen noticias de pintores allí establecidos, no se puede hablar como foco de pintura, sino lugar de encargos y vía de transmisión, especialmente por su condición de sede episcopal. Efectivamente, en la comarca del Alto Palancia documentamos para el siglo XV un pequeño grupo de 8 pintores, cuya actividad artística suponemos que pudo atender tanto a retablos y cortinas, como especialmente al acondicionamiento de muebles, cajones, muros, artesonados, imágenes, banderas, paños de altar, cirios, etc... en una profusa intervención en todo aquello que formaba parte, principalmente, de la escenografía litúrgica de la Edad Media. Otras poblaciones importantes, como Burriana, Vila-real, Onda e incluso Castelló, son lugares que encargan obras según necesidad, al igual que tantos pueblos, pero no son verdaderos centros pictóricos⁴⁴.

43. AHMCs, justicia nº 16, act. com (1467, noviembre 24). La costurera y el pelaire, en just. nº 15, act. com, cuadernillo que por fecha no corresponde con la caja que lo contiene (1491, enero 20 y noviembre 26). El caso de Santalínia en just. nº 15, act. com. (1504, noviembre 21).

44. Como introducción a estas cuestiones en la comarca de estudio véase RODRÍGUEZ CULEBRAS, R (1992). Los pintores en esta comarca localizados son Pasqual Domingo (1397-1421), su hijo Joan Domingo (1415-1424), Bartomeu de Canet (1446-1447), Pere Navarro (1457), Joan Lluís o Joan Lluís Arinyo (1496-1497), su hijo Miquel Arinyo (1496-1509), Gabriel Arinyo (1495-1512), Miquel Lluís (1498-1499). Véase su estudio prosopográfico en APARICI MARTÍ, J (1997). Un buen ejemplo de versatilidad productiva es el del pintor Pere Navarro, quien en 1457 recibió el encargo de pintar el cirio Pascual y el banco donde se ubicaba éste, y poco después trabajó en retocar una imagen, *per pintar los dos bordons e per adobar la ymatge de Nostre Senyor en lo lavament, en la ymatge de Sent Pere en l'hort on faya oració Nostre Senyor a Deu lo pare, que tot havia scupit en lo altar major*.

A nosotros nos han llegado casi siempre las obras artísticas de cierto prestigio, tablas y retablos eclesiásticos que (más o menos) se han conservado hasta la actualidad, y que por ello mismo atraen el interés de los investigadores que consiguen, o tratan, de delimitar los talleres de procedencia, investigando la posible autoría de su manufacturación, la incorporación de nuevas tendencias, o las influencias de otros pintores contemporáneos. Para el Alto Palancia se habla de los anónimos maestro de Segorbe (activo entre 1450 y 1480) y maestro de Altura (activo alrededor de 1450)⁴⁵. ¿Podían ser estos mismos pintores de tablas eclesiásticas los que decoraron cortinas o cofres para las casas de los artesanos segorbinos? Tal vez. En septiembre de 1397 los cofrades de San Bartolomé de la villa de Jérica contrataron al pintor segorbino Pasqual Domingo para que les pintara un retablo de ese santo, precio de 22 florines. Pero ese mismo pintor, en 1414, denunciaba ante el justicia a Antón Tegelo, un escriba de Allepuz (Teruel), a quien acusaba de deberle 5 florines *per rahó de mostrar de obrar draps, cofrets e altres coses, la qual mostra li feu en lo loch de Llinàs*. Este pintor nos muestra pues la versatilidad de su oficio, y al mismo tiempo la posibilidad del trabajo itinerante⁴⁶.

Mientras, en las casas de nuestros protagonistas, las representaciones figurativas aparecen sobre diversos tipos de soporte, abarcando desde una simple cortina que muestre imágenes de santos o escenas de caza, pasando por los retablos⁴⁷ sobre madera o los relieves y pinturas en cofres, hasta llegar a la decoración en los escudos, o a los pequeños e indefinidos altares. Del conjunto, aquello que sí echamos en falta son referencias explícitas a esculturas de bulto redondo.

Por otro lado, un análisis algo más detallado de los inventarios nos permitirá aproximarnos a los modelos de referencia que eran representados y que atañen tanto a elementos profanos (doncellas, cazadores, plantas, etc...) como religiosos. Estos últimos nos pueden acercar hacia los modelos de la devoción familiar (y por extensión, popular) documentando referencias a la Piedad, al Santoral, etc... o las *salutacions*⁴⁸.

45. RODRIGUEZ CULEBRAS, R- COMPANY, X (1989).

46. El encargo de la cofradía en GÓMEZ CASAÑ, R (1986), p. 636. El problema de 1414 en AMS, asig. nº 118 (1414, enero 20). Sobre esta situación, véase COMPANY, X (1992), pp. 202-203. Allí se indica que en diciembre de 1520 el grupo de síndicos de los pintores valencianos solicitaron al gobernador de la ciudad y reino la constitución de un colegio bajo la advocación de San Lucas, que acogiera a los pintores de retablos pero también a los pintores de cortinas, diferenciando con todo en los capítulos constitutivos las labores de cada subgrupo. Así, en el examen de maestría de los cortineros se les pedía *"parar una cortina en teler encolat, e deboixar aquella ab praderia, ausells e altres animals, e pais e faixes entom al romano"*.

47. Obra figurativa que contiene imágenes esculpidas o pintadas, y que compone la decoración de un altar.

48. Según el *Diccionari de la Llengua Catalana*, la *salutació* serían las palabras que el arcángel San Gabriel dirigió a la Virgen María, y que forman la primera parte de la oración del Avemaría ("Dios te salve María ...").

También es cierto que en ocasiones se localizan ejemplos que permiten hipotetizar sobre los intentos de imitación de modelos sociales que eran considerados superiores. En ese sentido destaca, por encima de los demás segorbinos documentados ahora, la figura de Pere Palomar, *apothecari*, cuyo ideal de similitud con la nobleza queda patente en la profusa decoración de su casa, distribuida en las diversas habitaciones, pero también en la simbología de aquello que aparece representado. El inventario se hace a petición de la viuda de Pere, una tal María Torroziella, que demanda su parte correspondiente de los bienes por razón de dote y *creix*. En atención a los apellidos podemos observar la profusión de torres y palomas en la decoración mueble, a imitación de los modelos nobiliarios.

Veamos pues los datos objetivos documentados. De un conjunto de 60 inventarios de bienes de artesanos y pequeños comerciantes segorbinos obtenidos a través del fondo notarial o de inscripciones judiciales, sólo en 22 de ellos se hace mención explícita a piezas que podemos calificar como “artísticas”. Son las siguientes:

APÉNDICE I

1432, herederos de Pero Martínez. Tejedor⁴⁹.

- *Un cofre vermell pintat a senyal de donzelles.*

1448, desconocido⁵⁰.

- *Hun pavés nou ab senyal de Lop e Creus an Pascual Mercador per VI sous III dinés.*

- *Item huna pavesina ab senyal de Creus e Lops a mossén Bernat Navarro per II sous II dinés.*

1453, Joan Cervera. Pelaire⁵¹.

- *Un drab de pinzell ab figures de caçadors.*

1473, Pere Palomar. *Apothecar*⁵².

En la cambra major: un cortinatge de pinzell ab donzelles e brots e són cinch cortines ab ses tovalloles e bastiment de fust (valorado en 60 ss).

- *En la cambra major, quatre cortines de pinzell ab senyals de torroziellas, ço és cinch torres en cascuna cortina (20 ss).*

- *En la cambra major, una vanova gran ab hun arbre de vida e caça (90 ss).*

49. APARICI, J- NAVARRO, G (1996-97), p. 243.

50. ACS, prot. 706, vol. 2. Hoja suelta sin fecha, entre documentos de 1448.

51. ACS, prot. 705, vol. 3 (1453, agosto 3).

52. AMS, oblig. nº 154, cuadernillo cosido entre ff. 74-75 (1473, septiembre 1).

- *En la cambra de mig, un cortinatge de pinzell que són quatre cortines ab senyals de palomas* (40 ss).
- *En la cambra de mig, VIII^o recolzadors de pinzell ab goços e torres, los tres vermells e los tres blaus e los altres tres blaus oldans* (9 ss).
- *En la cambra de mig, un cobertor ab pintura de marts (¿) blanch* (20 ss).
- *En lo menjador un bancal de raz ab brots, cobre taula ab una paloma en mig* (6 ss).
- *En lo menjador, hun drap de pinzell ab los tres goigs vell* (6 ss).
- *En la cambra de la madre senyora, hun drap de pinzell vell ab la verge Maria e Josep* (1 s).
- *En la cambra de mig, un cofre pintat ab senyal de torre* (6 ss).
- *En la cambra major, un banquet de ciris de tots Sants* (3 ss).
- *En lo menjador, hun oratori de la salutació* (1 real).

1488, Luís Gómez. Pelaire⁵³.

- *En lo menjador: dos retaules de fust, la hu ab la stòria de Sent Xristòfol, l'altre ab la stòria de la Pietat.*

1493, Joan de Córdova. Pelaire⁵⁴.

- *En lo menjador, un cofre buyt ab senyal de castell.*

1493, Nicolau Alfajarín. Pelaire⁵⁵.

- *En la cambra, una cortina pintada, altra cortina vella de brots.*

1493, mujer de Francesc Alfajarín. Pelaire⁵⁶.

- *Un oratori, una tovalla del oratori.*

1493, Antón García. Cintero⁵⁷.

- *En lo menjador, una cortina de tela pintada de brots.*

1495, Antón Guayta. Pelaire⁵⁸.

- *En lo menjador, un altar ab II tovalloles rexades e son devantal rextat de lli.*

1496, Joan Luís Arinyo y Miquel Arinyo. Pintores⁵⁹.

- *En lo menjador un retaulet ab la ymatge de la Verge Maria.*

53. ACS, prot. 715, vol. 2 (1488, junio 30).

54. AMS, asig. n° 128, cuadernillo cosido entre ff. 41-42 (1493, mayo 17).

55. AMS, asig. 128, f. 41v (1493, mayo 9).

56. AMS, asig. 128, f. 70r (1493, septiembre 9).

57. AMS, asig. 129, f. 35v-38r (1495, mayo 20).

58. AMS, asig. 130, f. 70r (1496, octubre 24).

59. AMS, asig. 130, f. 28r (1496, abril 12).

- *En la entrada, hun retaule tassat ab ystòria dels reys.*

1496, Antón Bonet. Tejedor⁶⁰.

- *En lo menjador, una cortina de pinzell ab figures en la paret, altra de piaderia.*

- *En lo menjador, un cofre davant vell ab son pany e clau buyt ab hunes bèsties.*

1496, Miquel Guasch. Pelaire⁶¹.

- *En la cambra hun altaret ab hun davant altar e tovalloles de filempua.*

1497, Francesc Monlleó. Botiguer⁶².

- *En lo studi, un retaule de la Pietat.*

- *En lo studi una cortina en la paret ab la salutació.*

- *En lo studi hun drap de pinzell ab la istòria de Senta Ursola.*

- *En lo studi, hun crucifixi.*

- *En lo menjador, una cortina de piaderia en la paret vella.*

- *En lo menjador, una cortina ab la salutació, una tovallola rexada damunt lo altar.*

1499, Hamet Alfaquinet⁶³.

- *En la cambra, en lo lit hun matalaf negre ab pintures morisques, de lana.*

1501, viuda de Joan de Puigmoltó. Pelaire⁶⁴.

- *En la cambra prop la muralla, altre cofre vert e groch ab lo nom de Jhesús.*

1504, Joan Climent. Pelaire⁶⁵.

- *En la cambra, hun retaule de la Pietat.*

- *En la cambra, altra cortina de paret vella pintada ab Santa Susanna.*

- *En la cambra, una cortina pintada ab flors de llirs de paret, vella.*

- *En la cambra, hun tros de cortina que stà ab la figura de Sent Miquell.*

- *En la cambra altra cortina de paret pintada ab la salutació, vella.*

60. AMS, asig. 130, f. 78r (1496, noviembre 14).

61. AMS, asig. 130, f. 83r (1496, noviembre 24).

62. AMS, asig. 131, f. 71r-74v (1497, octubre 19).

63. ACS, prot. 718, cuaderno 8 (1499, marzo 18).

64. ACS, prot. 722, vol. 4 (1501, junio 17).

65. ACS, prot. 722, vol. 5 (1504, abril 15).

- *En la cambra hun coffre ab son pany e clau, pintat ab moltes pintures.*

- *En la cambra dos pavesos verts pintats ab uns bastons.*

1506, viuda de Vicent Navarro. Cordelero⁶⁶.

- *Un retaule.*

1506, Lop del Ort. *Calçater*⁶⁷.

- *En lo menjador, hun retaule ab una cortina.*

1506, Miquel Súnyer. Pelaire⁶⁸.

- *Una cortineta de Sent Cosme e Sent Damià.*

1506, Joan del Ort. Pelaire⁶⁹.

- *Item dos cortines de pinzell ab figures.*

1506, Pere Martínez. Pelaire⁷⁰.

- *Una cortina de pinzell de la salutació* (estimada en 12 ss).

Veamos ahora una situación similar en Castelló, con una reducida nómina de profesionales tildados como pintores que habitaron la villa durante el siglo XV, aunque también se precisase, en ocasiones, el trabajo de maestros foráneos⁷¹. Tal vez fueran todos ellos los encargados de las “obras artísticas” que documentamos. En esta ocasión se trata del análisis de 128 inscripciones de bienes de artesanos y comerciantes castellonenses realizados por la justicia de la villa, en un período que ocupa desde 1455 a 1525. En todo caso no se trata de inventarios contenidos en protocolos notariales. Del conjunto, sólo en 15 hemos documentado elementos “artísticos” en sus viviendas. Al igual que pasaba en Segorbe, el soporte se repite, siendo las cortinas o los cofres, junto a los retablos, los que más profusamente aparecen mencionados. Pero en esta ocasión sí hemos localizado alguna mención a esculturas de bulto redondo⁷².

66. AMS, asig. 133 (1506, febrero 3).

67. AMS, asig. 133, f. 33r (1506, junio 4).

68. AMS, asig. 133, hoja suelta entre ff. 10-11 (1506, febrero 20).

69. AMS, asig. 133, f. 19v.

70. AMS, asig. 133, f. 38v (1506, julio 8).

71. Joan Ferrer (1468-1471), Pere Ferrer (1455-1479), Mateu Montoliu (1497-1503), Pere Pastor (1398). En 1458 se proponía que Joan Reixach pintase el retablo mayor de Santa María. Véase estudio prosopográfico en IRADIEL, P- IGUAL, D- NAVARRO, G- APARICI, J (1995). Véase también SÁNCHEZ GOZALBO, A (1932); RODRÍGUEZ CULEBRAS, R (1976) y (1978).

72. Para el Castelló del siglo XVII se apreciaba una situación similar. En el análisis de 200 inventarios *post-mortem* localizados para el período 1600-1705, sólo 61 relacionaban piezas artísticas. Del conjunto, sólo un 1,26% de las representaciones correspondía a esculturas de bulto redondo. Sin embargo, en pleno siglo XVII la pintura al óleo ya se configuraba como elemento importante de decoración dentro de las viviendas. Mientras un 1,77% de las representaciones eran

APÉNDICE II

1455, Johan Miró. Mercader⁷³.

- *hun cortinatge negre ab IIII^a cortines ab donzelles en la cambra.*

1467, Joan Brunell. Tendero⁷⁴.

- *un retaule chich.*

1484, Pedro Carrión. Hostalero del burdel⁷⁵.

- *en la cambra, hun cortinatge negre ab los noms de Jeshús.*

1488, Johana, viuda de Francesc Miquel. Tejedor⁷⁶.

- *en la cambra cinch cortines ab figures.*

1495, Pere Seguer. Carnicero⁷⁷.

- *en la entrada una tauleta pintada ab la salutació.*

1495, Pere Guerau. Botiguer⁷⁸.

- *en la entrada altra capça pintada ab hun leó a cada costat.*

- *en la entrada altra capça pintada ab una pinya a cascun costat.*

- *en la entrada altra capça pintada ab papaguany a cascun costat.*

- *en la entrada altra capça pintada chiqua ab una mulla a cascun costat pintada.*

ven la sala, primo un cofre gran ab babanys pintats.

- *en la sala, un altre cofre de la dita talla, ab les matexes pintures.*

- *en la dita sala un altar ab una cortineta ab Sent Miquel pintat.*

- *en la dita sala una post ab una ymage de la Verge Maria.*

- *en la dita sala una cortina ab lo Jesuchrist pintat.*

- *en la dita sala, altra cortina ab la coronació de la reyna.*

- *en la dita sala, altra cortina ab l'astòria de Sent Jacme pintada.*

ven la dita sala, un cortinatge negre ab brots sotil.

retablos, o un 4,81% eran pinturas sobre cortinas, el cuadro al óleo alcanzaba el 86,58%. Véase OLUCHA MONTINS, F (1992-93). Para el siglo XV, a falta de un estudio monográfico sobre el tema, hemos realizado algunas catas en inscripciones judiciales de bienes referidas exclusivamente a artesanos y comerciantes, obteniendo un menguado resultado en ese sentido. Pero hay que tener en cuenta que las actas judiciales castellanenses contienen muchas más inscripciones de bienes, tanto de pescadores como de agricultores, ciudadanos, clérigos... A este respecto valga como ejemplo el *post d'algeps ab la pietat*, que fue inventariado en casa de un labrador en 1495. AHMCs, act. com. just. nº 20 (1495, enero 21).

73. AHMCs, act. com. just. nº 15 (1455, septiembre 24).

74. AHMCs, act. com. just. nº 16 (1467, septiembre 22).

75. AHMCs, act. com. just. nº 19 (1484, marzo 6).

76. AHMCs, procesos corte just. nº 1 (1488, marzo 3).

77. AHMCs, act. com. just. nº 20 (1495, enero 5).

78. AHMCs, act. com. just. nº 20 (1495, mayo 18).

1501, Gaspare di Milano. Sastre⁷⁹.

- *hun cortinatge ab cortines de personatges, noves.*

1504, Johan Sentalínia. Pelaire-tendero⁸⁰.

- *en lo menjador, una cortina de Sent Cristòffol.*

- *en lo menjador, un oratori ab una tovallola.*

- *en la cambra major, un retaule del devallament de la creu.*

1505, Johan Rubert. Maestro sastre⁸¹.

- *en lo menjador, dos cortines en la paret ab lo nom de Jhesús.*

1505, Anthoni Català. Botiguer⁸².

- *en lo menjador, un altar davant aquell hun davantlit.*

1507, Gaspare di Milano. Sastre⁸³.

- *una cortineta ab la salutació pintada.*

- *altra cortina pintada ab molts presonatges.*

1507, Gabriel Llopis. Maestro ballester⁸⁴.

- *en la entrada unes cortines de pinzell la una ab una font e l'altra ab la salutació pintada.*

1509, Domingo Garcia. Pelaire⁸⁵.

- *una cortina ab la salutació e Sent Cristòfol stimada miga castellana (13 ss 8 dd).*

1517, Johan Miquel. Botiguer⁸⁶.

- *en la entrada, una cortina ab figures, nova.*

1525, Pere Cortí. Tejedor⁸⁷.

- *en la entrada, dos cortines de tela pintades de dames.*

BIBLIOGRAFÍA

79. AHMCs, act. com. just. nº 23 (1501, enero 11).

80. AHMCs, act. com. just. nº 25 (1504, noviembre 21).

81. AHMCs, act. com. just. nº 26 (1505, enero 27).

82. AHMCs, act. com. just. nº 26 (1505, febrero 19).

83. AHMCs, act. com. just. nº 27 (1507, abril 24).

84. AHMCs, act. com. just. nº 27 (1507, mayo 11).

85. AHMCs, act. com. just. nº 29 (1509, marzo 5).

86. AHMCs, act. com. just. nº 35 (1517, julio 15).

87. AHMCs, act. com. just. nº 39 (1525, marzo 16).

- APARICI MARTÍ, J (1997) *Manufacturas rurales y comercio interior valenciano. Segorbe en el siglo XV*. Tesis doctoral en microficha, 2 volúmenes, Univ. Jaume I.
- APARICI MARTÍ, J (1998) "Artistas-artesanos del Alto Palancia en el siglo XV" en *Instituto de Cultura del Alto Palancia nº 7*, pp. 13-24.
- APARICI MARTÍ, J (2001) *El Alto Palancia como polo de desarrollo económico en el siglo XV. El sector de la manufactura textil*. Premio María de Luna, Ayuntamiento de Segorbe.
- APARICI, J- NAVARRO, G (1996-97) "El libro memorial de la tutela del tejedor Joan Fretero (Segorbe, 1432-1440)" en *Estudis Castellonencs nº 7*, pp. 231-264.
- BARCELÓ, M. C (1984) *Minorías islámicas en el P. Valenciano. Historia y dialecto*. Ed. Univ. Valencia.
- BATLLE, C (1981) "La família i la casa d'un draper de Barcelona, Burget de Banyeres (primera meitat s. XIII)" en *Acta Historica et Archaeologica Medievalia nº 2*, pp. 69-91.
- BATLLE, C (1984) "Notícies sobre les biblioteques dels ciutadans honrats de Barcelona (segles XIV-XV)" en *Estudis Castellonencs nº 6*, pp. 177-188.
- BENASSAR, B (1984) "Los inventarios post-mortem y la historia de las mentalidades" en *La documentación notarial y su historia, vol. II*, pp. 139-146.
- BORJA, H. J (1994) *Aproximación al obispado de Segorbe a través de su documentación. Primer cuarto del siglo XV*. Tesis doctoral inédita, Univ. València.
- BORJA, H. J (1996-97) "La diócesis de Segorbe" en *Estudis Castellonencs, nº 7*, pp. 87-136.
- CÁCERES, J (2003) "El llibre de comptes de Guillem Fagaló, paraire. Un testimoni de la comptabilitat dels menestrals barcelonins en el segle XIV" en *XVII Congrés d'Història de la C. d'Aragó*, pp. 291-299.
- COMPANY, X (1992) *L'Europa d'Ausiàs March: art, cultura, pensament*. Ed. CEIC Alfons el Vell.
- CUADRADA, C (1994) "Volèn instroyr e informar los mercaders, aquells qui d'aquest art de mercaderia volen usar" en *Revista d'Història Medieval nº 5*, pp. 107-131.
- CRUSELLES, J. M (1989) "Maestros, escuelas urbanas y clientela en la ciudad de Valencia a finales de la E. Media" en *Estudis nº 15*, pp. 9-44.

- EIROA RODRÍGUEZ, J. A (2006) "Los inventarios bajomedievales como fuente para el estudio del mobiliario doméstico: una aproximación a los límites del registro arqueológico" en *Actas del II Simposio de Jóvenes Medievalistas*, pp. 23-36.
- GARCIA PANADES, T (1983) "Los bienes de Ferrer de Gualbes, ciudadano de Barcelona (hacia 1350-1423)" en *Acta Historica et Archaeologica Medievalia* n° 4, pp. 149-204.
- GIMENO BLAY, F. M (1984) "La escritura en la diócesis de Segorbe. Una aproximación al estudio del alfabetismo y la cultura escrita en el Alto Palancia (1383-1458)" en *Centro de Estudios del Alto Palancia*, pp.
- GÓMEZ CASAÑ, R (1986) *La historia de Xérica, de Francisco del Vayo*. Ed. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe.
- GÓMEZ CASAÑ, R (1989) *Aproximación a la historia lingüística del Alto Palancia entre los siglos XIII y XVI*. Ed. Ayuntamiento de Segorbe.
- HERNANDO, J (1995-96) "Una biblioteca privada pluridisciplinar del segle XIV. La biblioteca del jurista Ramon Vinader (1351)" en *Acta Historica et Archaeologica Medievalia*, n° 16-17, pp. 9-32.
- IGLESIAS, J. A (2003) "Els llibres dels juristes: un record d'època universitària i una necessitat professional" en *XVII Congrés d'Història de la C. d'Aragó*, vol. II, pp. 729-744.
- IGUAL LUIS, D (1992) "L'escriptura del comerç a la B. E. M. Una font material d'estudi" en *Butlletí de l'Associació Arqueològica de Castelló*, n° 12, pp. 67-76.
- IRADIEL, P- IGUAL, D- NAVARRO, G- APARICI, J (1995) *Oficios artesanales y comercio en Castelló de la Plana (1371-1527)*. Ed. Fundación Dávalos-Flétcher.
- MANDINGORRA, M. L (1986) "Aproximación a la cultura gráfica de los boticarios a finales de la E. M" en *Saitabi* n° 36, pp. 57-70.
- MANDINGORRA, M. L (1988) "Juan Fernández de Porto y su biblioteca jurídica (1383)" en *Saitabi* n° 38, pp. 63-88.
- MANDINGORRA, M. L (1989) "Llibres catalans en inventaris valencians del segle XIV" en *II Congrés Internacional de la Llengua Catalana*, vol. III, pp. 607-614.
- MANDINGORRA, M. L (1991) "El libro y la lectura en Valencia (1300-1410). Notas para su estudio" en *Anuario de Estudios Medievales* n° 21, pp. 549-569.
- MANDINGORRA, M. L (2002) "La configuración de la identidad privada: diarios y libros de memorias en la B.E.M" en *Historia, Instituciones y Documentos* n° 29, pp. 217-236.

- MAZZI, M. S (1980) "Gli inventari dei beni. Storia di oggetti e storia di uomini" en *Società e Storia* nº 7, pp. 239-250.
- MONTANARI, M (1976) "Cultura materiale e storia sociale" en *Studi Medievali* nº 17, pp. 969-977.
- NAVARRO ESPINACH, G (1992) "El corder Joan Borrell (1467). Estudi de cultura material" en *Butlletí de l'Associació Arqueològica de Castelló*, nº 12, pp. 77-96.
- NAVARRO ESPINACH, G (2005) "La cultura material de los artesanos castellonenses en el siglo XV" en *B.S.C.C. nº 81*, pp. 405-422.
- OLUCHA MONTINS, F (1992-93) "La pintura en les cases castellonenques del segle XVII" en *Estudis Castellonencs* nº 5, pp. 275-289.
- POUNDS, N (1999) *La vida cotidiana. Historia de la cultura material*.
- ROCA, J. M (1923) "Un cirurgià barber barcelonés de la XV^a centúria" en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, nº 23, pp. 145-162.
- ROCA TRAYER, F (1983) *El tono de la vida en la Valencia Medieval*, B.S.C.C.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, R (1976) "Pintura gótica castellonense, I" en *Millars* nº 3, pp. 215-233.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, R (1978) "Pintura gótica castellonense, II" en *Millars* nº 5, pp. 213-230.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, R (1992) "arte medieval cristiano" en *Historia de Castellón, vol. I*, pp. 281-300.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, R - COMPANY, X (1989) "Pintura gótica en la comarca del Palancia", "La pintura gótica del promedio del siglo XV". *Monográfico del Boletín del Centro de Estudios del Alto Palancia*, nº 17.
- SÁNCHEZ GOZALBO, A (1932) *Pintors del Maestrat*. Ed. facsímil, B. S. C. C.
- TORRAS I CORTINA, M (2004) *L'escriptura i el llibre a la Catalunya Central als segles XIII i XIV*. Tesis doctoral, Univ. Autònoma de Barcelona.
- VARELA RODRÍGUEZ, E (1994-95) "Mercaderes y lectura: estudio de algunos inventarios de mercaderes barceloneses" en *Estudis Castellonencs* nº 6, pp. 1431-1442.

DESCUBRIR Y USURPAR. LA OTRA CARA DE LA EXPEDICIÓN DE MOPOX.*

Imilcy Balboa Navarro

Universitat Jaume I

Gerardo Cabrera Prieto

Instituto de Historia de Cuba

RESUMEN

La Real Comisión de Guantánamo que desarrolló sus trabajos en la isla de Cuba entre 1797 y 1802 tenía como objetivo el estudio de las condiciones que permitirían la apertura de nuevas vías de comunicación y el poblamiento de localidades apartadas. Pero la expedición tuvo también otro objeto “no declarado”: el examen de la situación y estado de los terrenos denominados realengos. Nuestro trabajo precisamente hará hincapié en el análisis del papel jugado por los realengos durante y tras la expedición, no solo como las tierras del rey que constituirían la base de los proyectos de colonización, sino también como fuente de ingresos al fisco y como forma de acrecentar el patrimonio de los hacendados; así como su vinculación con los cambios que se estaban produciendo en la isla en torno a las concepciones sobre los usos y dominios del suelo.

ABSTRACT

The Royal Commission of Guantánamo who developed their work on the island of Cuba between 1797 and 1802 aimed at studying the conditions that would allow the opening of new channels of communication and the settlement of remote locations. But the issue also had another object “undeclared”: reviewing the situation and status of land called realengos. Our work will focus precisely on the analysis of the role played by realengos during and after the issue, not just as the king’s lands that would form the basis of the proposed settlement, but also as a source of income to tax authorities and as a way of enhancing the heritage of the landowners; as well as its linkage with the changes taking place in the island around the conceptions of the uses and soil domains.

* Estudio realizado en el marco del Proyecto de Investigación Hum. 2006-03651 / Hist. del Ministerio de Ciencia e Innovación.

INTRODUCCIÓN

En febrero de 1797 Joaquín de Santa Cruz y Cárdenas, Conde de Mopox y Jaruco en la correspondencia reservada dirigida al gobernador de Santiago de Cuba Sebastián Kindelán, revelaba uno de los objetivos secretos de la expedición que bajo su mando acaba de llegar a la isla: “averiguar las tierras realengas existentes en la jurisdicción y particularmente en la bahía de Guantánamo para donarlas a los primeros pobladores que debían establecerse en esa zona”.¹

La Real Comisión de Guantánamo, fue constituida por Real Orden de 2 de agosto de 1796 aunque sus componentes no pisaron suelo cubano hasta varios meses más tarde, el 3 de febrero de 1797. La Comisión, debía estudiar las condiciones de la isla con tres objetivos: la apertura de caminos, la construcción de un canal desde los montes de Güines -por el que serían conducidas las maderas para uso de la Marina Real, entre otras utilidades- y la repoblación de la bahía de Guantánamo.

Los dos primeros, ponían de manifiesto la conjunción de intereses entre la Metrópoli y su colonia ultramarina. España estaba interesada en la reorganización militar y la colonización, mientras que los hacendados insulares dirigieron su atención a los aspectos relacionados con la construcción de vías de comunicación.

Tales objetivos, conjuntamente con los estudios botánicos, zoológicos y mineralógicos,² fueron los aspectos visibles de la expedición, pero también existieron otros fines no declarados abiertamente, y nos estamos refiriendo a las cuestiones patrimoniales. La situación y estado de los terrenos realengos³ ocuparon un lugar destacado, aunque de esto no se hablara abiertamente.

1. Carta del Conde de Mopox y Jaruco al Gobernador de Santiago de Cuba, en “Documentos relacionados con la comisión que le fue confiada al Sr. Conde de Mopox y Jaruco sobre el descubrimiento de terrenos y la fundación del pueblo y puerto de Guantánamo. Años 1796 a 1798 y 1816”, Archivo Nacional de Cuba (en adelante ANC) Fondo Realengos Leg. 76, nº 1.
2. Los estudios botánicos, zoológicos y mineralógicos llevados a cabo por la Comisión han sido los aspectos más trabajados en las últimas décadas y donde se concentran los mayores aportes, lo que contrasta con el poco espacio dedicado al fomento de enclaves poblacionales en Guantánamo, Jagua, Nipe o Mariel. Al respecto véanse los trabajos recopilados en las obras *Cuba Ilustrada. La Real Comisión de Guantánamo, 1796-1802*, Sociedad Estatal Quinto Centenario / Real Jardín Botánico, CSIC / Lunwerg Editores S.A., Madrid, 1991, 2 tomos. También SAN PIO ALADRÉN, María Pilar de y PUIG SAMPER, Miguel A., (coords.), *Las flores del paraíso. La expedición botánica de Cuba en los siglos XVIII y XIX*, Real Jardín Botánico, SCIC / Caja Madrid / Lunwerg Editores S.A., Madrid, 1999.
3. En su estudio sobre las cuestiones patrimoniales en España, SEBASTIÁ, Enric y PIQUERAS, José A., *Pervivencias feudales y revolución democrática*, Edicions Alfons El Magnànim, Valencia, 1997, pp. 25-30, describen en principio al realengo como “cualquiera de los señoríos del rey: la ciudad, pueblo o lugar, con su término de cualquier extensión, sus jurisdicciones, regalías y privilegios”. Concepto genérico y ambiguo, al decir de los propios autores, que facilitó las desviaciones posteriores. Así también se denominaba realengo “a algunos de los territorios comprendidos en cualquier señorío solariego o eclesiástico”, como fue el caso de los baldíos, aquellos terrenos marginales, tanto desde el punto de vista económico como geográfico,

La búsqueda de realengos como objeto oculto, la actitud de los hacendados de esa parte de la isla y las propias maniobras de Mopox, situaban esta clase de terrenos en el centro de la lucha por la propiedad de la tierra, en la que los intereses de la Corona -desde el punto de vista fiscal- chocaron con las pretensiones de los hacendados –usurpadores sin título-. Y en definitiva, venía a confirmar que la región oriental no fue ajena al proceso de consolidación de la propiedad agraria que bajo el influjo de las ideas ilustradas estaba teniendo lugar en Cuba en los años finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

FISCALIDAD *VERSUS* PROPIEDAD

Los trabajos de la expedición a Guantánamo venían a coincidir en el tiempo con el proceso de revisión de la política con relación a los usos y dominios del suelo. Los cambios ya se habían iniciado en 1754 con la Real Cédula de 15 de octubre que revitalizó el interés por los realengos y baldíos. La legislación situó en primer plano dos conceptos: las *composiciones* y *confirmaciones* de terrenos, que si bien no eran nuevos adquieren su máximo significado en la Isla durante este período. Para verificar la posesión del suelo se estableció como fecha tope el año 1700. Las tierras obtenidas con anterioridad, respaldas por un “título” –producto de la venta o “composición”- serían respetadas, mientras que para las transacciones realizadas con posterioridad se establecía como requisito la confirmación real. Los “propietarios” en precario y los usurpadores, para obtener la confirmación, debían someterse a una nueva composición. La Corona, que no podía evitar las usurpaciones les sacaba partido, para recibir un título se debía pagar nuevamente por los terrenos.⁴

Las tierras sobrantes, los realengos sin título de dominio, se adjudicarían al real patrimonio y posteriormente también serían objeto de venta. Para incentivar el “descubrimiento” de realengos se otorgaba a los denunciante un tercio de las tierras, mientras la Corona se reservaba las dos terceras partes restantes. Aún cuando en su artículo octavo la disposición solo establecía la entrega de recompensas a los denunciante, todo parece indicar que a partir de aquí se extendió la práctica de conceder al “descubridor” del realengo un tercio de las tierras, reservándose la Corona

que comprendían las “tierras incultas de dudosa titularidad y aprovechamiento vecinal, que representan para el campesino un factor de equilibrio” en sus actividades ordinarias

4. La *composición*, se aplicaba a los terrenos detentados ilegalmente, se evaluaban las tierras seguido del pago de una determinada cantidad. El desembolso no entrañaba la obtención de un título pero consolidaba lo que se poseía de hecho y otorgaba el derecho de obtener posteriormente un título. Mientras la confirmación se otorgaba previa solicitud del interesado, después de pagadas las cantidades correspondientes a la composición. Se concedía también tras el remate del realengo o baldío. Ver OTS CAPDEQUÍ, José M^a, *El régimen de la tierra en la América Española durante el período colonial*, Editora Montalvo, Ciudad Trujillo, pp. 110-115. El texto de la legislación en las pp. 167-173.

los dos tercios restantes. En estos primeros momentos dicha tercera parte se podía satisfacer con terrenos o en metálico.⁵

Con la Real Cédula de 1754, los principios de la política real con respecto a los realengos, esbozados en el siglo anterior,⁶ encontraron su máxima expresión a partir de la preeminencia del interés fiscal sobre el derecho de posesión. Tal procedimiento resultaba conveniente tanto para la Corona que conseguía aumentar sus ingresos, como para los propietarios en precario que lograron un título para sí y sus herederos.

La aplicación de esta política agraria en los años finales del siglo XVIII coincidió con el cambio en las concepciones sobre la tenencia y el uso de la tierra que trajeron las ideas ilustradas que defendían el derecho pleno de propiedad.⁷

Durante estos años además, en la Isla se estaba produciendo el despegue de la industria azucarera, que necesitaba tierras para consolidar su expansión. En la región occidental la pugna entre los derechos reales y el interés particular se hizo más intensa y tuvo como uno de sus objetivos fundamentales a los realengos, que comprendían no solo las tierras del rey sino también las llamadas “tierras de nadie”, los espacios libres entre los círculos de los hatos y corrales. Dadas las características de su origen estos terrenos eran más susceptibles de verse reducidos a propiedad particular.

La localización de tierras realengas entonces, constituyó una prioridad para la Corona ya fuera con destino a la colonización -objetivo declarado en la expedición- o como fuente de ingresos. Y también, como no, para los hacendados al convertirse en una de las principales vías –sino la fundamental- de acrecentar sus propiedades.

La relevancia de estos terrenos desde el punto de vista fiscal la observamos en la designación para su localización de dos funcionarios con experiencia en esta materia. Antonio López Gómez oficial de la Administración de Rentas de La Habana, se encargaría de los trabajos en Guantánamo, y Juan Francisco Salazar Administrador de Rentas y Tesorero en la ciudad de Santiago de Cuba, lo haría en los partidos de Mayarí, Nipe, Holguín –ubicados en la parte más oriental de la isla- y en la zona de Jagua –en la región central-.

La relación entre los realengos, la colonización y el fisco, se puede constatar además en los argumentos utilizados para justificar la colonización y el poblamiento de esa zona. Mopox partía de consideraciones

5. Ver al respecto “Dictamen del Consejo de Estado”, 14 de febrero de 1862, Archivo del Consejo de Estado (en adelante ACE) Ultramar 31-31.

6. Los antecedentes en BALBOA, Imilcy, “¿Propietarios de hecho o de derecho? Composición y venta de tierras en Cuba durante la primera mitad del siglo XVIII”, *Lex. Difusión y análisis*, año XI, n° 143, mayo 2007, México DF, pp. 62-74.

7. Al respecto ver PIQUERAS, José A. (comp.), *Las Antillas en la era de las luces y la Revolución*, Siglo XXI, Madrid, 2005.

político militares para fundamentar el establecimiento de dos enclaves en Guantánamo: “La Paz” -en honor de Godoy- y “Alcudia”. No obstante, a renglón seguido, dejaba traslucir sus verdaderos motivos: “muchas leguas de tierra de que disponer en sus cercanías a favor de los nuevos colonos” y “abundancia de maderas” que podrían emplearse en la construcción de más de mil navíos. Argumentos similares se utilizaron en Nipe. El Conde ensalzaba la zona por “la utilidad que resultaría al Rey, al público, al comercio y a nuestras fuerzas navales”, al tiempo que detallaba las utilidades que podrían reportar al ramo de hacienda y por extensión a la Corona la subsistencia de “muchas leguas de tierras realengas”, tabaco y maderas.⁸

El objetivo oculto de la expedición, cada vez más, quedaba al descubierto.

Tres meses después de haberse iniciado los trabajos de la Comisión, Mopox insistía en las favorables expectativas para la Corona, que obtendría “muchas leguas de tierra a favor del Rey a poquísimos coste”. No obstante, de forma sorpresiva especificaba que los terrenos descubiertos no podrían venderse como era costumbre, sino que se reservarían, presumiblemente con el fin de proporcionar terrenos a los emigrados de Santo Domingo según los deseos reales.⁹

Así mismo en el informe reconocía que podría haber pleitos por apropiaciones fraudulentas y que estaban dispuestos a aplicar la ley para reclamar esos terrenos. Pero cabría preguntarse ¿a que ley hacía referencia? De hecho al prohibir las ventas estaba violando la disposición de 1754 -vigente en materia de realengos- que alentaba la enajenación de esta clase de terrenos. Las directrices que se proponía aplicar el conde, con o sin el consentimiento real, contradecían la política dictada desde la Metrópoli hasta entonces. Aparentemente se estaban defiendo sus intereses, pero en realidad le estaba privando de una fuente de ingresos. Y esta fue, en esencia, la línea de acción que se aplicó en relación con los realengos. Se investigó y localizó parte del patrimonio real, pero se condenó su enajenación y no se tomaron medidas en contra de las apropiaciones, lo que benefició a la postre a los propietarios de la zona.

8. “El Conde de Mopox informa de su llegada al campo de Guantánamo y de la elección que ha hecho de dos pasajes distantes entre sí dos leguas, para erigir dos ciudades llamadas La Paz y Alcudia, próximas al río llamado Guantánamo”, Guantánamo, 1º de abril de 1797, Archivo del Museo Naval, Madrid (en adelante AMN) Manuscritos (en adelante Ms.) 2243, doc. 23, fol. 55-58. Carta del Conde de Mopox y Jaruco al Príncipe de la Paz, Cuba, 15 de febrero de 1797, en “El Conde Mopox propone la erección de una población en el puerto de Nipe, por las ventajas que se seguirán para todos de ello, e incluye copia de un resumen de las noticias que ha adquirido acerca de la posibilidad y costo que tendría al erigirla en dicha bahía”, Cuba, 15 de febrero de 1797, AMN, Ms. 2243, doc. 13, fol. 17-20.

9. “El Conde de Mopox da parte de haber comisionado a D. Antonio López Gómez para que se ocupe en descubrir tierras realengas en las inmediaciones de Guantánamo y a D. Juan Francisco Salazar para lo mismo en el partido de Mayarí, Nipe y Holguín”, Puerto Príncipe, 19 de mayo de 1797, AMN, Ms. 2243, doc. 27, fol. 64-65.

TIERRAS SIN TÍTULO Y PROPIETARIOS DE HECHO

Los trabajos efectuados por la Comisión “para el descubrimiento de tierras realengas” se prepararon minuciosamente y con discreción. En todas y cada una de las localidades inspeccionadas Mopox insistió ante las autoridades gubernativas sobre la necesidad de ubicar las tierras conceptuadas como realengas.

Ahora bien, no se trataba de detectar realengos sin más, la pesquisa incluía el examen de las tierras poseídas con títulos o sin ellos, las características específicas de los terrenos y el examen de todas las denuncias de realengos. Materia delicada que a priori, adelantaba un enfrentamiento con los propietarios de hecho que durante años habían convertido la costumbre un derecho. Por ello, una y otra vez se aluden a las precauciones que deben ser tomadas para cumplir con lo mandado por el monarca. ¿Discreción o prevención ante la oposición de los hacendados?

En todo caso, el gobernador de Santiago de Cuba en carta de 12 de febrero de 1797 le hacía notar lo “delicado de la misión”. Para cumplir los requerimientos de la Comisión sería necesario “formar deslindes de cada fundo, y reconocer los que se hallan vacantes, los poseídos con justo título o sin él, y examinar cuando menos todos los autos de denuncias pendientes”¹⁰. ¿Cómo evitar que los dueños de haciendas fuesen alertados? La solución, —a juicio del gobernador— pasaba por encargar de los trabajos a una persona ajena al territorio. La selección recayó en Antonio López Gómez funcionario de la Administración de Rentas de La Habana y por tanto ajeno al territorio lo que supuestamente lo colocaba a salvo de las presiones de los hacendados locales.

En Bayamo, el conde solicitó a las autoridades “averiguar cuáles son las tierras realengas que se hallan vacantes en la jurisdicción de esa villa, y cuáles las poseídas con títulos legítimos, o sin ellos con distinción de unas y otras”. Pero consciente de las dificultades que podían sobrevenir añadía más adelante: “comprendo que este asunto es de arduidad, y que se necesitan precauciones para cumplir lo que S.M. manda, sin alterar la quietud de estos vecinos, cuyas discordias dimanar regularmente de disputas sobre los mojones disidentes de las haciendas colindantes”.¹¹ Y en efecto, como veremos más adelante, la oposición no se hizo esperar.

10. Respuesta reservada del Gobernador de Santiago de Cuba al Conde de Mopox y Jaruco, 12 de febrero de 1797, en “Documentos relacionados con la comisión que le fue confiada al Sr. Conde de Mopox y Jaruco sobre el descubrimiento de terrenos y la fundación del pueblo y puerto de Guatánamo. Años 1796 a 1798 y 1816”, ANC, Realengo Leg 76, n° 1.

11. Documentos relacionados con Bayamo, 1792-1794 y 1797, en “Documentos relacionados con la comisión que le fue confiada al Sr. Conde de Mopox y Jaruco sobre el descubrimiento de terrenos y la fundación del pueblo y puerto de Guatánamo. Años 1796 a 1798 y 1816”, ANC, Realengo Leg 76, n° 1.

En una primera etapa se fijaron avisos para que los propietarios manifestasen las mercedes o títulos que ostentaban y aportaran los planos de sus haciendas. Una vez estudiada esta documentación, el 3 de mayo de 1797 partieron los comisionados de Santiago de Cuba. La investigación se extendió durante siete meses. El 2 de diciembre de 1797, López Gómez presentó el informe conclusivo que incluía la ubicación de las haciendas, sus límites y los títulos de dominio que ostentaban los dueños, características de los terrenos, cultivos que se podrían emprender y estado de los bosques.¹²

Los resultados de la visita, nos ilustran sobre el estado de la propiedad rústica en la región oriental. Al igual que en Occidente, pero tal vez de forma menos virulenta, esta zona no fue ajena al proceso de apropiación del patrimonio real que durante siglos se había estado produciendo en la isla.

La mayoría de los “títulos” presentados por los hacendados a la Comisión tenían su origen en las antiguas mercedes otorgadas por los Cabildos, sin embargo, un número importante de estos exhibían contratos de compra-venta a censo y “composición” fechados en la segunda mitad del siglo, es decir tras la promulgación de la Real Cédula de 1754. Y estos eran los postulados que precisamente Mopox pretendía variar prohibiendo las ventas.

Otros, se amparaban en justificantes de pago de impuestos y los había que no presentaban documentos y apenas daban “una idea sucinta y verbal de sus linderos”. En la hacienda Palenque por ejemplo, los comisionados quedaron “asombrados” ante las pretensiones de su dueña Juana Angulo quien invocando la Instrucción de tierras de 1798, aspiraba a legitimar su dominio sin otro documento que “una tasación de costas en el remate del realengo”, sin consignar el plano, las condiciones del deslinde, etc.

La pervivencia de las haciendas circulares -hatos y corrales-¹³ en la zona oriental permitió localizar un número importante de hectáreas realengas. Y al efectuar las nuevas mediciones en casi todas las haciendas visitadas se encontraron terrenos “excedentes”. La extensión de tierras realengas en manos de los hacendados se situaba entre las 800 hectáreas y las 3.000 hectáreas como promedio. Aunque existían haciendas donde

12. Cuaderno nº 6. Informe de Antonio López Gómez sobre realengos en Guantánamo, Cuba, 2 de diciembre 1797 en “Manifiesto de las operaciones ejecutadas para el descubrimiento de tierras realengas en el distrito de Guantánamo, por Nicolás Pérez Santamaría”, La Habana, 24 de diciembre de 1798, AMN, Ms. 555, doc. 1. (La información que se relaciona a continuación está tomada de dicho expediente).

13. En Cuba las mercedes de tierras tenían forma circular y podían ser de dos tipos: *hatos* o *corrales* según su tamaño y fin económico. Los primeros, con “dos leguas a la redonda” se dedicaban a la cría de ganado mayor, y los segundos, con una extensión más reducida “una legua a la redonda” a la de ganado porcino. LE RIVEREND, Julio, *Problemas de la formación agraria de Cuba. Siglos XVI-XVII*, Ciencias Sociales, La Habana, 1992, pp. 77-89.

las irregularidades podían arrojar un saldo mucho mayor. En la denominada *Yateras Abajo*, fueron halladas nada menos que 16.147 hectáreas de “terrenos sobrantes pertenecientes a S.M.” Su dueño, Joaquín Vidaburu era agrimensor, y autorizado por el subdelegado de tierras, su padre, había deslindado para sí tal extensión de terrenos en detrimento de los derechos reales. Mientras en la hacienda *Mocambo* de Cristóbal Caballero se localizaron hasta un máximo de 19.678 hectáreas que ya habían sido denunciadas en 1764 por otros dos colindantes, pero el expediente se había paralizado.

También pudieron constatar un número importante de hectáreas realengas usurpadas gracias a otra práctica común en la isla: el corrimiento del primitivo asiento del hato variando las dos leguas iniciales. En el hato *Santa Catalina* de Manuel Jústiz, quien solo pudo aportar una escritura de compra-venta fechada en 1779, se encontraron más de 3.000 hectáreas que habían sido añadidas con la complicidad del agrimensor simplemente variando el centro de la hacienda. También en el corral *Jamaica*, su propietario Antonio Castillo que presentaba un título legítimo, había trasladado el centro lo que le permitió apropiarse de 1.581 hectáreas de tierras realengas.

López Gómez denunció las irregularidades presenciadas a lo largo de la vista. Los hacendados mostraban “una desidia excesiva” en la conservación de sus títulos, recurriendo para legitimarlos a “testigos amañados” o la “invención de instrumentos en los archivos”, práctica extendida en Guantánamo donde solo encontraron “tres oficios públicos”.

Al respecto, en el informe encontramos una descripción detallada de los métodos utilizados por los propietarios en precario para hacerse con los realengos y “legitimar” su dominio:

“La experiencia desengaña, que de motu propio se establece cualquiera en un terreno realengo, persuade a los colindantes y vecinos de que ha formalizado, y corre a su cargo la denuncia de él, a efecto de que otro no lo instaure, ni de allí se le repela; pasan los años, y envejecida la posesión bajo este disimulado vicio ya la cuenta como propia; por muerte del fundador de la heredad sus hijos, que se consideran a cubierto en el dominio con la cláusula testamentaria; venden y permutan lo que nada les ha costado, y el Rey queda en el descubierto del valor de aquel terreno. Esta es la realidad, que a pocos pasos quedaría de manifiesto”.¹⁴

Las irregularidades quedaron al descubierto. Y a pesar de las prevenciones y las llamadas a la discreción el choque con los dueños de haciendas de la zona estaba servido. Ante la intromisión de las autoridades y el peligro de perder las tierras que consideraban como suyas, dejaron de

14. *Ibid.*

colaborar con los encargados de la investigación y comenzaron a esconder información.

LA RESISTENCIA DE LOS MUNICIPIOS Y LOS HACENDADOS

Desde el inicio de los trabajos las autoridades locales y los propietarios de terrenos no vieron con complacencia los requerimientos de Mopox. Durante siglos, desconociendo los derechos reales, habían sentido como suyas las haciendas convirtiendo las prácticas consuetudinarias en derecho. En consecuencia no podían aceptar que se hurgase en la supuesta legitimidad de sus propiedades.

En defensa de tales derechos adquiridos -que no legales- contaron con las autoridades de sus respectivas localidades que, en tanto propietarios, también habían sido partícipes del despojo del patrimonio real. El Alcalde de Bayamo, para esconder siglos de apropiaciones por parte del Cabildo sin señalarse como opositor ante la Comisión ya adelantaba a Mopox que no encontraría apenas terrenos realengos en esa zona. En carta de 4 de julio de 1793 explicaba:

“Concibo que de la primera –realengos- no habrá alguno, porque los poseedores de los hatos, con error, o con malicia, se la abdican, los situados en lo interior del continente, de todo el terreno demarcado del punto céntrico de su fundo, a el de la línea dividente, con su inmediato colindante, y los establecidos a la costa, del que corre hasta las aguas del mar.”¹⁵

Y en la misma misiva, ante los requerimientos de enviar un listado de las tierras poseídas con títulos legítimos o no, alertaba sobre las consecuencias de la revisión:

“es creíble que haya muchas, sobre que tengo adquirido noticias afirmativas; pero comprendo que para afinar el informe, en términos que pueda suministrar cabal idea, se hace de necesidad, examinar los términos de los fundos que ocupa cada vecino, con presencia de sus títulos, y que esta es, una operación impracticable, sin que trascienda a aquellos, como VS me lo previene, precaviendo la alteración de sus ánimos, que a la verdad, es de temer.”¹⁶

Se comisionó entonces al Marqués de Guisa, subdelegado de la Real Hacienda para el estudio de los realengos en la zona. Como condición

15. Carta de Agustín de Herrera, Bayamo, 4 de julio de 1793. Documentos relacionados con Bayamo, 1792-1794 y 1797, en “Documentos que se pasaron al Conde de Mopox relativos al fomento de Cuba y su jurisdicción, 1777-1803”, ANC, Realengos, Leg. 76, nº 13.

16. *Ibid.*

previa debía certificar la totalidad de las cusas iniciadas por denuncias de realengos en las dos últimas décadas, desde las establecidas por los subdelegados nombrados en los tiempos de José Antonio Gelabert (1746), hasta los iniciados tras la creación de la Real Intendencia de Ejército y Real Hacienda (1764).¹⁷ El documento debía especificar los nombres de los denunciantes, la resolución de los expedientes, los títulos emitidos, y la relación de las haciendas que colindaban con terrenos realengos.

¿Hurgar hasta el detalle en sus posesiones? Los propietarios se manifestaron abiertamente en contra y paradójicamente su mejor aliado fue el propio encargado de realizar la investigación. El Marqués de Guisa obvió su cometido como funcionario de la Real Hacienda y terminó desconociendo la autoridad de Mopox para solicitar semejante información. “No me contemplo obligado a condescender —explicaba— por solo el motivo que VS expone de orden superior”. Solo aceptaría órdenes del Rey, “cuyo real nombre no toca el oficio”, concluía.¹⁸

La estrategia de los hacendados en Bayamo finalmente se concentró en dilatar las pesquisas de los escribanos, contando con el beneplácito de las autoridades del territorio que justificaban la tardanza ante el cúmulo de trabajo. En octubre de 1797, transcurrido más de un año desde el inicio de la Comisión Agustín de Herrera escribía:

“diariamente recomiendo a dichos escribanos y les interpelo sobre el pronto despacho de este asunto: pero es menester conocer, y confesar que tienen bastante que hacer, pues necesitan inspeccionar prolijamente todos sus archivos lo que no pueden ejecutar sin el tiempo necesario para una operación tan laboriosa.”¹⁹

Una táctica similar se empleó en las labores ejecutadas en Nipe y Mayarí. Transcurridos cuatro años —en 1800— Juan Francisco Salazar, Administrador de Rentas y Tesorero en la ciudad de Santiago de Cuba, no ha enviado el informe, escondiendo “capciosamente” los planos principales y los pormenores de las operaciones realizadas, lo que ocasionó gastos y

17. Los subdelegados actuaban como jueces de tierras para la venta y composición y además instruían los expedientes cuya resolución final se efectuaba en la Delegación establecida en la Península. Ver Informe de José Antonio Gelabert a Antonio José Pineda y Capdevila, La Habana, 24 de noviembre de 1741 e Informes de Gelabert al Marqués de Regalía, 6 de septiembre y 2 de noviembre de 1747, en “Tierras realengas de La Habana (1741-1754)”, Archivo General de Indias, Santo Domingo, 499.

18. Carta del Marqués de Guisa, Bayamo, 7 de agosto de 1793. Ver también, Carta de Agustín Herrera a Juan Bautista Vaillant, Bayamo, 13 de agosto de 1793, en “Documentos que se pasaron al Conde de Mopox relativos al fomento de Cuba y su jurisdicción, 1777-1803”, ANC, Realengos, Leg. 76, nº 13.

19. Carta de Agustín Herrera a Juan Bautista Vaillant, Bayamo, 28 de octubre de 1793, en “Documentos que se pasaron al Conde de Mopox relativos al fomento de Cuba y su jurisdicción, 1777-1803”, ANC, Realengos, Leg. 76, nº 13.

atrasos a la Comisión. La información fue finalmente remitida después de varias quejas de Mopox ante el gobernador de Cuba.²⁰

El *diferendum* Comisión-hacendados se fue intensificando y los enfrentamientos subieron de tono. Antonio López Gómez acusaba a los propietarios de actuar con “maliciosa intención y aparente ignorancia”. Los hacendados no solo se oponían a mostrar sus “títulos”, también impartían instrucciones a sus “partidarios y mayores” para que no facilitasen información alguna, y se negaban a proveerles de prácticos o monteros que sirvieran de guías. Tal maniobra, como reconocía el funcionario- le llevaba “vacilante por los campos, cursando el tiempo, sin fruto a mis laboriosas tareas”.²¹

En Guantánamo, localidad que daba nombre al proyecto, en mayo de 1797 se fijaron los cedulones para que los hacendados acudieran en ocho días a presentar sus títulos. La respuesta: el silencio. Todavía en septiembre no habían concurrido a justificar la posesión de sus tierras.²² López Gómez también denunciaba en su visita a la localidad:

“Es constante que los hacendados (generalmente hablando) al ver la segregación de pedazos de tierra que hasta hoy poseían sin título ni posición, manifiestan paliado sentimiento, y algunos maquinan para lo futuro el general asilo de informaciones con que conservar el infundado dominio de un terreno que a no mediar las actuales esperanzas de población, e incremento, en nada lo apreciarían”.²³

Algunos aprovecharon el “descubrimiento” de ciertos realengos para interponer nuevas denuncias. Gómez no justificaba a los que durante años los “habían disfrutado en silencio”, pero reprochaba a los oportunistas que al paso de la Comisión se mantenían “en simulada observación” para aprovecharse de las operaciones y presentarse como denunciantes.²⁴

También algunos intentaron sacar partido a la situación, cediendo al monarca una parte de los terrenos que argumentaban poseer en

20. Documentos relacionados con Holguín, 1777-1797 y 1800-1803, en “Documentos que se pasaron al Conde de Mopox relativos al fomento de Cuba y su jurisdicción, 1777-1803”, ANC, Realengos, Leg. 76, nº 13.

21. Carta de Antonio López Gómez a Juan Nepomuceno Quintana, Cuba 17 de mayo de 1797, en “Documentos que se pasaron al Conde de Mopox relativos al fomento de Cuba y su jurisdicción, 1777-1803”, ANC, Realengos, Leg. 76, nº 13.

22. Informe de Juan Nepomuceno Quintana, Cuba 22 de septiembre de 1797, en “Documentos que se pasaron al Conde de Mopox relativos al fomento de Cuba y su jurisdicción, 1777-1803”, ANC, Realengos, Leg. 76, nº 13.

23. Cuaderno nº 6. Informe de Antonio López Gómez sobre realengos en Guantánamo, Cuba, 2 de diciembre 1797 en “Manifiesto de las operaciones ejecutadas para el descubrimiento de tierras realengas en el distrito de Guantánamo, por Nicolás Pérez Santamaría”, La Habana, 24 de diciembre de 1798, AMN, Ms. 555, doc. 1.

24. Carta de Antonio López Gómez a Juan Nepomuceno Quintana, Cuba 25 de abril de 1797, en “Documentos que se pasaron al Conde de Mopox relativos al fomento de Cuba y su jurisdicción, 1777-1803”, ANC, Realengos, Leg. 76, nº 13.

“propiedad” a cambio de alguna recompensa, como fue el caso del presbítero Juan Bautista Creagh, el mayor “propietario” de Guantánamo. El presbítero quería convencer a las autoridades de “su amor al Rey y al bien público”, y para ello proponía transferir al monarca los terrenos que poseía en las cercanías del puerto de Guantánamo, a cambio de un obispado que asegurase su “decente subsistencia”. En realidad Creagh aspiraba a resolver la legitimidad de sus tierras que no tenían “licencia real”, así como la posesión de varias hectáreas de realengos descubiertas por la Comisión y el litigio con sus dos hermanas por la partición de la herencia.²⁵

A pesar de las dificultades y de las estratagemas de los propietarios de la región para enmascarar las irregularidades, la investigación dio sus frutos. López Gómez llegó a contabilizar 62.846 hectáreas de terrenos realengos en la zona de Guantánamo.²⁶ Y en este sentido uno de sus principales objetivos fue resuelto de forma satisfactoria. Sin embargo, no se tomaron medidas para evitar el saqueo del patrimonio real, los usurpadores continuaron en posesión de los terrenos y el proceso de apropiación no se detuvo.

Por otra parte el proyecto para la fundación de los poblados con destino a la colonización confrontó numerosas dificultades. Los hacendados se desentendieron muy pronto de la propuesta, a pesar de las ventajas que significaba al poder contar con nuevas vías de comunicación en localidades apartadas. En Baracoa, por ejemplo, Mopox solicitó el apoyo de los propietarios para la construcción de un camino entre Santiago y la bahía de Guantánamo. De los veintidós convocados a la reunión, solo asistieron cuatro. Además se negaron a abastecer de víveres y reses a los integrantes de la expedición.²⁷ Tal falta de “entusiasmo” no era algo anecdótico, formaba parte de la estrategia de oposición a la Comisión y lo que esta significaba: la amenaza de sus propiedades.

La ejecución del camino tuvo que suspenderse en el propio año de 1797 por la falta de dinero y la escasa colaboración de los vecinos. En

25. Véanse Carta del Conde de Mopox al Príncipe de la Paz, Puerto Príncipe, 19 de mayo de 1797; Nota n°. 1. El Conde de Mopox a Juan Bautista Creagh, Guantánamo, 1º de abril de 1797 y Nota n°. 2. Juan Bautista Creagh al Mopox, Hato de San Juan de Guantánamo, 2 de abril de 1797, en “El Conde de Mopox participa que el presbítero D. Juan Bautista Creagh, dueño del principal asiento de Guantánamo, cede al Rey de veinticinco a treinta leguas cuadradas en el mismo, para incrementar las realengas que han determinado los reconocimientos de D. Antonio López y D. Francisco Salazar”, Puerto Príncipe, 19 de mayo de 1797, AMN, Ms. 2243, doc. 29, fol. 67-70.

26. Carta del Conde de Mopox al Príncipe de la Paz, La Habana, 28 de enero de 1798 y Copia del Informe de Nicolás Pérez Santamaría al Conde de Mopox, Cuba, 24 de noviembre de 1797, en “El Conde de Mopox comunica que D. Antonio López Gómez encargado de la investigación de realengos en las inmediaciones de Guantánamo ha descubierto gran extensión de estas que podrían repartirse entre nuevos pobladores”, La Habana, 28 de enero de 1798, AMN, Ms. 2241, documento 2, folio 6-7.

27. Documentos relacionados con Baracoa, 1797, en “Documentos que se pasaron al Conde de Mopox relativos al fomento de Cuba y su jurisdicción, 1777-1803”, ANC, Realengos, Leg. 76, n° 13.

1802, el propio Mopox y Jaruco desaconsejó su puesta en práctica, “a pesar de su importancia, a causa de los grandes costos que exige, y pocas proporciones naturales que ofrece aquella famosa bahía a la agricultura”. Como alternativa recomendaba la colonización de los puertos de Nipe, Matanzas y Mariel, por ofrecer mayores facilidades a menores costes.²⁸

Otro de los objetivos visibles de la Comisión, la búsqueda de realengos en la zona de Guantánamo con destino a la colonización quedaba descartado en la práctica.

No obstante Guantánamo se fue poblando al margen de los planes de las autoridades. En 1819 el Intendente Alejandro Ramírez al tratar de impulsar el poblamiento de la zona encontró setenta y ocho plantaciones en explotación. Para esta fecha apenas se contabilizaban unas 13.400 hectáreas de realengos. En aproximadamente dos décadas habían desaparecido cerca del 80% de los realengos “descubiertos” por la Comisión.²⁹

LOS INTERESES DEL CONDE

La importancia que las cuestiones patrimoniales tenían dentro de la estrategia del Conde de Mopox quedaba al descubierto -aún antes de aprobarse la expedición- en la carta que enviara a Francisco de Arango y Parrreño en 1795. “Yo había pensado –escribía- proponer la población por mí y a mi costa bajo condiciones muy ventajosas para mí”.³⁰ ¿A que condiciones se refería? El Conde no lo aclara, pero al parecer las intenciones de Godoy de poblar Guantánamo constituían un obstáculo en los planes que tenía concebido con relación a los terrenos de la zona.

No sería desacertado pensar que Mopox y Jaruco en plena época de redefinición de los usos y dominios el suelo tuviese la intención de aprovechar las exploraciones para hacerse con la propiedad de una parte de los terrenos “descubiertos”. Para ello contaba con dos referentes

28. Véanse “El Conde de Mopox informa que no habiendo sido suficientes los auxilios que han prestado los vecinos que transitaban las veinte leguas existentes entre Cuba y la bahía de Guantánamo para abrir aquel camino, se suspendió la ejecución de él hasta que se resuelva la creación de una población en esta última”, Puerto Príncipe, 19 de mayo de 1797, AMN, Ms. 2243, Mopox IV, doc. 28, fol. 66. Dos cartas del Conde de Mopox a Pedro Ceballos Guerra, Madrid, 26 de junio de 1802, en “Informe del Conde de Mopox sobre el medio más fácil para trasladar familias españolas de la isla de Santo Domingo a la bahía de Nipe, indemnizándolas de las pérdidas”, Madrid, 1802, AMN, Ms. 1751, doc. 33, fol. 165- 166 y fol. 221-222, respectivamente.

29. Véanse FRIEDLÄNDER, E., *Historia Económica de Cuba*, Ciencias Sociales, La Habana, 1978, tomo1, pp. 121-214. MARRERO, Leví, *Cuba: economía y sociedad*, Ed. Playor S.A., Madrid, 1984, tomo 9, pp. 241-244.

30. “Carta del Conde de Mopox a Francisco de Arango y Parreño, San Ildefonso, 16 de septiembre de 1795”, citado por Guirao, Angel “El Proyecto cubano del Conde de Mopox”, en *Cuba Ilustrada*, tomo 1, p. 18.

importantes: a) la legislación vigente y b) la estrategia que venían aplicando los hacendados de la isla para hacerse con esta clase de terrenos.

El hecho de compaginar el interés colonizador con los beneficios fiscales, constituía una táctica acertada para interesar a la Corona mientras trabajaba en su beneficio. Doble juego de intereses, algunos evidentes y otros no tanto. La localización de los terrenos realengos con el objeto de fundar y asentar población, se veía mediatizado por el interés fiscal y las propias intenciones de Mopox.

Al informar de su llegada a Guantánamo el conde fue cauteloso con relación al tema de los terrenos realengos, y solo adelantaba su puesta en explotación “en los términos bajo las circunstancias y privilegios que me reservo proponer a V.E. a mi regreso a España”.³¹ Su estrategia inicial, quizás siguiendo la misma línea de la carta enviada a Arango en 1795, pasaba por esperar una mejor oportunidad en la Península para formular a Godoy -con quien compartía intereses mercantiles en la importación de las harinas- una propuesta en condiciones más ventajosas para ambos.

Un mes más tarde, con mayores elementos para valorar el estado de los terrenos de la región, da un paso más arriesgado y se plantea prohibir las ventas de realengos, presumiblemente para destinar las tierras a la colonización pero, ¿tenía Mopox potestad para cambiar lo dispuesto en la Real Cédula de 1754? En las condiciones de la expedición no se especificaban tales atribuciones. Mopox y Jaruco se plantea compaginar los intereses de la Corona con los suyos propios, a la primera dedica las descripciones de las “muchas tierras leguas de tierras realengas”,³² al tiempo que vulnera la legislación. Se localizan los terrenos pero no se enajena todo lo conceptuado como realengo, dejando una parte de las tierras en reserva. ¿Previsión para el futuro?

El hallazgo de realengos terminó siendo una costumbre de raigambre familiar para los herederos de Joaquín de Santa Cruz y Cárdenas. En 1881, el nuevo conde de Mopox y Jaruco confesaba que llevaba más de dos décadas denunciando realengos, convencido –según su argumento- de que “al par que mejoraba su fortuna, se empleaba en servicio del Estado”. La vieja retórica del patriotismo para encubrir las apropiaciones. Mopox “descubría” un realengo y se posesionaba de los terrenos, arrendando algunos para cultivo y en otros haciendo contratos de venta de maderas, al propio tiempo sostenía “tratos” con los agrimensores para procurarse

31. “El Conde de Mopox informa de su llegada al campo de Guantánamo y de la elección que ha hecho de dos pasajes distantes entre sí dos leguas, para erigir dos ciudades llamadas La Paz y Alcudia, próximas al río llamado Guantánamo”, Guantánamo, 1º de abril de 1797, AMN, Ms. 2243, doc. 23, fol. 55-58.

32. Documentos relacionados con Bayamo, 1792-1794 y 1797, en “Documentos que se pasaron al Conde de Mopox relativos al fomento de Cuba y su jurisdicción, 1777-1803”, ANC, Realengos, Leg. 76, nº 13.

el deslinde de las mejores tierras en detrimento de los dos tercios que correspondían al Estado.

A fines del siglo XIX encontramos a la familia Mopox envuelta en numerosas reclamaciones y juicios por las tierras, enfrente aparecen la mayoría de los colindantes que se vieron afectados por las sucesivas ampliaciones y el Estado reclamando realengos usurpados. Casualmente –¿o no?– algunas de las tierras incluidas en los litigios como las haciendas Tacamara o Güiral y la Candelaria,³³ habían sido consignadas como realengas en los informes de la Comisión de Guantánamo.

33. Al respecto ver por ejemplo “El Conde de Mopox y Jaruco sobre que se le adjudiquen las dos terceras partes de los terrenos realengos que denunció en la jurisdicción de Holguín, Cuba”, 1862-1864, ACE, U-31-31. “Expediente instruido acerca de los bienes realengos de la Candelaria”, 3 de julio de 1889, Archivo Histórico Nacional, Madrid, (en adelante AHN), Fondo Ultramar, Sección Fomento, Leg. 226, nº 4. “Sobre denuncia de unos terrenos hecha por el Conde de Mopox en concepto de realengos”, 26 de febrero de 1869, ACE, U-5-102. También “Instancia del Conde de Mopox y Jaruco al Capitán General”, Rhodas de Tánamo, 17 de junio de 1881. “Informe de la Inspección General de Montes”, 20 de julio de 1881; “Exposición del ingeniero de montes Ruiz Melo”, Madrid, 14 de julio de 1882; Dictamen de la Junta facultativa de montes en la Península, Madrid, 24 de agosto de 1882 en AHN, Ultramar, Fomento, Leg. 247, nº. 2. “Expediente promovido por el Conde de Mopox y Jaruco pidiendo autorización para formar colonias en sus propios terrenos”, 1881, ANC, Fondo Gobierno General, Leg. 451, nº 2184. Y “Noticia de los terrenos realengos que hay en la jurisdicción de Holguín y partidos de Mayarí y Jagua de la isla de Cuba, según resulta del reconocimiento hecho bajo la dirección de D. Juan Francisco Salazar por orden del Conde de Mopox”, Madrid, 26 de julio de 1802, doc. 36, fol. 368-369.

MILLARS XXX



ESTUDIS

Normales climáticas en el observatorio de la Universitat Jaume I (2003-2006), per JOSÉ QUEREDA, ENRIQUE MONTÓN, JOSÉ ESCRIG

Inscripciones de Sagunto: los sacerdotes de *Salios* de Roma , per VERÓNICA MARSÁ GONZÁLEZ

Exequias y proclamaciones regias: causa del "género Álbaro" en la real Fábrica del Conde de Aranda, per PATRICI CALVO CABEZAS, BEATRIZ JODA ESTEVE

La columna Casas Sala, memòria històrica de Castelló, per JUAN LUIS PORCAR ORIHUELA

Redes migratorias femeninas en la emigración española (1946-1960), per BÁRBARA ORTUÑO MARTÍNEZ

DOSSIER

La independencia y el desarrollo del Estado mexicano: política, cultura y sociedad.

Presentación, per INMACULADA RODRÍGUEZ E IVANA FRASQUET

El temor a las multitudes. La senda conservadora del liberalismo mexicano, 1821-1834, per MIRIAN GALANTE

Las pervivencias de Iturbide en el México de hoy, per VERÓNICA ZÁRATE

El *Payo del Rosario*: imágenes anticlericales y antihispánicas en la panfletografía postindependentista, per HELIA BONILLA

Memoria del Centenario: una serie de tarjetas postales sobre la independencia de México, per MARÍA JOSÉ ESPARZA

INMIGRACIÓN POLÍTICA EN CUBA: LOS ANARQUISTAS ESPAÑOLES (1900-1925)^{1*}

Amparo Sánchez Cobos
Universitat Jaume I

RESUMEN

Desde finales del siglo XIX muchos anarquistas abandonaron España huyendo de la represión oficial. Un grupo importante de ellos se estableció en Cuba. El pasado común y las posibilidades económicas, junto con la reconstrucción emprendida tras la última guerra de independencia y la reestructuración de la industria azucarera, además de la posibilidad de propagar la semilla libertaria y organizar a la incipiente clase trabajadora, funcionaron como factores de atracción. Los diplomáticos españoles en la isla nos dejaron testimonio de sus movimientos y de las características sociopolíticas de estos emigrados que se distinguieron del resto de la inmigración española.

ABSTRACT

Since the late nineteenth century many anarchists left Spain fleeing official repression. An important group of them was established in Cuba. The common ancestry and economic opportunities, along with reconstruction undertaken after the last war of independence and the restructuring of the sugar industry, besides the possibility of spreading the libertarian seed and organize the emerging working class, worked as pull factors. Spanish diplomats on the island left us testimony of their movements and the socio-political characteristics of these emigrants who distinguished themselves from the rest of the Spanish immigration.

INTRODUCCIÓN

Desde comienzos del siglo XX los diplomáticos españoles en Cuba fueron haciéndose eco de la llegada continua de anarquistas procedentes de España, como parte de la corriente migratoria que desde finales del

1.* Trabajo realizado en el Proyecto de Investigación HUM2006-03651/HIST del Ministerio de Ciencia e Innovación.

siglo XIX elegía la Isla como principal punto de destino. En el caso de estos emigrados, a la situación socioeconómica se unían, como factores de expulsión, las condiciones políticas. Y es que desde la década de 1870 hasta los primeros años del siglo XX los períodos de represión oficial fueron continuos en la Península y, como consecuencia de ellos, la salida de muchos trabajadores fue constante.

En Cuba estos emigrados encontraron las condiciones idóneas no sólo para su asentamiento, sino también para la continuación de las actividades abandonadas en España. Al vacío demográfico que dejó la guerra de independencia de 1895-1898 se unía el hecho de que los distintos gobiernos –primero las autoridades de intervención norteamericanas y después las sucesivas administraciones republicanas- desarrollaron políticas que favorecían la llegada a la Isla de mano de obra abundante que garantizase el continuo crecimiento económico. Asimismo, la existencia de una incipiente clase trabajadora que, según la percepción de estos anarquistas era susceptible de organización y adoctrinamiento, a lo que se sumaba la “permisividad” que mostraban las autoridades hacia estos grupos, resultaban no menos atractivas.

El estudio de los factores de expulsión y atracción que desde finales del siglo XIX llevaron a algunos de los ácratas españoles a la mayor de las Antillas, así como el análisis de su perfil sociopolítico, serán el objeto de este texto.

ESPAÑA: ILEGALIZACIÓN, REPRESIÓN Y EXPULSIÓN

La situación en España a finales del siglo XIX no era propicia para el desarrollo de las organizaciones obreras. En esos años se produjeron numerosos cambios vinculados principalmente a la nueva etapa política que en diciembre de 1874 inauguraba el régimen instaurado por Cánovas del Castillo. Las transformaciones económicas y sociales que el nuevo gobierno juzgaba necesarias exigían obtener el consenso de las distintas fuerzas políticas y alcanzar una cierta estabilidad gubernamental, circunstancia ésta que requería mantener neutralizados a los distintos sectores que pudieran amenazar dicha estabilidad. La acción del gobierno se dirigió entonces contra aquellos grupos políticos, sociales y culturales que quedaban fuera del régimen, principalmente los republicanos federales, los intelectuales heterodoxos y los obreros².

2. Las transformaciones sufridas durante la etapa de la Restauración, en GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, “La defensa del régimen”, en José M^a Jover (dir.), *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo XXXVI, La época de la Restauración (1875-1902), Vol. I, “Estado, política e Islas de Ultramar”, Espasa Calpe, Madrid, 2000, pp. 289-299; y sobre los métodos represivos llevados a cabo por los gobiernos de la Restauración, del mismo autor, *Orden público, subversión y violencia política en la España de la Restauración (1875-1917)*, CSIC, Madrid, 1998.

En la medida que se intensificaban las desigualdades sociales generadas por el nuevo sistema económico y político fueron apareciendo grupos refractarios entre los trabajadores más afectados por la nueva situación. Dentro de éstos, los que habían alcanzado un mayor nivel de concienciación se organizaron para luchar por mejorar sus condiciones de vida.

Los primeros grupos en organizarse fueron los vinculados al anarquismo, que había penetrado en la Península desde comienzos de la década de 1870 de la mano de los enviados del líder de esta corriente en la Primera Internacional, el ruso Mijail Bakunin. Las ideas anarquistas cuajaron entre los trabajadores al encontrar en ese contexto un clima propicio. La estrategia desarrollada por estos grupos tenía dos ejes principales: a) la denuncia del origen de las desigualdades sociales como causa de la miseria de los trabajadores; y b) ofrecer a los sectores más desfavorecidos una promesa de cambio posible.

En ese sentido, su labor no se limitó sólo a la impugnación total del sistema imperante, sino que buscó las formas pedagógicas de concienciar a los trabajadores de sus míseras condiciones de vida al tiempo que proponía los elementos necesarios para revertir esa situación. La adopción del principio establecido en el Congreso Obrero de Londres de 1881, denominado “propaganda por el hecho” o “propaganda por la acción”, legitimó el uso de la violencia en la lucha obrera. A partir de aquí, estos grupos pusieron en práctica métodos variados que tenían como fin la destrucción de aquellos símbolos distintivos de la sociedad vigente. Entre ellos sobresalían atentados selectivos, dirigidos contra personajes de relieve, -políticos, empresarios, reyes, militares, etc.,- e incluso contra instituciones, edificios, teatros o actos públicos³. Ante esta situación, la respuesta del gobierno comportó tres formas de actuación: ilegalización, represión y expulsión.

En un principio, la ley de 11 de enero de 1874, que declaró ilegales las organizaciones obreras, inauguró una etapa oficial represiva que llevaría al exilio a muchos de los trabajadores de la Península, no sólo por las deportaciones que se verían intensificadas durante las últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del XX, sino también por las salidas clandestinas de aquellos que huían de las represiones. Y en este caso, Andalucía y Cataluña nos ofrecen dos ejemplos de esta situación.

En los campos andaluces la falta de tierra originada en la desigual estructura de la propiedad, así como la radical diferenciación de clase, había dejado en la miseria a numerosos jornaleros y pequeños propietarios que debieron aceptar las condiciones de trabajo que imponía el terrateniente.

3. Los métodos de lucha utilizados por los anarquistas en España, en NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael, *El terrorismo anarquista, 1888-1909*, Siglo XXI, Madrid, 1983. La organización de los primeros grupos ácratas en la Península, en LORENZO, Anselmo, *El proletariado militante*, Alianza Editorial, Madrid, 1974. [Reimpr. de la 1ª ed. de 1901 y 1923].

Por su parte, en las ciudades catalanas subsistían numerosos talleres que estaban entrando en fricción con el nuevo sistema fabril. Tanto en el ámbito rural como en el urbano, las nuevas condiciones que imponía el sistema político y económico de la Restauración facilitaron el arraigo y la expansión del anarquismo internacionalista y con él la escalada de violencia ácrata y la consecuente respuesta oficial.

En el sur de España, desde finales de siglo XIX fueron frecuentes los incendios intencionados en cortijos y cosechas, amenazas contra la propiedad privada y otros actos más violentos que concluían con personas heridas e incluso muertos. Sucesos como los protagonizados por el grupo conocido como La Mano Negra en Jerez de la Frontera en el año 1883, o la marcha que sobre la misma ciudad gaditana llevaron a cabo la noche del 8 de enero de 1892 entre quinientos y seiscientos campesinos, son claros ejemplos de la situación de los trabajadores españoles, así como de las respuestas ofrecidas desde el gobierno. Así, por ejemplo, como resultado de las actividades de la Mano Negra fueron condenadas a muerte siete personas, ocho a diecisiete años de cárcel y una resultó absuelta. Poco después, unos cincuenta familiares de los ajusticiados se vieron obligados a embarcar en el puerto de Cádiz en el Vapor alemán “Ohio” que zarpó con destino a Buenos Aires⁴.

Como avanzábamos, Cataluña fue otra de las provincias más castigadas por los conflictos sociales, la explosión de petardos o la puesta en práctica de acciones terroristas más cruentas. El año 1893 marcó un punto de inflexión tanto por parte de las actividades de los anarquistas como de la respuesta gubernamental. En ese sentido, destacan el intento de asesinato del General Martínez Campos por parte del ácrata Paulino Pallás, o el atentado del Liceo de Barcelona que dejó quince muertos y más de cuarenta heridos. Pero, sin duda, los sucesos de más trascendencia ocurrieron durante la procesión del *Corpus Christi* del año 1896 también en la ciudad condal. La bomba que estalló al pasar la comitiva –de la que se culpó a los anarquistas barceloneses– acabó con la vida de seis personas y otras cuarenta y dos resultaron heridas.

Antes estos hechos, el gobierno de Cánovas del Castillo aprobó un proyecto de ley para la represión del anarquismo que, en realidad, estaba dirigido a todas las organizaciones obreras, al tiempo que endurecía las penas, tanto para los autores de los atentados como para los cómplices, y además colocaba estos delitos bajo jurisdicción militar y no ordinaria⁵.

4. Sobre estas cuestiones, véase LIDA, Clara E., *La Mano Negra. Anarquismo agrario en Andalucía*, Zero, Madrid, 1972. La marcha de Jerez y la represión a que dio lugar puede verse en los periódicos obreros de la época, tales como *El Productor*, *Tierra y Libertad* o *La Tramontana*, de los meses de enero y febrero de 1892.

5. Hasta la promulgación de esta ley el gobierno había encargado a los gobernadores civiles la confección de listas de sospechosos, periódicos, asociaciones, reuniones, etc. Después

El nuevo proyecto de ley se aplicó precipitadamente a los encausados por los sucesos de la procesión del *Corpus*. Cerca de cuatrocientos detenidos abarrotaron las cárceles del Castillo de Montjuich, cinco de ellos fueron condenados a muerte y ejecutados y otros muchos sufrieron distintas condenas. No obstante, las condiciones en que se encontraban los presos reclusos, así como las irregularidades cometidas por las autoridades en la investigación de los hechos –torturas, falsedad, manipulación de pruebas, etc.–, provocaron la condena internacional promovida por los trabajadores de distintos países europeos que puso en entredicho la actuación del gobierno y llevó a la revisión del proceso⁶. Como resultado, muchos de los condenados vieron conmutada su pena con la condición de que abandonaran España inmediatamente, aunque para ello debían cumplir además con dos requisitos: costearse ellos mismos el viaje y que el país en el que decidieran instalarse les permitiera su entrada⁷.

Asimismo, durante el siglo XX la dinámica de ilegalización-represión-expulsión continuó siendo la tónica dominante. Las actuaciones violentas de los anarquistas no decayeron aún cuando éstas comportaban nuevas medidas legales. El endurecimiento de las penas contra este tipo de delitos tuvo su mayor representación en la Ley de Jurisdicciones aprobada por el gobierno Moret a finales del año 1905, que colocaba bajo jurisdicción militar toda ofensa a la Patria, al honor de las Fuerzas Armadas y a sus símbolos. Por esta ley, principalmente los periódicos y publicaciones ácratas, así como los periodistas, se colaban en el punto de mira de las autoridades.

En la medida que se cerraba el cerco sobre ellos, se multiplicaban las salidas, forzadas o clandestinas, de trabajadores de la Península. Para muchos, su nuevo punto de destino sería la Isla de Cuba.

CUBA, DESTINO DE LA EMIGRACIÓN ESPAÑOLA

Desde mediados del siglo XIX Cuba se convirtió en destino preferente de muchos de los emigrantes que abandonaban España con destino a América. El hecho de ser un territorio colonial, con un mismo idioma, la existencia de redes de paisanaje que reclamaban familiares y ayudaban a los recién llegados, unido a la propia política del gobierno metropolitano

de los atentados de 1893 aparecieron leyes específicas contra delitos anarquistas. NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael, *El terrorismo anarquista*, pp. 88-89.

6. Sobre este tema, ver ABELLÓ GÜELL, Teresa, "El proceso de Montjuich: La condena internacional al Régimen de la Restauración", en *Historia Social*, n.º. 14, Valencia, 1992, pp. 47-60. También, SEMPAY, Ramón, *Los victimarios. Notas relativas al proceso de Montjuich*, García y Manent editores, Barcelona, 1900.
7. Así fue como llegaron a la Cuba algunos ácratas españoles como Juan Casanova y Villa del Prat, Rafael Cusidó i Baró, Juan Ascón Sistere o Serafín Castrillón Mouriz, entre otros. Para ampliar la información sobre esta cuestión, véase SÁNCHEZ COBOS, Amparo, *Sembrando ideales. Anarquistas españoles en Cuba (1902-1925)*, Colección Universos Americanos, CSIC, Sevilla, 2008 [en proceso editorial].

que favoreció la emigración de sus súbditos como válvula de escape a la situación económica de la Península –crisis de subsistencia-, así como la intención de asentar población adicta al poder español en unos años en que el sentimiento independentista estaba creciendo –tras dos guerras y varios intentos separatistas-, hicieron de la Isla uno de los puntos principales de recepción de la emigración española.

No podemos olvidar tampoco que en esos años se estaba efectuando la reestructuración del mercado laboral en la colonia tras la abolición de la esclavitud, lo que había hecho crecer la demanda de mano de obra barata. A lo que habría que añadir otros factores como las políticas de blanqueamiento o las buenas comunicaciones, a partir del vertiginoso desarrollo de los medios de comunicación⁸.

Durante los primeros años del siglo XX, a pesar de la ruptura de los lazos coloniales, no se interrumpió la corriente migratoria procedente de la Península. Las estadísticas de inmigración reflejan que casi un 10% de la población cubana entre 1902 y 1933 estaba formada por inmigrantes españoles. Concretamente para ese período la entrada total de peninsulares en la Isla ascendió a cerca de 800.000, con un promedio anual de 25.000 personas⁹.

Una de las principales razones que llevaron a los españoles a elegir la mayor de las Antillas como punto de destino era la creciente demanda de mano de obra que vivía la industria azucarera cubana. El coste poblacional que había supuesto la guerra de independencia de 1895-1898, en lo que Pérez de la Riva denominó “la generación perdida”, unido a la reorganización de la industria del dulce, determinaron la necesidad de aumentar el número de trabajadores¹⁰.

La falta de mano de obra para trabajar en el azúcar fue advertida ya en el año 1904 por el cónsul español en La Habana: “La cuestión económica –explicaba- reviste también gravísima importancia, empezada la zafra bajo halagüeños auspicios, notase la escasez de brazos para las faenas del campo, escasez que, de no remediarse, producirá pérdidas de consideración por la mucha caña que quedará sin cortar. Para conjurar este peligro tratase por todos los medios de fomentar la inmigración de braceros”¹¹. Por ello el gobierno cubano siguió fomentando la entrada de

8. Sobre las condiciones de la emigración en la época, véase SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Nicolás, “La emigración española a América en medio milenio: pautas sociales”, en *Historia Social*, n.º 42, Valencia, 2002, pp. 41-57.

9. Los datos sobre inmigración han sido tomados de MALUQUER DE MOTES, Jordi, *Nación e inmigración: españoles a Cuba (siglos XIX y XX)*, Júcar, Gijón, 1992, p. 112. Un estudio general sobre la cuestión, en NARANJO OROVIO, Consuelo, “Trabajo libre e inmigración española en Cuba: 1880-1930”, *Revista de Indias*, vol. LII, n.º 195-196, mayo-diciembre de 1992, pp. 749-794.

10. PÉREZ DE LA RIVA, Juan, “Los recursos humanos de Cuba al comenzar el siglo: inmigración, economía y nacionalidad (1899-1906)”, en *La República Neocolonial. Anuario de Estudios Cubanos*, Ciencias Sociales, La Habana, 1979, pp. 7-44.

11. “Carta del cónsul de España en La Habana al Ministro de Estado español de 22 de diciembre de 1904”, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores –en adelante AMAE-, Fondo Cuba, Serie

inmigrantes a través de políticas que dieron preferencia a la llegada de mano de obra blanca, principalmente de la Península.

Los anarquistas españoles se beneficiaron de éstos y de otros factores en su huída hacia el otro lado del Atlántico. Y, además, ya desde los últimos años de la colonia encontramos la existencia de ácratas dentro del incipiente movimiento obrero de la Isla, principalmente en las ciudades, y vinculados a los sectores tabaqueros y a otros sectores productivos como los tipógrafos. En ese sentido, la actuación destacada de los anarquistas en los conflictos laborales de esos años actuaría también de reclamo para los emigrados políticos a la hora de elegir destino¹².

Pero no menos importante resultó la existencia en Cuba de una escasa vigilancia policial, lo que favorecía su entrada. Por ese motivo, la Isla se convirtió en las primeras décadas del siglo XX en un paraíso para esos emigrados, como también advertía el cónsul español en La Habana: “los anarquistas –decía-, que tan vigilados y tan perseguidos están en Europa, han tomado como punto estratégico estas Antillas y principalmente el puerto de la Habana, por la facilidad con que pueden escapar de sus perseguidores por el número considerable de buques que entran y salen de tantos puertos cercanos en los que la policía no es tan activa ni tan experta en esta clase de servicios como la Europea (...) Con tanta comunicación marítima y a puntos tan cercanos unos de otros, cambian de papeles, de billetes y de itinerario, despistando a la escasa y poco práctica policía que aquí les vigila¹³”.

Además, en el informe dirigido al Ministerio de la Gobernación en Madrid sobre la presencia de anarquistas españoles en la Isla de Cuba, el diplomático español exponía, como una de las principales razones que les había llevado a elegir la mayor de las Antillas, la represión iniciada en Europa a partir de los mecanismos de control y persecución puestos en práctica contra los seguidores de la doctrina libertaria -no sólo en el ámbito estatal sino también en el internacional-, frente a la libertad de movimientos de que gozaban en Cuba: “como se ven acosados por las policías europeas, donde son perseguidos de cerca –continuaba-, han escogido como sitio estratégico La Habana para despistar”¹⁴.

Correspondencia, Subserie Embajadas y Legaciones, Leg. H 1430, 1902-1910.

12. Sobre los inicios del movimiento obrero cubano durante los últimos años de la colonia, véase CASANOVAS CODINA, Joan, *¡O pan o plomo! Los trabajadores urbanos y el colonialismo español en Cuba, 1850-1898*, Siglo XXI, Madrid, 2000.
13. “Copia del informe reservado enviado el 27 de enero de 1913 por el cónsul español Julián María del Arroyo desde la Legación de España en La Habana al Ministerio de la Gobernación en Madrid en el que se da cuenta del desarrollo del anarquismo en la Isla”. AMAE, Fondo Política Interior Cuba, Serie Orden Público, Subserie Anarquismo, Expedientes P=M=O. Leg. H 2757, siglo XX.
14. *Ibidem*. Sobre el crecimiento del anarquismo en Cuba y el seguimiento que del fenómeno hicieron los diplomáticos españoles, véase SÁNCHEZ COBOS, Amparo, “Gobierno y cuestión social en Cuba. Crecimiento del anarquismo en las dos primeras décadas del siglo XX”, en

La “permisividad” que los gobiernos de las repúblicas americanas en general mantuvieron en ciertos momentos con estos grupos, a pesar de las advertencias que les llegaban de Europa sobre el peligro potencial que representaban, se entiende porque, salvo excepciones, los anarquistas no protagonizaron actos violentos o terroristas en el continente americano.

No obstante, en Cuba, si bien en un principio las autoridades republicanas permitieron la organización de los grupos ácratas —a pesar también de los constantes avisos de los cónsules españoles—, cuando sus actividades pusieron en peligro la producción azucarera, principal puntal de la economía, el mismo gobierno tomó cartas en el asunto. Así, tras la oleada de huelgas que tuvo lugar en el campo cubano entre 1917 y 1919, en el momento de máxima producción de dulce, el gobierno de Menocal decretó las expulsiones de un gran número de españoles considerados “perniciosos” y perturbadores del orden social establecido, entre ellos la mayoría de los anarquistas, a los que se culpaba de la situación. Habría que señalar que esta medida no era novedosa pues en los años anteriores se habían decretado otras deportaciones de ácratas también argumentadas en contextos económicos concretos¹⁵.

En realidad, la “pasividad” demostrada por el gobierno cubano fue más aparente que real, pues los trabajadores constituían un sector fácilmente neutralizable dado que no existía una legislación laboral que les amparase. Como de nuevo demostraron durante los años de crisis posteriores al período de bonanza conocido como “La Danza de la Millones”, cuando se generalizaron las expulsiones de anarquistas de la Isla.

Si durante la Primera Guerra Mundial, con la destrucción de la producción europea de azúcar crecieron los precios del dulce y Cuba aprovechó para aumentar su producción, al concluir la contienda, con la contracción de la demanda europea los productores cubanos se quedaron sin mercados donde colocar la sobreproducción de azúcar, a lo que se sumó la caída de los precios —por debajo de los 10 centavos promedio—, todo lo cual desembocó en la crisis financiera de 1920 a 1921¹⁶.

La reestructuración económica se hizo sentir con particular intensidad sobre los trabajadores, aumentaron las protestas y el gobierno aprovechó para culpar a los anarquistas. Aunque no podemos olvidar tampoco el crecimiento de la mano de obra nativa precisamente en este período de

Josef Opatrný (ed.), *Cambios y revoluciones en el Caribe Hispano de los siglos XIX y XX*. Ed. Karolinum, Praga, 2003, pp. 223-233.

15. Sobre las expulsiones de españoles de Cuba, véase también mi artículo, “Extranjeros perniciosos. El orden público y la expulsión de anarquistas españoles de Cuba (1899-1930)”, en *Historia Social*, nº 59, Valencia, 2007, pp. 171-189.

16. El examen de la industria azucarera en esos años, en SANTAMARÍA GARCÍA, Antonio, *Sin azúcar no hay país. La industria azucarera y la economía cubana (1919-1939)*, CSIC, Sevilla, 2001, pp. 33-101.

crisis, y por consiguiente cuando se habían reducido las ofertas de empleo¹⁷. Como solución, las autoridades decretaron la expulsión de muchos de los trabajadores peninsulares, los más desprotegidos desde el punto de vista legal. Bajo diferentes pretextos -“germanófilos”, “perniciosos”, haber protagonizado huelgas que estaban prohibidas, etc.-, se justificaron las deportaciones masivas, aunque en muchos casos no se pudieran probar tales acusaciones.

La utilización de tales excusas demuestra la importancia de la inmigración política española en Cuba. Más allá de su número, que no es comparable con el resto de emigración libre, su aportación, tanto desde el punto de vista organizativo como pedagógico, resultó primordial para la reorganización del incipiente movimiento obrero en la Isla. Y en este sentido, habría que destacar la experiencia previa acumulada en la Península. Todo lo cual supone que se trató de un tipo de emigrados con unas características específicas que hizo que se convirtieran en promotores y se destacaran entre el conjunto de los trabajadores.

COMPOSICIÓN DE LA INMIGRACIÓN POLÍTICA ESPAÑOLA EN CUBA

Los ácratas que encontramos en Cuba a comienzos del siglo XX procedían en muchos casos de aquellas zonas de la Península donde el anarquismo había arraigado con fuerza en las décadas anteriores. Estas regiones coincidían, además, con algunas de las zonas españolas emisoras de población emigrante, entre las que destacaban Canarias, Galicia, Asturias, Cantabria, Cataluña y Castilla León. No obstante, la emigración política, que forma parte de la emigración conocida como ‘marginal’, posee unas características propias que la diferencian de la emigración libre¹⁸.

Nuestro análisis comparativo –realizado entre los anarquistas españoles que se asentaron en la mayor de las Antillas y el grueso de la emigración española en general- lo hemos realizado a partir de los siguientes indicadores: las regiones de procedencia, la edad laboral, el estado civil, la profesión y el nivel de instrucción. Y para ello hemos utilizado una de las principales fuentes donde encontramos detallados los movimientos de los ácratas en Cuba, así como sus rasgos característicos:

17. Sobre las crisis cubanas y la salida de españoles de la Isla, véase NARANJO OROVIO, Consuelo, “La repatriación forzada y las crisis económicas cubanas: 1921-1933”, *Arbor*, agosto-septiembre, 1990, pp. 203-230.

18. La emigración ‘marginal’ estaba compuesta por tres tipos de migrantes: los jóvenes que se marchaban para evitar cumplir con el servicio militar, los que por alguna razón concreta no podían conseguir un pasaporte para emigrar libremente y aquellos que se veían obligados a abandonar su país por causas políticas, sobre todo motivados por las represiones oficiales contra algunos sectores de población, entre ellos los trabajadores. DE MATEO AVILÉS, Elías, *La emigración andaluza a América (1850-1936)*, Arguval, Málaga, 1993.

los informes que los diplomáticos españoles enviaron al Ministerio de la Gobernación en Madrid¹⁹.

En primer lugar, comprobamos que las principales zonas españolas de emisión de anarquistas hacia Cuba difieren en buena medida de las zonas de procedencia de los que emigraban libremente. Así, por ejemplo, los anarquistas procedían principalmente de Cataluña, les seguían de cerca los gallegos, y después encontramos a andaluces y asturianos, seguidos de canarios, castellano-leoneses, vascos y valencianos. En algunos casos hemos encontrados ácratas de otras regiones muy variadas como Murcia, Aragón, Madrid o Baleares, aunque en número minoritario.

En ese sentido, a diferencia de la emigración libre y espontánea, donde Cataluña aparece como una de las regiones con un bajo porcentaje de emigración, en nuestro análisis, esta región fue la principal emisora de anarquistas a Cuba durante las dos primeras décadas del siglo XX. También destaca el caso de Andalucía, otra de las zonas con un bajo nivel de emigración a la Isla, que, sin embargo, aumenta para el caso de los anarquistas. La razón de esta particularidad habría que buscarla en las ya mencionadas represiones oficiales sufridas por los trabajadores desde finales del siglo XIX²⁰.

En segundo lugar, encontramos una diferenciación considerable en la edad de los emigrados políticos. Mientras dentro de la emigración general predominaban los jóvenes en edad laboral, en su mayoría menores de 20 años, los anarquistas no respondían a este perfil. Por el contrario, destacaban sobre el resto los trabajadores comprendidos entre los 25 y los 45 años. En este caso, ese rango de edad nos habla de hombres maduros que habían vivido su juventud en la Península, precisamente en el momento en que el anarquismo comenzaba su arraigo.

Asimismo, según los datos obtenidos, estamos hablando de un componente de la emigración española básicamente masculino pues no aparecen mujeres anarquistas en las listas elaboradas por los cónsules españoles, lo cual no quiere decir que no las hubiera, sobre todo si tenemos

19. Los principales expedientes que nos han servido de base para hallar los porcentajes referentes a la inmigración política española en Cuba han sido, AMAE: "Lista de los expulsados de esta Isla el 25 de septiembre de 1911", Fondo Política Exterior, Serie Cuba, Leg. H 2351, 1904-1913; "Relación de anarquistas más peligrosos que residen en Cuba y a los que la policía considera acreedores a un castigo ejemplar" de 27 de agosto de 1912 y "Relación de anarquistas conocidos en Cuba", de 9 de septiembre de 1913, Fondo Política Interior Cuba, Serie Orden Público, Leg. H 2753, 1911-1919; e "Informe confidencial de la Policía Secreta de La Habana sobre las personas que componen la redacción del semanario anarquista *¡Tierra!*", Fondo Política Interior, Serie Orden Público, leg. H 2753, 1911-1919.

20. Para el caso de la emigración general, las regiones con mayor porcentaje de emigración a América fueron Galicia, Asturias, Cantabria y Canarias. Les seguían Baleares, Castilla-León, País Vasco y Cataluña; y por último, otras zonas con bajos índices de emigración como Castilla-La Mancha, Extremadura, Murcia, Aragón, La Rioja, Navarra, Valencia, Madrid y Andalucía. Más información sobre la inmigración española en Cuba, en YÁÑEZ GALLARDO, César, *La emigración española a América siglos XIX y XX*, Júcar, Gijón, 1994, pp. 236-241.

en cuenta el alto porcentaje de anarquistas casados, como veremos a continuación, pero sí nos da una idea de la poca presencia femenina en el universo libertario cubano.

Otra de las características distintivas del grupo de anarquistas españoles en Cuba era el estado civil. La corriente de emigración española a América en general, y a la isla en particular, estaba compuesta básicamente por hombres solteros, lo que favorecía su movilidad y les dotaba de autonomía suficiente para prolongar su estancia en los lugares de destino. Sin embargo, en los grupos de emigrados políticos, dada su edad predominante, resulta lógico que muchos de ellos tuvieran familia.

De hecho, en torno al 40% de los reconocidos como anarquistas españoles en Cuba estaban casados, lo cual contrasta enormemente con las cifras del resto de emigrantes de los cuales sólo entre un 20% y un 25% declaraban tener ese estado civil. Resulta significativo que esta cifra descendió hasta un 10% en el año 1920.

La profesión de los emigrados políticos también es otro de los datos que nos hablan de su particularidad. Si para el grueso de la emigración general española a Cuba las mayores cifras correspondían a la categoría general de “jornaleros” –que en algunos momentos llegó al 80%–, para el caso de los anarquistas, los que tenían esa dedicación antes de llegar a la isla no sobrepasaban el 6%. Por el contrario, la gran mayoría declaraban ser artesanos o trabajadores de oficios variados. Y entre ellos sobresalían los empleos relacionados con la construcción, sobre todo albañiles, carpinteros y pintores. En segundo término, encontramos las profesiones medias y del sector servicios, tales como barberos, dependientes y tipógrafos, y en menor medida, tabaqueros y zapateros. Otros declaraban ser médicos, fotógrafos, fundidores, cocheros, maestros, mecánicos, panaderos, químicos, veterinarios, pescadores, sastres y tejedores, aunque este tipo de actividades eran muy minoritarias.

En este caso, las profesiones ejercidas por los anarquistas españoles en Cuba revelan que sus principales destinos serían, por un lado, las ciudades –en crecimiento constante desde comienzos del siglo XX, sobre todo La Habana y Santiago de Cuba–, y del otro, las poblaciones y los hinterlands de los ingenios azucareros. En estos últimos era donde se encontraban no sólo las fábricas para el refinado y elaboración del dulce, sino también otras industrias secundarias y de servicios complementarios que demandaban igualmente trabajadores cualificados y del sector servicios.

En quinto y último lugar, no resultaría ocioso destacar el nivel de alfabetización de los emigrados políticos, pues nos parece una condición indispensable para quienes fijaron como uno de sus principales objetivos el adoctrinamiento del resto de los trabajadores. Y, en este caso, resulta considerable el porcentaje de anarquistas con instrucción que en la isla de Cuba alcanzaba el 52%, sobre todo si tenemos en cuenta que los índices

de analfabetismo en la España de comienzos del siglo XX sobrepasaban la mitad de la población²¹.

De ese modo, como hemos podido apreciar, a diferencia de la tendencia general de la emigración española que desde finales del siglo XIX se dirigió a Cuba, entre los que destacaban en su mayor parte los varones muy jóvenes, solteros y en edad de trabajar, la emigración política se movía en el segmento de edad que oscilaba entre los 25 y 45 años, muchos de ellos estaban casados, poseían instrucción y la mayoría eran artesanos y trabajadores en posesión de un oficio que se establecieron de forma independiente en las ciudades y poblaciones de la isla. Además, procedían principalmente de zonas de la Península donde el anarquismo había alcanzado un mayor arraigo, como era el caso de Cataluña, Galicia, Asturias y Andalucía. Y, precisamente sus actividades, vinculadas a la ideología libertaria les convirtieron en el objetivo de las autoridades españolas.

En la mayor de las Antillas tuvieron la posibilidad no sólo de encontrar empleo, sino de continuar con las actividades interrumpidas en la Península pues el incipiente desarrollo de la clase trabajadora de la Isla les ofreció un campo prácticamente virgen para la puesta en práctica de su doctrina.

21. En concreto, el índice de analfabetismo era del 56,8%. Estas cifras, en PIQUERAS ARENAS, José A., *El taller y la escuela*, Siglo XXI, Madrid, 1988, pp. 180-186.

AUTORITARISME, NACIONALITZACIÓ I CONTROL DURANT LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA: ELS DELEGATS GOVERNATIUS A LES COMARQUES DE CASTELLÓ

Raül González Devís

Universitat Jaume I

RESUM

L'article presenta el fonamental i divers paper exercit pels delegats governatius de la dictadura de Primo de Rivera. Aquesta figura de nova creació, veritable emblema de l'autoritarisme primorriverista, serà l'agent utilitzat pel règim per garantir el control i la fiscalització de la vida municipal i per efectuar una tasca propagandística i nacionalitzadora. L'escàs èxit marcarà el declivi d'uns delegats indispensables per poder entendre tant la penetració del règim a nivell local com les peculiaritats polítiques de les comarques castellonenques.

ABSTRACT

The article presents the critical and diverse role exercised by government delegates from the dictatorship of Primo de Rivera. This figure-ups, genuine emblem of authoritarianism primorriverista, will be the agent used by the regime for checking and control of municipal life and to carry out propaganda work and nationalization. The limited success marked the decline of the delegates indispensable in order to understand both the penetration of the scheme locally as the peculiarities of the political counties Castellón.

INTRODUCCIÓ

El 13 de setembre de 1923, un pronunciament militar encapçalat per Miguel Primo de Rivera va donar pas al primer experiment autoritari del segle XX espanyol. El nou règim militar de Primo, utilitzant una retòrica regeneracionista, posava fi al fictici sistema constitucional liberal amb la pretensió de restaurar l'ordre econòmic i social i de resoldre els enormes

problemes polítics, socials i econòmics, accentuats des de la segona dècada del segle. ¹

D'aquesta manera, la teòrica legitimitat (en tot cas fraudulenta) de les urnes va ser suplantada per una pràctica autoritària, dirigida pel militar Primo de Rivera, disposada a solucionar "los males del país". La inexistent legitimitat d'origen fou substituïda per àmplies dosis i recursos propagandístics, inclús mobilitzadors, que asseguraren l'hegemonia primorriverista. La pretensió de fer realment efectiva, en tots els racons del país, les disposicions, depuradores, fiscalitzadores i moralitzadores, impulsà la creació d'una figura, militar i de nova creació, que seria concebuda com executora de les mesures "saneadoras" primorriveristes.

La instauració dels delegats governatius, si bé no arribà fins tres mesos després del colp, ja seria prologada per la utilització de delegats militars en les inspeccions dels primers moments de la dictadura.² La retòrica anticaciquil i regeneracionista, (molt accentuada als primers moments del nou règim) farien que el Governador civil-militar de Castelló, Juan García Trejo, el dos de novembre de 1923, després de rebre "graves y urgentes denuncias" disposara l'eixida inspectora dels tinents coronels Tirado i Rodríguez Fresquet, dels comandants Francia i Pérez i del capità Dolz a Vinarós, Almassora, Segorbe, Torreblanca i Benicarló respectivament.³

Aquesta inspecció, inicial i provisional, es donà fins desembre de 1923, amb la definitiva posada en marxa d'un càrrec de nova creació, amb funcions i competències ben diverses. En efecte, el Reial Decret del 20 d'octubre de 1923 i la Reial Ordre del 10 de novembre de 1923 donaren

1. Amb la crisi de postguerra i la inflació desmesurada augmentà espectacularment la conflictivitat obrera, amb nombroses protestes, episodis de pistolisme i repressió sindical, especialment a Barcelona i a Catalunya, feu on exercia Primo de Rivera com capità general; la crítica situació d'un estat liberal oligàrquic cada cop més desacreditat, amb greu fragmentació de partits i amb els continus canvis dels governs de concentració, seria paral·lela a l'augment de forces alienes al sistema, com els catalanistes, amb creixents manifestacions reivindicatives. Les tensions entre el poder civil i militar i el controvertit assumpte de les responsabilitats pel desastre d'Annual, agreujaren una situació on s'olorava el pronunciamient militar.
2. Al Reial Decret de 20 d'octubre de 1923, es va fixar que "por cada cabeza de partido judicial, y como Delegados de los Gobernadores Civiles de las provincias, se designará un Jefe o Capitán del Ejército, que informará a aquellos de las deficiencias funcionales de los Ayuntamientos que constituyan el partido judicial correspondiente, proponiendo los remedios adecuados e impulsando en los pueblos las corrientes de una nueva vida ciudadana". Butlletí Oficial de la Província de Castelló (d'ara endavant, BOPC), n. 127, 24 d'octubre de 1923, p.2.
3. Aquestes inicials inspeccions tingueren resultats immediats, cas de les detencions de l'excalde de Vinarós Felipe Ferrer Flors, l'exsecretari d'aquest mateix ajuntament, Ramon Comes Flors, l'exsecretari de Torreblanca, Valeriano Ibañez García i l'exsecretari de Jérica, Pedro Izquierdo Pardo. D'aquesta població destaquen els empresonaments de l'excalde Eliodoro Paus i extinent alcalde Francisco Sebastian per "malversación por presunta estafa de fondos municipales en construcción de grupo escolar". Arxiu Històric Nacional (a partir d'ara, AHN), Fons Contemporanis (FFCC), Ministeri de la Governació 17(2). Entre altres, destaquem els empresonaments dels dos darrers alcaldes, l'interventor i el secretari de Vinarós, que romangueren des del 2 de novembre fins el 22 de desembre a la presó de Castelló. J.M Borrás Jarque, *Història de Vinarós*, Amics de Vinarós, Tortosa, 1976, p.534.

força legal i, juntament a les instruccions de Primo de Rivera del 10 de desembre de 1923, concretaren els passos a seguir dels prop de 1.400 delegats governatius distribuïts entre finals de 1923 i principis de 1924.⁴ Entre les àmplies funcions i tasques atorgades, sempre a les ordres del Governador civil, destaquem la supervisió d'ajuntaments, la realització de campanyes moralitzadores i propagandístiques i, en general, la inspecció i vigília de la vida municipal.⁵

Els primers delegats governatius a les comarques castellonenques foren designats el 6 de desembre del referit any, data en què començaren el seu periple la pràctica totalitat d'aquests a excepció del representant del districte de la capital, l'investiment del qual es va allargar fins el 18 de gener de 1924, recaient en la persona d'Isidro Valera Peñalba.⁶ Pareix ser que la presència del Governador civil a la pròpia capital de província restava urgència al darrer nomenament d'una figura que, amb representació als diferents partits judicials de Castelló, seria exercida per aquests:

Partit judicial de Castelló: Comandant Isidro Valera Peñalba
Partit judicial d' Albocàsser: Capità Enrique Tomás Luque
Partit judicial de Morella: Capità Ignacio Gomá Orduña
Partit judicial de Llcena: Capità Antonio Gómez de Barreda y León
Partit judicial de Nules: Capità Antonio Bertomeu Bisquert
Partit judicial de Sant Mateu: Capità Carlos Suárez de Figueroa Caleaux
Partit judicial de Viver: Capità Joaquín García Reta
Partit judicial de Segorbe: Comandant Diego Delma Pastor
Partit judicial de Vinaròs: Capità José Pérez Agramunt

Amb això, Primo de Rivera tractava d'augmentar la presència del seu poder en els diferents racons urbans i rurals, superant, per tant, la capacitat de penetració del Governador civil als diferents pobles de la demarcació, especialment al si de les comarques de l'interior. Però els delegats governatius no només jugaren un paper d'intermediaris entre

4. Xifres donades per Shlomo Ben Ami, *La Dictadura de Primo de Rivera, 1923-1930*, Editorial Planeta, Barcelona, 1984, p.71.

5. Es pot comprovar la descripció concreta dels aspectes de la vida municipal que havien de controlar en les "Previsiones que para el mejor desempeño de sus cargos deben tener presentes los Delegados Gubernativos", 7 de desembre de 1923, AHN, FFCC, Ministeri de la Governació, lligall 17A.

6. Arxiu General de l' Administració (AGA), Sotsecretaria de Secció d'Ordre Públic, Interior, Caixa 44/149.

les autoritats i població local i el Governador civil: van assumir, sovint, atribucions pròpies, inspectores, orientadores i instructores, arribant inclús a encarregar-se de la formació del sometent i de la *Unión Patriótica* i a dotar-se, per aquestes competències, d'un caràcter reverencial i sacralitzat de si mateixos. No debades, els delegats governatius serien la projecció de Primo a nivell local. En efecte, la personificació del règim en aquesta figura, especialment a les zones rurals, coadjuvava al reforçament d'un concepte mític la màxima representació del qual recauria, com és obvi, en la figura del propi dictador.

UNS AJUNTAMENTS SUBJUGATS. L'ASFIXIA MUNICIPAL

Poques hores després de l'inici del triomfant colp d'estat, Primo de Rivera va dirigir un "Trascendental Manifiesto al País" on repassaria els factors que havien motivat el pronunciament. Entre aquests, expressava una àmplia repulsa a la "túpida red de la política de concuscipiciencias", desitjant alliberar al poble "de los profesionales de la política".⁷ Aquest discurs anticaciquil i amb clar tarannà purificador entroncava, (almenys discursivament) amb les tasques, a nivell local, dels emergents delegats governatius. Recordem que els ajuntaments anteriors al colp d'estat havien sigut desmantellats i, en plena allau regeneracionista, s'intentava una nova gestió i administració de la vida local que partira de la inspecció i la depuració de la "vieja política". A tal efecte, els delegats governatius s'encarregaren de la vigilància de la marxa de les noves corporacions locals, representant, per tant, la lluita anticaciquil i el sanejament de la vida pública: havien de ser els propulsors d'un nou estil que aconseguira una política nova.

Les visites d'inspecció als diferents ajuntaments del districte respectiu constituïren les accions inicials i, sovint, el primer cop on es donaren a conèixer els delegats a la gran majoria de pobles i ciutats.⁸ Generalment, les primerenques estades consistien en la revisió dels comptes municipals per comprovar possibles irregularitats de les anteriors corporacions.⁹

7. Aquest manifest es pot consultar a *Heraldo de Castellón* i *La Provincia Nueva*, del 13 de setembre de 1923.

8. En moltes ocasions, s'aprofitava la primera visita per impartir conferències patriòtiques, cas de la presentació a Morella del delegat Ignacio Gomá Orduña a primers de gener de 1924 o les realitzades per Isidro Valera a Borriol i Cabanes el 20 de febrer i el 24 d'abril de 1924. En algun cas, també celebraren reunions, que serviren de presentació, amb alcaldes i secretaris dels ajuntaments del districte, com la convocada pel mateix delegat governatiu al districte de Castelló el 23 de desembre de 1923.

9. A més de la primera inspecció de l'estat econòmic de l'ajuntament realitzada pels delegats interins enviats pel Governador civil a primers d'octubre de 1923, en la totalitat dels ajuntaments castellonencs el delegat governatiu tornà fer-ne a febrer de 1924 en la sessió extraordinària on es presentava. Inclús, a algun d'ells, com el de Vila-real, també es procedí, el 4 d'abril, coincidint amb el nou Estatut Municipal, a una nova revisió dels llibres de comptes i a un nou arqueig.

La crítica de l'anterior sistema liberal i de la classe política juntament a la recerca de responsabilitats propiciaren una ansiada depuració i la promoció d'una autèntica voràgine denunciadora. Tots els delegats governatius, a partir de l'edecte de possessió als respectius districtes, van facilitar un horari per la realització de denúncies (tant per escrit com de paraula), amb especial èmfasi a les administratives o a les relacionades en la gestió municipal. El recent possessionat delegat de Segorbe, Diego Delmás, declarava, en el seu edecte que "las puertas de esta Delegación quedan cerradas para todo lo que signifique recomendación e influencia y que el espíritu de ciudadanía, antes tan decaído, hoy resurge potente (...), mentre que el de Sant Mateu, amb el lema de "moralidad, justicia y respeto a la ley", ja avisava de "no confundir la denuncia noble y legítima con la insidiosa que se confunde con la venganza".¹⁰

El sistema de denúncies, no obstant, fou fixat abans de la possessió d'aquells a partir d'un Reial Decret que potenciava el dret dels ciutadans a establir denúncies davant la corporació municipal amb l'habilitació d'espais i oficines per formular-ne.¹¹ Paral·lelament, constants bans o pregons encoratjaren a la població a la formulació de queixes que, en molts casos, mancaren de fonaments: les enveges o litigis personals i inclús l'absurditat de moltes elles, pràcticament anul·laren la contribució a la tant assenyal·lada purificació municipal.¹² Una Reial Ordre del 29 de gener del 1924 mitigà l'onada denunciadora deixant d'atendre les denúncies anònimes, comuns i difícils de demostrar, i prohibint "las noticias de medidas gubernativas o actuaciones jurídicas que puedan producir perjuicios morales".¹³

La pròpia aspiració de mantenir contacte amb els ciutadans acollint les queixes i reclamacions va ser recollida per l'Estatut Municipal d'abril de 1924 i ampliada posteriorment pel Reial Decret de 17 de desembre de

10. *La Provincia Nueva*, 8 i 5 de gener de 1924.

11. D'aquesta manera, molts ajuntaments habilitaren un estrat al mateix saló de plens per facilitar les denúncies pertinents. A tall d'exemple, tant la corporació castellonenca com la de Vila-real ho acordarien en sessió del 7 de novembre de 1923. Actes Municipals de l'Ajuntament de Castelló. Arxiu Històric Municipal de Castelló (AHMC) i Actes Municipals de l'Ajuntament de Vila-real, Arxiu Municipal de Vila-real (AMV).

12. Entre elles, trobem protestes per destitucions en càrrecs, demandes de visites d'inspecció a ajuntaments, i denúncies contra el control polític i social de molts cacics, com aquella contra la "persecución caciquil" sofrida pel mateix capellà d'Espadilla. Tampoc faltaren denúncies dirigides a Primo de Rivera tant d'individus com de societats, cas de "La defensa del pueblo de Torreblanca", que requeria, el 22 d'octubre de 1923, una inspecció a l'ajuntament i mesures contra Agustín Pitarch, líder del Partit Conservador i subministrador d'aigua pel poble acusat d'apropiar-se d'una subvenció de 20.000 pessetes dels fons municipals. També es realitzaren denúncies falses, cas de l'impostor vila-realenc Patricio Bort Morales que, mitjançant nom fictici, es queixava de la simultaneïtat ocupacional d'un empleat del Govern civil i un oficial de presons. Aquestes denúncies consten en AHN, Presidència del Govern, Directori Militar, Ligalls 53, 62, 69 i 72.

13. Aquesta Reial Ordre a AGA, Sotsecretaria Secció d'Ordre Públic, Interior Caixa 44/149 i publicada a *La Gaceta* del dia 29 de gener de 1924.

1925.¹⁴ Dos anys més tard, el 9 de desembre de 1927, una Reial Ordre establia en cada Govern civil un «negociado de reclamaciones» a càrrec d'un (en el nostre cas, del) delegat governatiu a ell adscrit. Aquesta oficina, la tasca concreta de la qual (en tot cas, poc efectiva) desconeixem, rebria, durant dos dies a la setmana, «las reclamaciones ciudadanas que se presenten y se refieran (...) a los servicios que el Estado, la Provincia, el Municipio y en general todos los organismos oficiales y públicos deben a los ciudadanos».¹⁵

Amb la promulgació del nou Estatut Municipal les funcions dels delegats governatius s'emmarcaren en un nou marc legislatiu tot establint:

1 "los DG respetarán escrupulosamente la autonomia que atorga a los Ayuntamientos el nuevo Estatuto Municipal (...) abstendiéndose de presidir sus sesiones y intervenir en su funcionamiento(...)

2 Sin perjuicio (...) de lo anterior, los DG deberan amparar y fomentar los intereses sanitarios, hiegiene y cultura del pueblo así como mantener el orden público (...) de acuerdo a las instrucciones del Gobernador civil"

3"Los DG podran seguir inspeccionando la gestión administrativa de la Corporación municipal administrativa anterior y propondran a los Gobernadores civiles las determinaciones y sanciones que estimen pertinentes".¹⁶

Tot i la retòrica del primer punt, es continuà amb l' evident interferència en la política de desenvolupament i d'obres públiques local, fins i tot, intervenint en la composició municipal. L'autonomia preconitzada per l'Estatut Municipal de Calvo Sotelo en cap cas podia ser compatible amb el desig primorriverista i upetista de controlar els ressorts del poder municipal. El tira i arronsa entre ambdós elements restaren credibilitat al règim. El control upetista dels ajuntaments tampoc era immune a l'actuació d'uns delegats que, en més d'una ocasió, s'extralimitaren de les funcions. Els abusos constatats i "las diferencias sensibles en el trato a los ciudadanos" justificaren que, el 27 de gener de 1924, una Reial Ordre ordenava l'abstenció dels delegats en "ordenar detenciones de carácter gubernativo, deportaciones ni imponer multas", dedicant-se merament a proposar-les al Gobernador civil.¹⁷ No debades, la desigual realitat a què s'havien d'enfrontar i el distint criteri dels diferents delegats va propiciar des d'abstencions a actuacions desmesurades; entre aquestes, destaca la d' Ignacio Gomá, amb mesures contra quatre exalcaldes de Morella i amb

14. L'Estatut Municipal, entre d'altres, establí el dret de queixa en audiència pública, quan l'assumpte reclamat tingués caràcter municipal, mentre que el Reial Decret, com a a punt destacable, encarregava als Governadors de tramitar les queixes.

15. Reial Ordre de 9 de desembre de 1927.AHN, FFCC, Presidència del Govern, Directori Militar, Lligall 332 i publicat a *La Gaceta* del 10 de desembre de 1927. Poc després, en Reial Ordre circular del 9 de març de 1928, s'autoritzava que els delegats governatius a càrrec dels negocis podien sol·licitar els informes i dades necessàries per la justa resolució dels assumptes.

16. AGA, Sotsecretaria Secció d' Ordre Públic, Interior Caixa 44/149.

17. AGA, Sotsecretaria Secció d' Ordre Públic,Interior Caixa 44/149.

suspensió de les seues dels tradicionalistes, cercle d'*Unión Liberal* i de la *Unión Morellana*, juntament a la destitució i nou nomenament d'ajuntaments com el de Forcall.¹⁸ Conscients del descontent que generava el paper intervencionista i fiscalitzador dels delegats governatius, una nova circular del govern central, de data 27 de gener de 1926, va tractar de limitar el paper dels delegats a "velar por la salubridad, enseñanza, orden público, somatenes...".¹⁹ Però en cap cas, s'anul·laria la intervenció municipal dels delegats: les propostes i informes d'aquests serviren per suspendre i cessar regidors i compondre nous ajuntaments, com els de La Vall d'Uixó o Alcalá de Xivert, entre d'altres.²⁰

Aquesta intervenció governativa tingué remarcada continuïtat en "la dotación de obras y elementos que entrañen y signifiquen progreso, cultura e higiene", és a dir, la creació d'escoles, escorxadors, llavadors públics, places d'abastiments o mercats coberts.²¹ En aquest àmbit, les ordres i visites d'inspecció a ajuntaments i poblacions es combinaren, fins i tot, amb instruccions als propis veïns. Enrique Tomás Luque, delegat d'Albocàsser, "siendo necesaria despertar el alma de la raza, adormecida y abotargada por las venganzas caciquiles (...), devolviendo a los ciudadanos su clásica altivez española, aumentando su vigor físico y su nivel moral (...) y quitando de una vez para siempre (...) el analfabetismo (...)", insertava un ban amb instruccions clares i concises a alcaldes i veïnat que, baix amenaça de multa gradual, regulaven tot assumpte de salubritat e higiene i cultura.²² Als alcaldes, a banda d'obeir les disposicions, se'ls determinava l'encàrrec d'imposar multes graduals a aquells veïns que incompliren les disposicions constituent, per tant, una situació comprometedora en aquest àmbit rural: la prohibició i manaments d'activitats, generadora d'enemistats al si del mateix petit nucli de població, en cap cas va resultar fàcil de complir en un àmbit poc obert als canvis que es prometien.

18. *La Provincia Nueva*, 19 de gener, 1 i 29 de febrer de 1924.

19. AGA, Sotsecretaria Secció d' Ordre Públic, Interior Caixa 44/149.

20. A La Vall, previ informe del delegat governatiu i del cap d'*Unión Patriótica* serien cessats 14 regidors el 28 de desembre de 1928, mentre que a Alcalá, el 17 de febrer del mateix any, el delegat governatiu va incoar un expedient amb 11 regidors suspesos. AHN, FFCC, Ministeri de la Governació, lligall 12A.

21. Circular enviada per Isidro Valera, tras les ordres corresponents del Ministeri de Governació, i publicada al BOPC del 30 d'abril de 1924. Cal remarcar que a banda de les circulars que tractaven de fomentar aquestes obres, s'ordenava la remissió de llistat d' obres realitzades i començades. D'aquesta manera, intentava demostrar una fiscalització i control que garantira i impulsara entre la corporació local la realització d'aquestes.

22. La intervenció va arribar al punt d'ordenar la neteja diària de la part de carrer que pertocava a cada veí, la neteja quinzenal de quadres i corals, l'emblanquinament periòdic de façanes, la prohibició del trànsit de porcs per la població, etc...Els alcaldes, a més de garantir el compliment d'aquestes disposicions pel veïnat, havien de garantir la construcció de pous negres, neteja de basses i estercolers, inspecció de cementeris i escorxadors i se'ls ordenava, fins i tot, la creació de l'impost sobre gossos. *Heraldo* i *La Provincia Nueva* 11 d'abril de 1924.

Però el seguiment i tutela asfixiant exercit sobre ajuntaments no acabà ací: la càrrega pressupostària que suportaven les entitats municipals per sufragar les despeses dels delegats governatius tampoc va facilitar la total acceptació de la figura. Entre els ajuntaments del districte corresponent, es dividia la xifra proporcionalment referent als emoluments dels delegats governatius. En general, aquests solien rebre 150 pessetes per casa, 100 pts per l'escrivent, 50 per material i fins 700 pts per despeses de locomoció i dietes.²³ Aquestes retribucions es convertiren, en molts pobles, en una pesada càrrega, imposada sense cap consulta, a les limitades arques municipals.²⁴

NACIONALITZACIÓ I PATRIOTISME: LA MORALITZACIÓ CONSTANT

Els delegats governatius anaren més enllà de la fiscalització i vigília de la vida municipal. L'interés creixent de la propaganda primorriverista en la forja moral i física de “un hombre nuevo” i la pròpia obsessió autojustificadora de la dictadura repercutiren en les actuacions dels delegats governatius.²⁵ En efecte, la distribució d'actes propagandístiques per pobles i ciutats, l'organització de conferències dominicals i la institució de cerimonies i festivals nacionalistes confirmaren el paper dels delegats com instrument de nacionalització i propaganda.²⁶

Els apòstols d'aquesta fe patriòtera s'esforçaren realment en la promoció de celebracions patriòtiques: la *Fiesta de la Raza*, la Festa de l'Arbre o la Festa de Benedicció de la bandera del sometent, juntament amb els mítings upetistes, els homenatges a les tropes espanyoles del Marroc o als tripulants del *Raid Plus Ultra*, pretenien integrar a la població en el discurs patriòtic i autojustificador de la dictadura. En cap cas es pot

23. AHN, Presidència del Govern, Directori Militar, lligall 332. A tall d'exemple, el delegat governatiu del districte d'Albocàsser-Sant Mateu, l'any 1925, ocasionava entre 700,00 i 720,00 pessetes mensuals a sufragar proporcionalment pels ajuntaments del districte. Aquesta xifra, òbviament, seria molt més alta els primers dos anys en què a cadascun dels districtes hi havia un delegat. Correspondència de 1925. Arxiu Municipal de Culla. Ajuntament de Culla.

24. Des d'octubre i novembre de 1923, les despeses dels primers delegats militars provisionals ja serien sufragades pels propis ajuntaments que aquells visitaven. AHN, Presidència del Govern, Directori Militar, lligall 52, expte 309.

25. No podem deixar d'assenyalar l'enorme semblança entre el “hombre nuevo” primorriverista i les nocions feixistes italianes de “cittadini soldati” i “uomo novo”. Per l'ús d'aquests conceptes, veure Emilio Gentile, *El culto del littorio. La sacralización de la política en la Italia fascista, Siglo XXI*, Buenos Aires, 2007.

26. L'intent de crear i consolidar referents i símbols nacionals serà, com veurem, constant durant la dictadura. El terme “invenció de la tradició” encunyat per Eric Hobsbawm fa referència precisament al procés de creació de banderes, himnes, cerimonies commemoratives, festes, monuments, làpides, noms de carrers i altres símbols i rituals que pretenen consagrar una comunitat imaginada d'immemorial antiguitat. Els delegats governatius foren utilitzats per Primo per consolidar i inclús crear referents i símbols nacionalitzadors que facilitaren un procés d'espanyolització paral·lel a la legitimitat social del règim. Vegeu Eric Hobsbawm, *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2002.

dissociar el caràcter nacionalista espanyol amb el reconeixement a la dictadura primorriverista: la consagració de Primo i dels seus representants com personificació dels valors patriòtics i l'èmfasi en les obres realitzades i missions per fer mostrava la voluntat de justificar i reconèixer un règim mancat de la legitimitat electoral. Inclús els mateixos delegats governatius, cas d'Isidro Valera Penalba o Ignacio Gomá serien objecte de diferents homenatges. Investits del caràcter mític, com a representants del règim, i amb el recolzament dels homes de confiança que recercaven en cada municipi, poblacions com Cabanes retolaren carrers amb el nom d' Isidro Valera; d' altres, com Vilafranca o Morella nomenaren a Ignacio Gomà fill adoptiu, mentre que Carlos Suárez de Figueroa seria declarat fill predilecte de Sant Mateu; Vilar de Canes, per la seua banda, aprofitava la Festa de l'Arbre per descobrir una làpida en homenatge a Enrique Tomás Luque.²⁷ Aquestes mostres de suport, en gran manera fictici, no eren alienes a la concepció, encara molt present, del favoritisme clientelar. El poder exercit pels delegats governatius, la capacitat per destituir, nomenar o imposar multes i sancions, provocava l'intent de molts ajuntaments de buscar simpaties i estretir relacions.²⁸ Seguint aquesta línia, se'ls designava, en moltes ocasions, presidents d'honor de la *Unión Patriòtica* local, junt amb el propi Primo de Rivera i el Governador civil. Justament, el paper jugat pels delegats governatius en la constitució dels nuclis del partit oficial del règim fou fonamental:

“Procede, pues, que los señores Gobernadores, por medio de los Delegados Gubernativos, inviten a los ciudadanos a organizar el nuevo partido, a constituir sus Juntas locales y provinciales”.²⁹

La promoció d'actes propagandístics upetistes a les comarques castellonenques entre juliol i octubre de 1924 donà pas a la definitiva constitució de nuclis upetistes locals prèvia celebració d'una assemblea presidida pels delegats governatius. La majoria d'aquests, com Enrique Tomás Luque, reuní abans d'aquella a les persones que “por su cargo, cultura y posición” podien encapçalar el partit oficial.³⁰ La direcció dels delegats en el nomenament de comitès i càrrecs de la *Unión Patriòtica* va garantir el control governamental i les ordres militars en el naixement d'aquest partit; el seu

27. *La Provincia Nueva* dels dies 23 de setembre de 1924, 27 de novembre de 1924, 4 d'octubre de 1926 i 18 de desembre de 1924.

28. La nova xarxa clientelar, per tant, es vinculava a la nova elit militar i civil que basava el seu poder en el desenvolupament de càrrecs importants a nivell provincial. D'aquesta manera, seguint paraules de Robles Egea, “se abría la experiencia de un clientelismo de estado y de partido único que proseguiría durante la dictadura de Franco”. Antonio Robles Egea, “Sistemas políticos, mutaciones y modelos de las relaciones de patronazgo y clientelismo en la España del siglo XX”, en l'obra editada pel mateix autor *Política en penumbra. Patronazgo y clientelismo político en la España contemporánea*, Siglo XXI, Madrid, 1996, pp. 229-251.

29. Circulars pels Governadors civils i delegats governatius del 25 d'abril de 1924, citat a ETL, *Por pueblos y aldeas. Memorias de un delegado gubernativo*. Obra autobiogràfica d'Enrique Tomás Luque, Editorial Católica Todelana, Toledo, 1928, p.217.

30. Enrique Tomás Luque, op. cit. p.219.

paper de divulgació, d'empara i de protecció, assegurava una domesticació que allunyava els riscos que podia ocasionar una autonomia excessiva.

“El Hombre nuevo” que es desitjava forjar mitjançant aquest intervencionisme autoritari abarcava tant la instrucció física com la moral. Si a l'abril de 1924, s'enviaren als delegats governatius cartilles de gimnàstica per difondre l'especialitat, dos mesos abans una circular del delegat governatiu de Nules Joaquín Bertomeu anunciava un concurs d'esports; a més, exhortava a combatre l'analfabetisme mitjançant l'obligatorietat de l'assistència a classe, al subministre de casa decent pel mestre i a la col·locació de la bandera espanyola i de la inscripció “Escuela Nacional” en les escoles. Tanmateix, ordenava la creació d'una comissió de “personas de prestigio” per l'organització de conferències sobre ensenyança, higiene, treball, moral i on es desenvolupen “los sentimientos altruistas y patrióticos”.³¹

Però la promoció del missatge nacionalista anà més enllà i s'intensificaria amb la posterior reglamentació de les “conferencias dominicales”. La decisió d'augmentar la propaganda a les zones rurals va cobrar forma amb una Reial Ordre que establia que: “En todas las poblaciones del reino menores de 6.000 habitantes se organicen y desarrollen conferencias dominicales para adultos de ambos sexos”.³² Si bé l'organització va recaure en els ajuntaments, els delegats jugaren un paper molt important alhora de realitzar-les. La seua pressió i exhortacions als alcaldes obtingueren resultats. A les comarques de Castelló, gran part dels municipis en celebraren: localitats com Cabanes, Orpesa, Peníscola, Vilafamés, Fuente la Reina, o Torreblanca, entre d'altres, albergaren cicles de conferències. Impartides principalment per mestres, però també per algun secretari d'ajuntament, sacerdot o metge, versaren sobre patriotisme, escola, educació moral i higiènica, etc. Tot i els esforços dels delegats governatius, la celebració fou un tant irregular ja que la poca predisposició de molts ajuntaments, la reducció i consegüent incapacitat dels delegats governatius d'arribar a tots els pobles i la dificultat de trobar-ne persones suficientment formades i dispostes a impartir les conferències dificultaren enormement la seua consolidació.³³

LA PENETRACIÓ AL MEDI RURAL: DIFICULTATS I PACTES

La realitat a què s'havien d'afrontar els delegats governatius va diferir segons el districte en què es vinculaven. En cap cas es podia

31. *La Provincia Nueva*, 27 de febrer de 1924.

32. Reial Ordre de 29 de gener de 1926. *La Gaceta*

33. El mateix fracàs d'un model de conferències adoctrinadores molt similar va tenir lloc a la Itàlia feixista, amb la implantació, el 1932, de les “raduni domenicali”. A diferència del cas espanyol, aquell comptà amb el protagonisme de propagandistes feixistes membres del partit, i no de mestres, sacerdots o militars. Vegeu Emilio Gentile, op cit.

equiparar un partit judicial de procedència majoritàriament urbana amb un d'altre de rural. En efecte, els petits nuclis de població presentarien unes característiques que adaptaren i inclús ampliaren les funcions dels delegats. L'aproximació a la gent, la major capacitat d'endinsar-se en nuclis agraris sense massificar i la idiosincràsia rural i particular de cada poble, induïren a una clara particularitat diferenciadora de l'actuació governativa a les àrees rurals.

L'ample ventall de funcions encomanades tindran la suficient ambigüitat i imprecisió per causar tant una gran passivitat com una extralimitació freqüent. A més, la distància de moltes d'aquestes zones a l'àrea de presència més immediata del Governador civil, augmentava, encara més, atribucions que, en molts casos, equiparaven al delegat pràcticament com a autèntic governador del districte.³⁴ Més, si cap, atenent al particular manteniment d'estructures caciquils i clientelars fonts de corrupció i favoritisme.³⁵

L'arribada als pobles del districte de "los nuevos caciques de uniforme", com alguna vegada se'ls qualificava, era tot un esdeveniment. Encara que el Governador civil de Castelló Juan García Trejo aconsellà la suspensió de tota manifestació festiva, ja fos música o vol de campanes, no per això, va estar exempta de reverencialitat. Generalment, la rebuda per part de les diferents autoritats a la plaça del poble estigué acompanyada d'una gran quantitat de veïns. La novetat de la figura, en un medi on persistia la rutina i la costum despertava, si més no, curiositat i interès.

El desconeixement de la realitat dels delegats els induí a nombroses reunions inicials; des de l'alcalde, jutge, Guàrdia civil, secretari d'ajuntament, capellà, metge, farmacèutic, cap de correus, mestre, notari, registrador, caps polítics, presidents d'associacions o primers contribuents passaren pel seu despatx.³⁶ D'aquestes, i en funció de la confiança dipositada en uns o altres, dependria la seua tasca. Tot i la retòrica anticaciquil, els pactes amb antics polítics va estar a la llum del dia. Si des de Gaibiel, el metge i sometent denunciava, a gener de 1926, la suggestió unilateral del delegat "por todos los que han tenido interés en conservar el mando"³⁷, a Lluçena el protagonisme d'exdiputats provincials conservadors com Saturnino Lizondo, el convertí en un dels més importants membres i propagandistes

34. Una mostra del seu poder foren les clausures de Morella anteriorment referides.

35. En les pròpies pàgines de *La Provincia Nueva* que informaven del nou delegat governatiu de Lluçena, Antonio Gómez de Barreda, es reconeixia la "difícil misión (...) pues van estos al terreno donde las pasiones políticas han estado en continua batalla", *La Provincia Nueva*, 24 de desembre de 1923.

36. Tal i com explica Enrique Tomás Luque, op. cit. "mi papel ahora es ver, oír mucho y callar". p.47.

37. Marino Herráez també denunciava que "en las listas de pobres para la asistencia benéfica aparecen algunos nombres que figuran en la misma lista de votantes para compromisarios de senadores". AHN, FC, Presidència del Govern, Directori Militar, Lligall 69 expt. 10132.

de *Unión Patriótica* i de l'ajuntament de Lluçena. Ell i el delegat governatiu encapçalaren la propaganda upetista realitzada al referit districte.³⁸

Molts dels delegats partiren d'una concepció similar a la d'Enrique Tomás Luque, destinat al districte d'Albocàsser, que equiparava als habitants rurals a bàrbars incivilitzats.

"Estas gentes pueblerinas (...) de aficiones tan groseras, de formas tan burdas (...) tienen también un corazón. (...) El pobre, el inculto de aldea, no es malo, es bruto, burdo, pero malo no. (...) estan abandonados. Actúese sobre ellos. (...) enseñeles a distinguir lo bueno y lo justo, de lo malo y arbitrario (...). Segons ell, la ignorància general i inclús la falta de moral familiar els feia "no sentir la necesidad " respecte a la sanitat i higiene, prestant més atenció a les atencions del ramat que a les de les pròpies persones.³⁹

En base a això, els propis delegats reforçaren la seua aureola mítica considerant-se, en molts casos, en l'agent civilitzador dotat, això sí, d'un caire paternalista que justificava la intervenció en tots els àmbits, inclús en l'esfera privada i familiar de les persones.

Si al poc d'entrar, Ignacio Gomá, delegat de Morella ordenava la col·locació d'aceres als carrers que no les tingueren i la instal·lació d'excusats de sífo o albelló"⁴⁰ un ban al districte d'Albocàsser de l'11 d'abril de 1924 va ordenar als veïns complir preceptes morals i actitudinals; entre d'altres, emplaçava a "saludar en la calle a toda persona de respeto y a todo semejante", "no odiéis, amad al prójimo", "no reconozcais la autoridad ilegal de los caciques que os manejan como manadas de borregos en provecho propio", "sed ahorrativos, no os embriagueis... (...)" . A més, prohibia hostigar als animals, matar pardals insectívors, destrossar nius, ofendre els sentiments religiosos, la blasfèmia, molestar als veïns amb sorolls, ordenava respectar a tot el món i autoritats, i advertia que "no omitiré acción o castigo que ayude a curar la llaga".⁴¹ La voluntat d'immiscuir-se i d'informar-se en tots els aspectes de la vida local, els féu inclús remetre notes especificant obres o millora en construcció i altra fixant les necessitats més perennes de la població i inclús es demanà el llistat de noms de persones subscrites al periòdic oficial *La Nación*.⁴²

L'elevació de la cultura, intel·lectual, física i ciutadana fou especialment atesa pels delegats governatius: a les conferències de

38. Ambdós foren els principals oradors en els mitins de promoció de la U.P de l'estiu de 1924.

39. Enrique Tomás Luque, op. cit. p. 244 i 121.

40. *Heraldo de Castellón*, 14 de juny de 1924 i 16 de juliol de 1924. En aquest darrer, s'elogiava a Ignacio Gomá perquè "no solo ha puesto sus patrióticas miras en las órdenes de cultura e higiene, sino que (...) ha llevado a la práctica puntos que parecían utópicos (...) hermozeando a Morella (...)" tot concluint que "Morella despierta, resurge a una vida mejor (...) libre de las opresiones caciquiles".

41. Ban d'Enrique Tomás Luque. *Heraldo de Castellón* i *La Provincia Nueva*, 11 d'abril de 1924.

42. Correspondència de l'Ajuntament de Culla, Cartes del delegat governatiu Suarez de Figueroa enviades el 3 de març i 11 de setembre de 1925 respectivament.

divulgació patriòtiques s'afegiren les conferències dominicals anteriorment exposades. Fins i tot, Enrique Tomás s'atreví a convocar un concurs de bandes de música del districte d'Albocàsser.⁴³ La crida a la creació i millora d'escoles en reunions i visites del delegat obtingué resultats desiguals: en funció de les possibilitats i atenció de l'ajuntament, diferiren les sol·licituds. La necessitat d'aportar el solar i almenys el 20% de l'obra i la poca conscienciació educativa present limitaren les obres. No obstant, gran part dels ajuntaments, com Culla o Catí accediren a sol·licitar, prèvia consecució de solars, la construcció d'unes escoles que en cap cas cobriren les necessitats d'ensenyament presents.⁴⁴ L'obligatorietat d'assistència a classe va ser controlada pel delegat a partir d'uns alcaldes, en general recelosos, que havien d'enviar part amb faltes d'assistència sota pena de multes i destitucions.

De l'auge al declivi

L'inicial escepticisme de la població respecte els delegats es transformà progressivament en rebuig. Influí considerablement l'actuació coactiva, fiscalitzadora i inclús repressora dels delegats governatius. No debades, un dels eixos claus de la seua actuació fou el manteniment de l'ordre. El 28 d'abril de 1924, una circular del Governador civil recordava als delegats governatius, alcaldes i comandants de lloc de la Guàrdia civil el més estricte compliment dels articles 1, 3 i 6 del bàndol del 13 de setembre de 1923 que declarava l'estat de guerra a la província.⁴⁵ Altrament, l'estímul a l'organització dels sometents també estigué entre les disposicions prioritàries que havien de garantir, amb un especial paper a les zones rurals pel que fa a la promoció, organització i propaganda.⁴⁶

Si a zones com Alacant els conflictes obrers particularitzaren el paper de delegats a partir de 1927, a Castelló es limitaren a actuar com intermediadors en altres tipus de conflictes, com en l'agitació causada pel tancament d'uns pous a Onda.⁴⁷ Però aquesta relativa calma, no fou aliena a les multes, sancions i als conflictes o acusacions entre delegats i Governador.⁴⁸ A Castelló, com tantes altres zones, els delegats resultaven

43. *La Provincia Nueva*, 12 de maig de 1924.

44. L'interès de l'Ajuntament de Culla en la construcció d'escoles es va iniciar en les sessions plenàries del 20 de juliol de 1924 i del 26 d'octubre de 1924 on s'acordà sol·licitar escoles als masos de la Torre Matella, Molinell i Roques de Llao. Llibre d'actes municipals de l'Ajuntament de Culla. A Catí, l'adquisició de solars es va materialitzar tras una inspecció i posterior reunió convocada pel delegat governatiu. *Heraldo de Castellón*, 7 d'agost de 1924.

45. BOPC 28 d'abril de 1924.

46. BOPC 24 d'octubre de 1923.

47. L'escassetat d'aigua al poble de Betxí va motivar, al 1926 i 1927, el precinte governatiu de pous d'Onda, fet que va ocasionar gran oposició entre els veïns ondencs. El seguiment de la referida agitació, manifestacions i inclús dimissió de l'ajuntament provocà la intermediació governativa. Vegeu premsa i AHN, FFCC, Ministeri de la Governació, lligall 12A.

48. Si bé s'ha de dir que tampoc va haver-hi cap episodi de la talla del produït a Dolores (Alacant), lloc on es produí un fort enfrontament entre "políticos" i el delegat governatiu, amb el resultat

molt sovint susceptibles de comprometre l'autoritat del Governador respectiu. El màxim responsable provincial Juan Barco, en un informe amb les qualitats i deficiències dels 4 delegats, va afirmar, respecte Diego Delmás Pastor que «realiza intromisiones muy inauditas de las que no da cuenta al Gobernador civil hasta estar realizadas, obra con espíritu partidista pues como es de Vinaròs y tiene allí casa solariega con sus hermanas, persigue a los que no son amigos de su familia y favorece a los que lo són de una manera escandalosa», acabant aconsellant que «seria conveniente su cese».⁴⁹ Del dur enfrontament entre Diego Delmás i Juan Barco no fou aliè ni el mateix Primo de Rivera.⁵⁰ Les relacions amb els Governadors civils no sempre foren fàcils. La direcció i vigilància dels Governadors no impedí que moltes vegades els delegats s'extralimitaren de les seues funcions realitzant evidents abusos de poder;⁵¹ tot i això, en molts casos, els delegats es restringiren a actuar d'intermediaris transmetent les ordres o directrius d'aquell, exposades de manera general en les reunions mensuals que tenien el Governador civil i els delegats governatius.

D'aquesta manera, i atenent també a les queixes generalitzades, el règim reduí progressivament les competències dels delegats governatius al mateix temps que baixaren de número. El propi Calvo Sotelo proposaria una restricció de les funcions dels delegats governatius i inclús la progressiva dissolució dels delegats. Ell mateix reconegué, en carta a Primo de Rivera del 19 d'octubre de 1924 que: «el orden público está garantizado; los ayuntamientos marchan con normalidad; hoy en día, los delegados gubernativos ocasionan perjuicios».⁵²

En efecte, la despreocupació progressiva pel regeneracionisme punitiu, directament proporcional a l'assegurat control del règim envers els ajuntaments, i influenciat pel descontent paral·lel als greuges ocasionats per aquesta figura, repercutiren, indubtablement, en què, des de febrer de 1925, es reduïra el nombre de delegats governatius a 4:

del ces i la tornada al quartell d'aquest. El llarg expedient està a l'AHN, FFCC, Presidència del Govern, Directori Militar, lligall 62.

49. Diego Delmas cessaria a conseqüència d'aquest informe. AGA Sotsecretaria d' Ordre Públic, Interior, Caja 44/149.

50. Poc després, el delegat inclús aconseguí una audiència el 15 de maig de 1926 amb Primo, on després de ser denunciada l'actuació del governador, Primo li aconsellà no tornar a exercir el càrrec de delegat a Castelló, però amb possibilitat de fer-ho, si així ho desitjava, en una altra delegació governativa. Poc després, a l'agost següent Juan Barco va dimitir. La carta de Diego Delmas a AHN, FFCC, Presidència del Govern, Directori Militar, lligall 71 expt. 1139.

51. Tres mesos després de la posada en marxa de l'Estatut Municipal, Martínez Anido es queixava als Governadors dels abusos comesos pels delegats per immiscuir-se en tot tipus d'assumptes de govern local i nomenar personalment fins els funcionaris municipals. *Martínez Anido a los Gobernadores civiles*, 11 de juliol de 1924, AHN, FFFCC, Ministeri de la Governació, serie A, lligall 17A, caixa 2. A més, no escassejaren, a indrets com València, Girona, Granada o Saragossa, les acusacions de corrupció, malversació de fons públics i tràfic d'influències. AHN, FFCC, Presidència del Govern, Directori Militar, Lligall 332.

52. José Calvo Sotelo, *Mis servicios al estado. Apuntes para la historia*, Imprenta Clásica Española, Madrid, 1931, p.27.

Castelló i Lluçena: Isidro Valera Peñalva
Segorbe i Viver: Joaquín García Reta
Sant Mateu i Albocàsser: Carlos Suárez Figueroa
Vinaròs i Morella: Diego Delma Pastor

Finalment, el 29 de desembre de 1927, una Reial Ordre assignà els delegats per província, quedant-se la província de Castelló amb un sol delegat governatiu, que va recaure en la persona del comandant d'Infanteria Lorenzo García Polo i que bàsicament es limità a actuar com auxiliar del governador.⁵³

CONCLUSIONS: L'EMBLEMA DE L'AUTORITARISME

Més enllà de la tasca fiscalitzadora, antagònica a la preconitzada autonomia municipal del règim, del procés de nacionalització i propaganda, de la formació de la *Unión Patriótica* i sometent, o del manteniment de l'ordre que tractaven d'assegurar les delegacions governatives, és generalment acceptat el fracàs en la valoració de l'efectivitat d'aquestes. Quiroga Fernández ha arribat a parlar de "nacionalización negativa" per a qualificar l'escàs èxit del procés propagandístic i nacionalitzador, fins al punt de contribuir a denigrar el règim i al mateix exèrcit.⁵⁴ No obstant, en el terreny de les hipòtesis, també s'han plantejat els seus efectes en el major intervencionisme en assumptes civils de l'exèrcit en anys posteriors.⁵⁵

En qualsevol cas, pareix evident el fracàs de les delegacions governatives a nivell general; prova és, la reducció de funcions i de membres fins al punt d'esdevindre mers intermediaris del Governador civil.

L'estudi del paper dels delegats governatius, autèntic emblema de l'autoritarisme primorriverista, a un àmbit com les comarques de Castelló, ens ajuda a comprendre el desigual paper de les delegacions i la influència de les característiques pròpies en l'actuació d'aquells: els contrastos entre municipis i, especialment, entre aquells de caràcter urbà i rural en són una bona mostra. Si la necessitat de buscar homes de confiança en realitats que li eren desconegudes féu procliu al pacte amb l'elit política (i econòmica) dominant, la convivència amb xarxes caciquils es fa més evident en províncies com la nostra. L'acord amb antics polítics és més comprensible

53. AGA, Sotsecretaria d'Ordre Públic, Interior, Caixa 44/149 i AHN, FFCC, Ministeri de Governació, 17A.

54. Alejandro Quiroga Fernández del Soto, "Los apóstoles de la Patria. El ejército como instrumento de nacionalización de masas durante la dictadura de Primo de Rivera", *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 34(1), 2004, pp. 243-272.

55. Juan Francisco Pérez Ortiz, "Los delegados gubernativos (de la provincia de Alicante durante la dictadura de Primo de Rivera)", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t.3, 1999, pp.395-400, p.398. i el mateix Quiroga Fernández, op. cit., p. 266.

atenent a les disposicions de la immensa majoria dels Governadors civils, que no dubtaren a designar màxims representants provincial i municipals a persones vinculades amb la “vieja política”, cas de Salvador Guinot o Manuel Mingarro Roca, entre molts d’altres. Res d’estranyar, atenent que al capdavant de la *Unión Patriótica* provincial, es trobava, des de finals de 1926, l’ex diputat a Corts, el Marqués de Benicarló.⁵⁶

Fou, per tant, una de les moltes contradiccions d’un règim que, tot i la pretesa benevolència paternal, no va deixar de ser una dictadura amb la consegüent supressió de llibertats formals i una gran repressió selectiva. Efectivament, l’eixamplament del control governamental a amples esferes ocasionarà clars perjudicis que, més enllà de l’entorpiment de l’autonomia municipal, va comprendre, fins i tot, a la regulació de la moral i actituds individuals. L’estudi d’àmbits locals, com el cas de Castelló, demostra els diferents graus, rurals i urbans, i el caràcter, més o menys intervencionista, en la penetració i control autoritari del règim. No es pot arribar a entendre la relació de l’estat amb la nova societat sense considerar com es va articular la dictadura a escala local. El laboratori primorriverista va prefigurar, indubtablement, la submissió, la jerarquia i l’autoritarisme franquista i representà, en el cas de les comarques castellonenques, un pacte amb l’elit política autòctona, catòlica i conservadora (en algun cas, també liberal), que constituirà un assaig de les posteriors aliances realitzades en la posterior dictadura espanyola del segle XX.

BIBLIOGRAFIA

- BEN AMI, SHLOMO, *La Dictadura de Primo de Rivera 1923-1930*, Editorial Planeta, Barcelona, 1984.
- GÓMEZ-NAVARRO NAVARRETE, JOSÉ LUÍS, *El régimen de Primo de Rivera: reyes, dictaduras y dictadores*, Càtedra, Madrid, 1991.
- “La Unión Patriótica: análisis de un partido del poder”, *Estudios de Historia Social* 32-33, (1985), pp. 93-163.
- GONZÁLEZ CALLEJA, EDUARDO, *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria 1923-1930*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, ALEJANDRO, “Los apóstoles de la Pàtria. El ejército como instrumento de nacionalización de masas durante la dictadura

56. Aquest pacte de conveniència entre delegat i antics polítics estigué més generalitzat; a tall d'exemple, al districte d'Ayora (València), la denúncia per la composició de l'ajuntament i la queixa per fer recaure el representant de la Diputació en un “cacique de toda la vida” fou contraargumentada pel Governador civil Juan García Trejo que va recolzar en tot moment al delegat. Cal recordar que García Trejo fou el primer Governador que hi hagué a Castelló després del colp i el principal responsable del ràpid èxit del pronunciament a Castelló. AHN, FFCC, Presidència del Govern, Directori Militar 58(1), expt. 3469.

- de Primo de Rivera”, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 34(1), 2004, pp. 243-272.
- PÉREZ ORTIZ, JUAN FRANCISCO, “Los delegados gubernativos (de la provincia de Alicante durante la dictadura de Primo de Rivera)”, en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t.3, 1999, pp.395-400
- GENTILE, EMILIO, *El culto del littorio. La sacralización de la política en la Italia fascista*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.
- ETL, *Por pueblos y aldeas. Memorias de un delegado gubernativo*. Obra autobiográfica d'Enrique Tomás Luque, Editorial Católica Todelana, Toledo, 1928.
- CALVO SOTELO, JOSÉ *Mis servicios al estado. Apuntes para la historia*, Imprenta Clásica Española, Madrid, 1931.
- BORRÁS JARQUE, JOSÉ MARIA *Història de Vinaròs*, Amics de Vinaròs, Tortosa, 1976
- HOBBSBAWM, ERIC *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2002
- GRUPPI, LUCCIANO. *El concepto de hegemonia en Gramsci*, Ediciones de Cultura, Mexico DF, 1978.
- ROBLES EGEA, ANTONIO (ed.), *Política en penumbra. Patronazgo y clientelismo político en la España contemporánea*, Siglo XXI, Madrid, 1996.

MILLARS XXIX



ESTUDIS

Kaiser Julian als religiöser fundamentalist, per Ruth Stepper

La formación del campo térmico marino en la cuenca occidental del Mediterráneo, per J. Quereda Sala, E. Montón Chiva, J. Escrig Barberá, B. Ruescas Orient, B. Moyá Cantavella

Investigaciones históricas de los hornos coloniales en Huancavelica, per José María Gálvez

La iconografía mariana en la eboraria hispanofilipina: la Virgen del Niño Perdido de Caudiel, Castellón, per Ana Ruiz

Dossier: comerç i manufactura a les comarques septentrionals del país valencià durant la baixa edat mitjana

Presentació, per Carles Rabassa Vaquer:

La indústria i el comerç a la societat feudal del nord valencià (segles xiii-xvi): Objeccions i límits, per German Navarro Espinach

Una aproximació al comerç marítim de les comarques castellonenques (segles xiii-xv), per David Igual Luis i Juan Leonardo Soler Milla

Obra en piedra. Maestros vizcaínos en la plana de Castelló (siglos xv-xvi), per Joaquín Aparici Martí

La manufactura tèxtil en l'àmbit rural dels Ports de Morella (segles xiv-xv), per Carles Rabassa Vaquer

VEUS DE DONES SOBRE FULLS ESCRITS. APORTACIONS FEMENINES EN LA PREMSA VALENCIANA DURANT EL PRIMER TERÇ DEL SEGLE XX

Jordi Luengo López

Seminari d'Investigació Feminista

Universitat Jaume I de Castelló

RESUM

Per poder analitzar la participació de les dones dintre de l'espai públic d'una determinada regió, sens dubte, caldria esbrinar abans el mode que van utilitzar en la premsa per proclamar les seues reivindicacions. València no només va gaudir de la col·laboració d'escriptores i de periodistes que defensaven, sobretot des de l'esclat de la Gran Guerra, la incorporació de les dones a les diferents esferes de l'àmbit laboral, educatiu, polític i/o legislatiu; sinó que, a més, també va veure com apareixien publicacions elaborades només per dones. En acabar la guerra; durant els anys vint i començament dels trenta, sobretot amb l'adveniment de la Segona República, l'arquetipus de dona casolana canviaria cap a un ideal de «dona moderna» lliure, dinàmica, independent, versàtil, sense prejudicis ni temors a expressar els seus desitjos envers el sexe, ni tampoc a deixar impresos els anhels, les il·lusions i les esperances que tenia com a dona sobre escrits de premsa en groguencs fulls.

ABSTRACT

In order to analyse the participation of women in the public domain of a given region, it is undoubtedly necessary to previously find out the ways they used to convey their claims. Valencia not only counted on the collaboration of writers and journalists who defended the incorporation of women into the various fields of the labour, educational, political and/or legislative domains (especially since the outbreak of the Great War), it also witnessed exclusively female-produced publications. After the war, during the twenties and thirties, particularly with the arrival of the Second Spanish Republic, the archetype of the domestic woman was to change into the ideal of a "modern woman": free, dynamic, independent, versatile,

free from prejudices or fears of expressing her wishes towards sex or of leaving written proof of her desires, illusions and hopes on yellowish newspaper pages.

INTRODUCCIÓ

Esbrinar quines van ser les primeres dones que van empènyer la resta de les seves companyes a abandonar aquella gairebé generalitzada ignorància on es trobaven, sens dubte, s'esdevé un requisit fonamental per poder comprendre allò que en l'actualitat anomenen «consciència de gènere»¹. Les primeres dones universitàries², igual que les joves estudiants que les van precedir a finals del segle XIX, pretenien que se'ls reconeguera el dret a formar part de les estructures socials sorgides a les seves esqueses i, afirmant les seves possibilitats personals, van col·laborar en la construcció d'un orde social diferent que poguera ser aplicat a la seva nova condició femenina, encara que les demandes perquè les dones reberen una major instrucció, no es veren acompanyades sempre de clares idees emancipadores. Fins aleshores, aquesta educació es reservava exclusivament als homes; pensant en que, un cop formats, complirien amb qualsevol de les professions considerades liberals i així podrien intervenir sobre la marxa i el desenvolupament del país. Entre les activitats que les dones desitjaven dur a terme podien trobar-se les de periodista, corresponsal o redactora de premsa.

Aquesta realitat va ser exposada en diverses ocasions, sent una d'elles quan, en el mes de setembre de 1901, *El Mercantil Valenciano* va publicar una sèrie d'articles escrits per Concepción Arenal sobre l'educació de les dones³. L'autora gallega denunciava el fet que aquestes haguessin d'ocupar un injust segon lloc en els àmbits polític, econòmic, laboral, educatiu, i fins i tot existencial, a la societat. En efecte, hi existia un triple rol funcional que la dogmàtica catòlica i liberal havia assignat a les dones perquè es convertissin en excel·lents mestresses de casa, mares ideals i, pacients i fidels esposes⁴. Una funcionalitat trinitària que sols podia resultar

1. Actitud que sorgeix del fet de posseir el coneixement exacte i reflexiu de la injusta situació d'inferioritat a què s'ha relegat a les dones, així com de la imperiosa necessitat de reaccionar davant del discurs funcional establert pel patriarcat que condiciona tot esdeveniment, situació o fenomen per a mantindre i enfortir la seua hegemonia. En l'Espanya primisecular, pot comprovar-se com aquesta «consciència de gènere» va començar a sorgir entre les dones que van denunciar la seua situació pública i obertament.
2. No va ser fins a 1910, amb la Reial Orde de 8 de març imposada en el govern liberal de Canalejas, quan és derogada per Julio Burell, llavors Ministre d'Instrucció Pública, la Reial Orde d'11 de juny de 1888 per la que s'obligava a tota dona que volia matricular-se en qualsevol ensenyança universitària oficial a informar prèviament la Superioritat, possibilitant així que poguera fer-ho lliurement sense prèvia consulta ni autorització de cap tipus (Ballarín, 2001: 74).
3. ARENAL, C. (1901): «La educación de la mujer IV», *El Mercantil Valenciano*. Nº 11.782, València.
4. CODINA UMBERT, J. (1915): «Cuento: Divorciados», *La Correspondencia de Valencia*. Nº 16.492, València.

dins de les metafòriques i literals quatre parets de la llar on vivien tancades, i que les dones que intervingueren en el món de la premsa, estiguessin aquestes d'acord o no, van criticar, denunciar i recolçar amb la veu ferma dels seus escrits.

LA FUNCIONALITAT TRINITÀRIA DEL «SEXE DÈBIL»

Les membres del col·lectiu femení, a ulls del discurs dominant, devien demostrar que eren sensibles, submises, resignades, cristianes, netes, pures, dolces i delicades, com les mateixes flors. Alicia Moreno⁵, col·laboradora de la revista *Valencia al día*, i María Carbonell Sánchez⁶ del *Diario de Valencia*, coincidien en aquesta última analogia en anunciar la popular *Festa de la Flor*, que se celebrava cada primavera per ajudar els malalts i les malaltes de tuberculosi. En aquesta participaven diferents associacions de caritat i de beneficència que veien com la gent del carrer se'ls afegia amb entusiasme; per la qual cosa, la resposta a l'esdeveniment anual gairebé sempre va ser positiva. Els diners que s'hi recol·lectaven s'invertien en la construcció de sanatoris on es podia guarir qui ho necessités.

Amb tot i amb això, moltes dones continuaven preferint mantenir-se pàl·lides i blanques, doncs encara tenien dins del cap aquell prototip de febrosa i física bellesa del segle XIX. Moltes joves, per aconseguir-ho, bevien d'amagat grans quantitats de vinagre, i queien sovint anèmiques, fent que les seves famílies, sota recepta mèdica, les duguessin als escorxadors per beure la sang del bestiar acabat de sacrificar⁷. María Luisa Castellanos identificava les mans blanques, fines i polides com la màxima representació de l'esperit femení; doncs, aquestes no només provaven que la dona que les tenia no s'havia atrevit mai a treballar fora de casa, sinó que, a més a més, demostraven que disposava de prous diners com per no haver de fer-ho⁸.

Afortunadament, va haver-hi algunes dones que van instigar la resta a desfer-se d'aquesta imatge de feblesa autoimposada que feia que se les continués situant dintre de la falsa designació de «sexe débile»⁹. María

5. MORENO, A. (1918): «Las mujeres y las flores», *Valencia al día*. N° 5, València, p. 5.

6. CARBONELL SÁNCHEZ, M. (1915): «La lucha antituberculosa y la fiesta de la flor», *Diario de Valencia*. N° 1.510, València.

7. Distintes teories mèdiques sostenien que les dones, a causa de les seues inevitables pèrdues periòdiques, tenien una necessitat orgànica de sang. A aquest humor se li atribuïen qualitats nutritives i tonificants que, ja des de finals del segle XIX, foren base constituent de diverses prescripcions que aconsellaven a les dones de classe mitjana beure sang per a combatre l'anèmia o la tuberculosi (Luengo, 2007a: 731).

8. CASTELLANOS, M. L. (1917): «Renglonos de mujeres. La elegancia y el sentimentalismo», *El Heraldo de Játiva*, N° 536, Xàtiva (València).

9. Molts dels periodistes de principis del segle XX no entenien que, encara que entre els sexes haguera diferències fisiològiques, en l'enteniment i la raó no tenien perquè haver-les. Sostenien

Luz Morales, des de l'*Órgano de la Sociedad Vegetariana y Naturista Valenciana*, *Helios*¹⁰; Rosalía, redactora de *La Voz de Valencia*¹¹; o Dolores Reines, en *La Correspondencia de Valencia*¹², van animar moltes dones a abandonar la viciada atmosfera de la llar domèstica¹³ i a sortir a l'aire lliure per practicar qualsevol mena d'esport¹⁴. Encara que, tot s'ha de dir, ja des de finals del segle XIX, les dones de la classe alta sortien a passejar pels parcs i llocs habituats per aquesta mena d'activitat social. No s'ha d'oblidar que, a més a més, elles havien d'estar sempre ben arreglades, perquè els homes poguessin gaudir de la seva imatge, bé per l'estilitzada silueta —sobretot a partir dels anys vint— o pel mode que tinguessin de dur la roba.

L'ELEGANT DOGMÀTICA DE LA MODA

Concepción Gimeno de Flaquer argüia que el vestit era allò que, en darrera instància, revelava en una dona si el seu esperit era groller o delicat¹⁵. Una dona que es vantés de distingida i amb estil es veia sempre en l'obligació de seguir cegament els dictats de la moda, i en especial, d'aquella que venia de París. No només va haver-hi diverses publicacions consagrades a la *toilette*, a allò que es considerava *chic* i per vestir-se al *dernier cri*, sinó que també van aparèixer diverses seccions dedicades a la moda.

Durant la Gran Guerra, entre 1914 i 1918, la premsa valenciana va col·laborar en la difusió de les últimes tendències de l'*haute couture* i/o del *prêt-à-porter*. En *La Correspondencia de Valencia*, per exemple, escrivia A. Ladernière, i Concepción P. Marine, en «Vida femenina» i «Revista

que si la naturalesa haguera desitjat que l'ésser humà es regira únicament per un sol model d'existència, no hauria establert cap disparitat entre homes i dones. Per tant, si bé la missió assignada per aquest clònic cànon de feminitat era la de ser mare, aquesta concessió es devia, fonamentalment, a que la seua biologia així l'havia predisposat. Arran d'aquesta consideració, es justificava que la naturalesa haguera concedit a les dones la possibilitat de viure durant més anys o «valdre menys» en comparació als homes, precisament, per estar vinculades a l'esfera del que priva on, segons pareix, el cost de l'individu es devaluava.

10. MORALES, M. L. (1923): «Perfiles Femeninos. La mujer del artista», *Helios*. N° 89, València, pp. 161-162.
11. ROSALÍA (1918): «Un buen recuerdo», *La Voz de Valencia*. N° 350, València.
12. REINES, D. (1914), «Deberes de la mujer en la lucha contra la tuberculosis», *La Correspondencia de Valencia. Diario de Noticias. Eco Imparcial de la Opinión y de la Prensa*. N° 16.200, València.
13. DOMÍNGUEZ DE ROGER, N. (1916): «La religión y la mujer», *La Voz de Valencia*. N° 5.301, València.
14. Potser, en un principi, l'esport només fora una forma de recreació lúdica per a omplir els espais buits d'activitat, dels quals, disposaven moltes joves de classe alta. Però, encara sent així, va ser una vàlvula de sortida per a fugir de la desídia, tristesa i angoixa que els provocava el fet d'estar enclaustrades en l'esfera d'allò que s'ha privat, sense possibilitat alguna de tindre contacte amb l'exterior.
15. GIMENO DE FLAQUER, C. (1915): «Para las damas: El traje femenino», *La Correspondencia de Valencia*. N° 16.325, València.

de moda» respectivament; Sabina Beaucourt, en *Diario de Valencia*, s'encarregava dels apartats de «Carnet de modas» i «Modas»; en *Eco de Levante* la informació vinculada a la moda, la duia la *Princesse Adrienne de Bellville* i Rose de Vallière, dins de les capçaleres de «La moda: desde París» i «Modas», respectivament; i en *La Voz de Valencia*, eren Grethen Aus Mai amb «Crónica de París», María del Pilar Muñoz Asensio amb «Crónica de París: La mujer elegante» i, per acabar, la *Vizcondesa de Revilla* amb «Crónica de modas» les que assumien la responsabilitat i el deure de mantenir informades les dones valencianes de les més recents innovacions dins del món de la creació tèxtil. S'ha de dir que gairebé totes les redactores de les seccions de moda prenen un *nom de plume*, acompanyat d'un fictici títol nobiliari que les concedia una mica més de credibilitat davant del públic lector.

Eva Morlacen, col·laboradora de *Revista de Castellón*, contraria a l'activitat que desenvolupaven moltes de les seves companyes envers a la moda, considerava que era absurd seguir les normes imposades quan cada dona era completament diferent en gustos i, molt particularment, en constitució¹⁶ física, a totes les altres. La llei que promulgava la societat patriarcal, ja subjugava massa les dones perquè també ho fessin les lleis naturals.

Hi va haver, emperò, militants feministes que es van valer de la denominació de «sexe débile» per assolir els seus objectius. Advertim, per exemple, com en la «revista feminista» *Redención*, Josefa Carneiro, encara que amb certa ironia, s'adreçava als membres del «gènere masculí» i hi utilitzava l'expressió «sexe fort» per arribar a tenir el suport moral i, en aquest cas, també econòmic, dels de millor posició social i intel·lectual:

«Por ser espiritualista en alto grado y creer que la verdadera potencialidad del individuo humano radica en su alma, en su psiquis, y no en su organismo corporal, las palabras sexo fuerte y sexo débil son para mí palabras huecas, vacías de sentido real, hoy, al dirigirme al hombre en solicitud de una cooperación inteligente y leal, me decido a emplear yo misma dichas palabras. [...] Hombre moderno, en holocausto a la redención de la mujer española yo me declaro débil ante ti, y te pido, en nombre propio y en el de todas mis compañeras, que, lejos de reírte de nuestros propósitos, nos prestes tu valiosa ayuda»¹⁷.

16. MORLACEN, E. (1914) «Para la mujer: Las exageraciones de la moda», *Revista de Castellón*. N° 15.811, Castelló de la Plana, pp. 3-5.

17. CARNEIRO, J. (1915): «Al sexo fuerte», *Redención*. N° 1, València, pp. 8-9.

Per tant, l'anarcosindicalista i republicana valenciana s'adreçava als homes fent servir aquells dictàmens que ells havien establert per mantenir la seva hegemonia de poder, però, sense creure's en cap moment, la hipotètica validesa que, suposadament, tenia sobre les dones.

EL MINISTERI FEMENÍ DE LA PRAXIS MORAL

L'ideal de bellesa es trobava en perfecta sintonia amb les funcions que les dones tenien l'obligació d'executar en el si de la institució familiar. Un cúmul de competències establertes en funció d'un discurs que es basava en la falsa dicotomia entre allò que era públic i allò que s'havia de considerar privat. *Gisela*, redactora de la revista il·lustrada *Arte y Letras*, encertava en assenyalar que la globalitat del col·lectiu femení sols actuava dins d'una petita societat, soterrada per una altra molt més gran controlada per l'organigrama patriarcal¹⁸. Les «condicions morals» que s'atribuïa a les dones eren determinants perquè poguessin il·lustrar amb seny i intel·ligència les veritats morals¹⁹, científiques, polítiques i/o filosòfiques dels seus fills i de les seves filles.

María del Pilar Prats, en el setmanari independent *Saetabis*, confirmava la importància d'aquest ministeri femení en indicar que les mares eren el primer llibre i mirall on llegien i es miraven els nens i les nenes²⁰. La missió que se les havia encomanat era particularment angoixant, perquè no l'havien triada voluntàriament, sinó que havia estat imposada per un sistema on no tenien «ni veu ni vot». L'esfera d'acció des de la qual les dones realitzaven la seva activitat pertanyia a tot allò situat dins del marc de la pràctica moral, lluny de la teoria política, perquè en aquest terreny sols podien actuar els homes²¹. Des del seu confinament a la llar, havien de mirar el mode escaient de fer feliços els seus, perquè la casa fóra el refugi ideal que pogués atreure sempre el marit, els germans, els fills... Tots els homes, en definitiva.

Nativitat Domínguez de Roger, en reflexionar sobre el paper del «gènere femení»²² en la religió, dins *La Voz de Valencia*, comentava que si les dones havien sigut convenientment educades en la cura de la família,

18. GISELA (1915): «Femeninas: El modo de hablar», *Arte y Letras*. N° 10, Castelló de la Plana, pp. 7-8.

19. CASSALA, SRA de (1916): «La lucha por la moral», *La Mujer Católica*. N° 56, València, pp. 84-85.

20. PRATS, M. P. (1917): «Opinión sobre el feminismo», *Saetabis*. N° 1, Xàtiva (València), pp. 3-4.

21. MARTÍNEZ CORTO, P. (1924): «¿Qué es el verdadero feminismo?», *Játiva*. N° 37, Xàtiva (València), pp. 3-4.

22. En el meu propòsit d'emprar l'expressió «gènere femení» hi ha una crida a trencar aqueix discurs que es val de conceptes preconcebuts per a sostindre les seues hipòtesis, optant per la seua immediata reconstrucció, i conseqüent resignificació. Hem de tindre present que identificar el terme «sexe» amb el de «gènere», considerat en la llengua castellana, i catalana, com un accident gramatical, «no sols anul·la el marc teòric que propiciava el desenrotllament del concepte gènere, sinó que a més ho tanca» (Izquierdo, 1998: 18-19). Això és degut al fet que la seua substitució, a més de negar l'existència de diferències sexuals, fa cas omís de

després de rebre una escaient educació domèstica, llavors, amb la seva actitud advocaven per enaltir una determinada conceptualització de la feminitat que, de cap de les maneres, es corresponia amb la d'una dona lliure. Un prototip de dona que pogués resignificar la seva feminitat sense cap mena d'exigència.

Un dels plaers dels quals els homes gaudien amb les «tasques d'ornament»²³, ideades per a la instrucció femenina, era sentir-les tocar el piano²⁴. No importava que ho fessin malament, mentre continuessin colpejant les tecles, i mantenir, així, la ment ocupada, sense atrevir-se, ni tan sols, a pensar en rebre l'educació dels homes o ocupar les feines d'ells. Per tot això, no sorprén que un dels col·laboradors del «setmanari festiu», *La Alborada*, cridara a la seua veineta l'atenció amb els següents versos:

«Mira niña, yo te pido
Con mucha necesidad
Que no metas tanto ruido
Ni alarmes la vecindad

Que cosas, planches o bordes
Y no toques el piano,
Que ese instrumento y tus manos
No estarán jamás acordes [...]

No pidas á la vecina
El correo musical,
Pídele en cambio el manual
O librito de cocina.

Si sigues estos consejos,
Ya verás que bien te va.
Te querrá la vecindad
Y llegaremos á viejos

Lo cual, no sucederá
Si persistes en tu idea
De aporrear las corcheas
Y destrozar á Mozart»²⁵.

la possibilitat que pugua haver-hi altres formes de gènere que, sense respondre a l'equívoca escissió entre femení i masculí, s'acomoden millor a la realitat sexual i vivencial dels individus.

23. Altres d'aquestes tasques eren la pintura, el francès, el brodat i/o les lectures de fulletó.

24. MARINE, C. P. (1915): «Revista de la moda», *La Correspondencia de Valencia*. N° 16.324, València, p. 1.

25. ARTEAGA GARCÍA, R. (1915): «A una vecinita que toca el piano», *La Alborada*. N° 6, València, p. 3.

Segons la dogmàtica patriarcal les dones podien dedicar-se a la música però, sempre que, ho feren com a distracció o complement harmònic en l'atmosfera familiar de la llar domèstica. Carmen Arias, redactora del setmanari politicosindical *El Defensor Obrero*, incitava el col·lectiu femení a adonar-se de la trampa en què es trobava²⁶. Sentien que les hores passaven molt lentament, pesants com el seu captiveri, sense tenir dret a confessar aquest patiment²⁷. Només l'havien d'acceptar i prou. Era necessari, doncs, que les dones prenguessin consciència que les úniques cadenes que les mantenien aferrades a una inexistent estat de no-llibertat eren la seva parsimònia i conformitat envers un sistema que les deixava a banda²⁸.

LA DIFUSIÓ DELS FEMINISMES A LA PREMSA ESCRITA

Per aconseguir aquesta finalitat, algunes dones, que empraven la premsa com a mitjà divulgatiu, van promoure l'urgent alliberament que necessitaven moltes de les seves companyes de sexe. Carmen Karr, directora de la revista *Feminal*, inspirant-se en el model britànic, va fundar *La Llar*, una residència femenina de professores i joves estudiants que no va aconseguir afermar-se, però que va servir per promoure, junt a Dolors Monserdà i Francesca Bonnamaison, els fonaments de l'anomenat «feminisme catalanista»²⁹. A València, va ser una desconeguda: Inocencia Gutiérrez, membre del grup feminista que constituïa la redacció de la revista *Redención*, qui des d'un «feminisme pur» insistia en que les dones s'eduquessin, però, molt especialment, en totes aquelles matèries vinculades al Dret. Calia un Estat ideal on regnés una absoluta i completa harmonia entre les lleis i els individus, i per assolir aquest ordre ideal, les dones havien d'intervenir en la creació de les bases legislatives del país³⁰.

Malauradament, també hi havia escriptores i periodistes que defensaren, per sobre de tot, el model de d'innocent «àngel de la llar», difós a les acaballes del segle XIX. Un motlle específic de dona que va acabar per encasellar-les dins d'una determinada conceptualització de feminitat, plena de virtuts, però més aviat fantàstica que real. Aurora Yanguas, redactora del *Diario de Valencia*, insistia en que hi havia unes

26. ARIAS, C. (1920): «Tribuna Femenina. La emancipación de la mujer», *El Defensor Obrero*. N° 3, Alzira, p. 3.

27. CARNICER, A. (1917): «Femeninas», *La Verdad*. N° 2, Ayora (València), pp. 2-3.

28. DE APUGLIESI, F. L. (1927): «Las mujeres de aquí veinte años», *La Semana Gráfica*. N° 31, València.

29. El seu ideari se situava dins de la tendència del reformisme social catòlic, que defensava l'educació de qualitat i el dret al treball remunerat, molt distant a l'ideari del feminisme basc. Això era degut al fet que l'organització *Emakume Abertzale Batza* va adoptar «un model femení estricte i rigorós, molt exigent amb les dones en termes d'obediència i submissió» (Llona, 2002: 220); mentres que el promogut a Catalunya, almenys en aparença, donava mostres d'estar més coincident amb el desig de les dones de ser lliures per a emancipar-se per complet del dogmàtic adoctrinament patriarcal.

30. GUTIÉRREZ, I. (1915): «Feminismo Puro», *Redención*. N° 1, València, pp. 6-7.

regles fixes de comportament entre els sexes, que, des de sempre, havien estat proverbials a «la terra espanyola»³¹. On feia al·lusió a les normes de cortesia, cavallerositat i galanteria amb les quals els homes tenien el deure d'afalagar les dones que els hi feien goig en aquest particular festeig envers elles.

Existia, doncs, un palpable sentiment de misoneisme per part de l'imaginari col·lectiu que desitjava que cadascú continués al seu lloc dins de l'organigrama patriarcal instituït. Una creença a la qual se li afegia la col·laboradora de la «revista cultural» *Eugenia*, Agripina Tolosa, en aconsellar les dones no immiscir-se dins del terreny, suposadament propi, dels homes, perquè, al cap i a la fi, així ho havia predisposat la natura i el mateix Déu³². La vida era una lluita encarregada als components d'allò que titllaven de «sexe fort», mentre que les «fades de la debilitat» tenien el deure de vetllar pel benestar dels qui procuraven per elles. Anar contra aquestes dues forces sobrehumanes era sinònim de rebel·lia i, per tant, de condemna eterna.

Les dones podien treballar fora de casa, però sols en les tasques que eren una extrapolació directa de les que realitzaven en el seu confinament domèstic. Es tractava de quefers rutinaris que no necessitaven més educació que la que els podien oferir les «ciències de la llar». Netejar el terra d'una porteria, cuinar a un bar o a un restaurant, tenir cura dels malalts i malaltes, fer de cambrera, cosir a un taller tèxtil o, fins i tot, fer de secretària o oficinista eren feines que s'englobaven dins d'allò que s'entenia com a «maternitat social»³³. Amb tot i amb això, les dones van demostrar durant la Primera Guerra Mundial que no només podien reemplaçar els homes als llocs de treball que quedaven vacants³⁴ en absència³⁵ d'ells, sinó que també els acompanyaven fins al camp de batalla³⁶, bé amb la Creu Roja o bé lluitant al seu costat a les trinxeres.

31. Yanguas, A. (1918): «Feminismo: De la vida», *Diario de Valencia*. N° 2.680, València, p. 3.

32. Tolosa, A. (1925): «La mujer», *Eugenia*. N° 55, València, pp. 261-262.

33. Diu-se d'aquella que permet a les dones transcendir les virtuts, concedides per la seua imposada vinculació a la «feminitat exquisida», fora de l'àmbit de l'espai domèstic, a l'esfera pública on exercirà funcions com les de mestra, institutriu, comare, d'infermeria, secretariat o comerç. Inmaculada Blasco (2005; 2006) aplica aquesta maternitat a l'activitat social que les dones catòliques desenvolupaven dins la realitat pública, a través de la caritat i la beneficència, amb l'objecte de «regenerar» la societat. Aquesta interpretació es basa en el fet que va ser Juana Salas de Jiménez, una activa propagandística catòlica saragossana, qui, en 1919, en una conferència titulada *Nuestro feminismo*, va utilitzar el terme «mares socials» en el sentit exposat per Blasco. Rosa Monlleó (2004), alhora, també parla de «maternitat social» quan fa al·lusió a l'activitat de les dones catòliques i burgeses de Castelló que durant la Primera Guerra Mundial, davant la forta crisi de les taronges, van fundar un sindicat femení per a ajudar a les famílies més necessitades.

34. Santamaria, E. (1923): «El alcoholismo», *Helios*. N° 89, València, p. 152.

35. S. C. D. (1915): «Para las mujeres», *La Correspondencia de Valencia Diario de Noticias*. N° 16.409, València.

36. Portillo, A. (1915): «La mujer como factor activo en la guerra», *Las Provincias*. N° 16.017, València.

Així doncs, per poc de seny se'n tingués, era obvi que, sense oblidar mai el respecte que s'havia de tenir cap a tot ésser humà i cap a la seva promoció de vida, no restava més alternativa que aplegar les forces de tota la humanitat per aconseguir frenar la bogeria que aleshores tots i totes patien³⁷. En efecte, per assolir la pau al món i la perfecta convivència entre els pobles, s'havia de passar abans per la negació absoluta de tota manifestació de violència i injustícia social comesa contra qualsevol mena de persona, independentment del «gènere» al que pertanyés.

En acabar el conflicte bèl·lic, la incursió de les dones en l'esfera laboral ja era una realitat que es feia sentir amb força. Maria de Echarri, destacada membre de l'*Asamblea Nacional* constituïda per Primo de Rivera durant la *dictablanda* (1923-1930), des del *Diario de Valencia*, informava de la importància de crear un sindicat femení³⁸. S'ha de dir que l'escriptora ja havia fundat la *Federación de Sindicatos de la Inmaculada Concepción*, en 1909, sent aquesta una associació que aspirava a esdevenir el catalitzador del sindicalisme catòlic femení.

Hi va haver publicacions que es van dedicar, exclusivament, a promoure aquest organisme com ho va fer la *Justicia y Caritat*, veu de l'*Obra de Intereses Católicos* de la *Federación de Señoras de Gandía*³⁹, o el butlletí mensual de *La Mensajera del Sindicato de la Aguja y similares de Nuestra Señora de los Desamparados* on, per sobre de tot, s'intentava mantenir l'hegemonia del discurs masculí dins de l'àmbit laboral, acceptant l'activitat de les dones, però sempre que no s'apartessin de la dogmàtica cristiana⁴⁰ i de l'adoctrinament dins les «ciències de la llar».

El «feminisme catòlic», però, no va ser l'únic que va contribuir a donar ajuda i suport a les dones que treballaven i a les que ho volien fer, sinó que, a més d'aquest, també van intervenir altres organitzacions de diferent ideologia política⁴¹. Així, per exemple, hi trobem en l'*Órgano de la Federación Socialista Valenciana*, fundat per Maria Ricart el mes de novembre de 1909, que mitjançant el diari *República Social*, recordava a les dones que no havien vingut a aquest món per cosir, fer l'escudella, anar a missa o resar el rosari, sinó també per contribuir, junt als homes, a establir un règim igualitari on la justícia, la raó i la pau foren les úniques prerrogatives de vida⁴². Quelcom semblant feia Francisca Cortés pel «semanario republicano» *Fraternidad*, encara que les seves aportacions

37. ANGÉLICA (1917): «Renglones de mujeres. Es la hora solemne», *El Heraldo de Játiva*. N° 567, Xàtiva (València).

38. DE ECHARRI MARTÍNEZ, M. (1914): «Letras femeninas: En los hogares católicos», *Diario de Valencia*. N° 1.086, València.

39. LAPEYRE DE ARBONA, M. (1919): «Actualidades», *Justicia y Caridad*. N° 30, Gandia (València).

40. VIOLETA (1918): «Nuestros deberes en el momento presente», *La Mensajera del Sindicato de la Aguja y similares de Nuestra Señora de los Desamparados*. N° 49, València.

41. LUZ, P. (1911): «A las mujeres», *La Antorcha Valencina*. N° 1, València.

42. RICART, M. (1918): «A la mujer», *República Social*. N° 8, València, p. 2.

foren més aviat de caire artístic⁴³, com passava amb Maria Cristina de Arteaga, col·laboradora de la publicació escolar *Libertas*⁴⁴; o, Manuela Ballester⁴⁵ dins de *Voluntad* i Concepción Ruiz⁴⁶ amb *La Semana Gráfica* quan exalçaven la figura de la dona valenciana. *Pàtria Nova*, «semanari valencianista», mostrava idèntica predisposició perquè les dones aconseguiren els seus objectius, però, alhora, les animava a fer ús de la llengua catalana i comprometre's amb l'ideal regionalista de la següent manera: (*sic*) «estudiem més a fons la dolça llengua valenciana i no vos semblará tan lletja. [...] Comencem a parlar-la sens reserves en totes bandes, i cuan després d'alguns anys se expressem en ella, compendreu en quin èrro estabau al tatjar-la de menyscabadora de vòstra elegancia»⁴⁷. Sens dubte, l'educació era un element fonamental per l'alliberament femení, per això mateix, en aquesta tasca instructiva no s'havia d'oblidar la identitat de la qual formaven part, encara que estigués carregada de tants prejudicis com qualsevol activitat que les dones fessin fora de l'espai privat.

EL LLINDAR D'UN NOU MODEL DE DONA

Afortunadament, la promoció de dona casolana que es feia des del discurs patriarcal, en acabar la guerra —al menys, durant els anys vint i començament dels trenta, fins a les acaballes de la Segona República— es va afeblir dins del món de la premsa. Aquest arquetipus havia canviat cap a un ideal de «dona moderna» lliure, dinàmica, independent, versàtil, sense prejudicis ni temors a expressar els seus desitjos envers el sexe, ni tampoc a deixar impresos els anhels, les il·lusions i les esperances que tenia com a dona sobre escrits de premsa en fulls groguencs.

La imatge de la dona moderna correspon a un procés de (re) construcció identitària de la feminitat en funció d'una sèrie determinada de transgressions estètiques que cristal·litzen en una figura corpòria característica de la modernitat mateixa. No obstant això, l'actitud de les dones que van promoure la reflexió sobre de la situació del col·lectiu femení a través de la premsa escrita, en certa manera, i molt més del que poguérem pensar, va suposar ser el germen de la transformació conductual que va donar lloc a l'aparició de la *garçonne* com a sinècdoque pròpia dels temps moderns. Un dinamisme crític que va facilitar aquest procés de conscienciació de la realitat social, política, econòmica i educativa de moltes dones que van acabar protagonitzant els moviments socials, entre

43. CORTÉS, P. (1920): «Una noche de Luna», *Fraternidad*. N° 18, Alzira (València), p. 2.

44. DE ARTEAGA, M. C. (1922): «Nuestros poetas. ¡Canto al amor ...!», *Libertas*. N° 12, València, p. 7.

45. BALLESTER, M. (1927): «Algo de arte», *Voluntad*. N° 1, València, pp. 6-7.

46. RUIZ, C. (1927): «Valencia y sus mujeres», *La Semana Gráfica*. N° 56, València.

47. DE LUIS, M. (1918): «Parleu valencià: A les dones valencianes», *Patria Nova*. N° 16, València, p. 2.

ells el del feminisme, que van possibilitar els canvis qualitatius haguts al llarg del segle xx a favor de la llibertat femenina.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLARÍN, PILAR (2001): *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX i XX)*. Madrid: Síntesis.
- BLASCO, INMACULADA (2005): «Ciudadanía y militancia católica femenina», *Ayer*. N.º. 57, Madrid, pp. 223-246.
- (2006): «Feminismo católico». Dins: Isabel Morant (ed.): *Historia de las Mujeres en España y Latinoamérica. Vol. IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*. Madrid: Cátedra, pp. 55-75.
- IZQUIERDO, MARÍA JESÚS (1998): «Sexo, género e individuo. El sistema sexo/género como marco de análisis». Dins: *El malestar en la desigualdad*. València: Cátedra. Colección feminismos, pp. 13-56.
- LUENGO LÓPEZ, JORDI (2007a): «Ciencia, publicidad y género. Normas de civilidad para la vida social de las mujeres (1870-1926)». Dins: Consuelo Miqueo, M^a José Barral i Carmen Magallón (eds.): *Estudios Iberoamericanos de Género en Ciencia, Tecnología y Salud*. Saragossa: Prensas Universitarias Zaragoza, pp. 727-732.
- (2007b): «Redención: una revista feminista en pro de la igualdad de los sexos». Dins: Lidia Taillefer de Haya (coord.): *Avanzando hacia la Igualdad en las Humanidades*. Málaga: Diputación de Málaga. Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer de la Universidad de Málaga, pp. 103-113.
- LLONA, MIREN (2002): *Entre señorita y garçon. Historia oral de las mujeres bilbaínas de clase media (1919-1939)*. Málaga: Atenea. Estudios sobre la mujer. Universidad de Málaga.
- MONLLEÓ PERIS, ROSA (2004): «Señoritas y obreras bajo la tutela de la Iglesia. Un estudio de la Asociación de Mujeres Obra protección de intereses católicos de Castellón (1921-1927)», *Millars. Espai i Història*. N.º. 27, Castelló de la Plana, Departament d'Història, Geografia i Art. Universitat Jaume I de Castelló, pp. 123-164.

EL CARÁCTER EJEMPLAR DEL CORCHO EN LA MONTAÑA MEDIA MEDITERRÁNEA: LOS APROVECHAMIENTOS FORESTALES RESIDUALES

Javier Soriano Martí
Universitat Jaume I

RESUMEN

La montaña media mediterránea, dominante en amplias zonas de la Península Ibérica, se enfrenta desde los años 70 del siglo XX a un grave problema por la falta de gestión integral de sus bosques y la pérdida de su función económica. Tras siglos de intensa explotación silvícola, en la actualidad únicamente la madera (aprovechamiento residual), el corcho y los pastos, así como algunos productos emergentes (setas y trufas) sostienen la rentabilidad de los espacios forestales, situación que lastra su futuro a pesar de erigirse en el uso del suelo mayoritario en el ámbito rural y de ejercer funciones ambientales insustituibles para la sociedad actual, condicionada por las amenazas del cambio climático, la desertización o los procesos erosivos.

ABSTRACT

The Mediterranean mountain, domineering in wide zones of the Iberian Peninsula, faces from the 70s of the XXth century a serious problem for the lack of integral management and for the loss of an economic function. After centuries of intense exploitation, at present only the wood(residual utilization) and the cork, as well as some emergent products (mushrooms and truffles) support the profitability of the forests, situation that complicates the future of the forest spaces, which are clearly majority in the rural area.

INTRODUCCIÓN

La montaña media mediterránea, dominante en amplias zonas de la Península Ibérica, se enfrenta desde los años 70 del siglo XX a un grave problema por la falta de gestión integral de sus bosques y la pérdida de su función económica. Tras siglos de intensa explotación silvícola, en la actualidad únicamente la madera (aprovechamiento residual), el corcho

y los pastos, así como algunos productos emergentes (setas y trufas) sostienen la rentabilidad de los espacios forestales, situación que lastra su futuro a pesar de erigirse en el uso del suelo mayoritario en el ámbito rural y de ejercer funciones ambientales insustituibles para la sociedad actual, condicionada por las amenazas del cambio climático, la desertización o los procesos erosivos.

UNA DELICADA SITUACIÓN ECONÓMICA, UNA DIFÍCIL GESTIÓN AMBIENTAL

Las áreas por debajo de los 1.000 metros en los paisajes ibéricos corresponden, sobre todo en el área de influencia mediterránea, a la denominada media montaña, que se caracteriza por tener unos registros climáticos marcados por la acusada sequedad estival, factor que impide el crecimiento de especies arbóreas con madera de gran calidad. Esta realidad ha hipotecado desde finales del siglo XX el futuro económico de los bosques, tanto los naturales como los procedentes de repoblaciones.

Las únicas producciones forestales rentables son el corcho, las trufas y, en menor medida, las setas¹, aunque la madera mantiene unos mínimos de extracción que la convierte en una materia prima todavía estimada en la industria del mueble y, sobre todo, en la elaboración de palets². El aprovechamiento tradicional, caracterizado por su carácter múltiple e integrado, ha desaparecido casi por completo. Las elevadas cualidades silvopastoriles de las quercíneas también están infrutilizadas, mientras que los boalares y dehesas apenas tienen razón de ser desde el punto de vista económico. El resultado de esta dinámica es una importante recuperación de las masas boscosas, cuyos pies arbóreos se caracterizan por la juventud.

Los datos correspondientes a la provincia de Castellón —la segunda más montañosa de España— son altamente significativos según se desprende de la comparación entre los dos inventarios forestales realizados hasta la fecha (1975 y 1995). El incremento de la superficie forestal está cifrado en 71.701 hectáreas, de las cuales únicamente 9.661 corresponden a repoblaciones (MAPA, 1995, 24). El resto muestra un perfil característico: son superficies de regeneración forestal, terrenos invadidos por formaciones preforestales (coscojares, estepares, masas con predominio de las aliagas, etc.), por coníferas y, en mucho menor grado, por frondosas.

1. Habría que incluir también los pastos, aunque con la desaparición de los aprovechamientos integrales la práctica del pastoreo ha perdido buena parte de su carácter forestal.

2. Estas plataformas son básicas para la exportación de múltiples productos industriales, como los azulejos. En los últimos años se ha generalizado el uso del europalet, cuyas dimensiones permiten la adaptación a los medios de transporte universales (camión, tren y contenedor para barcos).

La agricultura de secano, en contraste, ha perdido 81.410 hectáreas en ese mismo período. El caso de Morella, el término municipal más extenso de la provincia, es una buena muestra porque sus cultivos tradicionales de secano han experimentado una drástica reducción (Cuadro 1).

La Administración autonómica y también los propietarios particulares practican una auténtica inhibición respecto a esas parcelas de cultivo abandonadas (Montiel, 1995, 239 y ss.), afirmación que puede refrendarse sin excesivas observaciones adicionales. El incremento de combustibilidad de amplias extensiones de monte, unida a la homogeneización paisajística que provoca la continuidad de esas masas —el tradicional mosaico cultivos-bosques-pastos tiende a difuminarse—, son buenas muestras del delicado estado de la superficie forestal.

La situación actual del monte castellonense puede calificarse como crítica, ya que la existencia de 95.899 hectáreas de erial a pastos³ supone un serio problema ambiental para la Administración, que se encuentra una vasta extensión de terreno desprotegida ante los diversos agentes erosivos o el fuego y, en consecuencia, sometida a un riesgo de degradación grave y aparentemente permanente.

El fin de prácticas tan habituales desde tiempo inmemorial como el carboneo o la fabricación de cal, junto a la decadencia experimentada en el uso de combustibles como la leña, se combina con un descenso acusado de la presión antrópica sobre el territorio y, en especial, sobre las comarcas con una mayor potencialidad forestal. Esa desvitalización de los municipios por la atracción de las ciudades —mezcla de urbanización y éxodo rural—, unido al excesivo índice de envejecimiento de sus habitantes agrava el problema de las áreas forestales, tanto o más que el absentismo de los propietarios particulares, mayoritarios en la provincia⁴.

3. Esta extensión explica que en muchos municipios el apartado *Otras superficies* tenga una elevada importancia relativa y absoluta.

4. Un 20,93% del terreno forestal de Castellón puede considerarse público. Las 64.242,37 hectáreas gestionadas por la Administración suponen un porcentaje claramente minoritario respecto a los montes particulares, que representan un 79,07% del total, con una extensión de 242.666 has.

1973			2005		
Usos del suelo	Hectáreas	%	Usos del suelo	Hectáreas	%
Agricultura	6.805	17,55%	Agricultura	2.853	6,84%
Pastos	14.875	38,37%	Pastos	4.950	11,88%
Terreno forestal	15.611	40,27%	Terreno forestal	20.721	49,71%
Otras superficies	1.477	3,81%	Otras superficies	13.157	31,57%
	38.768	100%		41.681	100%

Terreno forestal	Hectáreas	%	Terreno forestal	Hectáreas	%
Monte maderable	9.364	59,98%	Monte maderable	9.750	47,05%
Monte abierto	4.518	28,94%	Monte abierto	4.802	23,17%
Monte leñoso	1.729	11,08%	Monte leñoso	6.169	29,77%
	15.611	100%		20.721	100%

Cuadro 1. Usos del suelo en Morella (Castellón). Análisis comparado

Fuente: Formularios 1-T. Conselleria d'Agricultura (Generalitat Valenciana).
Elaboración propia.

El resultado es la intensa dinámica recolonizadora iniciada por la vegetación —se acuñan términos como matorralización o coniferación⁵—, que supone una auténtica paradoja en comparación con el pasado inmediato por la intensa explotación que el monte mediterráneo ha soportado hasta hace 50 años. En sólo tres siglos, entre los años 1700 y 2000, los rompimientos de tierras dejan paso a la regeneración natural de la vegetación. El paisaje, en suma, experimenta una transformación sin precedentes en la historia agroforestal (Giménez, 2008, 87 y ss.).

Los bosques y los espacios naturales, una vez reducido su carácter productivo, ven revalorizada su función protectora y, sobre todo, su uso social, ya que su aprovechamiento terciario y turístico (senderismo, prácticas deportivas, ocio, etc.) adquiere gran importancia.

De todas formas, a pesar de las nuevas tendencias, el factor productivo no puede ser descuidado ni infravalorado —la madera y otros productos

5. Ambos vocablos aluden a la rápida progresión de especies arbustivas y de coníferas que experimentan amplios sectores de monte y zonas de cultivo que han sido abandonadas. El poder colonizador de los *Quercus*, bastante inferior, ha impedido que se acuñen términos similares asociados a carrascas, alcornoques, quejigos y robles rebollos.

forestales ocupan el segundo lugar en la balanza de comercio exterior española en el capítulo 'entradas'—, ya que los índices de potencialidad boscosa manifiestan una notable capacidad productora de materias primas a largo plazo, siempre y cuando se mantenga la actual dinámica natural y socioeconómica en el medio rural, disminuyan los efectos de los incendios y, en suma, se respete el monte.

La aludida multifuncionalidad secular sería una buena apuesta para optimizar los rendimientos de los bosques, ya que compatibilizar las funciones forestales no es una alternativa, sino una necesidad exigida por la complejidad creciente de las demandas sociales (Rojas, 1995, 97).

LA ELEVADA POTENCIALIDAD FORESTAL

La provincia de Castellón representa un buen indicador de la realidad forestal mediterránea porque el terreno ocupado por la vegetación espontánea representa el 63%, con 423.293 hectáreas⁶. Es decir, en condiciones idóneas, una sexta parte de este territorio debería estar poblado por formaciones arboladas o adehesadas. Casi la mitad de la extensión provincial está catalogada como forestal (310.667 hectáreas, un 46,52%), aunque esto no tiene una correlación directa con las dimensiones que alcanza el total del monte maderable, que apenas supera un tercio del terreno forestal (31,62% con 98.245 hectáreas). La distribución resulta tan desequilibrada que el erial a pastos casi alcanza una mayor repercusión paisajística que el bosque.

Esta situación todavía adquiere mayor gravedad al analizar la superficie ocupada por el monte leñoso. A juzgar por las cifras oficiales, las agrupaciones arbustivas son las más representativas porque acaparan casi 175.000 hectáreas, es decir, suponen más de la mitad del terreno forestal (56,16%).

Si empleamos otros indicadores, como el índice de boscosidad real (IBR), descubrimos que algo más de una quinta parte de la provincia (20,49%) está arbolada, mientras que el índice de boscosidad potencial (IBP) nos indica que un 45,90% de la extensión provincial podría estar poblada por masas arbóreas.

Los factores que explican la reducida extensión del bosque son múltiples:

- la sobreexplotación de los recursos naturales ha provocado que numerosas áreas acusen una notable deforestación;
- el comentado proceso de abandono de tierras de cultivo deja paso a las primeras etapas de colonización de matorral preforestal, cuyo

6. Aquí se incluyen los terrenos catalogados como forestales, los pastizales, así como las superficies agrupadas bajo los epígrafes *Erial a pastos* y *Espartizales*.

futuro no siempre será la formación de bosques. En muchas parcelas, de hecho, tienden a estabilizarse densas formaciones arbustivas;

— los incendios también han provocado sensibles disminuciones de las masas arbóreas espontáneas, tanto cuantitativa como cualitativamente.

Idénticas razones contribuyen a explicar la auténtica mutación experimentada en la estructura del bosque desde el siglo XVIII, ya que la composición por especies se ha invertido radicalmente (Cuadro 2): el predominio de las quercíneas climácicas era evidente a tenor de las visitas de montes dieciochescas sobre 83 municipios, encargadas por la Secretaría de Marina para conocer las existencias arbóreas susceptibles de ser utilizadas en la arquitectura naval; en pleno siglo XXI, en contraste, las coníferas son mayoría, con una especial incidencia de especies naturalizadas como el pino carrasco (*Pinus halepensis*).

Esta situación genera nuevos problemas para la Administración, ya que las superficies pobladas por esas coníferas, mayoritarias en la baja y media montaña mediterránea, no suelen estar sometidas a ordenación. Además, su madera no tiene tanta utilidad en la industria como la de otras pináceas. La compleja viabilidad económica de esos pinares no aporta alternativas para su gestión.

Cuadro 2. Especies arbóreas del monte castellonense por número de pies en los siglos XVIII y XX

1749-1751	Número de árboles	% sobre el total
Pinos	1.393.069	43,38%
Roble y encina	1.799.975	56,05%
Ripícolas	18.103	0,56%
Total	3.211.147	100%

1986-1995	Número de árboles	% sobre el total
Pinos	35.819.802	59,49%
Roble y encina	24.256.412	40,28%
Ripícolas	139.215	0,23%
Total	60.215.429	100%

Fuentes: Para el siglo XX: *Segundo Inventario Forestal Nacional, 1986-1995*.

Para el siglo XVIII: AGS, Leg. 572 - 1751, febrero, 24/1749, agosto, 28.

Elaboración propia.

La documentación de la Secretaría de Marina conservada en el Archivo de Simancas (AGS) nos facilita datos adicionales sobre el estado de las masas forestales en Castellón. Para el año 1770, en concreto, existe un detallado estudio que aporta una valiosa información respecto a

la composición de los bosques en veintidós municipios correspondientes a las comarcas meridionales (sierra de Espadán, Alcatén, Alto Mijares y Alto Palancia), aunque también engloba a varios del Norte de la vecina provincia de Valencia.

La naturaleza inventarial del estudio se manifiesta en su mismo título: *Noticia de los Árboles que existían en los Pueblos que se expresaran según los Autos de Visita de Montes executada en el año de 1770*. El documento consta de dos partes bien diferenciadas:

- el texto íntegro de los acuerdos adoptados en los municipios visitados;
- información estadística sobre especies forestales (nogales, chopos, almeces, carrascas, álamos negros, álamos blancos, pinos rodenos, alcornoques, encinas, robles y fresnos), con mención a la edad aproximada de los pies: “nuevos”, “crecidos” y “viejos”.

La vegetación más abundante está representada por las coníferas —24.227 pies de pinos *veros* y rodenos (respectivamente *Pinus pinea* y *Pinus pinaster*)—, aunque los alcornoques (*Quercus suber*) ostentan una notable presencia con sus 23.037 pies. De hecho, todas las quercíneas agrupadas obtienen para estas comarcas el predominio absoluto en la composición del monte arbolado: los aludidos 24.227 pies de *Pinus* son superados por las 30.093 unidades de *Quercus*, mientras que las restantes especies representan únicamente una modesta cifra, con 6.744 ejemplares (Cuadro 3).

Cuadro 3. Distribución de las especies forestales según la visita de 1770

	Árboles	
Especies	Totales	Porcentajes
Nogales	1.806	2,96%
Chopos	3.031	4,96%
Almeces	1.385	2,27%
Carrascas	6.231	10,20%
Álamos negros	471	0,77%
Álamos blancos	51	0,08%
Pinos <i>veros</i> y rodenos	24.227	39,67%
Alcornoques	23.037	37,73%
Encinas, robles y fresnos	825	1,35%
Totales	61.064	100%

Fuente: Archivo General de Simancas (AGS), Leg. 568. Elaboración propia.

Los alcornoques se encuentran muy repartidos por los diferentes sectores de la sierra de Espadán, con una presencia especialmente

notable en Almedijar, municipio que recoge casi un tercio de todos los pies catalogados en esta visita, con 7.000 ejemplares⁷. Ain y Villamalur, por su parte, concentran algo más de un cuarto del total, siendo los porcentajes mucho menores para el resto de localidades de la sierra.

Cuadro 4. Distribución territorial y por edades de las poblaciones de alcornoques según la visita de 1770

Municipio (1)	<i>Quercus suber</i>			Totales	%
	Nuevos	Crecidos	Viejos		
Soneja	200	345	320	865	3,75%
Artana	550	1.018	535	2.103	9,13%
Eslida	235	580	385	1.200	5,21%
Choba	600	700	367	1.667	7,24%
Ahin	1000	1.500	600	3.100	13,46%
Alcudia de veo	600	1.000	500	2.100	9,12%
Veo	150	200	210	560	2,43%
Suera alta y vaja	100	600	250	950	4,12%
Villamalur	1.300	1.170	600	3.070	13,33%
Torralba	100	200	100	400	1,74%
Azuebar	22	-	-	22	0,10%
Almedijar	300	4.000	2.700	7.000	30,39%
Totales	5.157	11.313	6.567	23.037	100%

(1): Se respeta la toponimia del documento original.

Fuente: AGS, Legajo 568. Elaboración propia.

En cuanto a la composición por edades del arbolado, resulta destacable el desigual comportamiento de las diferentes especies. Los alcornoques, como también sucede en la actualidad hasta cierto punto, son los árboles que mayor equilibrio mantienen en las pirámides de sus poblaciones (Cuadro 4), ya que sus pies “crecidos” muestran un claro predominio (49%), frente a unas cifras similares para los especímenes más jóvenes (22%) y los más viejos (29%). La explicación de esta compensada distribución radica en la explotación suberícola, documentada con claridad en la época y que genera un aprovechamiento sostenible que impide los abusos cometidos con otras especies, como las coníferas, las carrascas y todo tipo de matorrales.

7. La presencia de buena parte de la Finca Mosquera en este término municipal explica la abundancia de *Quercus suber*, ya que en torno a esa masía se encuentra la masa más compacta y monoespecífica de esos árboles de toda la sierra castellonense.

Cuadro 5. Distribución territorial y por edades de las poblaciones de *Pinus pinea* y *Pinus pinaster* según la visita de montes efectuada en 1770

	<i>Pinus pinaster y Pinus pinea</i>				
Municipio (1)	Nuevos	Crecidos	Viejos	Totales	%
Soneja	3.000	-	-	3.000	12,38%
Sot de Ferrer	25	75	1	101	0,42%
Villafames	2.100	100	-	2.200	9,08%
Fanzara	550	100	-	650	2,68%
Espadilla	200	150	-	350	1,44%
Toga	35	31	20	86	0,35%
Ballat	18	-	-	18	0,07%
Artana	815	900	-	1.715	7,08%
Eslida	145	140	15	300	1,24%
Choba	462	390	260	1.112	4,59%
Ahin	3.100	-	-	3.100	12,80%
Alcudia de veo	600	410	-	1.010	4,17%
Villamalur	800	900	50	1.750	7,22%
Torralba	3.000	2.000	2.000	7.000	28,89%
Azuebar	525	-	10	535	2,21%
Almedijar	800	500	-	1.300	5,37%
Totales	16.175	5.696	2.356	24.227	100%

(1): Se respeta la toponimia del documento original.

Fuente: AGS, Legajo 568. Elaboración propia.

La comparación con las coníferas resulta paradigmática (Cuadro 5), ya que las poblaciones dominantes son las más jóvenes y la estructura por edades está claramente descompensada. El exhaustivo aprovechamiento de los pinos desde la Edad Media provoca la escasez de pies maduros, que son precisamente los más buscados para la construcción, la arquitectura naval y otros fines. A tenor de todo lo expuesto, el paisaje forestal debía estar en franca recuperación en el momento de la visita, con los montes repletos de pimpollos, en una situación bastante similar a la que se produce en la actualidad en puntos concretos de la montaña media mediterránea.

EL DECLIVE DE LAS LICENCIAS DE APROVECHAMIENTO

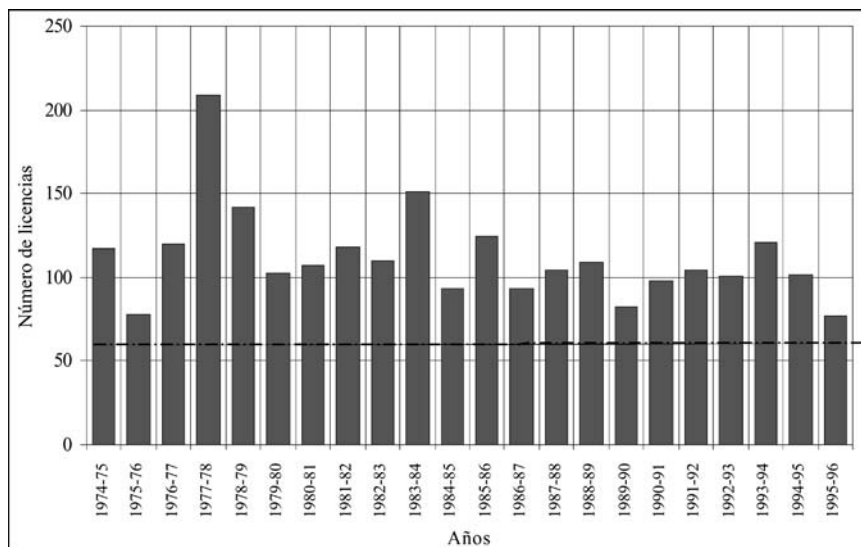
La concesión de licencias de aprovechamiento forestal en el siglo XX registra un continuado descenso que evidencia la crisis en la que se encuentra sumido el subsector de la madera y derivados, con

la progresiva desaparición de serrerías —sólo persisten unas cuantas, que han concentrado la actividad de las restantes— y la importación de materia prima de países del Este de Europa como signo evidente de que la globalización económica también ha llegado a la industria forestal (Soriano, 2001, 50).

El descenso de actividad en fincas privadas —los propietarios particulares cesan en sus solicitudes y sus parcelas quedan en buena parte abandonadas— es más acusado que en los montes públicos porque los recursos comunales conservan parte de su pasada importancia, generando cierto aprovechamiento.

La evolución de las concesiones puede apreciarse en los gráficos 1 y 2, en los que las líneas discontinuas reflejan el número medio anual de licencias para el total de la serie analizada (22 años en las fincas particulares y 23 en las comunales)⁸. El aprovechamiento histórico ha sido mayor en las propiedades privadas (unas 882 licencias al año por término medio) que en las públicas (112 al año), algo normal si se tiene en cuenta que los montes particulares son mayoritarios. En las fincas públicas también se observa una mayor regularidad de autorizaciones, mientras que en las particulares las oscilaciones son notables.

Figura 1. Evolución del número de licencias para aprovechamiento forestal en el último cuarto del siglo XX en los montes públicos.



Fuente: *Libros de aprovechamientos forestales*, Conselleria de Medi Ambient, Generalitat Valenciana. Elaboración propia.

8. Ha sido imposible actualizar los registros hasta 2008 por la falta de información oficial.

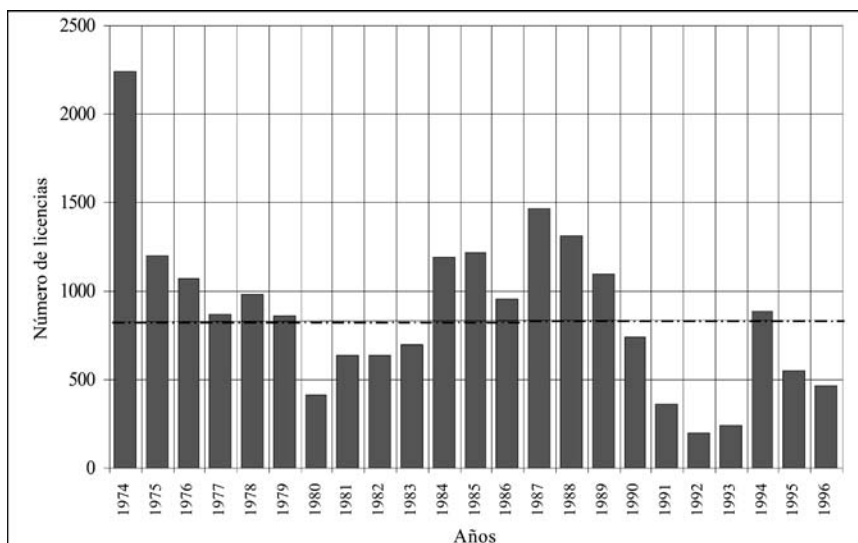
El estudio desglosado de las licencias en los montes públicos indica un claro dominio del aprovechamiento de los pastos, epígrafe bajo el que estos últimos años suele englobarse únicamente la hierba, no la rama o frutos forestales como la bellota, que sí han sido objeto de una intensa explotación por los ganaderos y sus animales a lo largo de los siglos.

Esta peculiar producción semiforestal adquiere un peso relativo muy representativo en los dos últimos decenios, superando ampliamente la mitad de las licencias totales otorgadas para el conjunto de aprovechamientos en fincas públicas.

La madera, por su parte, se conforma con presencias que oscilan entre el 31,78% de las 34 licencias en 1980-1981 y los mínimos alcanzados en 1992-1993 y 1995-1996: en ambos casos, con únicamente seis autorizaciones, se alcanzan respectivamente un 5,94% y un 7,79% del total.

En cuanto a las trufas, lo más destacado en las subastas de estos hongos es la gran regularidad de sus realizaciones. El máximo relativo corresponde a la anualidad de 1975-1976, cuando las 21 licencias autorizadas representaron casi el 27% del total. El denominado oro negro de las actuales producciones forestales, de hecho, alcanza el segundo lugar en importancia por detrás de los pastos para ratificar la importancia económica de su recolección.

Figura 2. Evolución del número de licencias para aprovechamiento forestal en el último cuarto del siglo XX en montes privados



Fuente: *Libros de aprovechamientos forestales*, Conselleria de Medi Ambient, Generalitat Valenciana. Elaboración propia.

Las cifras generales sitúan al aprovechamiento herbáceo con un 49% de las licencias en los veintidós años analizados, seguido por la trufa con el 19,7%. La madera, por lo tanto, queda relegada a una modesta tercera posición con su 18,4%.

LA INNOVACIÓN CORCHERA EMPIEZA EN SONEJA: CERTIFICACIÓN FSC PARA ESPADÁN CORKS

El aprovechamiento del corcho se ha convertido en el siglo XXI en uno de los vestigios de explotación económica dinámica en la montaña mediterránea, ya que la extracción de esta materia prima continúa siendo constante y todavía genera importantes rendimientos socioeconómicos. Las PYMES corcheras de Espadán, afincadas en Eslida y Soneja, empiezan a apostar estos últimos años por la innovación para garantizar su sostenibilidad empresarial, que ha sido la aliada tradicional de los alcornocales. El carácter ejemplar de ese binomio —actividad industrial y extracción del corcho— se refuerza porque la subericultura cumple con el principio básico de garantizar la persistencia de la masa arbórea, es decir, realiza desde hace varios siglos una explotación racional del bosque para evitar el agotamiento de los recursos.

Los alcornocales de Castellón son también modélicos porque la normativa municipal y comarcal establece desde principios del siglo XVI una serie de indicaciones técnicas cuya finalidad es mantener el complejo equilibrio entre producción y conservación⁹, logrando resultados sorprendentes como se ha puesto de manifiesto en el análisis de la estructura por edades de los pies de *Quercus suber* en 1770. La industria corchera contribuye a perpetuar este aprovechamiento y lo hace conservando su capital básico, el alcornoque.

En consecuencia, estos árboles son los que menor impacto soportan —cuantitativa y cualitativamente— entre las especies autóctonas por la secular sobreexplotación antrópica, gracias a que suponen una continuada fuente de ingresos para las sociedades montañas de su entorno y no son talados en el curso de su aprovechamiento.

La subericultura logra también resultados extraordinarios en el ámbito socioeconómico porque:

- mantiene asociada una profesión que se renueva con la constante incorporación de jóvenes peladores de corcho;
- perpetúa una industria eminentemente forestal, que junto a las serrerías forma un núcleo de actividad económica rural ciertamente notable;

9. Esa legislación de Espadán tiene un valor histórico adicional, ya que es la precursora a escala mundial a la hora de regular la extracción de la corteza de *les sureres* e, indirectamente, los métodos de trabajo con el corcho.

- prorroga en la práctica la función económica del bosque mediterráneo, la principal históricamente.

La extracción de la corteza de los alcornoques tiene su origen en tiempos remotos (dominación romana, comercio fenicio y griego, época musulmana, etc.), pero la documentación denota una mayor intensidad del aprovechamiento desde el siglo XVII. Algunos cronistas utilizan posteriormente términos tan expresivos como “cosechar corcho en los montes” (Sarthou, 1913, 912) en clara alusión a la naturaleza de auténtico cultivo forestal que adquiere la subericultura.

Los procedimientos de control apenas han cambiado, ya que en la sierra de Espadán todavía es preceptiva la autorización mediante licencia de los responsables forestales para efectuar el aprovechamiento corchero, como ocurría a principios del siglo XVII.

El turno de saca está cifrado en unos doce años —ocho o nueve en los restantes alcornocales ibéricos— y el árbol produce un corcho de calidad óptima para la industria taponera a partir de los cincuenta años¹⁰. Ambas realidades —turno interanual elevado y tardía obtención de la primera saca— obligan a efectuar una rigurosa ordenación de los montes para garantizar un aprovechamiento continuado. Esa gestión planificada viene realizándose de forma natural por los propietarios e industriales, algo poco habitual en otros productos obtenidos en el bosque mediterráneo.

El carácter ejemplar de esta explotación sólo es matizado por la escasa repercusión territorial que los alcornoques alcanzan en Castellón, ya que este arbolado ocupa una posición claramente minoritaria (modesto 3% en la distribución por pies de todas las especies). La aportación a la producción anual de corcho en España, obviamente, también es testimonial (menos del 1%) y presenta una gran irregularidad interanual en los kilogramos extraídos y el número de licencias otorgadas por la Administración para aprovechamiento en fincas particulares (Cuadro 6).

La situación se agrava en la sierra castellonense porque la meteorología condiciona sobremanera la amplitud del período de saca: un invierno seco, por ejemplo, reduce drásticamente el aprovechamiento estival. La irregularidad también es propiciada por la forma de gestión forestal, ya que las licencias de la Administración para efectuar el descorche en fincas particulares son bienales, por lo que los peladores y los guardas optan por la prudencia si los factores no son propicios un año, postponiendo la saca a la espera de mejores condiciones. No obstante, el promedio de 45 licencias anuales (60.700 kilogramos extraídos por año) para el período 1974-1997 parece una cifra respetable en comparación con los resultados

10. Esta cifra está sometida a las más diversas variaciones en función de las condiciones ecológicas y, de hecho, el primer descorche se realiza en Espadán entre los veinte y los treinta años de edad.

de las restantes producciones forestales que son sometidas a control administrativo.

Cuadro 6: Evolución en las últimas décadas de la explotación del corcho en Castellón (1974-1996)

Año	Nº de licencias	Árboles	Kgs.	Kgs./ Licencia	Kgs./ Árbol
1974	176	13.062	-	-	-
1975	65	7.111	-	-	-
1976	68	4.689	87.725	1.290,07	18,71
1977	32	6.995	126.430	3.950,94	18,07
1978	25	2.406	45.085	1.803,40	18,74
1979	6	240	3.750	625	15,63
1980	50	8.793	155.461	3.109,22	17,68
1981	48	5.792	99.350	2.069,79	17,15
1982	48	2.632	41.103	856,31	15,62
1983	22	3.186	53.445	2.429,32	16,77
1984	34	3.403	66.669	1.960,85	19,59
1985	25	3.680	41.675	1.667	11,32
1986	22	749	16.390	745	21,88
1987	32	3.866	67.685	2.115,16	17,51
1988	67	3.868	80.800	1.205,97	20,89
1989	30	5.035	69.950	2.331,67	13,89
1990	50	3.267	93.263	1.865,26	28,55
1991	7	2.432	37.200	5.314,29	15,30
1992	13	1.365	15.611	1.200,85	11,44
1993	20	1.091	9.347	467,35	8,57
1994	20	2.717	33.812	1.690,60	12,44
1995	28	5.083	58.255	2.080,54	11,46
1996	101	6.509	72.035	713,22	11,07
Total serie	1.083	97.971	1.275.041	1.177,32	13,01
Media por año	45,13	4.259,61	60.716,24	-	-

Fuente: *Libros de Aprovechamientos Forestales*. Conselleria de Medi Ambient, Serveis Territorials de Castelló, Generalitat Valenciana. Elaboración propia.

Los subericultores son plenamente conscientes de la importancia que tiene la conservación del sistema de explotación para el futuro del monte, aunque la paulatina reducción en número de estos profesionales provoca que sea prácticamente imposible sacar todo el corcho que produce

la sierra. La especialización del trabajo contempla como premisa básica un desarrollo sostenible desde hace muchos años, cuando nadie había argumentado todavía el significado de dicho término: “Sacar el corcho es ir con idea de no hacerle daño al árbol”, indican los peladores. Estos profesionales forestales siguen un procedimiento específico para armonizar todos los intereses que confluyen en esta compleja actividad económica:

- preservar y defender al árbol de cualquier agresión, incluidas las propias por malos hábitos de extracción y los ataques de plagas;
- potenciar la obtención de planchas de corcho de la máxima calidad posible para asegurar su adquisición por la industria taponera.

La actividad industrial, documentada en la comarca desde finales del siglo XIX en innumerables talleres de corte artesanal ubicados en todas las poblaciones, se concentra ahora en Eslida y Soneja, aunque antes de la Guerra Civil también se efectuaba una primera preparación de la materia prima en pleno monte, como en la finca Mosquera (Vidal, 2007, 52). La secular artesanía, caracterizada por la diversidad de productos elaborados con corcho (tapones, neveras, botijos, suelas de zapato, flotadores para las redes de los pescadores, etc.), acaba siendo sustituida por la especialización corchotaponera, cuya producción se destina a la venta a bodegas (vino y cava). La fábrica de mayor capacidad produce unos 14.000 tapones al día (4,5 millones por mes como promedio), pero tiene que recurrir a importar corcho de otras zonas –Extremadura y Andalucía– porque la cosecha de Espadán es insuficiente para los volúmenes productivos que estas empresas manejan en la actualidad¹¹.

La actividad empresarial, amenazada por múltiples incógnitas a escala mundial¹², se ha visto reforzada los últimos cinco años por la decidida apuesta de Espadán Corks y su filial, Oret Selvicultura, que han logrado convertirse en uno de los primeros productores de tapones españoles en conseguir la certificación FSC (Forest Stewardship Council o Consejo de Administración Forestal¹³) para 1.000 hectáreas de sus fincas¹⁴. Ese certificado revaloriza la gestión forestal de la modesta masa corchera de Espadán, ya que garantiza que los bosques son explotados

11. Se estima que aproximadamente un kilogramo de corcho sirve para producir unos 60 tapones.

12. Drástica reducción del consumo de vino y sobreproducción asociada, aparición de tapones sintéticos, cambio climático, nuevos países productores, formación de grandes empresas que prácticamente monopolizan la distribución, etc.

13. El FSC es una organización internacional independiente —no está asociada a ningún país o gobierno concreto— que se constituyó en Toronto (Canadá) en 1993 para promover la gestión forestal sostenible. Su proyecto consiste en otorgar una certificación forestal que garantiza una explotación respetuosa con los recursos naturales, beneficiosa desde el punto de vista social —mantenimiento de la población en áreas de montaña, generación de empleo, etc.— y, ante todo, que resulta viable económicamente. Esos tres aspectos son, curiosamente, los pilares de la secular subercultura de Espadán.

14. Con anterioridad habían obtenido idéntica distinción 12.000 hectáreas situadas en las provincias de Cádiz y Sevilla.

de forma responsable —con exigentes parámetros ambientales, sociales y económicos— y se convierte en un aliciente para muchos bodegueros que buscan un producto de calidad para tapar sus caldos.

El sello que Espadán Corks coloca a sus tapones, por lo tanto, representa que la materia prima extraída del bosque certificado¹⁵ ha sido sometida a un seguimiento técnico especializado para lucir la marca registrada FSC, que garantiza la calidad del producto y una extracción sostenible, con la revalorización consiguiente de cara a los mercados nacional e internacional.

Junto a esta industria corchotaponera, en los últimos años se han desarrollado interesantes iniciativas para obtener salidas comerciales alternativas al corcho de menor valor en Espadán, como los restos generados por las empresas taponeras —un porcentaje importante de materia prima no se aprovecha tras producir el tapón—, las planchas procedentes de árboles incendiados o el corcho de primera saca. Con esa intención se creó y registró a finales de los años 90 la marca Ecosuro, bajo cuya denominación se comercializa una gama de productos de la más variada naturaleza (corcho triturado para su utilización como aislante, pavimento, aglomerado para calzado, etc.).

La subericultura, por tanto, se presenta como uno de los aprovechamientos forestales más dinámicos e innovadores en las últimas décadas. La continua explotación del bosque permite además mantenerlo gestionado, algo difícil de conseguir en la montaña media mediterránea.

APROVECHAMIENTOS FUNGÍCOLAS, FUTURO ASEGURADO

La exhaustiva reglamentación que regula los aprovechamientos forestales a lo largo de la historia contrasta con el escaso control estadístico de actividades como la recolección de setas y trufas, que actualmente son las producciones más rentables del bosque mediterráneo. El níscolo o robellón (*Lactarius deliciosus*) genera interesantes ingresos en las poblaciones con pinares potencialmente productores, mientras que las trufas, en especial la *Tuber melanosporum* Vitt. o trufa negra, adquiere un elevado valor en el mercado.

La demanda de estos productos es siempre superior a la oferta, por lo que su recolección produce beneficios económicos a un coste muy reducido. Esa situación ha provocado durante muchos años auténticos expolios en los montes, impactos que sólo cesan tras la entrada en vigor de diferentes normativas y de la propia Ley Forestal de la Comunitat Valenciana.

15. En este caso es corcho, pero también se aplica a otras producciones como madera, setas, resina, etc.

La conversión de este aprovechamiento en auténtica explotación conduce a la aplicación de una selvicultura fungícola especializada, con la que se introducen en el monte y en parcelas agrícolas abandonadas pies arbóreos previamente micorrizados en vivero con la intención de favorecer la creación de nuevas truferas y rodales productores de robellón.

Con la excepción de esos intentos, las setas siguen caracterizándose por la extrema dificultad para controlar su aprovechamiento. A finales del siglo XX se quiso regular su recogida mediante subastas similares a las que protagonizan la madera o los pastos en los montes públicos, pero siempre quedaron desiertas como clara muestra de la imposibilidad de gestionar la extracción de estos preciados hongos (Montiel, 1995, 220).

El control estadístico es prácticamente imposible —algunos municipios han optado por vender permisos para recolectar un determinado número de kilos por día en temporada alta—, ya que en su gran mayoría las operaciones de búsqueda tienen un carácter recreativo y la actividad está considerada como consuetudinaria y episódica. Las labores para cuantificar el aprovechamiento también son complejas porque la producción tiene una considerable variabilidad interanual, ya que las setas requieren un complejo equilibrio hídrico y térmico para su desarrollo y poder así completar su ciclo biológico.

La recogida está permitida —sin solicitud previa de licencia— en todos los montes públicos y en aquellas fincas particulares en las que se obtenga la pertinente autorización del propietario. La Administración forestal únicamente se reserva el derecho de intervenir en cualquiera de los dos casos si con la práctica del aprovechamiento se prevén fuertes impactos o riesgos.

Las trufas, por su parte, se han convertido en los últimos años en una de las producciones forestales más rentables de la media y alta montaña mediterránea gracias al precio que obtiene este hongo en el mercado, consecuencia a su vez de su exquisitez gastronómica. Los más de 200 y 300 euros que se pagan por término medio por cada kilogramo de *Tuber melanosporum* sobrepasan con creces el precio de la madera y los restantes productos forestales.

La actividad trufera se mantiene a lo largo de las últimas décadas con una estabilidad propia de los aprovechamientos del monte realizados en siglos pasados, con una notable regularidad en la realización de las subastas en montes públicos. Este hecho les confiere a las trufas un carácter único frente a la propia madera y los pastos, dado que ambas producciones asisten a una tendencia reduccionista en lo referente a la cantidad de licencias concedidas por la Administración.

En cuanto a los precios, la nota más destacada es el fuerte incremento de las cuantías abonadas por kilo de trufa en el último cuarto del siglo XX. El montante pagado en 1995-1996 por este tubérculo en el monte Rambla Celumbres (Portell de Morella) es una buena muestra, ya que en dicha

subasta —25 kilos que se adjudican por 5.338 euros— se alcanzan las cifras más elevadas con 214 euros por kilo. Posteriormente esas cifras se incrementan porque la trufa se distribuye en los más diversos comercios en tarros de cristal de diferentes tamaños y cabidas.

El gran rendimiento económico proporcionado por este tubérculo impulsa el desarrollo de una truficultura avanzada que intenta convertir la recolección del hongo —marcada por el azar, la incertidumbre y, desde luego, la irregularidad— en un cultivo agro-forestal comercial de primera magnitud. Las expectativas creadas con la micorización forzada de los pies de los *Quercus* en vivero y su posterior plantación en el monte han provocado buenos resultados en algunas parcelas, pero también muchas decepciones.

EL PAPEL PREDOMINANTE DE LOS PASTOS

Los pastos han asumido un protagonismo ciertamente excepcional con el paso de los años en el seno de las producciones forestales, superando a la madera por número de subastas y montantes alcanzados. La vocación ganadera de la montaña mediterránea es innegable y, a pesar de la progresiva implantación de un modelo industrializado de explotación pecuaria —estabulación en granjas donde el pienso compuesto sustituye a los pastos—, los recursos naturales todavía representan un alimento ineludible para los rebaños. Las particulares condiciones de la ganadería ovina, caprina —muy reducida— y de la vacuna destinada a carne permiten mantener el pastoreo extensivo como una práctica habitual en el medio rural, donde la figura del ganadero a tiempo parcial adquiere máxima vigencia incluso con rebaños de ovejas.

El sistema tradicional de explotación, caracterizado por un aprovechamiento intenso de la bellota, los pastos, las ramas y las hojas, por la estructuración del territorio en base a espacios ahuecados (boalares y dehesas) y, en definitiva, por el desarrollo de una economía agrosilvopastoril, deja paso a nuevas fórmulas económicas basadas en la escasa carga de trabajo para el empresario y resultados aceptables como consecuencia de la venta de carne y leche para elaborar productos artesanales (queso, embutidos, cecina, cuajada, etc.).

De esta forma, los pastos de los montes públicos propician la realización de numerosas subastas —superan con creces a las realizadas para adjudicar la madera y las trufas— y unos ingresos considerables: en las dos últimas décadas las cantidades de adjudicación se han sextuplicado.

Otro de los aspectos a resaltar es la desaparición de las solicitudes de pasto destinadas al ganado porcino, ya que esta ganadería es la más afectada con diferencia por el proceso que introduce la estabulación de animales como nuevo método de explotación y la renuncia a aprovechar las bellotas como alimento.

Las cabezas de lanar, cabrío y vacuno tienen un comportamiento divergente. Las cabras, que habían sido prácticamente desterradas como consecuencia de los impactos que generaban en los bosques, defienden su presencia en los espacios de monte público con una continuidad ininterrumpida. El interés gastronómico de la especie, su austeridad y la casi impensable estabulación de sus cabezas pueden haber actuado como factores determinantes en esta evolución.

La ganadería lanar, por su parte, sufre un significativo descenso al perder casi la mitad de sus efectivos entre 1976 y 2006¹⁶. La exigencia de contar con un pastor para conducir a las ovejas por el monte puede ser una de las razones del cambio.

En cuanto al ganado vacuno, su ligero incremento se puede explicar por las características de las nuevas explotaciones destinadas de forma prioritaria a la producción de carne. Es frecuente observar a estos animales en condiciones de semilibertad en amplias parcelas, en las que cuentan con el alimento natural proporcionado por los pastos y, en puntos concretos, con refugios, comederos y bebederos. Los ganaderos, en este caso, soportan una carga de trabajo muy inferior a la que comportan las ovejas.

CONCLUSIONES

Las particularidades de la montaña mediterránea y la evolución del subsector forestal desembocan en una situación inédita a principios del siglo XXI respecto a los aprovechamientos forestales. Históricamente la máxima importancia era acaparada por una utilización integral —como en los boalares y dehesas—, mientras que ahora las diversas producciones resaltan de una forma individualizada: madera y leña —uso residual—; setas y trufas —presente y futuro prometedores—; como contrapartida, el corcho y los pastos constituyen ahora el atractivo económico más importante del monte, sobre todo por la regularidad que aportan a la explotación forestal y por sus rendimientos, que suelen generar varios efectos multiplicadores (usos diversos) y propiciar auténticas economías de escala.

Una segunda transformación de gran relevancia viene dada por el nuevo orden fijado en el aspecto económico, ya que la madera no ocupa el primer puesto en la escala de ingresos globales en los montes públicos y, por extensión, en los privados. Los pastos pasan a desempeñar dicha función con diferencia.

Las subastas realizadas en los espacios forestales públicos para licitar el aprovechamiento de los pastos también superan en número a las propiciadas por la madera y las trufas, en una tendencia que se acentúa,

16. Estas cifras sólo se refieren al número de cabezas que aprovechan los pastos forestales, no a la cabaña total censada en la provincia.

ya que la utilización pecuaria de las producciones forestales adquiere la primacía en el apartado cuantitativo global. Los pastos representan un porcentaje cada vez mayor en comparación con el conjunto formado por la madera y las trufas (Cuadro 7).

Cuadro 7: Evolución de los ingresos medios en cada subasta realizada en montes públicos y número de subastas en la provincia de Castellón

Años	Madera (€)	Subastas	Trufas (€)	Subastas	Pastos (€)	Subastas
1975	1.625	29	482	22	101	61
1985	4.380	17	693	21	226	48
2005	5.666	5	1.027	23	1.022	32

Fuente: *Libros de Aprovechamientos Forestales*. Conselleria de Medi Ambient, Serveis Territorials de Castelló, Generalitat Valenciana. Elaboración propia.

Pero no se puede obviar una realidad de carácter más general, inherente a la pérdida de importancia del subsector forestal, como es la reducción del número de subastas: en los últimos treinta años los pastos sufren un recorte del 36%, aunque el dato más significativo lo ofrece la madera, con una caída del 81%. Las trufas, por su parte, tienen un comportamiento divergente, manteniendo cierta estabilidad numérica.

La pérdida de la importancia económica del bosque mediterráneo deriva en una compleja situación que, a su vez, se convierte en auténtico reto para la Administración forestal y la sociedad: conservar y mejorar las masas forestales que han logrado superar un milenio de intensa explotación y constantes expolios, pero que ahora se encuentran prácticamente abandonadas desde el punto de vista económico.

La tesitura es poco favorable por la confluencia de factores adversos, como el repentino descenso de la productividad —notable desinterés hacia las parcelas de monte, que son irremisiblemente olvidadas por sus propietarios— y el auge de las funciones sociales, que se traduce directamente en un incremento de las visitas a diferentes parajes naturales, por lo que los riesgos para el medio forestal (incendios, abandono de basura, impactos de todo tipo) se multiplican. Los alcornoques son la excepción —se refuerza su carácter modélico—, aunque tampoco han sido capaces de eludir los temidos incendios forestales.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO I COSTA, JOAQUIM (2002): *El negoci del suro a l'Alt Empordà (s. XVIII-XIX)*. Museu del Suro de Palafrugell, Girona.
- CHINER GIMENO, JAIME J. (2003): *La Real Audiencia Valenciana y el Alto palencia. Documentos y procesos (1506-1910)*. Instituto de Cultura del Alto Palencia, Segorbe.
- CRUZ OROZCO, JORGE Y SEGURA MARTÍ, JOSEP MARIA (1996): *El comercio de la nieve. Los pozos de nieve en las tierras valencianas*. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Direcció General de Patrimoni, València.
- GIMÉNEZ FONT, PABLO (2008): *Las transformaciones del paisaje valenciano en el siglo XVIII*. Institució Alfons El Magnànim, Diputació de València, València.
- MAPA (Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación) (1995): *Segundo Inventario Forestal Nacional 1985-1995. Comunidad Valenciana. Castellón*. Madrid.
- MARTÍNEZ GALLEGU, FRANCESC ANDREU (1995): *Desarrollo y crecimiento. La industrialización valenciana. 1834-1914*. Generalitat Valenciana, Valencia.
- MONTIEL MOLINA, CRISTINA (1995): *Los montes de utilidad pública en la Comunidad Valenciana*. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Madrid.
- ROJAS BRIALES, EDUARDO (1995): *Una política forestal para el Estado de las Autonomías*. La Caixa, Aedos, Barcelona.
- SARTHOU CARRERES, CARLOS (1913): *Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Castellón*. Seminario de Estudios Económicos y Sociales de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, Barcelona. Edición facsímil de 1989.
- SALA I LÓPEZ, PERE (2003): *Manufacturas de Corcho SA (antiga Miquel & Vincke). Líder de l'exportació industrial espanyola (1900-1930)*. Museu del Suro de Palafrugell, Girona.
- SORIANO MARTÍ, JAVIER (1996): *Aprovechamientos históricos y situación actual del bosque en Els Ports (Castelló)*, Fundació Bancaixa, València.
- SORIANO MARTÍ, JAVIER (2001): "La industria del aserrado de madera en Castelló. Una reconversión tácita ante la globalización", en *VIII Jornadas de Geografía Industrial (Asociación de Geógrafos Españoles)*, pp. 47-57. Universidad de Zaragoza. Zaragoza. Zaragoza.

- SORIANO MARTÍ, JAVIER (2003): *La subercultura en la Serra d'Espadà (Castelló): una explotación modélica por su secular carácter sostenible*. En *Las relaciones entre las comunidades agrícolas y el monte*. Joaquín Saúl García Marchante y Carmen Vázquez Varela (Coords.). Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, pp. 146-159.
- VIDAL GONZÁLEZ, PABLO (2007): *Mosquera. Etnología de un paisaje rural de la Sierra de Espadán*. Diputació de Castelló, Biblioteca Popular, Castelló.

ORIOLA, TÓPICOS Y REALIDADES (SS. XVI-XVII)

José Ojeda Nieto
IES "El Palmeral" (Oriola)

RESUMEN

En el interludio de los siglos XVI y XVII los oriolanos viven la etapa de mayor esplendor de la época foral. Esto generó unas percepciones magnificadas y grandilocuentes que llevó a los vecinos a confundir la realidad con los anhelos. Nacieron así los tópicos, incluso "los mitos". Cada época engendra sus sueños, y el siglo XVI fue prolífico en ellos. Se trata de acercarse a la percepción del vecino para conocer la construcción mental, sociológicamente hablando, del poblador. Frente a la Orihuela física hay una Orihuela idealizada, ambas forman parte del oriolano, forjador en última instancia de la historia de su ciudad.

ABSTRACT

During the interlude of 16th and 17th centuries the Oriolan inhabitants live a period of mayor wealth within the Floral Time. Thus brought out magnificent and grand perceptions about the city, compelling the citizens to confuse the reality with the yearnings. As a result of this situation topics, and more over myths, were created. Each epoch generate its own dreams, and the 16th century was abundant in them. Knowing the citizen's peculiar perception about the town could help to evoke the image the population have about it. There is a town with its buildings along with the idealized picture of Orihuela, and both conformed the nature of the Oriolans of that period who were eventually the makers of the history of the town.

INTRODUCCIÓN

La aprehensión de una localidad parece necesitar de la visita y posterior descripción de viajeros foráneos, obviando, cuando no despreciando, los relatos de los coterráneos. Por alguna razón, quizá esnobista, quizá estilista, se prefieren las descripciones extrañas. Se las da más valor, se las tiene incluso por más verídicas. Que esto se haga cuando no se dispone de ningún relato de los vecinos entra dentro de lo normal. Más objetable parece cuando se dispone de información propia. Porque si la

localidad cuenta con relato, descripción, informe de vecino del lugar habría que partir, en principio, del supuesto apriorístico de mayor conocimiento por parte de éste. Bien es cierto que prejuicios y subjetivismos pueden llevarle a plasmar panegíricos poco objetivos, incluso a convertir su relato en una especie de *hagiografía* de la localidad. Pero bien pudiera haber buscado y haber conseguido, por aquello de la proximidad, el objetivismo más realista.

La visión foránea suele proceder de hombre reconocido. Es decir, personaje próximo a los círculos de poder o perteneciente a grupos de alto nivel cultural. Describirá la localidad con amenidad, atrayendo al lector, exagerando las más de las veces, según y como, virtudes y defectos. Se lee en él poca crítica. Su mayor defecto es pretender pasar como real, no destacar la visión particular, cargada de datos poco contrastados, cuya validez –cuestionables siempre- va a depender de su fuente de información: desde una autoridad competente –entonces se ajusta a la realidad- a apreciaciones o comentarios de vecinos. Frente a esta versión está la descripción del lugareño, que no suele ser –casi nunca- un vecino cualquiera, sino un cargo de la administración o político local, que no describe por describir sino que elabora un informe. Y como tal, por principio, debe ser objetivo (Ved Anexo¹). Bien se sabe que no todos. Sin embargo, los informes, indirectamente siempre, permiten discernir las exageraciones. Es decir, aportan pistas para conocer hasta qué punto están ‘edulcorados o amargados’. Con claridad se percibe la sobreestimación o subestimación de datos, así como hacia dónde se orienta el contenido. Verbigracia, un informe solicitado por una autoridad fiscal aparecerá sesgado a la baja. Si, en cambio, se trata de conseguir un título para la localidad, todo será enaltecido.

En resumen, las descripciones de los viajeros pecan de apreciaciones subjetivas. No todas son aprovechables pero muchas contienen datos valiosos. Frente a las descripciones ‘extrañas’ se hallan los informes –relatos, descripciones, respuestas a interrogatorios, etc.- con finalidades específicas, elaborados por las autoridades –o persona encargada- con conocimiento de la realidad. Pueden, y de hecho siempre se hallan sesgadas en una u otra dirección. No se ajusten a la realidad mas intentan acercarse. Por supuesto, requieren también confrontación con otras fuentes. En definitiva, los informes de las autoridades locales son más verosímiles. Tienen los informes, empero, otro defecto, objeto y razón, por otra parte, de este estudio: son portadores, y a veces generadores, de tópicos. Por regla general, cuando la localidad dispone de panegíricos, los informes se convierten en los mejores pregoneros. Contradiendo incluso el objetivo

1. El anexo corresponde a una época ya lejos de nuestro estudio (1765), mas constituye el mejor ejemplo de informe escueto y clarividente. Se nota que el tiempo no pasa en balde, observable también en la técnica y en el estilo.

que se busca. Así, verbigracia, puede darse la paradoja de elaborar un escrito tratando de la frugalidad del campo cuando el objetivo es la rebaja fiscal. Habrá entonces que dar un doble giro de tuerca señalando otros defectos.

VISIONES DE ORIHUELA A MEDIADOS DE LA EDAD MODERNA

Centrándonos ahora en Orihuela cabe preguntarse por las visiones que han ofrecido tanto los viajeros como los vecinos. Las primeras, estudiadas con particular crítica, pintan una feraz vega y una localidad majestuosa. Alguno de esos visitantes, como Münzer, exagera tanto los datos como las impresiones:

«El 13 [de octubre de 1494] llegamos a una comarca fecunda, de mucho regadío, en la que esta Oriola, ciudad de más de cinco mil casas... Oriola es pueblo muy grande, regado por el Segura [...], Murcia... tan grande como Nuremberg»²

Para Townsend, que visita la ciudad en el último tercio del dieciocho, tienen más importancia la abundancia de árboles a orillas del río, por donde llega desde Murcia. La impresión que saca es la de «un jardín continuo». Exagera en el número de conventos —da la cifra de 30—, no tanto en los habitantes —21.000, según él— y se asombra de la frugalidad de la huerta, cuyas cosechas no dependen «de las más o menos lluvia», sino del riego del río³. Es obvio que no pueden huir de la comparación con su tierra patria y lugares recorridos. En cambio, las visiones de los vecinos han sido poco utilizadas, por lo que no está demás indagar en ellas, al objeto de conocer la percepción que tenían los oriolanos de su ciudad, de su campo, de su huerta... en la mitad de la época moderna, en esos años que limitan la gloria de la época foral (interludio de los siglos dieciséis y diecisiete).

Por de pronto, sienten que viven en «la mes principal ciutat del Regne despres de Val^a»⁴. Con mucho, la más insigne del Reino después de la capital⁵, pues al cabo «era y es cap de governacio, cap de bisbat y cap de batlia general»⁶. Pero no sólo, pues puestos a ponderar opinan

2. Testimonio de Jerónimo Münzer citado por EMILIO SOLER PASCUAL: "Testimonio de algunos viajeros extranjeros por la Vega Baja", *Revista de Investigación del Bajo Segura, Alquibla*, 7, Murcia, 2001, pp. 119-139, concretamente p. 129.

3. JOSÉ FRANCISCO PÉREZ BERENGUEL: "La visión de Orihuela en los viajeros ingleses y alemanes del siglo XVIII: Joseph Townsend y Wilhelm von Humboldt", *Revista de Investigación del Bajo Segura, Alquibla*, 8, Murcia, 2002, pp. 183-193.

4. Archivo Municipal de Orihuela (desde ahora AMO): *lib. A-100*, f. 453r, año 1609.

5. JOSÉ OJEDA NIETO: "Oriola, cabeza de gobernación desà Sexona, en 1604", *Revista del Vinalopó*, 6-7, CEL, Petrer (2003-2004), pp. 39-64, concretamente p. 40. También *La ciudad de Orihuela en la época de auge foral (siglos XVI-XVII)*, Ayuntamiento de Orihuela, 2007, p. 12.

6. AMO: *lib. A-100*, f. 452v, año 1609.

que «Orihuela es una de las –ciudades- mejores en su tanto que ay en España»⁷. Así pues para al oriolano medio de estos años finales del Quinientos primeros del Seiscientos su ciudad se hallaba a la altura de las mejores. Tanto es así que cierran los ojos a la realidad y puestos a ponderar llegan a menospreciar, por su situación, a la que en ese momento es cabeza de Corte, capital de España. Pues a tenor de «don Gonzalo Maça de Lisana», síndico que en 1603 defiende los intereses de Orihuela en Valladolid, esta ciudad era «para Origuella el ravo del mundo»⁸. Opinión propia de quien además de síndico era capitán. Seguramente se preguntaría –aunque alguna opinión tendría al respecto- qué había llevado al rey Felipe III a trasladar la Corte al «ravo del mundo». En todo caso, está claro que los oriolanos se sentían en una de las mejores ciudades de España, lo cual, según ellos, provocaba envidia a las vecinas. Hasta el punto de que algunas, como Murcia concretamente, trataban de destruir a Orihuela «por no tener por vez^a una ciudad tan populosa»⁹.

Esta opinión tan laudatoria había germinado no tanto en las bondades de la ciudad cuanto en lo que representaba en el ámbito político-militar del Reino de Valencia al convertirse –desde el siglo XIV- en cabeza de gobernación. El oriolano de estas épocas no sólo sentía que vivía en ciudad con título de gobernación, sino que esta «dicha gobernaçión –era- la principal y mas importante deste rreyno»¹⁰. Opinión que acompaña a la petición de gobernador dirigida a Felipe (II). No es que desconozcan la existencia de las otras tres. Bien al contrario, están al tanto de que «Este Reyno esta partido en quatro Governaçiones»¹¹; pero también están al tanto de lo que representa la de Orihuela en la ayuda y defensa del territorio, apoyando las plazas fuertes con «diez guardas, los quales guardan todas estas sinco leguas de costa... De Guardamar al Pinatar»¹². Era evidente que tanta presunción no nacía sólo de vivir en la capital de la gobernación, también –desde 1564/65- viven en la capital de la diócesis, de una diócesis que para el oriolano medio –incapaz de comparar- era amplísima ya que abarcaba un «termº de XXII leguas –con- mas de X U DLXX (10.570) fuegos». Orihuela, en primer lugar, y Alicante destacaban como «dos çiudades muy populosas y prinçipales –además de- diez villas y catorze lugares»¹³.

Añadamos un matiz, porque el oriolano se siente vecino de una gran ciudad, pero de ciudad valenciana, diferente en todo a su vecina Murcia, pues son:

7. AMO: *lib.*, A-97, f. 528r, año 1603.

8. *Ibidem*, f. 523r-v.

9. Archivo General de Simancas (desde ahora AGS): *Estado*, 329-18, año 1563.

10. AGS: *Estado*, 299, año 1546.

11. AGS: *Estado*, 271-22, año 1535.

12. AGS: *Estado*, 311(1)-34.

13. AGS: *Estado*, 329-18, año 1563.

«diferentes de lengua y opiniones Porque los de Murçia ablan En castellano, los de Orihuela En Valençia, los unos se nombran castellanos y los otros Valençianos, los unos son de la corona Real de Castilla, los otros de la Corona Real de Aragón. Todos vasallos de Su Mat. –pero- con diversas leyes, fueros y privilegios, Platicas y costumbres»¹⁴.

¡Lástima! Falta de pundonor nacionalista que la petición no se hiciese, para dar más fuerza a sus argumentos, en valenciano. No importa, definen así otro carácter del que se adorna el oriolano de estas centurias: abiertos a la cultura que comienza a ser imperante. Y políticos además, porque al Rey Prudente mejor entrarle por la prudencia para conseguir lo que buscan: el obispado.

LA CONSTRUCCIÓN MENTAL DEL PAISAJE

Si de algo se sienten orgullosos los vecinos del Quinientos-Seiscientos es de la huerta, no tanto del campo. Raramente el vecino recuerda los secanos. Y es que no hay parangón entre la feracidad de la huerta y el secano; pero puestos a alabar tampoco ocultan que los «camps –son- molt opulents y grans –además- dels mes fertils»¹⁵. Pero, como se ha dicho, es la huerta la que se lleva todos los piropos porque se saben deudores de ella y porque además hay razones para enarbolar su frugalidad, pues los «orts de regadiu –se extienden a lo largo de- sis llegues de orta –y de- ampla mes de dos llegues»¹⁶.

Doce leguas cuadradas o, lo que es lo mismo, seis por dos serán medidas recurrentes. No hay informe que se precie sin enumerarlas. A mediados del siglo XVI, Viciana (léase su informante) precisaría, rebajando algo los datos, que la «huerta –se extiende por una superficie de- seys leguas de largo y una de ancho»¹⁷. En el dieciocho alguien apuntaría más alto y limitaría la superficie en el espacio comprendido entre siete por dos leguas, y aún siete por tres. Pero una y otras opiniones, separadas por dos centurias largas, son excepciones que sólo confirman el tópico. A ojos de los vecinos no sólo la huerta, sino el verdadero terreno productivo, allí donde se asientan las poblaciones «estan todas en espacio de seys leguas q tiene de huerta»¹⁸. Tópico, no hay duda, porque ni hay doce leguas cuadradas de regadío ni corresponden todas a Orihuela. Pero el tópico ha calado tanto que el oriolano al hablar de la huerta no piensa sólo en la que

14. AGS: *Estado*, 329-19, año 1563.

15. AMO: *lib.*, D-308, f. a. 143-163, año 1612.

16. *Ídem*.

17. M. DE VICIANA: *Cronica de la inclita y coronada ciudad de Valencia y su reyno*, Valencia, 1564; reimp. facs., Universidad de Valencia, 1972, 3 vols., pp. 377- 386, concretamente p. 377.

18. AMO: *lib.*, D-2.033, f. a. 158r, año 1608.

administra la ciudad, sino que extiende sus miras hacia todas las tierras bonificadas por el río. Toma el todo por la parte e insistirá, como si todo fuere de Orihuela, que las aguas del río «riegan seys leguas de Huerta en largo y dos en ancho»¹⁹. Sólo cuando lleguen los malos años del diecisiete, cuando la percepción se vea obligada a cambiar porque así lo impone la realidad, entonces se manifestarán más cautos: la huerta dirán mide seis leguas de largo «y de ancho por parte dos leguas, por parte menos y por parte una»²⁰.

¿Vasta huerta? Sí, pero no tanto como presuponen. No importa empero la exageración, pues la percepción se forja con la realidad y los *'sentires'*, y para el oriolano es, dígame lo que se diga, amplia y «fertilísima». ¡Vaya si lo es! Puestos a enumerar productos, la huerta aporta todo lo necesario que demanda el vivir de la época: «trigo, çevada, vino, garvanços, habas y otras legumbres –y- seda, cáñamo, lino» y frutas y... Cuando el vecino –o autoridad competente en este caso (reflejo del sentir popular)- enumera los productos parece cansarse, limitándose a los básicos. Da por hecho que es propio de la huerta y el campo producirlos, de ahí la insistencia en remarcar la fertilidad, el rendimiento.

Y nace el tópico. En una época donde lo importante es el pan hay que dejarlo claro. Desde el siglo XVI –quizá mucho antes²¹- a los viajeros que llegan a Orihuela se les «canta –dice don Pero Maça de Liçana- un refran que dihuen ploga que no ploga forment ay En Oriola»²². O lo que es lo mismo: «que llueva que no llueva pan se coje en Orihuela»²³. Si Viciiana ya dio cuenta del dicho a mediados del dieciséis, el pueblo –que lo ha engendrado- lo refiere una y otra vez a los extraños. El tópico se extiende, e incluso llega a utilizarse en su contra. La última cita, téngase en cuenta, no procede de ningún oriolano, sino de las autoridades murcianas que se sirven de él para justificar su intento de apropiarse de agua del río, ya que Orihuela no la necesita pues «llueva o no llueva, que trigo cogen en Orihuela»²⁴.

No hay ningún vituperio contra el campo y la huerta, ninguna palabra, ningún dicho que denigre la productividad. Los testimonios insisten una y otra vez en asegurar que el campo, además de amplio, es de los «mes fertils». Nunca culparán al campo, a la huerta, de la escasez o mala cosecha. Los males habrá que buscarlos en la mengua de agua, en los malos temporales... El campo y «una guerta tan grandiosa» solo ofrecen

19. *Ídem*.

20. AMO: *lib. D-74*, f. 396v., año 1671.

21. «se coje quanto pan e vino a menester... e otras provisiones que lueva o no». JUAN ABELLÁN PÉREZ: "Las plagas de langosta en el Valle del Segura" *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXVIII, nº 3 (1981), p. 91, citado en JOSÉ OJEDA NIETO: *El patrimonio de la catedral de Orihuela*, Orihuela, 1997, nota 62, p. 50.

22. AMO: *lib., D-308*, s/f, año 1612.

23. AMO: *lib., D-2.033*, f. a. 161v.

24. VICIANA: *Crónica...*, p. 377.

prosperidad y abundancia. Si acaso se observa en ella «pobreza –será– por ocasión de dichos çensos»²⁵ o por lo males indicados, pero no por causas propias. Faltaría más.

La frugalidad de la huerta se sustenta, obviamente, en el riego. Sin embargo, no se hallan tantas alabanzas al río Segura, matriz de las aguas. No abundan pero no faltan, porque ¿cómo justificar la feracidad de la huerta sino es por la abundancia de agua? En consecuencia, la riqueza de la huerta es consubstancial al río. Alabar lo uno es hacerlo a lo otro. Porque es evidente, como dicen los vecinos de 1609, que gracias al río Orihuela goza de tierras «fértil[es]... y en particular de trigo». Y claro, mencionada la abundancia viene de corrido el refrán, que si lo refirieron los murcianos –el testimonio procede del pleito por la elevación del azud–, no iban a ser menos los oriundos: «que vulgarmente –dicen– llueva o no llueva trigo ay en Origuela»²⁶. Al cabo, e indirectamente, han justificado la riqueza en el río y no en otras causas. Y menos que nada en el agua de lluvia «porque –en esta tierra– suele llover poco»²⁷. E insisten, sólo el agua del río es limpia y sana, no vale la de los azarbes que procede de «escorribres –y ésta– es agua corronpida, enfermiza y dañosa asi para la salud humana como para el riego»²⁸. No sólo el campo, la ciudad también tiene su fundamento en el río. De vez en cuando dejan caer que gracias al río, que pasa «por medio de Orihuela», pueden los vecinos saciar la sed, pues «no ay fuentes ni otras aguas dulçes para el sustento de las personas»²⁹. Y como ocurriera con la superficie, la crisis del diecisiete modifica la visión que se tiene del río, si hasta principios de la centuria el agua que discurría era sana y abundante, en el último tercio se tiene por escasa «y de muy mal color, sabor y olor»³⁰.

La imagen del vecino, por lo tanto, es halagüeña. Sienten que viven en una ciudad bendecida por la abundancia de tierra, de fácil productividad los secanos y de extremada fertilidad los regadíos. Gracia de un río que si más agua trajese más se ampliaría. Claro que esto también lo pensaban los murcianos, que viven aguas arriba, con más facilidad para apropiarse del agua, elemento generador de riqueza. Los oriolanos tienen la percepción de vivir en un lugar de elevado potencial, sólo frenado por la disponibilidad de agua y por el escaso número de pobladores. A su entender, la ciudad, que a mediados del Quinientos, según le transmitieron a Viciana, contaba con «dos mil y çien casas» y media centuria después, aproximadamente, seguía manteniendo el mismo número –«dos mil vesinos»–, se halla

25. AMO: *lib.*, A-104, ff. 530-531.

26. AMO: *lib.*, A-74, f. 153r.

27. *Ibidem*, f. 154v.

28. *Ibidem*, f. 155r.

29. AMO: *lib.*, D-2.033, año 1608.

30. AMO: *lib.*, D-74, f. 396v, año 1671.

«despoblada»³¹. El prurito vecinal, sustentado en los «deu mil y set çents persones»³² como segunda cifra del Reino de Valencia en 1591, se queda corto con la verdadera presunción, que se halla no tanto en los que tiene, como en los que pudiera tener. Desde el punto de vista vecinal, Orihuela es la segunda ciudad más grande del Reino, pero también se opina que siendo grande podría ser más, pues cuenta con medios y posibilidades. Las opiniones abundan en esta línea: «estan per cultivar –dicen en 1612, las tierras- per raho de la espulsió dels moriscos –porque se ha- despoblát per anar a poblar los llochs dels dits moriscos». Es decir, se piden pobladores porque hay disponibilidad de asentarlos, pues «muy grande parte de las casas y edificios estan asolados y sin esperanza de poderse redificar». Visto así, sin conocer las circunstancias de la petición, parecería lamento cuando es anuncio del desastre que se avecina en el siglo XVII. Implícitamente, empero, el documento transmite las oportunidades que ofrece Orihuela. Se cargan las tintas para señalar las facilidades a los futuros inmigrantes, al tiempo elevan un lamento buscando ablandar a las autoridades.

Frente a la visión –manipuladora- de una ciudad de enorme potencial desaprovechado, de fácil renacer si se atrae inmigrantes, se ofrece la de una ciudad expansiva, en el cenit foral³³. La visión ahora –manipuladora también- muestra una Orihuela descollante en edificios y repleta de habitantes. Presume de contar, a la altura de 1608, con «onçe conventos –y, nada menos que- passen de tres mil... el numero de sus vecinos sin doze villas»³⁴. Dato redondeado al alza, claro es. Antes de la expulsión morisca los vecinos percibían una ciudad grandiosa, con capacidad para recibir a más población. Era, como dijera el jurado de 1582, la «mes ynsigne del Regne de Val^a..., fora la de València»³⁵. La expulsión, de escasa repercusión en la ciudad, por cuanto apenas sobrepasaba la quincena de casas-, acarreó no obstante un descenso demográfico a causa de la emigración de jornaleros y renteros, que incentivados por los señores acudieron «a poblar los llochs dels dits moriscos»³⁶. La ciudad usaría este hecho para solicitar rebajas fiscales, cargando las tintas en los aspectos negativos.

El tópico de ciudad esplendorosa se percibe en las manifestaciones vecinales, incluso cuando exageran a la baja. Recuérdese cómo en 1603, al decir de las autoridades, la ciudad se hallaba con «dos mil veçinos» y sin embargo en 1608 han elevado la cifra hasta 3.000. ¿En cinco años se han perdido 1.000 casas, 1.000 vecinos, entre 4.000 y 4.500 personas? ¿Quién exagera?, ¿quién dice verdad? En ambos casos tratan de manipular la

31. AMO: *lib.*, A-97, f. 528r.

32. AMO: *lib.*, D-2.246, f. 293v. Citado en OJEDA, *Oriola...*, p. 41.

33. Ved OJEDA, *Oriola...*, y *La ciudad...*, *pássim*.

34. Entre 12.000 y 14.000 habitantes. Recuérdese que según las autoridades de 1591 la población rondaba los 10.700 h.

35. AMO: *lib.*, A-85, ff. 61-69. Citado en OJEDA, *Oriola...*, p. 41.

36. AMO: *lib.*, D-308, s/f, año 1612.

opinión: en el primero han rebaja la cifra (ya se ha dicho que indirectamente ensalza a la ciudad) porque solicitan inmigrantes (pidieron primero 400 casas de granadinos, luego 500). En el segundo la han elevado, pues pretenden demostrar que precisan más agua para riego. Y sin embargo, ambas se ajustan a la realidad, porque en el primer caso las autoridades se referían a la población de la ciudad propiamente dicha; en el segundo, a ciudad y campo.

Nada hay de extraño en este tipo de actuación. Es sabido, y contrastado por los historiadores, la tendencia a sobre o sub-estimar los datos según conveniencias, con fines claramente identificados. No faltan tampoco las opiniones de los coetáneos aconsejando este tipo de actuación. Un caso paradigmático para Orihuela lo hallamos de boca del doctor Gabriel Palma de Fontes³⁷. Negociando en Madrid el valor de los obispados escribe al cabildo dando cuenta de su actuación y aconsejando cómo proceder. Por de pronto, él, dice, ha ido divulgando que el obispado «no vale sino sinco mil ducados». Como, al parecer, en la «Congregación» donde se discute el valor de las iglesias, todos aportan datos a la baja, da los siguientes consejos para elaborar los informes que han de remitirse a la capital. Consejos clarividentes para entender cómo se busca ocultar la verdad:

1º Valorar los frutos a la baja, «porq si se valoran en mucho pagara mucho el Sr obispo, y todos –los canónigos- pagaremos, y si en poco tambien pagaremos poco».

2º Confundir sin mentir: «que vengan los frutos declarados por barchillas y cahizes y quarter[r]onicos ques como ahi se reparten, porq la misma oscuridad no les dexe entender aca».

Y estos consejos salen de un clérigo, de un canónigo. Y al cabo no miente, sólo señala la parte del vaso que le interesa. Del mismo modo actuaron las autoridades municipales cuando aportaron datos demográficos, económicos, etc.

PERCEPCIÓN DE LA CIUDAD: ¿ENSOÑACIÓN O REALIDAD?

Las opiniones vecinales se centran en lo cuantitativo: término amplio, huerta vasta y frugal, ciudad densamente poblada... Quizá por esto, porque la cantidad se impone en la visión de la urbe, resulta llamativa la falta de valoraciones estéticas.

Una ciudad que se adorna con tres iglesias góticas (con amplios retoques renacentistas) y un convento del más puro estilo renacentista, aparte de otros edificios religiosos y civiles también con elementos del arte

37. Archivo Catedralicio de Orihuela (desde ahora ACO): *Correspondencia*, s/f, 1 y 8 de diciembre de 1618. Previamente, el 17 de noviembre había anunciado al Cabildo que la Congregación iba a entrar «en el golfo de los valores».

imperante a la altura del Quinientos-Seiscientos, debería haber provocado impresiones de agrado, o desagrado (según el concepto artístico del enjuiciador), con repercusión documental y, sin embargo, no es así. Para alabar la ciudad se recurre nuevamente al aspecto numérico. Los vecinos presumen de la «iglesia catedral y las Parrochias –y de los- once conventos de Religiosos y Religiosas de diferentes ordenes»³⁸. Si desean probar cuán grandiosa es Orihuela urbanísticamente mencionarán una y otra vez los edificios eclesiásticos que se reparten por el casco urbano. En ocasiones harán también referencia a los molinos, a los azudes, a los «trestalladores», olvidándose de los restantes edificios civiles, muchos de ellos levantados –y aún levantándose- estos años.

El número, en definitiva, se hace otra vez dominante; mas número eclesiástico. Si la ciudad merece reconocimiento es por la cantidad de iglesias, conventos, ermitas, raramente por los edificios civiles (lonja, pósito, sala del Consell, cortes de los Justicia). Ni siquiera la muralla y sus diez puertas son mencionadas como parte a destacar. Lo reseñarán, eso sí, los cronistas y visitantes foráneos, pero se echa en falta en los vecinos. Quizá ellos lo vean como algo corriente, propio de todas las localidades, por lo que no lo consideran digno de mención. Si el número de edificios religiosos es el principio básico para valorar la importancia de la ciudad, la funcionalidad de los civiles será el segundo plano. De aquí que constantemente se enumeren los primeros y sólo en ocasiones, según el motivo a tratar, salgan a relucir la Escuela de Gramática, la lonja, el pósito... o los tres puentes (dos en la ciudad y uno en el molino).

Número y funcionalidad forjarán el daguerrotipo fisonómico de la ciudad. Pero sólo eso, daguerrotipo, fisonomía en penumbra. Las fuentes documentales, que no la percepción del vecino, alumbró una urbe más rica y más boyante de la que nos pintan, pero esto forja nuestra percepción, no nos acerca al conocimiento de la del vecino. Ellos no emitieron (que conozcamos) ningún juicio de valor, ni a favor ni en contra. Desconocemos sus opiniones: ¿Admiraban la disposición y organización de calles y plazas? ¿Veían buena traza en los edificios? Es obvio, por otra parte (véanse las pruebas existentes: Colegio Santo Domingo, etc.), que en el grupo social dirigente debía haber un gusto estético. Pero, en todo caso, no parece ser tema de presunción, o no lo era al menos el estilo. Se valoraba la amplitud, la grandiosidad (¿aunque, qué significado tenía entonces este concepto?), no los componentes y elementos artísticos, ni la innovación o conservadurismo de la construcción.

Si para catalogar el paisaje se fijaron en la superficie y capacidad productiva, para alabar la ciudad se fijaron en las disponibilidades demográficas y en la grandiosidad y cantidad de edificios eclesiásticos. Es decir, la cantidad seguía siendo el baremo. Y el mejor medio cuantitativo

38. AMO: *lib.*, D-2.033, año 1608.

en un mundo mercantilista era el dinero, por lo que daba más prestigio exhibir el coste de la obra que el estilo. Cuando a los foráneos se les pinta la grandeza del Colegio de Predicadores de Santo Domingo, edificio emblemático en todo su esplendor, recién levantado (incluso en obras en estos años del Quinientos-Seiscientos), no se le muestran las novedades arquitectónicas que luce, sino el enorme gasto de las obras: que llevan gastado, dicen, más de 150.000 ducados; que sólo el palomar vale más de 4.000³⁹.

Ahora bien, si importante era la cantidad, también lo era la calidad. Orihuela, ciudad insigne «en cantitat y qualitat», habían dicho y precisado en 1591. Mas, ¿qué entendían por calidad? A tenor de los factores de vanagloria, la calidad se mide por el estamento social, por los hechos de los vecinos y por las bondades de las que la ciudad ha sido agraciada. La calidad, pues, de las personas, en primer lugar. Porque Orihuela, a diferencia de los lugares comarcanos, acoge a la «mes diversitat de linatges de cavallers q ciutat se atrobava en espanya»⁴⁰. Identificar la calidad con los grupos nobiliarios no es algo exclusivo de Orihuela, todos los lugares recurrían al mismo modelo, por cuanto así corresponde a la época que estudiamos. Lo propio de la ciudad es el elevado número, otra vez la cantidad de altos representantes que habitan en ella. Y sea quien fuere el que hace la relación –cronista, historiador, etc. (asumiéndolo el pueblo, que los lee y les escucha)- no puede por menos de enumerar el gran número de linajes «de militars... Rocafulls, Roisos, Rocamores, Masquefes, Masas, Martins, Soleres, Molins...»⁴¹. Es época de ‘pro-hombres’, donde la calidad se anexa a los *fechos* históricos, bien adjudicándolos a los progenitores de las grandes familias (Viciano, Almunia, Martínez Paterna..., actuaron así), bien ampliando estas bondades al pueblo todo. Es decir, se enaltece a la población en general y se la encumbra a categoría superior. En efecto, son tantos los hechos y hazañas de «qualsevol vehi de Oriola –que no solo se asemejan, están por encima, de- qualsevol cavaller hidalgo de executoria en Cas[te]lla»⁴². No es para menos pues los vecinos se consideran descendientes de aquellos que han servido a «sos reys –como- james espanyols han fet tenint en garde y custodia sa patria y defentsantla de sos enemichs»⁴³.

Quienes tienen a tan valerosos ascendientes merecen, a su entender, reconocimiento ajeno. Se da así un paso adelante, ya no sólo es grandioso el todo –Orihuela, la ciudad-, también lo es la parte, los ciudadanos. Se enaltece el tópico y se genera el panegírico a través de unos hechos que transmiten cronistas e historiadores: Que se conozcan las privaciones, la

39. ACO: *leg.* 23, año 1590. Hoja suelta.

40. ANTONI ALMUNIA: *Llibre de tots los actes, letres, privilegis y altres quasevol provisions...* Ms., f. 5r.

41. *Ídem*.

42. ALMUNIA: *Llibre...*, f. 3v.

43. *Ídem*.

penalidades, que se sepa hasta dónde llegaron los de «Oriola defensant sa patria». Que se sepa cómo se vieron obligados a «menjauen carns umanes y soles de sabates y la carn de els que matauen», y todo por «fidelitat a sos Reis y defen[sa de] sa patria»⁴⁴. Se sienten orgullosos, presumen de patriotas, de españolidad sin renunciar al valencianismo pues tienen también presente las penalidades que debieron de soportar por hallarse en «lo cap del dit Regne de Valençia», lo cual les trajo «grandissimes guerres ab los castellans –además de- molts robos, cativeris y naufragis». Son, y se sienten, valerosos, hijos de héroes, patriotas y orgullosos de ser oriolanos. Orgullosos de vivir en una ciudad que aun «ab sa pobrea (*sic*) –ha estado siempre dispuesta a defender- sa patria ab la fidelitat deguda a Su Mt.»⁴⁵

Recordemos: con abundancia de tierras y feracísima huerta, ciudad populosa y amplia, adornada de numerosos edificios, sobresaliente en personajes y con una historia a la altura de los grandes acontecimientos, la percepción vecinal se manifestó grandilocuente, como quien habita en tierra bendecida. Tópico tras tópico que cronistas y eruditos irán transmitiendo en escritos y sermones. Había, claro, percepciones individuales contradictorias y variopintas que se ajustaban a aquel dicho de que “cada cual habla de la feria según le va en ella”. Pero existe una percepción colectiva de esta época –como existen otras de otras épocas– que hemos tratado de buscar, coincidente con aquel manifiesto –que ya tuvimos ocasión de citar-, a modo de carta astral, que ve la ciudad como si de un paraíso idílico se tratase. Y es que no era para menos, pues goza de una «directa irradiacio i ilustracio del sol desde que naix fins que es pon», de unos aires que la limpian –«ventilat tanbe de tots los vents»-, por hallarse situada «en puesto eminent y al sol orient», un agua «de bona qualitat –tanto- per ser fluvial –como por contener elementos que la hacen medicinal, pues es buena- pera el ventre, preservativa dels hipocondres y entrañes». Con tantas bondades el resultado estaba cantado, los vecinos gozaban de «temperament saludable», pues en ellos se combinaba «la influencia natural –que- es calenta y seca –junto con- la humetad y frialdad –proveniente- de les aygues corrents y clares que reguen la orta de dita ciut». Es decir, las personas que tenían la gracia de vivir en Orihuela además de hallarse «saludables» se distinguían por un carácter «calent y humit»⁴⁶.

Los hechos, y la Historia viene a presentarlos en su cruda realidad, desmienten los tópicos. Demuestra cómo nacen y crecen, cómo se expanden por la mente social; pero también prueba cómo tópicos y realidades conviven juntos. La percepción nace con la realidad, adaptada a lo que sentir colectivo sueña y desea. Si hay bondades, las enaltece;

44. ALMUNIA: *Llibre...*, f. 4r.

45. *Ídem*.

46. AMO: *lib.*, D-2.277, f. a. 553r-v.

si males, los oculta o deforma. Hace del vicio virtud, incluso. Los años finales del Quinientos-Seiscientos son de auge foral, años propicios para remarcar y enaltecer lo positivo, lo bueno, porque abunda. Hechos y señales apuntaban a crear una percepción positiva. Todo conducía a ello. Y así, con este sentir vivieron los oriolanos de la época, cegados a los males larvados que convivían con ellos y que al poco habrían de aflorar, obligando a mudar la visión que tenían de su ciudad, de su campo... Pero aquella percepción perduró en las crónicas, llegando hasta nosotros, de ahí que al estudiar estos años haya que rebuscar en las fuentes para descubrir –contradiendo así a los historiadores coetáneos– que no todo era tan ameno como se pintaba. Que todo cuadro histórico tiene claroscuros por mostrar, y la percepción vecinal sólo ha de tomarse como un medio para acercarnos al sentir y soñar colectivo, no a la realidad histórica. Pero el sentir y soñar forjan la Historia, pues marcan actitudes, generan pasiones y definen comportamientos que acaban en hechos.

ANEXO

(AMO, lib. D-4, ff. 70r-72v)

«Para satisfacer las preguntas de la relacion Gen^l que deve hazerse del Reyno, por lo que haze â Montes, Puentes, terminos, y demas de la Ciu^d de Orihuela, haze presente lo sig^{te} =

- 1^o Se llama Orihuela, empieza su termino y Jurisdiccion desde la raya de Beniel que es de Murcia con el que linda por parte de poniente; tiene extension hasta Guardamar seis leguas, y de ancho dos, todo de huerta.*
- 2^o Es Ciu^d cabeza de Partido, y Su Governacion comprehende hasta la Valle de Elda, aunque la Jurisdiccion ordinaria comprehende poco territorio por los muchos Pueblos que en su mediacion se han separado.*
- 3^o La Cituación (sic) es al medio dia en llano, á la falda del Monte llamado San Miguel, con el que linda por el Norte, y en su falda hay, algunas havitaciones, y por medio dia está el Rio Segura.*
- 4^o Tiene tres Puentes, dos de Piedra Canteria, el uno llamado el Nuevo, y Viejo el otro, los dos para el transito de la Ciu^d de bastante la tension, y fortaleza, aunque el viejo necessita reparos, porque las Barandillas en especial estan destruidas; el otro aun quarto de legua de distancia de la Ciu^d mirando al Poniente, sobre el Azud del molino arinero de la misma Su fabrica es de la mayor fortaleza, los arranques, y Machos, ó estrivones Son de Canteria, y la superficie ó piso se compone de maderos, y actualm^{te} se trata de la presisa composission de estos.*

5º No tiene ninguna fortaleza; pues aunque Sobre el elevado Monte de San Miguel havia un Castillo de la mejor disposission y dos fuertes Solo en el dia restan los vestigios y Simientos, porque se volo a impulsos de una Sentella que cayo en el Almahasen (sic) de la polvora.

6º No es puerto.

7º Tiene tres caminos R^s; uno para Alicante, otro para Cartagena, y â Murcia otro, sin los muchos particulares, que sirven para la comunicacion de la huerta y lugares, y para Murcia hay dos mas; todos estan Cortes en el modo, que permite el terreno, porque como Su Cituacion (sic) es en la huerta, las humedades, y continuos riegos no facilitan la mejor permanencia. Pero en lo posible se hallan utiles.

8º Esta Ciu^d es la ultima del Reyno de Valencia de la que dista hazia levante treinta leguas; por el Norte confina con el termino de Monobar, por medio dia con el mar con distancia de quatro leguas Y de poniente linda con la Ciu^d de Murcia y ultimo lugar suyo, que es Beniel, dividiendo ambos Reynos una Vereda enfitada y amojonada.

9º El temperam^{to} y clima deste territorio es templado, muy saludable, y fértil.

10º En este territorio se coge toda especie de frutos, por que su amena huerta es apta para todo, Se riega del Rio de Segura por diferentes Azequias, y aqueductos que reparten y distribuyen el agua proporcionadam^{te}. Sus principales cosechas esquilmos son trigo, seda, cevada, Paniso, Aseyte, Vino, Cañamo, Barrilla, Garbarsos, Su recoleccion es por Junio, solo el vino, y Cañamo por septiembre, y el Aseyte por Diziembre, hortalizas de todas, y de las mas tenpranas por lo tenplado del terreno, Ganados de lanar hay poco, y solo el regular para el Abasto del Publico, de las obejas, que se trahen de Castilla, bien que las muchas Yeguas, que tienen los labradores para el cultibo de sus tierras paren frequentem^{te} sin tener el año de bacio, que en otras partes, por la abundancia de pastos, y producen muchas mulas utiles para todo.

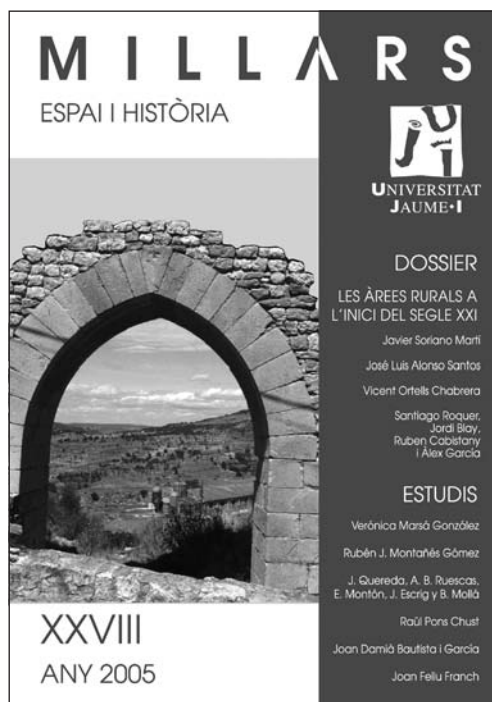
11º Dehesas solo consta el Rⁱ Privilegio de una llamada la de Roca, las demas que son pocas solo tienen la firma de d^o. de tiempo de fueros, con utilidades las Yervas naturales, Bosques, ni Montes que produzcan maderas utiles, no les hay porquell campo esta casi todo panificado, los Montes Aridos, y sin nada de molla en las orillas del Rio, y Azequias se crian algunos Alamos, Olmos, y Chopos, de que se han cortado algunos para las obras de Cartagena, Hay unos montes o terreno de Campo llamado el Realengo, que tambien tiene algunos Pinos, romanos, y monte bajo, de que se surte este comun para los ornos, y diario mantenim^{to}.

- 12º *Ferías hay una, franca, que principia en el día 6 de Agosto, y Concluye en el 21 de cada un año. Comercios solo con los frutos del País, fábrica esta el Arte de la Seda con unos 60 a 70 telares corrtres y de cañamos, y linos, como 200, y aproporcion los Mr^{os} y oficiales.*
- 13º *No se encuentran Minas, ni estan descubiertas, Canteras las hay de piedra negra y blanca respectivam^{te} en todos los Montes.*
- 14º *No hay en el termino Salinas, porque las que havia es el campo de este Nombre estan reducidas a laguna por medio de un Cequion, que toma agua del mar junto la Torre Vieja con cuyo ingreso no se deja quaxar la sal, y esto a beneficio de las Salinas de la mata que estan en termino de Guardamar, porque como estas tienen mas abundante Sal, y de mejor calidad Se tira á inutilizar aquellas.*
- 15º *Aguas, o Baños medicinales, solo se [...]trar en la falda del monte las fuentes, que llaman de San Antón, salar á la raiz de la peña, calientes y se suelen usar para remedio de obstrucciones, y ypocondrías, son de qualidad sulfureas, con indicios de pasar por vena de Azufre.*
- 16º *El Numº de Vezinos comprendiendo Eccºs que son muchos, sera el de tres mil con corta diferencia.*
- 17º *El exercicio de estos vezinos es el principal la agricultura, aunque haya aproporcion para los demas oficios.*
- 18º *Dueño del Pueblo es el Rey Nro. Señor (Dios le g^{de}).*

Para no omitir circunstancia se haze presente que esta Ciu^d es obispado, Su Cathedral tiene veinte y una Canongía, y dignidades Doze Racioneros, quatro Capellanes R^s y muchos Beneficiados del R' Patronato, hay mas de esto dos Parroquias Santa Justa y Santhiago con clero equivalente, Diez Conv^{tos}, de Religiosos y tres de Religiosas, hay universidad R' y Pontificia, con Catedras de Filosofia, Teología, Leyes, Canones y Medicina, hay dos Hospitales, uno de San Juan de Dios, y otro de la Caridad, hay tres fabricas de Salitre para la polvora.

Que quanto se ofrece decir es satisfacción de las preguntas que se mandan, quedando esta Ciu^d a la disposición de V. S. rog^{do} a Dios le prospere su vida m^s a^s. Orih^a. Ett^a. = y Nobº, 29 de 1765 = SS. Gov^r Asor y Balag^r menor = Por la M. N. F. y L. Cd^a R^{no} Sr Dⁿ Andres Gomez y de la Vega».

M I L L A R S XXVIII



ESTUDIS

Una inscripció grega-funerari-poètica en Sagunto, per VERÓNICA MARSÀ GONZÁLEZ

Dona, literatura i societat: l'humor a costa de l'hetera als "fragments de costums" de la comèdia àtica, per RUBÉN J. MONTAÑÉS GÓMEZ

Cambio climático y situaciones de sequía en la región mediterránea, per J. QUEREDA, A. B. RUESCAS, E. MONTÓN, J. ESCRIG Y B. MOYÁ

Aproximació geogràfica a la problemàtica de la N-340 al seu pas per la província de Castelló, per RAÜL PONS CHUST

Algunes obres a la recerca d'autor, per JOAN DAMIÀ BAUTISTA I GARCIA

Significados alquímicos de la iconografía cristiana, per JOAN FELIU FRANCH

DOSSIER: LES ÀREES RURALS A L'INICI DEL SEGLE XXI

Presentación, per Vicent Ortells i Javier Soriano

El patrimonio rural iletrado. Nuevos recursos para el desarrollo en áreas de montaña, per JAVIER SORIANO MARTÍ

Desarrollo y procesos de innovación económica en espacios rurales. Valoración de experiencias en Castilla y León, per JOSÉ LUIS ALONSO SANTOS

Neorurals a la muntanya mediterrània, per VICENT ORTELLS CABRERA

Els programes Leader a les zones de muntanya de Catalunya, per SANTIAGO ROQUER, JORDI BLAY, RUBEN CABISTANY I ÀLEX GARCIA

DOSSIER

ART I DISSENY

coordinat per

Wenceslao Rambla Zaragoza

ARTE Y DISEÑO

Wenceslao Rambla Zaragoza

Universitat Jaume I

Este dossier dedicado a la temática estética, bien bajo el prisma de su objetivación artística, bien bajo el enfoque en donde a la utilidad se le suma la artísticidad del objeto –es decir, el diseño– lo abre el artículo de Domingo Hernández titulado ***La crueldad de lo real***. Trabajo este centrado en examinar determinadas pretensiones artísticas de acercarse a “lo real” a través del dolor y la violencia; algo que, en ocasiones, suelen obtener como resultado justamente lo contrario de lo que se proponen, a saber, la espectacularización del dolor.

El dolor, la violencia, al igual que el amor o la heroicidad son algunos de los temas y asuntos que han jalonado las prácticas artísticas a lo largo del tiempo: presentando hechos, narrando mitos o sustentando tesis tras el ropaje de las imágenes y escenografías más variopintas.

Y así contamos con la violencia de los dioses, que se representa a veces en el castigo del desollamiento, lo que llevado al terreno estético menos aparentemente cruel del desnudo, se ve que no es tan “aparentemente” cruel. De modo que, más que quedarnos en decir que todo desnudo es desnudo, podemos transferir tal afirmación haciendo que se visualice la contemplación de todo desnudo como un no desnudamiento de vestimenta sino de piel. Algo que a su vez puede verse como un deseo de quitar velos (pieles) –capas superficiales que ocultan– a fin de llegar, tras el desollamiento de dichos elementos cubridores (tapadores), a la estructura: víscera, órganos interiores, es decir, al fondo de la cuestión de que se trate.

Por otro lado no podemos olvidar, como señala el profesor Hernández, que todo esto es algo que se conecta –semejante confrontación o equiparación– con la figura anatómica desollada, la cual es al cuerpo desnudo lo que éste es al cuerpo vestido; exigiendo entonces belleza y crueldad su consideración o abordaje armónico. Y del inexorable vínculo entre belleza y crueldad, el autor salta a la confrontación entre violencia y sexualidad y lo que ello supone, y que asimismo tiene en la historia del arte su amplio espacio para la representación contando con un amplísimo espectro de imágenes. Más aún, los ejemplos que el autor expone son, tras su análisis, lo suficientemente demostrativos de cómo la violencia más cruel recorre toda la historia del arte. Lo cual le lleva a preguntarse, ante el desollamiento de *Marsias* (en el *Apolo y Marsias* de José Ribera, de 1673) o la *Historia de Nastagio degli Onesti* de Sandro Botticelli, de 1483, o las creaciones de otros tantos clásicos en donde se muestran

damas evisceradas, sanguinolentos desmembramientos, etc., por qué son artísticamente tan admiradas por el público y, sin embargo, semejantes crueldades se repudian cuando se representan en el arte contemporáneo. Para contestar en gran medida a esta cuestión, Hernández trae a colación la famosa instalación de Anish Kapoor, su *Marsias* de 2002, iniciando un análisis que, como decía, profundizando en las pretensiones de acercarse a “lo real” a través del dolor y la violencia, suelen acabar en un resultado contrario, es decir, en una espectacularización del dolor. Y así, frente a esto, es por lo que –a medida que transcurre el hilo argumentativo del Prof. Hernández– acabará por mostrarse la posibilidad de una serie de gestos más silenciosos, menos espectaculares pero más firmes que, como dice Palahniuk, puedan “bajarle el volumen al mundo real” sin recaer en la banalidad.

La ceràmica com a mitjà creatiu contemporani es el trabajo con que Joan Feliu nos invita a reflexionar acerca de lo que ha supuesto la creación artística en cerámica y lo que actualmente supone, tras recorrer un camino bastante plagado de incomprensiones en lo que a su estatuto artístico se refiere. Algo por lo demás curioso, pues durante muchos siglos se han valorado los hallazgos de cerámica prehistórica como algo excelso y, con posterioridad, se le ha quitado valor; pasando algo así como otrora ocurrió con la fotografía, cuya valoración en el mundo del arte y también bajo una consideración económica, ha tardado mucho en llegar frente a la aceptación que desde siempre ha tenido la pintura o la escultura.

Bien es sabido, señala el autor, que la cerámica ha tenido como medio creativo un tratamiento desigual, tanto por parte de la institución arte y el mercado como por parte de la crítica. Y paradójicamente por los propios artistas, especialmente los escultores, por cuanto se han servido de los materiales cerámicos como preparación (bocetos, modelos, maquetas) de sus obras definitivas. Aunque también por el mercado, al asociarla con el aspecto de repetición o seriación artesanal que tiene, y por los teóricos del arte al minusvalorar su estatuto artístico debido, entre otros motivos, a ese fundamental o más visible origen y factura de tipo artesanal.

Con todo, frente a ese pasado que en parte sigue influyendo, son muchos los artistas que ya enfocan la cerámica como una materia o soporte más para desarrollar un concepto de escultura. Concepto que va más allá del objeto o cacharro cerámico para entrar con pleno derecho en el terreno de la cerámica en mayúsculas y bajo el manto aurático de la obra de arte, constituyendo de este modo la cerámica escultórica un movimiento especializado con su correspondiente y total autonomía.

Ciertamente la fragilidad de este arte desde el punto de vista de su materialización, sus “secretos” técnicos –que suelen llevar al público a pensar que se trata más de técnica industrial que de arte– junto a una serie de explicaciones acerca de su plasticidad como beneficiosa contrapartida –la rapidez o facilitación de su impronta expresiva–, así como la posibilidad

eficaz de combinar lirismo, expresividad y contundente conformación plástica, como elementos a tener en cuenta cada vez más en el desarrollo de la cerámica contemporánea y en su valoración estética, hace del artículo del profesor Feliú que posea un gran valor, al ser suficientemente ilustrativo y fácilmente seguible. De modo que aquellos lectores que todavía tengan ciertos prejuicios al respecto, por no decir recelos o detentar ciertas incomprensiones, sin duda quedarán complacidos al quedar bastante ilustrados gracias al mismo, instaurándose así, en su actitud, una nueva forma de mirar y apreciar este arte tan antiguo y tan moderno. Por si fuera poco, diversas informaciones sobre destacados encuentros y actividades expositivas del mundo de la cerámica artística, dan buena cuenta de la importancia que ésta adquiere en la actualidad.

Teniendo en cuenta que el “efecto Gutenberg” vino a constituir la fusión de la literatura, en las artes del libro, con el arte gráfico de los ilustradores y grabadores de la época, y el primer medio técnico de comunicación visual y difusión social de la cultura, es como Joan Costa aborda en **Arte gráfico y comunicación visual** el periplo que, a lo largo de la historia, recorren las artes de la escritura y la ilustración y las vicisitudes en que se han visto inmersas. Costa traza pues, en este sentido, un documentado recorrido por la historia del libro, que inicia con la explicación de los antecedentes de la imprenta en Occidente y cómo: por un lado, la coexistencia del grabado o la ilustración y el texto en el libro –a fin de hacer comprender mejor los relatos– desembocaría en lo que propiamente llamamos hoy *grafismo*; y cómo, por otro lado, la imprenta de tipos móviles acabó por generar la integración de diferentes actores en ella implicados (calígrafos, artistas, grabadores, dibujantes, matemáticos, orfebres, tipógrafos, cajistas y maestros impresores) siguiendo en esto la tradición artesana pero mezclándola con una concepción industrial.

A continuación aborda Costa en su hilo argumental la relación y evolución de escritura y caligrafía que condujo, al democratizarse aquella, a que la caligrafía (que significa escribir o dibujar bellamente) perdiera su belleza y prestigio. A este respecto el autor traza un interesantísimo *tour de force* entre belleza y los bellos trazos que la pluma promovió a lo largo del tiempo, así como analiza la correlación entre imprenta, tipografía y xilografía, al tiempo que incide en el papel del dibujo y su lugar preeminente en las Bellas Artes. Algo puesto de relieve por Giorgio Vasari, si bien el tono de éste era más técnico y estructural que artístico a pesar de la gloriosa consideración que del *Disegno* tenía. Prueba de ello son las investigaciones efectuadas mediante reflectografía para ver –como nuestro autor refiere– el empleo del dibujo como metodología constructora para edificar la artísticidad de la composición plástica y, de ahí, hacer aflorar la artísticidad de la pintura o el cuadro. Así como –se señala– a partir de aquí ha podido comprobarse la escisión que se operó entre el dibujo y las Bellas Artes.

Finalmente Costa aborda los encuentros y desencuentros habidos entre dibujo y pintura: sus conexiones, paralelismos y diferencias, especialmente como consecuencia del recién aparecido en su momento “fenómeno Gutenberg” y que supuso el despliegue industrial de ilustraciones y textos, de letras e imágenes, que condujo a los caracteres distintivos que la fenomenología del mensaje impreso y la obra pictórica tienen. Con todo, concluye Joan Costa: si bien no pueden negarse los aspectos flagrantes que separan visiblemente dibujo y pintura, ambos quedan íntimamente entretejidos y se reencuentran asimismo— imagen y texto, representación y abstracción— en el libro y en todas las manifestaciones futuras del diseño gráfico, del que el grafismo tipográfico es fundador.

A la vista de lo que actualmente supone la cultura digital, el autor del artículo titulado ***La imagen en el diseño: una iconicidad virtual para una finalidad real***, quien esto suscribe, aborda el entronque en dicha cultura de la disciplina del diseño. Al hacerlo, empieza pasando a analizar, entre otras, las nociones de “real” y “virtual” y su aplicabilidad tanto al campo del arte como al del diseño, centrándose especialmente en la vertiente del diseño gráfico —aunque sin olvidar el objetivo (diseño de producto)— por su mayor vinculación con las artes plásticas. A continuación el profesor Wenceslao Rambla se detiene en pertinentes consideraciones —apoyándose en puntuales opiniones y enfoques de diversos expertos— acerca de lo que implica hoy día la interactividad entre sujetos “a un lado y otro de la pantalla” a la hora de la creación y reconsideración de obras, tanto artísticas como de diseño. Peculiar *tour de force* donde hallaríamos la posible justificación de una nueva noción: la de “utilitariedad expansiva”, campo de discusión abonado por conceptos como los de interfaz, inmaterialidad, *Sachlichkeit*, etc., que fecundan la reflexión crítica que su estudio depara y en el que demuestra cómo el diseño, a pesar de su indiscutible carácter conceptual, exige siempre un desembarco en un entorno real, pues si bien su auténtica realidad es su concepto (*eidos/proyecto*), su modelización para acabar en lo real (objeto) perfectamente puede darse en su “ser digital”.

No en vano el “giro icónico”, del que nos habla José Luis Molinuevo en sus investigaciones, se afianza día tras día en el diseño, las artes y la arquitectura. Ámbitos donde el mundo de lo digital cumple el viejo sueño de la vida que es el de la metamorfosis, de la identidad múltiple..., en definitiva de la realidad como posibilidad. En este sentido, no es extraño que Peter Weibel llegara a afirmar que después del fuego y de la electricidad, la imagen digital es el tercer instrumento prometeico de representación artística, es decir, de simulación. Y todo ello, evidentemente, sin menoscabo de constatar el papel relevante que tiene en la comunicación, de ahí el subtítulo del presente trabajo: *Entre la finalidad comunicativa y la artísticidad configurativa*.

La cultura occidental conoce bien la clara distinción que efectúa Platón en *El Sofista* entre, al menos, dos tipos de mimesis. Por un lado, la

pulcra y perfecta imitación que hace de cada reproducción la copia exacta de su modelo referencial, y por otro, la que genera simulacros que asumen varias diferencias al repetir la forma tomada como modelo. Así tenemos, frente a la reproducción ideal de la copia exacta de su original, el simulacro que conlleva el concepto de disimilitud o, como dice Deleuze, el concepto de “diferencia interiorizada”.

Partiendo de esta base, Silvia Tena, la autora de ***Revisitando los clásicos: el remake como subversión del discurso de autoridad y otros simulacros de lo real***, encara la problemática concerniente a si la producción artística –especialmente la del siglo XX– ha hecho otra cosa aparte de producir simulacros, y si el simulacro no se ha implantado definitivamente como uno de los principios de invención y producción de imágenes. ¿Acaso no vivimos en el mundo de la autorreferencia, del citacionismo, de las imágenes recicladas, de reinterpretaciones icónicas del mundo del arte en la publicidad, los objetos de diseño o el propio arte actual? se pregunta la autora en su planteamiento. Ciertamente el *remake* (re-hacer, hacer de nuevo algo que ya está hecho, reconstruir) subvierte lo canónico y/o el consenso narrativo de un modo perverso. Y si no, observemos que observen detenidamente el arte de Warhol, Man Ray o Bruce Naumann, al menos en algunas de sus propuestas, para confirmarlo.

Pues bien, Silvia Tena desmenuza toda una serie de cuestiones al respecto entrelazando posiciones de destacados teóricos del mundo del pensamiento –Deleuze, Foucault, Platón, Bartres y otros– con significativos ejemplos procedentes del mundo del arte, de su propia praxis artística. De modo que, si el *remake* se sitúa en el espectro del arte contemporáneo como un recurso a través del cual se muestra el poder de la repetición y de la disimilitud, no es menos cierto que a veces el *remake* hace de acicate de nuestra memoria, hurgando en ésta en busca de un original que nunca existió pero que, sin embargo y extrañamente, nos resulta evocador de recuerdos o vivencias. ¿No será que quizás –como acaba su periplo reflexivo la autora– el mundo de la representación no es más que un teatro de sombras donde las reconstrucciones no son sino relecturas de otras reconstrucciones que podrían haber sido y no fueron, salvo en el confuso territorio donde copia y original, realidad y ficción se mezclan, funden y/o retroalimentan? Pero además, si entre el homenaje y la copia el *remake* viene a ser una burla de la idea de originalidad, ¿no significará al mismo tiempo un bucle en el conocimiento de nosotros mismos?

En ***Sobre diseño y género. Mujeres pioneras*** se aborda lo que ha supuesto en la historia reciente la presencia de las mujeres en el diseño industrial. De sobras es sabido, al igual que en tantas otras facetas de la creación, las numerosas dificultades que han tenido que arrostrar las mujeres al acceder a un puesto activo en la vida laboral, y el no menos grave inconveniente que ha constituido la falta de reconocimiento de su

trabajo y su visibilización. En este sentido, la autora del artículo, la profesora Rosalía Torrent, nos invita, a través de un documentado recorrido, a tomar conciencia de ello y constatar cómo toda una serie de mujeres pioneras –Maria Longworth, Eileen Gray, Marianne Brandt, Gunta Stölz...– pusieron en su día los cimientos para que esta actividad, la relativa al arte de la configuración, fuera también un campo sin prejuicios de género.

Así que, anuente con ese objetivo, Rosalía Torrent se centra en reflexionar acerca del trabajo de un cualificado número de aquellas a partir de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. Algo que lleva a cabo relacionando a tales creativas, cuando así conviene, con el movimiento concreto del diseño al que pudieran adscribirse o en relación al contexto histórico en que vivieron. Y lo hace a modo de cata, es decir, centrándose en aquellas diseñadoras cuya labor ha sido más innovadora y/o visible. Y así, comienza fijándose, dentro de la corriente de *Arts and Crafts*, en May Morris, al socaire de la cual efectúa unas consideraciones muy oportunas referentes al papel de las instituciones sociales en pro de la primacía del varón –lo que conlleva, sobre todo, no facilitar la aparición de mujeres artistas, por ejemplo– y en aquellos países donde había menor rigidez, los agravios respecto a las mujeres (más en el campo del arte que en el del diseño) persistieron no obstante, creando una distorsión en toda esta problemática.

Prosigue el recorrido, la profesora Torrent, dando un significativo repaso a lo que la creación cerámica entrañó para un importante número de diseñadoras, así como también en el campo de la creación textil. De las *Wiener Werstate* a la *Bauhaus*, transistando por lo que supuso el *Art Déco*, y sin olvidar las corrientes constructivistas con su innegable impacto y los nombres recuperados de diseñadoras y artistas (tapados o eclipsados por sus parejas masculinas cuyos triunfos sí fueron destacados por los estudios históricos al respecto), y entrelazando nombres de creadoras –Charlotte Perriand, Aino Marsio, Lilly Reich...– con los correspondientes a diseñadores o arquitectos –Le Corbusier, Alvar Aalto, Mies van der Rohe...–, nuestra autora va clarificando una serie de posturas, enlaces, concomitancias y distorsiones en todo este estudio hasta llegar a la II Guerra Mundial, de manera que como ella misma apunta, todavía hoy no se han salvado los escollos, siendo la presencia de las mujeres en determinados sectores del diseño industrial muy minoritaria. No obstante, hay que señalar, crece el número de aquellas y de esa forma la esperanza de una igualdad real en esta actividad.

LA CRUELDAD DE LO REAL

Domingo Hernández Sánchez

Universidad de Salamanca

RESUMEN

El artículo examina ciertas pretensiones artísticas de acercarse a “lo real” a través del dolor y la violencia, y que, en ocasiones, suelen obtener como resultado justamente lo contrario de lo que se proponen, a saber, la espectacularización del dolor. Frente a esto, se mostrará la posibilidad de una serie de gestos más silenciosos, menos espectaculares pero más firmes, que, como dice Palahniuk, puedan “bajarle el volumen al mundo real” sin recaer en la banalidad.

ABSTRACT

The article examines different artistic approaches to the “real” through pain and violence. Frequently these approaches backfire, and end up presenting pain as a spectacle. The aim of the article is to outline a series of gestures, less spectacular yet more solid, which, to quote from Palahniuk, can “turn down the volume of the real world” without trivializing it in the process.

La violencia que desprende el cuadro resulta sobrecogedora. Y no es para menos: *Apolo y Marsias* (Fig. 1) reproduce el inicio del desollamiento de Marsias. Es una escena conocida, *clásica*, y, como tal, aparece más de una vez a lo largo de la historia del arte. Además de Jusepe Ribera, también Tiziano y Giordano, entre otros, han insistido en la historia del sátiro frigio Marsias, que se atrevió a desafiar a Apolo a un duelo de flautas. La contienda musical la ganó el dios, y los jueces, en ese caso las Musas, al decretar el éxito de Apolo decretaron también el sufrimiento del sátiro. Y, ya se sabe, las venganzas de los dioses son terribles, por lo que no debe extrañar que el castigo de Apolo ante el pecado de *hübris* rebose de crueldad: desollar vivo al sátiro.



Fig. 1. José Ribera, *Apolo y Marsias*, 1637.

La flauta abandonada de Palas, de la que se desprendió nada más y nada menos que porque le afeaba el rostro al soplar... esa flauta es la que, por desgracia para él, encontró el joven frigio. Sí, esa flauta es en el fondo la culpable de todo. Y la soberbia del sátiro, por supuesto, que no era consciente de sus capacidades, que no tenía constancia del socrático “conócete a ti mismo” y se equivocó en la medida de sus fuerzas. La historia procede del libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio, y el texto no tiene desperdicio, o, mejor, todo él remite a los *desperdicios*:

Otro trae a colación al sátiro al que, vencido con su caña tritoníaca, le infligió un castigo el Latoo. “¿Por qué me arrancas de mí mismo?”, dice; “¡jay! me arrepiento, ¡jay!”, gritaba, “¡no tiene tanto valor una flauta!”. Al que gritaba le fue arrancada la piel por la superficie de sus miembros, y nada era sino una herida; por todas partes mana la sangre y los tendones sin protección quedan al descubierto y las estremecidas venas laten sin piel alguna; se podrían contar las vísceras palpitantes y las entrañas que se transparentaban en su pecho¹.

Ante la historia de Ovidio casi se agradece que Ribera representase únicamente el inicio del desollamiento. Todavía escuchamos los gritos de Marsias, gritos, no se olvide, causados por haber cedido a la tentación del sonido, del sonido de la flauta. ¡No tiene tanto valor una flauta!, dice el sátiro: no tiene tanto valor si no la utilizas para molestar al dios, para retar al dios, es decir, para arrancarlo de su sosiego. Tú me arrancas de mi

1. OVIDIO, *Metamorfosis*, VI, 384-392. Ed. C. Álvarez y R. M^a Iglesias. Madrid, Cátedra, 2001, pp. 403-404.

celestial tranquilidad, yo te arranco la piel, te arranco de ti mismo... Vaya que si tiene valor una flauta; mejor habría sido no tocar, ningún sonido, sólo silencio, no hablar. Violencia cruel, entonces, la del dios, representada en el castigo del desollamiento, y, por supuesto, es este desollamiento el que muestra toda la violencia de la escena.

Parece como si los desollamientos se quedasen ahí, como si a partir de ahora ya no pudiéramos sacarlos de la cabeza y fuésemos obligados a contemplar todo desnudo como un desnudamiento no de vestimenta, sino de pieles. Esta es la tesis de Georges Didi-Huberman en el magnífico *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, la idea de que «la obsesión por la figura anatómica desollada continúa siendo colindante a toda visión del desnudo»². En el fondo, es tal tesis la que nos conduce sin remisión al tema que se encuentra tras las pieles y sus desollamientos, el de la representación de la violencia, el de ver o no ver, o, incluso, el de que sea imposible dejar de ver. Recordemos aquella idea de Diderot, mencionada también por Didi-Huberman:

Sin duda el estudio de la figura anatómica tiene sus ventajas; pero ¿no habrá que temer que el desollado se quede perpetuamente en la imaginación, que el artista se empeñe en la vanidad de mostrarse sabio, que su ojo corrupto no pueda detenerse en la superficie, que, a pesar de la piel y las grasas, no siempre vislumbre el músculo, su origen, su ligamento y su inserción; que lo articule todo con demasiada fuerza, que sea duro y seco, y que me encuentre el maldito desollado, incluso en sus figuras de mujer? Ya que sólo aparece ante mí el exterior, me gustaría que me acostumbraran a verlo bien y que me dispensaran de un conocimiento pérfido, que tengo que olvidar.³

Ése es exactamente el problema, que el desollado se quede perpetuamente en la imaginación, que la disputa entre interiores y exteriores, entre superficies y esencias, o, en este caso, entre pieles y vísceras, impida separarlos. Optimista, en el fondo, Diderot. Si traducimos esto al lenguaje de la representación de la violencia, hoy, en el fondo, el problema es justamente el contrario, que las imágenes desaparecen rapidísimamente de nuestra imaginación, que la propia imaginación está también desgarrada. Didi-Huberman lo ha visto claro: hoy «vivimos la imagen en la época de la imaginación desgarrada»⁴. Pero volvamos a los desollados.

2. Georges DIDI-HUBERMAN, *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Trad. J. Salabert. Madrid, Losada, 2005, p. 53.

3. Denis DIDEROT, *Escritos sobre arte*. Ed. G. Solana, trad. E. del Amo. Madrid, Siruela, 1994, p. 107.

4. Georges DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo*. Trad. M. Miracle, Barcelona, Paidós, p. 263.

Si creemos a Alberti, cuando afirmaba en *Sobre la pintura* que el cuerpo abierto, la figura anatómica desollada, es al cuerpo desnudo lo que éste es a un cuerpo vestido, entonces la belleza y la crueldad exigen su consideración armónica. Del mismo modo que están íntimamente unidas la violencia y la sexualidad, como nos ha enseñado Sade, o Bataille, o el propio Didi-Huberman o, sobre todo, René Girard: «La estrecha relación entre sexualidad y violencia, herencia común de todas las religiones, se apoya en un conjunto de convergencias bastante impresionante»⁵, escribe en *La violencia y lo sagrado*, remitiendo a todo tipo de raptos, violaciones, desfloraciones, sadismos, incestos, dolores del parto... Por ello, el inexorable vínculo entre belleza y crueldad, y entre violencia y sexualidad, también implica, de un modo general, la imposibilidad de separar interiores y exteriores, aunque sean tan violentos como éstos. Y, sin embargo, podemos dar un paso más: ramifiquemos a Marsias, si es que el osado sátiro no está ya lo suficientemente *ramificado*. Bifurquemos *el tema Marsias* en dos direcciones, una continúa con el desollamiento, otra nos permitirá dar el salto a las prácticas artísticas contemporáneas.

Recordemos, primero, a otro sufriente, en este caso otra, otra sufriente a la que también alude Didi-Huberman en *Venus rajada*, precisamente para obligar a pensarla junto al *Nacimiento de Venus*. Recordemos, pues, la historia de Nastagio de los Onesti, tal como aparece en la Novela VIII de la Jornada V de *El Decameron* de Boccaccio, origen de esos *spalliere*, esos adornos de pared que pintó Botticelli, o sus ayudantes, entre 1482 y 1483 (Fig. 2).



Fig. 2. Sandro Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti*, 1483 (detalle).

5. René GIRARD, *La violencia y lo sagrado*. Trad. J. Jordá. Barcelona, Anagrama, 1983, p. 42.

La historia se sitúa en Rávena, donde vive Nastagio degli Onesti, heredero de una fortuna considerable y perdidamente enamorado de la hija de Paolo Traversari. Sin embargo, ella, sea por su mayor nobleza, sea por su belleza, no corresponde a las cortesías de Nastagio, lo que lleva a éste a una locura de amor tal que comienza a dilapidar su fortuna. Son sus amigos, temiendo tanto por la herencia como por la cordura de Nastagio, quienes le convencen para que abandone Ravena y marche a Classe, con la confianza de que los nuevos aires mitiguen su desesperación. Pero Nastagio sigue por el mismo camino, hasta que paseando por el bosque la mañana de un viernes de mayo –buena fecha para las visiones, como todo el mundo sabe–, oye unos gritos desgarradores y contempla a una mujer que huye perseguida por un caballero espada en mano y lleno de ira. Nastagio intenta proteger a la joven, pero el caballero, Guido degli Anastagi, le aparta y le explica la razón de su conducta. La historia es similar a la de Nastagio, por lo menos en su comienzo: en otro tiempo, Guido amó a la mujer que ahora persigue, un amor no correspondido que le llevo al suicidio. De ahí el castigo de ambos, a él por el suicidio, a ella por su frialdad, el castigo de estar condenados a repetir constantemente la misma escena de caza y muerte que Nastagio ha contemplado. Nastagio, más práctico que atemorizado, decide sacar partido de lo que, evidentemente, es una visión: convocará un banquete en el lugar donde cada semana se repite la escena, invitará a su amada y a toda su familia e intentará utilizar la situación en su beneficio. Así lo hace, con tanto éxito que el desdén de la joven, temor de por medio, de inmediato se convierte en amor.

Extraña historia, y compleja, pues en ella se entrecruzan todo tipo de temas de tradición clásica: la belleza cruel, la caza infernal, mucho de Dante... todo ello para llegar a una todavía más extraña moraleja, que difícilmente podía ser del agrado de las florentinas de la época, por no hablar de las actuales: «que las mujeres no deben negarse nunca a las pretensiones de los que las cortejan»⁶. Si a ello le sumamos que los *spalliere* de Botticelli estaban destinados a la estancia nupcial de los recién casados Gianozzo Pucci y Lucrezia Bini, es decir, al dormitorio de matrimonio –claro, no se olvide: violencia y sexualidad son indisociables–, podemos ir atando cabos y afirmar que la historia que representa Botticelli era «ante todo una amenazadora advertencia [para la mujer, evidentemente], no una historia de amor»⁷. Por supuesto, habría mucho más que decir de la historia, pero a mí ahora sólo me interesa destacar la suprema violencia que desprende.

6. David CAST, «Boccaccio, Botticelli y la historia de Nastagio degli Onesti», en VV.AA., *Historias inmortales*. Madrid / Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2002, p. 77.

7. Joaquín YARZA LUACES, «El “Decamerón” y la historia de Nastagio degli Onesti de Botticelli», en VV.AA., *Historias mortales. La vida cotidiana en el arte*. Madrid / Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, p. 156.

Aquí ya no se trata de un desollamiento, como en Marsias, sino de una evisceración.

Así habla Guido de los Anastagi, quien, tras narrar las causas de los hechos, su suicidio y la muerte de su dama, explica cómo ambos fueron condenados al infierno, y allí se les castigó con la más dolorosa de las penas, una especial para cada uno, pero indisociables entre sí:

A ella escapar delante de mí, que tanto la amé, y a mí perseguirla como a mortal enemiga, y no como a la mujer amada. Cuando le doy alcance, con este estoque con el que me quité la vida la mato y le abro la espalda; le arranco del cuerpo aquel corazón duro y frío, en el cual nunca entraron el amor ni la piedad, y se lo arrojo, con las demás entrañas, como podrás ver de inmediato, a estos perros, para que se lo coman. No pasa mucho tiempo hasta que ella, tal como la justicia y el poder divinos exigen, se levanta como si nunca hubiera muerto y reanuda su dolorosa huida, mientras los perros y yo la perseguimos.

Y continúa Boccaccio:

Nastagio, al oír estas palabras, se acobardó y, con los cabellos erizados, retrocedió sin dejar de mirar a la infeliz joven y esperó, temeroso, a ver lo que hacía el caballero. Este, terminada su explicación, corrió hacia la joven como un perro rabioso, con el estoque en la mano; ella, arrodillada y sujeta con fuerza por los dos mastines, imploraba piedad; pero él la hirió en medio del pecho con todas sus fuerzas, traspasándola de parte a parte. Cuando la joven recibió el golpe cayó de bruces sin dejar de llorar y gritar; y el caballero, empuñando un puñal, le abrió los costados, le sacó el corazón y todas las demás cosas de alrededor y se lo arrojó a los dos mastines, que de inmediato se lo comieron.⁸

Desgarradora historia, y nunca mejor dicho. Pensar que su representación pictórica acompañaría en el lecho nupcial a los recién casados, aunque fuera obra de Botticelli, la verdad es que da que pensar. Didi-Huberman analiza la pieza de Botticelli con una intención explícita, la de mostrar que la pobre mujer eviscerada es el reverso de la Venus naciente, que el desnudo, ya en el *quattrocento*, está siempre rajado: mostrar que el desnudo siempre va acompañado de los estudios de anatomía, que lo informe y lo abyecto se encuentran ya en la mayor belleza, que la Venus es una Venus perpetuamente asesinada, como la dama eviscerada, como el sátiro desollado, como *La venus de los médicos*, esas figuras de cera, esos modelos anatómicos de Clemente Susini que todavía podemos encontrar en el museo *La Specola* de Florencia (Fig. 3).

8. Giovanni Boccaccio, *El Decamerón*, II. Trad. E. Benítez. Madrid, Alianza, 1987, p. 455.



Fig. 3. Clemente Susini, *Venus desventrada*, 1781-1782.

El “¿por qué me arrancas de mí mismo?” que preguntaba Marsias adquiere así todo su sentido. Incluso podemos vincular a las dos víctimas para partir de aquí y apoyar en lecturas clásicas una única idea: no hay belleza sin violencia, no hay belleza sin crueldad, como nos ha enseñado Bataille. Es ahí donde convergen el *Marsias* de Ribera y el *Nastagio* de Botticelli, con palabras de Didi-Huberman: «Es en la serie de semejantes *desmembramientos* donde hemos de comprender el nacimiento de Venus, esa especie de catástrofe productora de belleza: es tan dolorosa –para el Cielo al menos– como lo fue el desollamiento de Marsias, esa versión cruel, pero típicamente humanista, del precepto socrático “conócete a ti mismo”. No cabe belleza celeste sin castración del Cielo, ni conocimiento de sí sin el horror expresado por el desollado de Apolo: “¿Por qué me arrancas así a mí mismo?”»⁹.

Comenté más arriba que el desollamiento de Marsias nos conduciría en dos direcciones. Una nos ha traído hasta la historia de *Nastagio* de los Onesti, la segunda nos arrastrará hasta el ámbito contemporáneo. En el fondo, el hecho de acudir a estos textos e imágenes clásicos que han aparecido hasta ahora tiene un objetivo obvio, pero que hay que recordar: que la violencia más cruel recorre toda la historia del arte. Pero, si esto es así, ¿por qué admiramos el Ribera y el Botticelli y nos repugnan tanto similares crueldades cuando se exponen hoy, o repugnan tanto al público menos acostumbrado a las aventuras contemporáneas?, ¿por qué, incluso, la violencia que inunda o, mejor dicho, inundó hace unos años la escena artística se ha convertido en arma arrojadiza para los públicos más conservadores?, ¿por qué, expresado de otra manera, las sanguinolencias contemporáneas despiertan tantos problemas, hasta el punto de convertirse en objetivo de los minutos de la basura en los telediaris? El culpable de todo es lo real, como veremos, pero antes quizá sea necesaria alguna clave más.

9. Georges DIDI-HUBERMAN, *Venus rajada*. Ed. cit., p. 60.

Regresemos, entonces, a la segunda ramificación del Marsias. ¿Cómo aparecería Marsias hoy?, ¿cuál sería su representación?, ¿cómo traducir al lenguaje artístico contemporáneo el desollamiento de Marsias? Da miedo: *conociendo a los artistas contemporáneos...* quizá desuelen “de verdad” a alguien. La idea es novelesca, y no es mía: Jonathan Santlofer en *El artista de la muerte* basa en el Marsias de Tiziano uno de los asesinatos más macabros¹⁰. Pero no es así como se ha representado a Marsias en la práctica artística actual, o, por lo menos, no es así como lo hizo Kapoor. Efectivamente, en la primavera de 2002 Anish Kapoor introdujo a Marsias en la *Sala de Turbinas* de la Tate Modern (Fig. 4). Y lo introdujo a lo grande, ocupando completamente el espacio completo del hall de la Tate¹¹.

Kapoor, basándose en el Marsias de Tiziano, realizó una pieza de 135 metros donde la violencia del tamaño y el color asumía la de la versión clásica. Construida únicamente con una piel de polivinilo de color rojo, la instalación de Kapoor parece omitir el cuerpo para mostrar el mero desollamiento, la secreción, el flujo, la sangre, el estallido causado por el violento desgarrar de la piel. No deben extrañar, entonces, las referencias que incluye: «una herida colosal, un gigantesco grito, una enorme vagina, una sangrante trompa o el interior de un corazón», expresado con palabras de Vicente Alemany¹². La obra de Kapoor está basada en el Marsias de Tiziano (y en los cuerpos de bueyes desollados de Soutine), pero podría ser también el de Ribera. El tamaño, el color, esas formas que se asemejan a enormes altavoces... todo ello parece remitir a la violencia del grito mudo, al silencioso alarido presente en la enfatización de la piel, como si Kapoor hubiese decidido concretar en un solo aspecto el sentido del desollamiento, como si el aislamiento de la piel desgarrada fuese la coherente reducción contemporánea de la figuración clásica —al margen del vínculo que establece Kapoor entre desollamiento y crucifixión¹³—.

El Marsias de Kapoor es una cicatriz enorme, una herida, sangrando por todos los lados y presentando el sufrimiento del sátiro en toda su violencia. El rojo violento, la grandiosidad violenta... el silencio violento. Como si el enorme altavoz que parece desprenderse de la pieza sirviera para entender los gritos del silencio. Qué mejor expresión de la violenta escena de Marsias que la pieza de Kapoor, qué más violento que este enorme grumo de sangre, esta cicatriz de polivinilo donde “nada era sino una herida”, como escribía Ovidio. Tan violenta, tan sangrante... y, sin embargo,

10. Jonathan SANTLOFER, *El artista de la muerte*. Trad. M. Diago y A. Debritto. Barcelona, Ediciones B, 2003, p. 107.

11. Véase un comentario de la obra en Eva FERNÁNDEZ DEL CAMPO, *Anish Kapoor*. San Sebastián, Nerea, 2002, p. 103 ss.

12. Vicente ALEMANY, «Morir despellejado», en <http://elnido.ech.es/N14/mundo2.htm#> [Fecha de consulta: 15/1/2008]

13. Cfr. Donna DE SALVO, “Una conversación. Entrevista a Anish Kapoor”, en Eva FERNÁNDEZ DEL CAMPO, *Anish Kapoor*. Ed. cit., p. 115.



Fig. 4. Anish Kapoor, *Marsias*, 2002.

no tenemos ningún problema para tratarla con todo nuestro respeto. Esta no saldrá en los telediaris o, si lo hace, se verá acompañada por la media sonrisa del presentador de turno: es una pieza abstracta, enorme, sí, pero abstracta. No hace daño a nadie, y es mucho menos aspavientosa que cualquier performance. Más violenta, pero menos retórica. Es un modo silencioso de mostrar artísticamente los gritos de la violencia. Pero, como sabemos, no es habitual. Hay incluso una historia comunmente aceptada, una historia “artísticamente correcta” de la relación entre arte y violencia. La historia que cuentan exposiciones como *A sangre y fuego*, el proyecto que desarrolló Juan Vicente Aliaga en 1999 en el *Espai d'Art Contemporani* de Castellón, o *Laocoonte devorado*, que pudo verse en Salamanca en 2005. Esa historia, que Virilio llama la «crónica necrológica del arte»¹⁴, es la comúnmente aceptada: los expresionistas y la guerra, algo de Warhol, mucho de accionismo, Burden pegando tiros, algo de Leon Golub, algo de abyecciones y demás casquería, hasta llegar a los jóvenes ingleses con Damien Hirst y los hermanos Chapman a la cabeza. Es ahí donde empiezan los problemas, no en obras como la de Kapoor ni, mucho menos, en Ribera, Tiziano o Botticelli.

Tras esas atrocidades que hemos visto en Ovidio o Boccaccio, tras esas violentas crueldades que experimentamos en Botticelli y en Ribera, incluidos los perros de Bocaccio/Botticelli devorando las entrañas

14. Paul VIRILIO, *El procedimiento silencio*. Introducción de Andrea Giunta, trad. J. Fondebrider. Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 50.

de la pobre dama eviscerada, tras las damas de la corte engañadas por Nastagio para que contemplaran la masacre, leamos ahora la descripción de un proyecto de performance del grupo mejicano SEMEFO. Lo extraigo de una entrevista realizada por Osvaldo Sánchez en el número que *Revista de Occidente* dedicó en 1998 a “Las imágenes de lo prohibido en el arte actual”. Eran los años noventa, ya tan lejanos, cuando los jóvenes artistas británicos estaban en el candelero, cuando todavía había gente interesada por la abyección y el lado oscuro del arte, cuando un obsesionado por las profecías como Virilio cometía el error de afirmar que «mal que le pese a Adorno, tanto después como antes de Auschwitz, el espectáculo de la abyección es constante, pero se ha vuelto políticamente incorrecto cuestionarlo»¹⁵. Sí, un error en sus profecías: a día de hoy, y apenas han transcurrido diez años desde entonces, parece como si lo incorrecto fuese dejar sin cuestionar el espectáculo de la abyección. Virilio lo afirmaba porque, ya que ese espectáculo era el objeto de las críticas desde todos los lados, el mundo del arte cerró filas... y, por tanto, en ese momento era política-artísticamente incorrecto cuestionarlo.

Pero volvamos a los perros y a las damas, en este caso ya no perros que devoran las vísceras ni damas que miran angustiadas, sino los de SEMEFO (Servicio Médico Forense) y su proyecto vetado en *X'Teresa. Centro de Arte Alternativo*. Recordemos la idea: los perros de Nastagio eran terribles, ahora veamos otros. Leo la entrevista de Osvaldo Sánchez, cuando SEMEFO habla de sus proyectos suspendidos:

La segunda suspensión, esta vez sí como prohibición, fue en *X'Teresa, Centro de Arte Alternativo*. Nos censuraron unos minutos antes, porque íbamos a hacer explotar perros con dinamita, y a patearlos y a violarlos... pero eran perros ya muertos –mejor dicho, perras, tenían las tetas hinchadas y el culo reventado– y claro había tantas “mujeres de la cultura” allí que se sintieron aludidas. Pero de eso se trataba. El título de la obra era *Máquinas célibes*. Por eso les habíamos inyectado las tetas a las perras y destrozado el culo. Y la idea –porque tuvimos que explicar mil veces la idea– era revalorizar la violencia natural del ser humano contra la violencia institucionalizada, evidenciar eso de que tienes derecho a ser sometido pero no a golpear... Y nos inventamos una idea de clones que pegaban a las perras, en la búsqueda de la mayor reproducción con el menor sexo posible. Fue en 1993, mucho antes de esta moda de ahora de las ovejas clonadas... Nuestro objetivo era emplazar la violencia de la clonación frente a las dinámicas violentas de la sexualidad. No lo hicimos, pero hubo tanta prensa, nos insultaron tanto. Fue la *performance* perfecta.¹⁶

15. *Ibid.*, p. 76.

16. Osvaldo SÁNCHEZ, «SEMEFO: la vida del cadáver. Entrevista», *Revista de Occidente*, n° 201, 1998, pp. 131-139.

Sobre este proyecto de los mejicanos SEMEFO –un grupo, no se olvide, que insiste en que su discurso artístico no es sobre la muerte ni la violencia, sino sobre el cadáver– ha escrito acertadamente Fernando Castro: «el activismo artístico de los conspirados de la *morgue* encuentra rápida respuesta en los medios de comunicación, que son asumidos, cínicamente, como garantía del “éxito” de la propuesta. Lo que tenía el tono de la agresividad punk, aderezado con la cita “duchampiana” del dispositivo célibe, termina por entregarse al sarcasmo cómplice con la *espectacularización de la estética*»¹⁷. ¿Qué ocurre aquí? ¿Son estos perros demasiado “reales”, y, por tanto, no son inofensivos como los representados por Botticelli? ¿Aquellas damas utilizadas por Nastagio para que contemplasen la escena de la evisceración se han convertido en esas “damas de la cultura” que menciona SEMEFO? Quizá sí: el problema es lo real, por supuesto, pero también, no se olvide, su espectacularización, su retórica banal. Siempre ha habido perros en el arte, pero los que llaman la atención son los clones de SEMEFO, que, claro, están “vivos”. Insisto, el tema es doble: lo real y el espectáculo. Porque performances como las de SEMEFO no fracasan por su brutalidad, ni siquiera porque esa violencia brutal sea mera retórica: fracasan porque su objetivo, el de la representación de lo real en su carácter más cruel y violento es imposible.

Como ha mostrado Clément Rosset la realidad es cruel, es insuficiente, y eso mediatiza cualquier intento de presentar su violencia. Para Rosset, la insuficiencia de lo real viene a expresar el hecho de que «la realidad sólo podría ser tenida en cuenta filosóficamente mediante el recurso a un principio exterior a la realidad misma (Idea, Espíritu, Alma del mundo, etc.), destinado a fundamentarla y explicarla, incluso a justificarla»¹⁸. Frente a esa insuficiencia de lo real, que conlleva el menosprecio de la realidad inmediata como nexo común de toda negación de lo real efectuada por la filosofía, presenta Rosset, en homenaje a Leibniz, el *principio de realidad suficiente*. Éste implica considerar la sola realidad, sin máscaras, sin elusiones, aceptando la dificultad de trato que supone lo real sin mediaciones y, sobre todo, siendo conscientes del carácter doloroso y cruel que tal realidad contiene. La crueldad de lo real, entonces, proviene no de que la realidad sea cruel, sino, precisamente, de que es real: «Entiendo por crueldad de lo real el carácter único y, por lo tanto, irremediable e inapelable de esa realidad –carácter que impide, a la vez, mantenerla a distancia y atenuar su rigor tomando en consideración una instancia cualquiera que fuese exterior a ella–. *Cruor*, de donde deriva *crudelis* (cruel), así como *crudus* (crudo, no digerido, indigesto), designa

17. Fernando CASTRO, «All violence is the illustration of a pathetic stereotype», en Fernando CASTRO, *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*. Murcia, Cendeac, 2003, p. 61.

18. Clément ROSSET, *El principio de crueldad*. Trad. R. del Hierro. Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 17.

la carne despellejada y sangrienta: o sea, la cosa misma desprovista de sus atavíos o aderezos habituales, en este caso, la piel, y reducida de ese modo a su única realidad, tan sangrante como indigesta. Así, la realidad es cruel —e indigesta— en cuanto se la despoja de todo lo que es a fin de considerarla sólo en sí misma»¹⁹. Perfecto el texto de Rosset para un artículo sobre desollamientos y evisceraciones, sobre pieles y despojos: atendiendo a la tesis del filósofo francés, parece como si esa enorme piel aislada que es el *Marsias* de Kapoor adquiriera su contexto más pleno.

En este último sentido, cuestionar la posibilidad de un determinado principio de suficiencia de lo real para ciertas opciones artísticas contemporáneas adquiere mayor relevancia. Quizá lo real traumático y psicótico, eso real que juega con cadáveres, sanguinolencias y plastinaciones, suponga hoy, en el fondo, lo real más insuficiente. Sería una realidad completamente mediada y que, por tanto, elude, aunque parezca lo contrario, la crueldad y el dolor de lo real, con lo que resultaría una nueva versión de la empresa metafísica clásica —«la empresa metafísica por excelencia consiste pues en apartar la inmediatez, relacionarla con otro mundo cuya clave posee»²⁰—, restableciendo así aquello contra lo que supuestamente se debatía. No hay problema en aceptar y disfrutar —o no— estas determinaciones artísticas, siempre que no se exploten —ni por el artista, ni por el crítico, ni por la institución-arte en general— como el acceso directo a la más profunda interioridad de lo real: la mayoría son espectáculo, maravilloso, discutible, repugnante... pero casi siempre espectáculo, con toda su dialéctica, pues, como nos enseñó Debord, el espectáculo «invierte lo real [...] La realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real»²¹. Quizá nadie como Žižek haya expresado de un modo más claro esta relación entre espectáculo y exceso de transgresión: «el exceso transgresivo pierde su valor de escándalo y se integra plenamente en el mercado artístico oficial»²², y, más adelante, «los artistas de hoy que exhiben objetos excrementicios como objetos artísticos, lejos de quebrantar la lógica de la sublimación, luchan desesperadamente por *salvarla*»²³.

Aunque la idea de Žižek conlleva cierta nostalgia por un supuesto paraíso perdido, en el fondo el tema va más allá de la retórica del espectáculo. Efectivamente, no sólo se trata ya del problema de la espectacularización, sino, sobre todo, de que el realismo psicótico

19. *Ibid.*, p. 22.

20. Clément ROSSET, *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Trad. E. Lynch. Barcelona, Tusquets, 1993, p. 62.

21. Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, § 6. Trad. J. L. Pardo. Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 39.

22. Slavoj ŽIŽEK, *El frágil absoluto o ¿por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* Trad. A. Gimento. Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 38.

23. *Ibid.*, p. 45.

conseguiría lo contrario de lo que se propone. Esto no significaría criticarlo por su presencia espectacular, sino por cierto fracaso de su objetivo... si es que su objetivo era la presentación de lo real. El realismo extremo no consistiría más que en otra forma de mostrar la insuficiencia de lo real, otra forma de metafísica que, ahora, oculta lo real bajo la máscara de la sangre, la carne y el cadáver. El trauma y la abyección no serían más que el modo actual de evitar el principio de realidad suficiente y, por tanto, mostrar otro modelo de mediación: los nuevos gestores de la pantalla serían la propia sangre, el propio cadáver, la propia víscera, el propio excremento, la propia violencia. Acudir a ellos es lo que hace, aunque parezca lo contrario, vestir más que desnudar, enmascarar y aderezar más que presentar. Y es que en nuestra época, la sangre y el cadáver son tan tristemente comunes, gratuitos y vanos que intentar presentarlos puramente, en su desnudez, en su crueldad, supone la mediación de la impostura, cuando menos, y, cuando más, la de la hipocresía.

En el fondo, es tal dialéctica entre lo real y su espectacularización, mediada por la representación de la violencia, lo que explica por qué a Žižek le gusta tanto *El club de la lucha*, la película de David Fincher, a la que considera una de sus favoritas de los últimos años. Pero, en mi opinión, no la interpreta del todo bien, y no lo hace porque olvida el libro de Palahniuk en que se basa la película. Žižek basa su interpretación en una única idea, la de que en los violentísimos enfrentamientos entre los miembros del club la clave está en que «lo hacen de un modo amistoso y con afecto, como una especie de sano desahogo, como una vía para reconectarse con lo Real». A partir de tal idea, Žižek extrae una conclusión tan atractiva como peligrosa. A pesar de las críticas que recibió la película (casi siempre por protofascista), «pocos observaron en la película algo que, a mi juicio, debemos tener el coraje de aceptar. A saber, la dimensión emancipatoria de este auto-golpearse, y el que, en cierto modo, necesitemos arriesgarnos a asumir este tipo de violencia»²⁴.

Aunque resulte atractiva, sobre todo por enfrentarse a interpretaciones sensibleras y bienintencionadas, en el fondo hipócritas, falta algo en la lectura de Žižek. Para él, *El club de la lucha* trataría de mostrar una forma de *retorno de lo real*, por utilizar el título del libro de Hal Foster, sabiendo que lo real, por definición, es insuficiente. En el fondo, Žižek olvida dos cosas: una, muy importante, a Palahniuk; otra, la fuerza del espectáculo. Es cierto que Palahniuk en el libro deja claro que su personaje principal *no quiere morir sin cicatrices*, pero el tema de Palahniuk no es un retorno de lo real, sino, sobre todo, el de librarse de lo real, aguantar, resistir, ser capaz de vivir en un mundo insoportable. Palahniuk lo expresa con una frase magnífica: «Después de una noche en el club de lucha, se baja el

24. Slavoj ŽIŽEK, *Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly*. Trad. S. Arribas. Madrid, Trotta, 2006, p. 114-115.

volumen del mundo real»²⁵. No hablamos de un retorno, entonces, sino de una liberación, o, por lo menos, de una disminución de los ruidos procedentes de una realidad saturada y sobreexpuesta. Se trata de bajar el volumen, de salir de un mundo donde los objetos te poseen a ti y no tú a ellos, donde hablan demasiado alto, casi a gritos. Sí, es cierto, se lucha por luchar, pero para escapar de una vida insignificante, como muchas, como todas. De ahí el grito, el maravilloso grito que recorre *El club de lucha*: «Sálvame de los muebles suecos. / Sálvame del arte inteligente»²⁶.

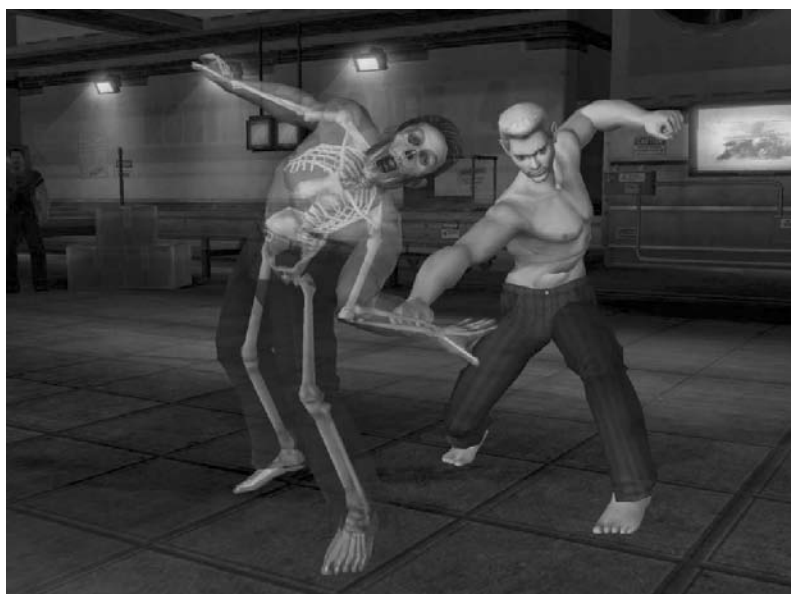


Fig. 5. *Fight Club*, Vivendi Universal Games, 2004.

Quizá tenga razón Žižek, quizá no sea suficiente con el anhelo de Tyler y compañía por bajar el volumen del mundo real. Y, sin embargo, tampoco podemos olvidar a Baudrillard, quien si en *La violencia del mundo* insistía en que «un incremento de violencia no basta para abrirnos a la realidad»²⁷, en aquella entrevista de 1996 con Geneviève Breerette lanzaba una exclamación que podría fácilmente ponerse en boca de alguno de los personajes de Palahniuk, así como aplicarse sin dudarlo a alguna de las pretensiones artísticas más supuestamente rompedoras: «lo que me desespera es el exceso de realidad, y el exceso de arte cuando

25. Chuck PALAHNIUK, *El club de lucha*. Ed. cit., p. 56.

26. *Ibid.*, p. 52.

27. Jean BAUDRILLARD y Edgar MORIN, *La violencia del mundo*. Trad. C. Roche. Barcelona, Paidós, 2004, p. 27.

se lo impone como realidad»²⁸. Exceso de realidad como instrumento para lograr un pretendido retorno de lo real: ésa es la clave... y el problema. Pero completemos el argumento. Hasta aquí Palahniuk, y, sin embargo, no hay que menospreciar, nunca, a la cultura del espectáculo. Si se tiene en mente ese *bajar el volumen del mundo real*, comparémoslo ahora con el juego que se editó a partir de *El club de lucha*: violencia expresa, por supuesto, y banda sonora atronadora como compañía (Fig. 5). Perfecto para un juego, pero qué poca justicia con la novela. Pobre Tyler, pobre Palahniuk. Al final, el volumen no se ha bajado, sino que se ha subido.

Por supuesto, cuando hablamos de espectáculo o de la espectacularización de lo real, no ha de olvidarse la argumentación de Susan Sontag: «la afirmación de que la realidad se está convirtiendo en un espectáculo es de un provincianismo pasmoso. Convierte en universales los hábitos visuales de una reducida población instruida que vive en una de las regiones opulentas del mundo, donde las noticias han sido transformadas en entretenimiento»²⁹. Lo sabemos, pero quizá debamos asumir que quizá no podamos ser otra cosa que provincianos. Y es que, a lo mejor, precisamente el hecho de no reconocer nuestro provincianismo sea lo que nos hace caer en las falsas anestesias, en los falsos humanitarismos, en los falsos consuelos, como ha insistido Félix Duque³⁰.

¿Qué queda, entonces? Quizá admitir el terrible hecho de que uno no se desembaraza jamás de la violencia. Queda, también, que la violencia para mostrar un retorno de lo real es muy cuestionable. Queda que a lo mejor lo que estamos haciendo es, simplemente, buscar nuevos lugares donde insertar el sacrificio violento, por seguir la lectura de Girard. Queda el anhelo de cierto silencio, cierta estrategia de ausencia, aunque sin caer jamás, ya no, en ningún discurso de lo impresentable. Queda incluso la posibilidad de recordar siempre que la realidad es no-toda, pero que también, con palabras de Didi-Huberman, las imágenes, sobre todo las artísticas, «nunca *lo muestran todo* [...] [sino que] saben mostrar la ausencia desde el *no todo* que constantemente nos proponen»³¹. Queda, por último, reconocer que ante esas dos escuelas que recorren todo discurso sobre la violencia —la que nos impide acercarnos a películas o juegos violentos porque nos insensibilizan, y la que asume cierta posibilidad de catarsis a través de la representación—, y reconociendo que ninguna de las dos es cierta o falsa del todo, siempre queda la confianza en la capacidad de distinción.

28. Jean BAUDRILLARD, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Trad. I. Agoff. Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 93.

29. Susan SONTAG, S., *Ante el dolor de los demás*. Trad. A. Major, prólogo de Sami Nair. Barcelona, Círculo de Lectores, 2003, p. 138.

30. Cfr. Félix DUQUE, *Terror tras la postmodernidad*. Madrid, Abada Editores, 2004, p. 106.

31. G. DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Ed. cit., p. 185.

Optimista confianza, quizá demasiado inocente, hacer creer que, *para todo el mundo*, los juegos no son más que eso, juegos. Y, sin embargo, quizá no dejen de ser útiles palabras como las del propio Palahniuk, cuando contestaba a aquellos que insistentemente le preguntaban dónde y cuándo podrían inscribirse en el club de lucha más cercano: «Le digo que no existe ningún sitio. Que no hay ninguna sociedad secreta de clubes donde los tipos se den de hostias y se quejen de sus vidas vacías, sus carreras insignificantes y sus padres ausentes. Que los clubes de lucha son una fantasía. Que no se pueden frecuentar. Que me los inventé yo»³². Sí, seguir diciendo eso, aunque sepamos que Palahniuk, y nosotros con él, era demasiado optimista. Porque los clubes se fundaron, sí... y aun así, seguir contestando lo mismo: se lo inventó Palahniuk, es una fantasía, por mucho que haya tomado caracteres de supuesta realidad. Esta alusión a la fantasía que realiza Palahniuk puede servirnos para cerrar el discurso. Es cierto que no es más que una frase, que Palahniuk únicamente quiere remitir al carácter ficcional, inventado, de los clubes, y sin embargo... sin embargo hay algo extraño.

En una entrevista publicada en *El País* en enero de 2008, con ocasión de la traducción española de la última novela de Palahniuk, *Rant. La vida de un asesino*, se le preguntaba al autor por el giro que había efectuado su narrativa hacia la ciencia ficción. Palahniuk responde que, tras el 11-S, «siento que no puedo presentar en las novelas al tipo de personajes salvajes que suelo tratar: hoy serían considerados terroristas. Necesito ponerlos dentro de una literatura de género», y añade: «pienso que ni el libro ni la película de *El club de la lucha* podrían realizarse hoy, después de los atentados. La película acababa con el derrumbe de un edificio...»³³. Evidentemente, tal respuesta puede situarse dentro de ese cruce entre lo políticamente correcto y la mojigatería, por un lado, y el dolor y la memoria, por el otro, que caracteriza a parte de la cultura norteamericana. Pero es extraño en Palahniuk. Que ésa sea la explicación de situar a Rant en un contexto *de género*, como si esto eludiera sus connotaciones de realidad, no es demasiado coherente. Si los clubes de lucha son una fantasía, ¿a qué viene ahora este “acoso de realidad”? ¿No había quedado claro, por lo menos desde Petrarca, como nos ha recordado Žižek, que son precisamente las fantasías las que nos acosan? ¿O es que nos situamos ante cierta confusión entre fantasía y realidad? Si ya teníamos problemas con la imaginación, no deben extrañar los problemas con la fantasía. Pero no es lo mismo.

Puede que los clubes de lucha fueran una fantasía, pero su acoso quizá sea mucho más “real” que este pretendido rodeo para seguir diciendo

32. Chuck PALAHNIUK, «Premios de consolación», en Palahniuk, Ch., *Error humano*. Trad. J. Calvo. Barcelona, Mondadori, 2005, p. 247.

33. Andrea AGUILAR, «Entrevista a Chuck Palahniuk», *El País* (Babelia), 19-1-2008, p. 14.

algo similar. Y lo es, precisamente, porque es la fantasía la que está del lado de la realidad, del mismo modo que son necesarias la ilusión y la apariencia, del mismo modo que la estrategia del silencio –sin confundir nunca con un discurso de la ausencia– expresa mucho más claramente la crueldad de lo real, del mismo modo que siempre hay que asumir el carácter no-todo, fragmentario, agrietado... fantasmático de la realidad. Y es que, como dice Žižek en «Los siete velos de la fantasía», «podemos ver claramente cómo la fantasía está del lado de la realidad, cómo soporta el “sentido de realidad” del sujeto: cuando el marco fantasmático se desintegra el sujeto sufre una “pérdida de realidad” y comienza a percibir la realidad como un universo “irreal” pesadillesco, sin una base ontológica firme; este universo pesadillesco no es “una mera fantasía” sino, por el contrario, *es lo que queda de la realidad cuando ésta pierde su apoyo en la fantasía*»³⁴. Seguramente sea eso lo que ha olvidado, tan intencionada como inocentemente, el realismo extremo en su supuesto acceso a lo real: el apoyo en la fantasía. Sin ese apoyo, sin fantasías, apariencias, ilusiones o fragmentaciones difícilmente podrá “mostrarse” la crueldad de lo real. Eso sí, a cambio, podemos disfrutar de ese universo pesadillesco convertido, más veces de las que nos gustaría, en mera banalidad.

34. Slavoj ŽIŽEK, «Los siete velos de la fantasía», en S. ŽIŽEK, *El acoso de las fantasías*. Trad. C. Braunstein. México D. F., Siglo XXI, 1999, p. 31.



ESTUDIS

La acústica del teatro de Sagunto. Características generales, per *VERÓNICA MARSÁ GONZÁLEZ*

Aportación al estudio de las nieblas en la cuenca occidental del Mediterráneo mediante observaciones *in situ* e imágenes de satélite, per *J. QUEREDA, A. B. RUESCAS, E. MONTÓN, J. ESCRIG I B. MOLLÁ*

J. QUEREDA, B. MOLLÁ, E. MONTÓN, J. ESCRIG Y A. B. RUESCAS,

Decodificación climática de las series dendrocronológicas del Penyagolosa, per *J. QUEREDA, B. MOLLÁ, E. MONTÓN, J. ESCRIG I A. B. RUESCAS,*

Bosc i societat a la Calàbria, per *JOSEP GORDI SERRAT*

Escola Valenciana de Geografia: dels seus inicis a la consolidació, per *ENRIC RAMIRO*

DOSSIER: MOVIMENT OBRER, NOVES PERSPECTIVES, NOVES TEMÀTIQUES

Presentación, per *ROSA MONLLEÓ PERIS*

De Núñez de Arenas al pluralismo metodológico. Todo en menos de un siglo, per *DAVID RUIZ*

Desigualdad laboral, conflictividad y marginación sindical de las trabajadoras castellano leonesas en la época contemporánea, per *PABLO GARCÍA COLMENARES*

Señoritas y obreras bajo la tutela de la Iglesia. Un estudio de la Asociación de Mujeres Obra protección de intereses católicos de Castellón (1921-1927) per *ROSA MONLLEÓ*

El moviment obrer a Castelló de la Plana durant els anys 1913-1917: La identitat republicana en entredit, per *GERARD LLANSOLA GIL*

El jornal familiar: Un estudio sobre la cuestión salarial en la revolución española (1936-1938), per *MANUEL VICENT BALAGUER*

LA CERÀMICA COM A MITJÀ CREATIU CONTEMPORANI

Joan Feliu Franch

Universitat Jaume I. Castalia Iuris

RESUM

L'article pretén reflexionar sobre la creació artística ceràmica i la seua consideració en el panorama artístic contemporani. La ceràmica com a mitjà creatiu ha tingut un tractament desigual per part dels artistes i els crítics, en els últims anys. No obstant això, la ceràmica s'està convertint en una manera d'expressió protagonista en el panorama artístic actual.

ABSTRACT

This article tries to reflect on the ceramic artistic creation and its consideration in the contemporary artistic panorama. The half creative ceramics as has had an unequal treatment on the part of the artists and the critics, in the last years. However, the ceramics is becoming an expression way protagonist in the present artistic panorama.

La ceràmica com a mitjà creatiu ha tingut un tractament desigual per part dels artistes i els crítics, en els últims anys. És cert que, especialment a Catalunya, grans artistes han concedit a la ceràmica una gran importància en determinats moments del seu discórrer creatiu. Recordem els noms de Picasso i la fàbrica Madoura, de Miró i la seua col·laboració amb Llorens Artigas, d'Antoni Tàpies, o més recentment de Miquel Barceló, que amb la sola utilització de la tècnica l'han prestigiats enormement. Però no és menys cert, que allò més habitual és que els artistes, i en concret els escultors, se servisquen del fang no com a material definitiu, sinó com a estadi preparatori per a altres materials considerats més ortodoxos.

Tampoc les institucions, més enllà dels premis del Museu de Manises o de l'Alcora, de la Ciutat de Castelló, per citar els més pròxims, han mirat la producció de l'art ceràmic contemporani de forma igualitària respecte a un altre tipus de suport escultòric. Em referisc a que, més enllà de concursos exclusius per a artistes ceràmics, concentrats en zones de producció artesana tradicional, no és habitual que una peça ceràmica es faça amb el premi en un concurs artístic de suport lliure. És prou citar, a manera d'exemple, com a 1982, el pintor i ceramista d'Avilés, Francisco Arenas, va presentar una obra ceràmica a la III Biennal d'Art Ciutat d'Oviedo i li va ser

rebutjada, entre altres consideracions, per ser poc escultòric del material en què estava realitzada.

Igualment, la labor docent de la prestigiosa ceramista catalana Rosa Amorós, desenrotllada principalment en la dècada de 1980, i que va ser fonamental en el desenrotllament de nous plantejaments escultòrics, va patir llavors enormes crítiques que, afortunadament, el pas del temps i l'obra realitzada amb posterioritat s'ha encarregat de contradir.

De totes maneres, pareix que hui en dia, la ceràmica contemporània ha guanyat carta de naturalesa dins del camp de les arts i s'ha vist desproveïda d'una certa discriminació. Alberto González-Alegre, prologuista de l'exposició *Tendencias. Cerámica Gallega Actual*, celebrada a Santiago de Compostel·la en 1987, assenyalava perfectament la paradoxa d'entendre la importància de la ceràmica prehistòrica, per a després oblidar-nos de la tècnica, incloent inclús obres singularíssimes com les de Lucca della Robbia o Agostino del Duccio. Hem de ser conscients que les fàbriques de Faenza, Delft, Sévres, Capodimonte, l'Alcora o El Buen Retiro, van ser avantguarda en el seu temps; com ho van ser també expressions ceràmiques de l'Art Déco o la Bauhaus.

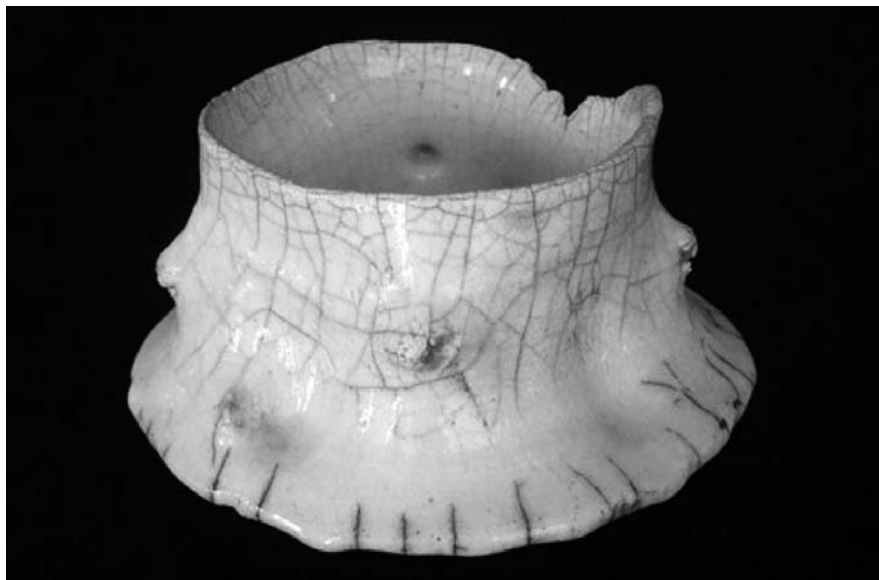


Figura 1. *Juí Polar*, Marta de Pablos.

Si açò és així, si la ceràmica s'està convertint en una manera d'expressió protagonista en el panorama artístic actual, ha de ser per alguna raó en concret. Al meu mode de veure, eixe motiu es troba fonamentalment en que la tècnica es presta com poques a la versatilitat creativa.

És cert que, entre els escultors que utilitzen la ceràmica, hi ha una gran majoria que podríem denominar tradicionals, els que continuen amb l'ús del torn terrisser o les seues variants, o bé empren senzilles tècniques ceràmiques en quant al format, per més que puguin complicar la posterior pigmentació en els casos en què s'aplicara. Ceramistes que, a pesar de tindre una sòlida formació en distints camps de l'especialitat, troben en el torn i les seues variants un mitjà expressiu que els permet la realització dels seus ideals estètics sense excessives complicacions formals. No vol dir això que no tinguen afany investigador; abans bé, que han preferit la creació de peces en què les formes tornejades o aconseguides per tècniques poc complexes com les de planxes o xurros, aconseguixen alts valors expressius i estètics en la seua aparent senzillesa. També és veritat que en quasi tots els casos les obres perden la funcionalitat tradicional.

Però també és cert que cada vegada és més àmplia la nòmina dels què s'orienten al terreny escultòric ceràmic pur, i inclús, s'alcen com a defensors de la més pura heterogeneïtat, destrossadors de tot dogma fins a la conclusió de les seues obres, que comencen sent ceràmiques, i acaben amb la inclusió de qualsevol altre material artístic que els convinga per als seus fins estètics. Són artistes que, des de molt distintes tècniques, veuen la ceràmica com un suport, un material que els convé a les seues ànsies de domini de la tridimensionalitat i d'ocupació ordenada de l'espai circumdant.



Figura 2. *Somni nº 7*, Antonio González Pedraza.

La ceràmica escultòrica es constituïx com un moviment plàstic autònom i especialitzat. Per tant, per a la seua assimilació, requerix un públic amb un cert grau de coneixement. No menys que ho necessiten disciplines com la dansa, certes classes de música, cine, fotografia, etc, o la resta de diverses propostes implicades directament dins del que requerix un esforç més o menys intel·lectual.

No obstant això, a Espanya, i parle a nivell de subvencions i programes de foment públics, l'àmbit de la ceràmica artística s'inclou en l'apartat d'artesanía, per la qual cosa s'articula legalment a través dels àmbits ministerials de la indústria, i no de la cultura.

A pesar de tot això, com déiem, és un suport creixent. Però no és este l'únic problema, perquè es tracta d'un material amb evidents dificultats, especialment pel que fa a la fragilitat i a la necessitat treballar quasi a cegues, depenent del pas pel foc per a veure els resultats finals. La majoria dels ceramistes contemporanis ens referixen, en la seua elecció per un material i una tècnica tan determinants amb el resultat de l'obra, que la ceràmica els servix com a mitjà en què desenrotllar una simbiosi entre forma i foc, tècnica que permet unir en un mateix cos: volum, color i expressió. És el cas, per exemple d'un dels ceramistes contemporanis més importants hui en dia a Espanya, José Antonio Sarmiento.¹



Figura 3. *Plutja*, Hisae Yanase. Fig. 4. *Got anagama*, José Antonio Sarmiento.

1. Abraham RUBIO, *Presentación de J.A. Sarmiento en la galería Cuatro Diecisiete*, 8 d'abril, 2008. Vaig conèixer a Sarmiento, igual que Abraham Rubio, en 1999, durant el *IV Congreso de la Asociación de Ceramología*, de la mà de la seua germana María Jesús, que pronuncià una reveladora conferència sobre les ceràmiques d'influència japonesa que surtlen del seu forn de llenya de dues càmeres construït a San Cibrián de Ardón.

La resistència i la mal-leabilitat del material sol ser un atractiu per a l'artista contemporani, que advertix promptament la possibilitat de fer indistintament escultura, obres per a integrar en l'arquitectura i objectes d'utilitat quotidiana, sense renunciar a la intenció artística.

La tècnica passa a ser tan determinant que s'integra dins del procés creatiu d'una manera inseparable a la forma. Per exemple, la temperatura fa que l'argila es transforme en un material de distint grau de duresa i resistència al xoc mecànic, la qual cosa és d'importància considerable respecte del destí de les obres, l'ús o la ubicació, però també per a aconseguir determinades tonalitats, matisos i textures.

No pretenc fer un recorregut per artistes ceràmics contemporanis, però no em resistisc a citar, en este sentit, a Enric Mestre (València, 1936), un clar exemple de la importància del coneixement de la tècnica i el treball en el taller. En Mestre el procés s'entén com un mitjà inseparable d'aconseguir el que es busca.

Així, doncs, pareix clar que la ceràmica contemporània camina cap a la combinació de fortalesa i expressivitat, de lírica humil i d'exquisit. En el llibre *L'art i els seus llocs*,² Antoni Tàpies parla de certs objectes que contenen una força carismàtica intransferible que troba el seu punt d'arribada en la ment del contemplador, no per a res, sinó per a arrabassar-li la consciència i aconseguir que siga ell mateix qui òbriga els ulls de l'esperit al misteri de la més profunda realitat.

Per a demostrar esta afirmació, es prou seguir alguns dels més importants esdeveniments que entorn de la ceràmica contemporània se celebren en l'actualitat. Si ens movem en l'àmbit internacional, és ineludible la cita amb el NCECA (National Council on Education for Ceramic Arts / Consell Nacional per a l'Educació de les Arts de la Ceràmica), en Pittsburgh, Pennsilvània. Es tracta d'una organització sense ànim de lucre, creada als Estats Units per professors de ceràmica per al foment i l'educació d'individus, escoles i organitzacions interessades per l'art relacionat amb la ceràmica.

Des de la seua fundació durant els anys cinquanta del segle xx, esta organització s'ha desenrotllat atenent als interessos dels artistes ceramistes, per a programar una important conferència anual entorn de la ceràmica d'art. I ja van 42 edicions, en les que es reuneixen i exposen els més importants artistes de tot el món, i es recrea una representació dels esdeveniments internacionals més interessants celebrats l'any anterior. A més hi ha conferències, xarrades i exposicions guiades. Museus, Galeries i Escoles d'Art, se sumen a l'esdeveniment que sens dubte és el millor interlocutor per a la valoració de la ceràmica contemporània.

2. Antoni TÀPIES, *El arte y sus lugares*, Madrid, Siruela, 1999.

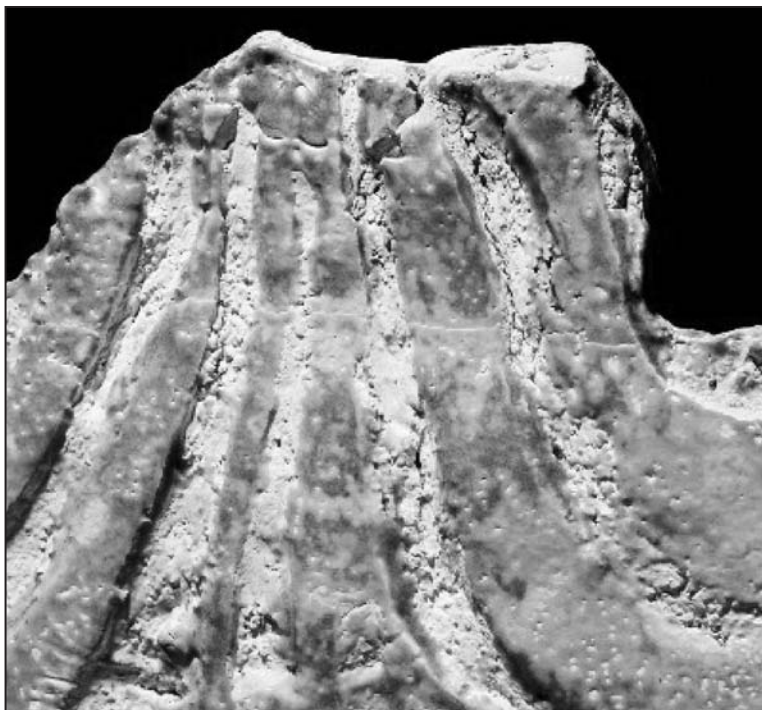


Figura 5. Helena Andersson (Suècia)

Artistes consolidats de l'àmbit internacional, nous valors emergents, i alumnes destacats de les Escoles d'Art, formen part d'esta consolidada organització, de la que hem seleccionat alguns exemples. Des de fa uns anys, a Espanya, les ultimes tendències de la ceràmica és reunixen en CERCO, la Fira Internacional de Ceràmica Contemporània de Saragossa. Amb una mitjana de mes de 100 artistes representats per les galeries, que inclouen presències de tota Espanya, però també de la resta del mon, especialment d'Europa, la ceràmica conviu amb les instal·lacions de vídeo i inclús amb l'art participatiu, performances (Cercó-Acción), el Premi Internacional de Ceràmica (que s'atorga tradicionalment en Muel, i s'exposa en esta mateixa localitat) i estands que relacionen l'artesania amb l'arquitectura i la tecnologia.

La importància i complexitat de CERCO, que no és limita a l'ús de l'Antic Escorxador³ com marc, està a estar concebut com un esdeveniment

3. El *Centro de Artesanía de Aragón*, promotor -amb el govern aragonès i la Diputació de Saragossa- i hoste de l'event, s'ubica en el que fou l'escorxador, edifici d'envergadura, inaugurat amb motiu de l'exposició d'arts i indústries de 1885-1886. La nau principal, molt be restaurada, constitueix un formidable continent amb les seues ferrees columnes y la coberta de fusta.

que conjuga un concurs, una fira, dos col·lectives i una mostra individual, a mes de conferències i vídeos.



Figura 6. Bede Clarke (USA)

Per Saragossa han passat propostes de verdadera alçària pel que és referix a concepte i tècnica: els Canopos d'Alison Tinker, el refractari d'Ana Soto, les masses cubiques d'Anna Polo, els factors quasi mínims i subtils en Anna Usborne i Joan Esquerdo, els fins bols de Joanna Kimbithi, el gres rotund d'Isabel del Portillo, la potència i coneixement de Joaquín Vidal, l'aeri desenrotllament de María Luisa Ruíz-Larrea, els elements en la porcellana de Pablo Buisán, la sobrietat de Pepa Jordana, el cresol interioritzat de Ramón Arenal, els artefactes de Rosa Cortiella, la precisa i aconseguida tècnica que evoca l'aigua necessària al fang de Javier Fanlo, els murs de Carlos Vives, els falsos contenidors de Rafael Pérez, etc, etc.

Sens dubte CERCO representa un nou punt de referència per a la ceràmica d'autor, una aposta pel futur de la ceràmica de creació al nostre país, i una resposta a la necessitat trobar un marc adequat per a exposar este tipus d'obres que competixen amb el nivell artístic, a la oportuna trobada i fòrum de debat entre els propis creadors, i a la necessitat descobrir a una gran part de públic este mitjà d'expressió. A mes, el tractament en la publicació de catàlegs tant de la Fira com del Premi, prestigien i reflectixen la importància d'estar representat en CERCO.

I finalment, citarem un dels projectes mes interessants que en la creació ceràmica europea s'ha desenrotllat, l'intercanvi ceràmic. La idea

de l'intercanvi entre els estudis de ceramistes professionals en actiu és va iniciar davall el suggeriment d'alguns ceramistes residents en els terres del nord, que havien tingut algunes experiències d'este tipus a Dinamarca en 2005, on hi ha una xarxa, un triangle de trobada entre ceramistes dels països nòrdics: Dinamarca (Nordjylland), sud de Noruega i la regió de Västra a Suècia. Els promotors d'este tipus de creacions en comú son, entre altres, Hel·lena Andersson, Ann-Louise Gustavsson, o Eva Zethraeus.



Figura 7. Nic Collins (Regne Unit)

Un dels principals impulsos a este tipus de reunions per a crear escultura ceràmica de forma conjunta ho va encapçalar Gregory Miller, un escultor ceramista format en Mashiko (Japó) com a ajudant del desaparegut mestre i Tresor Nacional Intangible (Japanese Living National Treasure) Tatsuzo Shimaoka (1922-2007) a través del Nordic Woodfire Marathon i l'annual trobada d'escultura Skagerrak Skulptur. Junt amb ell, és indispensable citar a Janice Hunter, professora del Keele University a Anglaterra, membre del Consell Artesà Danés, i iniciadora i fundadora del col·lectiu Börglum Babes, que organitzen internacionals workshops i exposicions cada any en Börglum Kloster, i també a Janne Hieck, assistent de Gregory Miller.

A Espanya, participa en estes trobades el ja mencionat ací, José Antonio Sarmiento, ceramista independent amb estudi en Sant Cibrían d'Ardón, que va ser l'artista invitat en l'estudi de l'artista Ryoji Koie en Kamiyahagi, Japó (1999-2000), i al juny 2007 va dirigir la cocció de l'anagama durant el Nordic Woodfire Marathon celebrat en Horne (Dinamarca).

Per a acabar, citaré Spinoza, en boca de Francisco Calvo Serraller: "ni amar, ni detestar, sinó comprendre".⁴ En quasi tots estos artistes s'observa una certa inspiració en el primitiu, inclús en l'antiartístic, per la importància concedida a la no ocultació de la mateixa naturalesa de la matèria i les seues peculiaritats. Una ceràmica que camina entre l'informalisme, l'Art Brut o l'Art Altre (expressió encunyada pel crític francès Michel Tapie), on l'argila és contrau, és clevilla, s'excava, és raspa, és modela, conserva la memòria de laceració, la del modelatge expressiu, la revolució del moviment o la seua deconstrucció; es fallida, es petrifica. Per a qualsevol art de la mirada, ens recorda Serraller la necessitat de invertir en hores i hores de contemplació. La qualitat d'una obra d'art no s'aprén, s'experimenta i s'experimenta amb hores de contemplació directa del que és tracta d'apreciar.



Figura 8. Janne Hieck (Alemanya)

4. F. CALVO SERRALLER, *El arte contemporáneo*, Taurus, pp. 219-220.



Figura 9. Anne-Mette Hjortshøj (Dinamarca)



Figura 10. Nina Hole (Dinamarca)



Figura 11. Dale Huffman (USA)

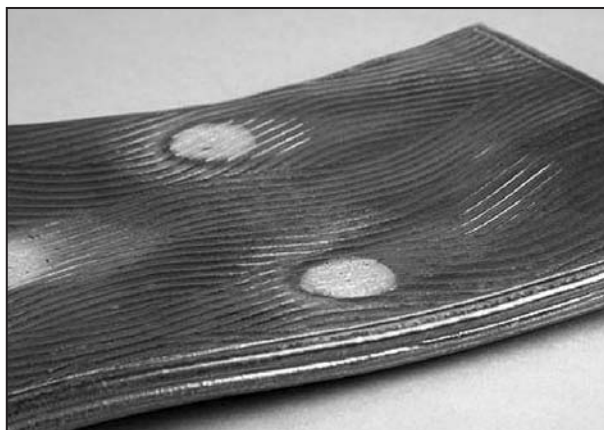


Figura 12. Markus Rusch (Alemanya)



Figura 13. José Antonio Sarmiento (Espanya)



Figura 14. Eva Zethraeus (Suècia)

ARTE GRÁFICO Y COMUNICACIÓN VISUAL

Joan Costa i Solà-Segalés
European Communication School

RESUMEN

El “efecto Gutenberg” constituyó la fusión de la literatura en las artes del libro, con el arte gráfico de los ilustradores y grabadores de la época, y el primer medio técnico de comunicación visual y difusión social de la cultura.

ABSTRACT

The “Gutenberg effect” was, in the Books Arts, the fusion of Literature and Graphic Art of illustrators and engravers of the period, and the first technical media for visual communication and social spreading of Culture.

LOS ANTECEDENTES DE LA IMPRENTA EN OCCIDENTE

La historia del libro, como es lógico, es la historia de quienes lo fabrican y de los medios que emplean. El imperio romano se disgrega, los bárbaros lo rematan y el cristianismo les sucede. Escribas, talleres de esclavos, librerías, bibliotecas públicas y privadas, todo desaparece.

Los que ahora producirán los libros, después del largo eclipse, son los monjes. Cuidadosamente agrupados en los *scriptoria*, gran sala del monasterio que asume en aquellos tiempos turbulentos la perennidad de la cultura, los monjes copian a mano, recopian y difunden los textos sagrados, históricos, literarios, filosóficos. Son esencialmente las misiones irlandesas las que multiplican por doquier, a partir del siglo VII, los talleres de copia monásticos. Así, en Gاليا, Suiza, Italia.

Al funcionamiento de los *scriptoria*, grandes monarcas, como Carlomagno o Luis el Piadoso, aportan una expansión renovada. Y sobre todo, Alemania. Los países escandinavos tendrán que esperar el siglo XII.

Durante el periodo monástico (siglos VI al XV), todo monasterio de alguna importancia tenía su *scriptorium* o taller especializado donde los libros eran escritos o copiados, decorados y encuadernados. En el sentido antiguo, el copista era un escriba que copiaba y recopiaba los escritos manualmente. La totalidad de los manuscritos medievales anteriores al siglo XIII han sido ejecutados por religiosos o clérigos.

Según la orden de la comunidad, el *scriptorium* podía constar de una sala separada, que era calentada en invierno; o bien de un conjunto

de células individuales más propicias a la redacción de escritos personales de algunos monjes doctos (aunque no eran dispensados de su parte de trabajo como copistas); o bien, más raramente, constaban de una parte del claustro, o galería cubierta del monasterio.

El mobiliario consistía en pupitres inclinados y asientos. La escritura se hacía generalmente con plumas de oca, a una cadencia, al parecer, de tres o cuatro páginas *in-folio* por día y por copista. Las tareas simples, como el preparado de las hojas o los trabajos de copia más corrientes, eran generalmente dejados a los novicios y a los monjes menos hábiles, mientras que los mejores calígrafos se encargaban de las obras más delicadas. La decoración de los libros y la encuadernación se hacían siempre en el propio lugar, pero eran obra de especialistas; cuando éstos faltaban en el monasterio se encargaban estos servicios a expertos laicos. En los *scriptoria* menos importantes, era eventualmente el monje copista quien se encargaba de la decoración de los manuscritos y, a menudo, de la encuadernación.

En el siglo VIII en Oriente, y en el XIV en Europa, el dibujo se grababa en madera, como hacían en Japón para estampar imágenes. Más tarde, el dibujo será grabado en cobre. El grabado -en madera, cobre o en cualquiera de sus diversas técnicas- está ligado al dibujo, a los artistas grabadores. Como en la futura imprenta, el grabado está destinado a la obtención de copias.

En los *scriptoria* medievales la caligrafía brotaba silenciosamente de las manos de los monjes. Y continuó así hasta el Renacimiento. Los escribas y copistas son verdaderos grafistas, escriben, dibujan, copian, iluminan las iniciales ornadas y los grabados en madera, que estampan pacientemente como ilustraciones que conviven en armonía con el escrito caligráfico. Y encuadernan ellos mismos las hermosas páginas que antes fueron pergaminos enrollados. El libro desplazó así al rollo porque era más fácil de manejar, conservar y clasificar en los anaqueles por su forma sólida de bloque, o de *corpus*. Y también por la ventaja de que el libro permitía localizar cada tema y capítulo, y cada parte y puntos precisos gracias al índice y a la paginación.

La coexistencia del grabado o la ilustración y del texto, combinándose cuidadosamente a lo largo de las páginas con el fin de complementarse y hacer legibles y también visibles los relatos, llevaría a cabo con la cultura libresca y el impreso ilustrado, lo que llamamos propiamente *grafismo*, que es la combinación de los recursos gráficos primordiales: el dibujo y la escritura.

La imprenta de tipos móviles generó a su alrededor la integración de diferentes actores: calígrafos, artistas, grabadores, dibujantes, ilustradores, matemáticos y geómetras, así como orfebres, tipógrafos, cajistas y maestros impresores, compañeros y aprendices -siguiendo en esto la tradición artesana, pero mezclándola con una concepción industrial.

El grafismo, sistemáticamente aplicado, había nacido de esta fusión de lo gráfico (la Imagen y el Texto) y de lo tecnológico (la fundición de tipos, la prensa de impresión), en un momento y un escenario irrepetible de la historia de Occidente. A mitades del siglo XV, en plena efervescencia humanística de las Artes, la Ciencia, la Técnica y la Economía. Era la época esplendorosa de los grandes genios, como Gutenberg, Uvs, Graf, Holbein y Dürer en Alemania, William Caxton en Inglaterra, Geofroy Thory en Francia y Juan de Yciar en España.

La innovación de la imprenta no fue muy bien vista por todos los testigos de la época. En los *scriptoria* monásticos, por ejemplo, el arte de la imprenta fue considerado como la llegada de un competidor directo del arte largamente cultivado de la copia manuscrita. Un abad benedictino que vivió en la era de los *incunabula*, el abad Trithemius, de Sponheim, cerca de Kreuznach, en Alemania, compuso su *De laude scriptorium manualium* (1492) defendiendo que la copia manuscrita de textos es en muchos aspectos superior a la imprenta. Sin embargo, el autor modificó después su hostilidad inicial al arte de la imprenta, al que vio como el resultado de un medio para facilitar su campaña y renovar así con un atuendo contemporáneo la edad de oro de la erudición monástica. Finalmente, Trithemius devino uno de sus defensores más vigorosos del Renacimiento.

ESCRITURA Y CALIGRAFÍA

La caligrafía es escritura dibujada. Del griego *kallos* (“belleza”) y *graphein* (“escribir”, “dibujar”), la caligrafía fue considerada como un arte. Algunas caligrafías, tal vez acordándose de su origen icónico en los signos que ellas reproducen, buscan conciliar el grafismo significativo y la noción significada. Así, muchas caligrafías chinas y japonesas tienen estrechas relaciones con la pintura.

Otra caligrafía, no menos destacable, la caligrafía árabe (inexistente antes en el Islam) ha partido de otro objetivo: dar al libro de los libros, el Corán, un adorno digno de sus enseñanzas. La prohibición de utilizar imágenes, impuesta por la religión coránica, no es extraña al juego ornamental que se destina a la escritura. Como si el arabesco hiciera las funciones de unas imágenes esquemáticas del alfabeto, las minúsculas proceden del movimiento de la escritura ligada: las griegas llamadas “minúscula” (siglo IX a. C.) y “uncial” y “cursiva” (siglo III a. C.), que siguieron a la “griega capitalis” y la “griega mayúscula”, procedentes de la escritura fenicia. Es bien sabido que el alfabeto llegó al mundo moderno por mediación de los griegos, pero no hay una idea clara de cómo y cuándo apareció en Grecia.

En Occidente, la caligrafía nace en los manuscritos griegos, después de que surgieran las letras minúsculas y con la cursividad, es decir, con la emergencia de las letras ligadas. Y se latinizó en los *scriptoria* de la Edad

Media con los escribas y los copistas. Numerosos manuscritos (Evangelios, Biblias, Salterios, Libros de horas), como el famoso *Book of Kells* (Irlanda, finales del siglo VII, principios del VIII), nos lo recuerdan. La caligrafía se propaga con la gótica y triunfa en el Renacimiento. No se trataba aquí de ilustrar, como en China, ni de decorar, como en el mundo árabe, sino de producir obras serenas, equilibradas, que satisfagan el ojo del lector.

Cuando la caligrafía de los humanistas reencuentra las formas de la escritura carolingia, la cancillería pontificia del Renacimiento recurre a formas próximas a las de las cartas del siglo IX. El interés de estas formas inspiraron la vía tipográfica. Tagliente, con Arrighi y Palatino, es uno de los tres grandes maestros de la caligrafía de esta época. Los modelos editados muestran las proezas de su pluma y reclaman grabadores en madera excepcionales, lo que suscitaría controversias de época sobre la propiedad efectiva de las planchas que se utilizaban para la estampación. En la época, los manuscritos, se grababan sobre madera para ser estampados: de hecho, eran páginas xilografiadas, es decir, trasladadas del dibujo caligráfico del escriba a la madera.

Ludovico Arrighi, llamado Vicentino, originario de las cercanías de Vicenza, fue un experto calígrafo, cuya obra es ejemplar. En Roma, en 1522, dedicó un librito de modelos a la escritura cancelleresca, su especialidad: “La operina...”, grabada sobre madera por Ugo da Capri, y al año siguiente, regrabada por E. Celebrino, “El modo...”, más completo y de escrituras diversas.

Una profusión de manuales debidos a los maestros más talentosos “laicizó” el arte de escribir de los copistas religiosos, y puso particularmente los honores de tal socialización en la “cancilleresca” o escritura de la cancillería vaticana, que ha devenido la “itálica” tipográfica.

Al democratizarse, la escritura perdió su prestigio. La bella escritura fue cada vez menos necesaria, y la caligrafía dejó de ser un oficio a finales del siglo XVIII. Los maestros calígrafos, para enseñar su arte, se habían habituado a descomponer las letras según los movimientos simples que la mano puede trazar. El movimiento incorpora en las minúsculas las marcas de la cursividad, es decir, las características propias del movimiento de la escritura “seguida” y, por eso mismo, más rápida de ejecutar. El movimiento de la mano tiende a inclinar la escritura hacia la derecha y esta tendencia se acentúa con la velocidad del acto de escribir.

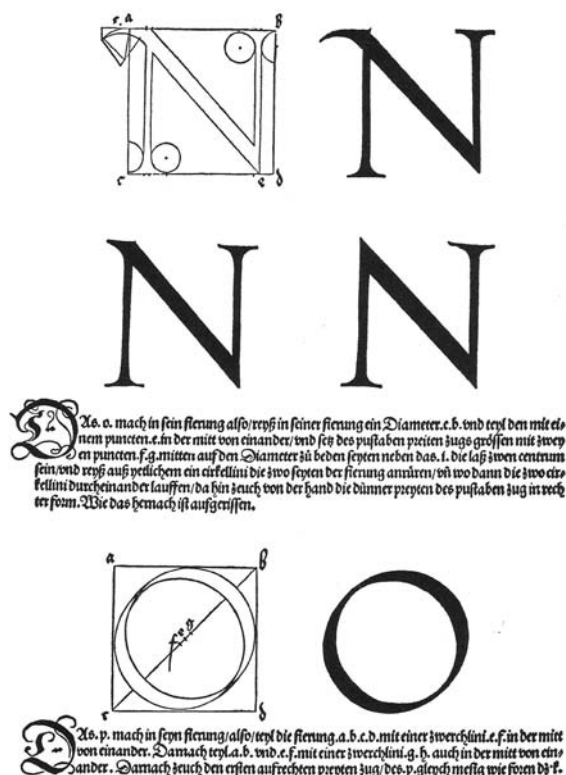
Los últimos modelos del arte de escribir son los de Paillasson (1763) titulados *L'art d'écrire*, que grabó para la *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* (segundo volumen de planchas):

“Todo lo que compone la escritura está producido por dos movimientos: el de los dedos y el del trazo. El movimiento de los dedos, que sirve igual para las letras pequeñas que para las medianas que se hacen más rápidas, no tiene más que dos efectos: la flexión para descender

en todos sentidos y la extensión para remontar. El movimiento del brazo, tan necesario para las letras mayúsculas y los trazos de la pluma, tienen cuatro efectos. Se aleja para ascender, se desvía para ir a la derecha, se aproxima al cuerpo para la izquierda y se pliega al codo para descender. Estos cuatro efectos son más o menos extendidos según el tamaño de las figuras que se desea ejecutar. Varios autores han admitido los movimientos de la muñeca, la cual no ha sido adoptada por los grandes maestros. La muñeca no tiene efecto primitivo; no actúa sino muy poco y cuando se le fuerza a obedecer el movimiento de los dedos”.

Paillasson, *L'art d'écrire*, 1760.

Los rasgueos o trazos de la pluma son decoraciones caligráficas, especies de rúbricas que acompañan a textos escritos con sus rasgos simples o entrelazados. Se utilizan para realzar un nombre, un título o una frase. El grabado en madera, la talla dulce o el aguafuerte y la litografía han reproducido o creado a su turno divertimentos visuales análogos a aquellos de los auténticos trazos nacidos de la pluma.



La forma de las ideas (Dürer), cap. 7.

Los más bellos trazos de pluma -no los más antiguos- se encuentran en los manuales de los maestros de escritura del siglo XVI, celosos de mostrar que la mano es superior a la tipografía. Estas obras están firmadas por Arrighi, Palatino, Tagliente (Italia), Mercator (Países Bajos), Yciar, Lucas, Casanova (España), Leupolt, Neudörffer (Alemania). Fuera de serie, no olvidaremos a Dürer y sus extraordinarias ilustraciones de los márgenes de un “Libro de horas latinas”, fechado en 1515, en el que todos los dibujos terminan con trazos de pluma de sabrosa inspiración caligráfica.

En el siglo XVII, el arte de la letra se hace barroco y se prolonga a la primera mitad del siglo XVIII. El trazo de pluma se hace ilustración, dibujo. Sus entrelazados, que rivalizan con los de los caracteres, dibujan ángeles, animales, pájaros y un sinfín de objetos. Los grandes nombres son los de Van den Velde (Países Bajos), John Davies, Edward Cooker, Seddon, Bickham (Inglaterra), Barbedor, Serrault (Francia). En la segunda mitad del XVIII, la fantasía se formaliza; es la simetría lo que importa, el trazo es magnífico y seguro de sí. El principal representante de este estilo es el vienés Schwandor.

En Inglaterra, Edward Johnston vuelve a las fuentes de la cancilleresca, reconstruye el material necesario para su escritura y enseña caligrafía a partir de 1899. Su *Writing and Illuminating and Lettering* (Londres, 1906) es todavía la obra de referencia más apreciada. Los primeros alumnos de Johnston fueron más tarde célebres: Eric Gill, Graily Hewitt y Anna Simons, y puede decirse que los demás calígrafos existentes actualmente en el mundo (como Alfred Fairbank, Paul Stander, Georg Trump, Berthold Wolpe, Hermann Zapf o Chris Brand) son todos ellos más o menos sus alumnos, a menos que no se hayan formado personalmente estudiando su manual.

LAS PÁGINAS XILOGRÁFICAS

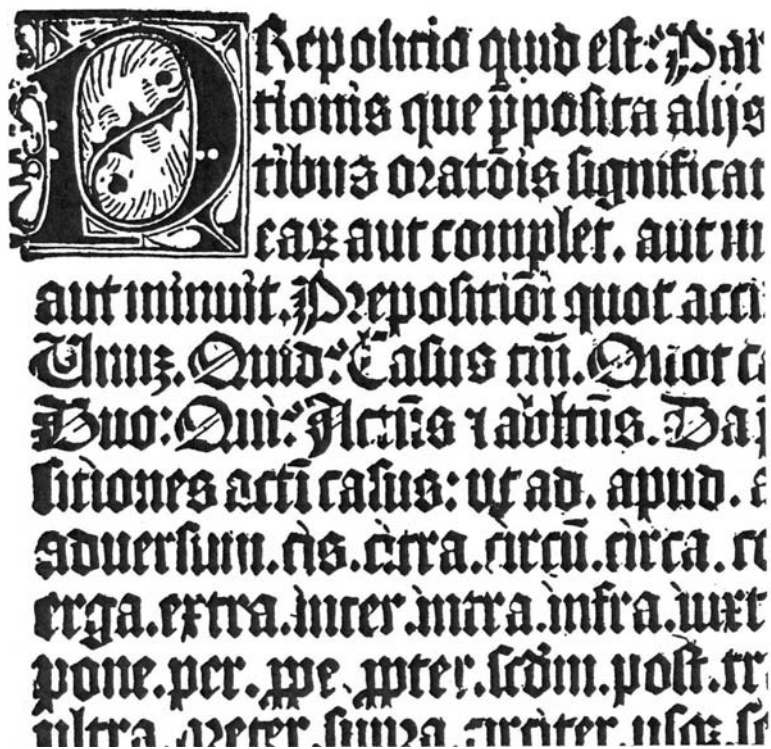
La imprenta había sido inventada antes que la tipografía. Para vulgarizar la imaginería religiosa, los monjes de la Edad Media grabaron también figuras y leyendas en bloques de madera. Los textos complementaban las imágenes como una especie de “ayuda-memoria”, pero no hacían sino repetir textos que la gente tenía aprendidos “de corazón”.

Si bien todo grabado sobre madera es una xilografía (del griego *xulon*, “madera”, y *graphein*, “dibujar”, “escribir”), se reserva este nombre a las planchas de madera grabadas, que han servido, en Occidente -por lo menos 70 años antes de la aparición de la tipografía- para imprimir imágenes religiosas, estampas, cartas de juego (naipes) y textos breves.

El grabado en madera había sido practicado en Oriente desde la invención del papel, es decir, desde los inicios de nuestra era -aunque los testimonios más antiguos datan del siglo VIII: son los talismanes búdicos chinos hallados en Japón y Corea en 1966-. El Museo del Louvre conserva

la xilografía más antigua (siglo VIII) procedente del Turquestán chino, que representa el Buda sentado y está grabado en madera de sauce. No podemos dejar de asociar la expansión del grabado xilográfico a la aparición del papel en Europa: las raras pruebas llegadas hasta nosotros están impresas sobre papel con tintas no grasas, igual como los libritos xilografiados de veinte o treinta páginas, de los que quedan un centenar de ejemplares en todo el mundo, con un total de una treintena de textos diferentes como “la Biblia de los pobres”, “el espejo del linaje humano”, “el arte de la memoria”, “el arte del bien morir”, “el Apocalipsis”, “el Cantar de los cantares” o los llamados “Donnatus”, en los que la imagen ocupa un lugar principal.

El grabado en madera tenía la ventaja de que se estampaba al mismo tiempo que el texto, lo que facilitaba el trabajo de los iluminadores de estampas (hacia 1460). El grabado xilográfico tenía la ventaja, como hemos dicho, de que se imprimía junto con el texto, lo que, si bien eliminaba el trabajo de los copistas, les facilitaba por el contrario la tarea de decoración.



Gramática de Donnatus, ilustración pag. 100.

Cuando se extendió el uso del bloque de madera grabado e impreso, surgieron, además de las imágenes y sus leyendas, textos enteros tales como los de la “gramática” de Donnat. Se ha dicho, a propósito de esto (según De Coster, imaginero de Harlem) que la tipografía, o sea la composición de textos con letras separadas, había conocido la luz a causa de las faltas cometidas por el grabador sobre la madera y que tenían que ser reparadas con un clavija de madera.

El Renacimiento consumió una gran cantidad de grabados xilográficos para las ediciones de toda clase de obras, tanto en latín como en lengua vulgar: Biblias, libros piadosos, textos antiguos, traducciones, crónicas, novelas de caballería... Es la gran época del grabado “a hilo” donde el dibujo se traza sobre la madera pulida, directamente o bien untada con una capa de blanco de zinc para que el grabador pueda seguir su trabajo cómodamente. Como el dibujo debe hacerse al revés, algunos lo preparan en un calco del derecho y lo reportan sobre la madera. Artistas célebres, como Urs Graf, Holbein, Dürer, Cranach practicaban la xilografía a hilo (o dibujaban para ella) y obtuvieron verdaderas obras maestras. Pero no todos los “talleres de imágenes” tenían la habilidad de estos maestros, y sus ilustraciones de obras de estudio, principalmente, carecían de la precisión requerida. Esta es una de las razones por las cuales la madera cedería terreno al cobre antes de finalizar el siglo XVI; otra de las razones fue un reglamento de 1588 que prohibió imprimir el texto y la imagen al mismo tiempo.

Las iniciales góticas grabadas en madera merecen mención aparte. Ellas mantienen visiblemente trazos caligráficos y evolucionan, ya en la tipografía gutenberguiana, de modo diferente del texto. Una expansión libre del trazo caligráfico caracteriza numerosos titulares grabados en madera. En el periodo llamado de los incunables (es decir, antes de 1500), la tipografía recurrirá a menudo al grabado en madera o metal para fijar los lazos entrelazados de las capitales o mayúsculas góticas.

Las letras ornamentadas, que la imprenta heredaría de los manuscritos, sirven ópticamente para balizar un texto. Su tamaño respectivo indica la importancia más o menos grande que se les otorga como disjuntores del texto. Igual que en los manuscritos, algunas letras ornadas juegan en los títulos un rol de ilustración del texto, pero siendo las más frecuentes grabadas en madera, eran reutilizadas y así perderían toda significación y quedarían en puros elementos decorativos, señaléticos y ornamentales. En las iniciales, el contraste entre el fondo y la forma, el contrapunto entre el signo alfabético y el dibujo y figuras fueron llevados al punto extremo en sus relaciones y combinaciones.

A finales del siglo XVIII, en Inglaterra, y principios del XIX, en Francia, el grabado se reintegró al libro gracias a la técnica de la madera puesta verticalmente, perpendicular al tronco; esta técnica presenta una textura

homogénea que se presta a las mismas sutilezas que la talla al buril sobre cobre.

Por otra parte están las consideraciones del grabado como arte. Así, considerado en tanto que *arte gráfico*, el grabado no es obviamente un mural ni un gran lienzo. Es esencialmente un arte de pequeñas dimensiones. Sus obras deben ser vistas a la distancia desde la mano al ojo. El “arte gráfico”, como es llamado en los países de lengua alemana, está íntimamente ligado en sus orígenes xilográficos al arte de la escritura y del dibujo: el arte de la *línea*. “El grabador debe recordar que la línea es su principal elemento”.¹

Desde su aparición, el grabado ha sido clasificado, por regla general, como un arte menor, en el cuarto rango de las artes plásticas, es decir, el más bajo: el de la servidumbre. Acaso fuera por la modestia de sus medios de expresión (la línea pura y simple, el negro sobre blanco); acaso la limitación de su tamaño; tal vez por la supeditación al libro, como ilustración del texto; o por ser el grabado, al mismo tiempo, un modo de obtención de copias (lo que lo vincula a la imprenta), el caso es que esta poca estima en el mundo de las Bellas Artes contrasta con el que tuvo en las artes del libro y de la estampa, pero fue todavía más disminuía por el hecho de que, hasta la llegada de la fotografía y la reproducción fotomecánica, el grabado era el único medio de reproducción de imágenes.

Este hecho contrastaba con el prestigio de la obra de arte original, la pieza única e irreplicable representada por la pintura, el fresco, el mural (y también por la arquitectura y la escultura). Desde entonces, la cuestión de saber si el grabado era un simple medio de reproducción o un medio de expresión original y autónomo, pasó a un segundo plano. Estas consideraciones presentan otro punto de vista en la relación entre el grabado como ilustración de un texto y como método reproductivo, y la tipografía. Las discusiones recurrentes, que todavía hoy persisten entre arte y diseño gráfico, tienen en el grabado, la tipografía y la técnica de impresión su punto de fusión.

EL DIBUJO Y LAS BELLAS ARTES

En 1550, Giorgio Vasari elevó el *Disegno* (el Dibujo con mayúscula) al rango supremo de “Padre de nuestras Bellas Artes: la Arquitectura, la Escultura y la Pintura”.² Su argumento, sin embargo, a pesar del tono reivindicativo y glorioso, era más técnico y estructural que artístico, es decir espiritual. Porque en las tres Artes que Vasari declara hijas del Dibujo,

1. Felix BRUNNER, *Handbuch der Druckgraphik*, Arthur Niggli, Suiza, 1964.

2. Giorgio VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana di Giorgio Vasari, pittore aretino, con una sua utile et necessaria introduzione a le arti loro*. L. Torrentino, Florencia, 1550.

éste constituye la estructura, la osamenta o la composición de las líneas de fuerza. Pero él mismo no es la “obra”, sino que sirve a ella y se oculta debajo de ella, precisamente para borrar el “dibujo”, la construcción, el artificio lineal que sustenta una representación volumétrica en la arquitectura y la escultura, y una figuración que en la pintura se quiere naturalista, realista e incluso hiperrealista superponiéndose al artificio de los contornos -haciéndolos desaparecer bajo la pintura- y apoyándose en la ilusión de la perspectiva geométrica. Ni los contornos ni la geometría euclidiana perspectivista están en la Naturaleza. Son el producto de la línea y del ilusionismo óptico.

En la exposición “El trazo oculto”, ofrecida en 2006 por el Museo del Prado, se muestra una de sus líneas de investigación, realizada sobre 17 de sus cuadros, utilizando lo que se denomina “reflectografía infrarroja”. El objeto de esta investigación es mostrar precisamente los trazos del dibujo ocultos bajo las capas de pintura; revelar los procesos de producción, para poner en evidencia qué es lo que pasaba por la cabeza del artista: sus cambios de ideas en el curso de la realización de la obra, sus correcciones obedeciendo a los “arrepentimientos”, los replanteamientos sobre las posiciones de las figuras, cabezas y manos, generalmente. Son los primeros trazos o líneas compositivas que el pintor dibujó sobre el cuadro con piedra negra, puntas metálicas, tinta o carbón, para “encajar” las figuras y las escenas. En algunos casos, debajo de la obra se han hallado otras obras ocultas, que no llegaron a ser pintadas y a las que se superpuso otro dibujo: el que sustenta la obra actual.

La investigación ha sido realizada con un conjunto de 17 tablas de los siglos XV y XVI de pintores de la importancia de Robert Campin, Hans Memling, El Bosco, Mabuse, Botticelli, Rafael, Andrea del Sarto, Fernando Gallego o Pedro Berruguete, entre otros.

Las técnicas de reflectografía empleadas en esta investigación no sólo permiten saber cómo fue planteado, construido, modificado el cuadro que se analiza, sino que han aportado importantes datos e imágenes sobre cómo dibujaban algunos pintores, como Robert Campin, Memling o Pedro Berruguete, de los que no se ha conservado ningún dibujo. La exposición muestra asimismo cómo se pasaban en algunos casos a la tabla las figuras dibujadas en un boceto previo por medio de una cuadrícula o utilizando unos estarcidos, o bien, dibujando a mano alzada con trazo directo sobre la superficie preparada del soporte.

También este tipo de investigaciones muestra cómo algunos pintores de la época no sólo encajaban los contornos de las figuras sino que planteaban en esos dibujos ocultos los efectos de la luz, sus fuentes y el peso que las sombras tendrían en la composición, utilizando para ello diferentes tipos y densidades de rayados simulando los sombreados. Las obras originales se muestran junto con unas cajas de luz en las que se ven reproducidos los fragmentos con sus “trazos ocultos”, siendo acompañados

por paneles con breves explicaciones sobre el cuadro y sobre los trazos que se hacen visibles.

Si el Dibujo era el “Padre de nuestras Bellas Artes”, él mismo, paradójicamente, no era una de ellas. La idea de Vasari se fundaba en el hecho de que el arquitecto, el escultor, el pintor dibujaban antes de construir, esculpir o pintar. Pero en realidad, el Dibujo quedó como un arte menor: el de los esbozos, los estudios previos, y parciales, preparatorios de la obra de arte pictórica o escultórica.

Otras veces, independizado de estas tareas de la pintura, el dibujo era “arte gráfico” con el grabado y las estampas. El arte del grabado siempre se consideró un arte menor, ya no sólo por la pobreza y sequedad de la línea del dibujo, sino porque el grabado, que era una obra múltiple por el tiraje de copias (premonición de la industria gráfica) y, por tanto, no tenía el halo mágico de la “obra única”, que sólo puede estar físicamente en un sitio: el suyo. ¿Cómo comparar el valor de los techos y murales de la Capilla Sixtina con los dibujos que les sirvieron como auxiliares en la preparación de tales obras del Gran Arte?

Este rasgo progenitor de las Bellas Artes concedido al Dibujo por Vasari, además que no se correspondía con el espíritu del arte, que “tiene origen interior y es obra de la libertad creadora” (Hegel), significaría una clara escisión entre el Dibujo de las Bellas Artes y los dibujos no artísticos, funcionales, aunque fueran ejecutadas por artistas. Por ejemplo, las planchas anatómicas y de la óptica, de la astronomía, los dibujos técnicos de las máquinas de guerra, la escenografía o los artefactos voladores entre otros, de Leonardo da Vinci. Estos dibujos no son fundamentalmente arte más que porque él era un artista, además de un genio. *Son imágenes funcionales convincentes*. Su fin no es la libertad creadora como una emergencia interna hacia un fin espiritual. No es la belleza o la poética. Su fin es la eficacia. Su función es su inteligibilidad y su realizabilidad en tanto que dibujos técnicos. Muchos de ellos han sido efectivamente realizados, contruidos, como las máquinas voladoras, armas y un tanque blindado en forma de tortuga.³

Los dibujos científicos y técnicos asumen “la carga de la prueba”. Son imágenes y esquemas que han sido investidos de un alto valor mostrativo, cuando mostrar es demostrar.

Si el dibujo artístico, el arte gráfico, servirían de ilustración a los libros escritos por monjes y copistas, las ilustraciones se incorporarían al libro impreso, que pronto llegaría con Gutenberg. Y continuarían acompañando los textos en toda la producción gráfica futura. Pero junto a la ilustración artística, y de inspiración artística (incluida la pictórica), las imágenes históricas, científicas y técnicas, así como los grafos, los esquemas y diagramas constituirían las principales variables del mundo del dibujo,

3. Realizados en Londres en 1989 por un equipo de ingenieros y modelistas.

entre las cuales, la *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* sería una obra monumental del siglo XVIII.

DIBUJO-PINTURA: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

Con la imprenta, el dibujo de los caracteres tipográficos para ser acuñados y fundidos en plomo; el grabado de las ilustraciones; la concepción del espacio gráfico; la estructura compositiva de la página; más la evidencia inmanente de la hoja de papel: “fondo” por relación a la “forma” impresa y soporte material al propio tiempo; éstos eran -son todavía- los rasgos fundamentales del producto impreso. Estos elementos se concretan, desde el punto de vista gráfico, en:

- la *línea* gráfica (el *dibujo* de las ilustraciones y de los caracteres de imprenta)
- la *geometría* de la página (estructura de los elementos gráficos, ocupación del espacio gráfico, proporciones texto-ilustración)
- la *línea tipográfica* como unidad compositiva del texto-lectura
- el *fondo*: el espacio gráfico, elemento más generativo que pasivo, en sus juegos y oposiciones con la forma: la hoja blanca de papel.

Este universo, que hemos llamado el “efecto Gutenberg” porque se configura y emerge junto con la nueva “escritura con tipos”, podemos considerarlo -y así lo hacemos- como el ámbito del dibujo y del arte gráfico y su rol sustantivo en esta revolucionaria invención renacentista. El otro universo paralelo que tomamos en consideración es la de la Pintura en el ámbito de las Bellas Artes. El paralelismo con el dibujo es obvio -aunque constituyen realidades ora convergentes ora divergentes-, ya que su denominador común es la expresión plástica. Y queda todavía otro nexo que es común a ambos universos: el “momento histórico”. Momento en el que, como hemos visto, por una parte el Dibujo es erigido en “el Padre de las Bellas Artes”, y por otra, el dibujo técnico y el arte gráfico señalan su escisión con el anterior: el que llamamos *grafismo funcional*.

Es oportuno, por consiguiente, que tratemos de localizar ese breve inventario de los componentes que hemos propuesto para el producto impreso, ahora simétricamente también para la obra pictórica. Lo primero que salta a la vista es el carácter icónico, figurativo, imitativo de la pintura en oposición con la naturaleza abstracta del escrito impreso y de la página misma. Un aspecto asimismo intrínseco es la factura: el trabajo obviamente manual de la creación icónica: pintura y dibujo, contrapuesto a la producción técnica, industrial del impreso. Otra condición bien distintiva es el estatuto de pieza única e irrepetible de la obra pictórica opuesto a la condición de múltiple, que es propia de la obra impresa. Acto seguido aparece a la conciencia el aspecto reverencial de predominio simbólico del



La forma de las ideas (Bruegel), cap. 8.

contemplador del cuadro o la tabla, diferente de la actitud manipuladora del lector (el libro como objeto tridimensional manejable frente al cuadro bidimensional para ser admirado). Las relaciones de espacio y tiempo son bien contrastadas entre una percepción *gestáltica* o estructurada y libre inducida por la imagen pictórica, *versus* la lectura secuencial del texto y los movimientos oculares artificiales, supeditados al recorrido de la línea tipográfica. Percibir formas -es decir, reconocerlas en el cuadro- y decodificar textos, implican dos trabajos asimismo muy distintos que el ojo y la mente deben realizar: mirar, reconocer, observar y/o descifrar, decodificar, imaginar.

Aparte de esta aproximación fenomenológica, comparemos los cuatro caracteres distintivos del mensaje impreso con los de la obra pictórica. Es evidente que lo primero que podemos apreciar ahora es la desaparición de la Línea y el sistema de representación icónica que es la *negación radical* del sistema anteriormente examinado: imagen-texto. Ni uno sólo de aquellos cuatro elementos aparece aquí; en su lugar tenemos:

- la *mancha* pictórica; unas veces delimitada, otras veces evanescente, otras matizada pasando de un tono a otro (opuesta a línea o contorno)

- la *forma icónica* predominante en el cuadro: la ilusión realista, la imitación naturalista de las cosas de la realidad (no el signo abstracto)
- el *color* como evidencia asimismo de figuratividad ligada a la forma imitativa (no negro sobre blanco)
- el *espacio representado* a través de la perspectiva euclidiana recubriendo enteramente la escena (ocultación del soporte material de la obra *versus* presencia del mismo en el impreso: la hoja de papel).

A pesar de los aspectos flagrantes que diferencian y separan visiblemente el dibujo (y el dibujo aplicado al libro) y la pintura, ambos están íntimamente entretejidos en el cuadro -aunque el dibujo se oculta debajo de la materia cromática-, y ambos se reencuentran asimismo (imagen y texto, representación y abstracción) en el libro. Y en todas las manifestaciones futuras del diseño gráfico. Del que el grafismo tipográfico es fundador.

LA IMAGEN EN EL DISEÑO: UNA ICONICIDAD VIRTUAL PARA UNA FINALIDAD REAL (Entre la finalidad comunicativa y la artisticidad configurativa)

Wenceslao Rambla Zaragoza
Universitat Jaume I

RESUMEN

A la vista de lo que actualmente supone la cultura digital, el autor aborda el entronque en la misma de la disciplina del diseño. Para ello analiza, entre otras, las nociones de “real” y “virtual” y su aplicabilidad, tanto al campo del arte como al del diseño; centrándose especialmente en la vertiente del diseño gráfico –aunque sin olvidar el objetual (diseño de producto)– por su mayor vinculación con las artes plásticas. El profesor Rambla se detiene en agudas consideraciones –apoyándose en oportunas opiniones y enfoques de diversos expertos– acerca de lo que implica hoy día la interactividad entre sujetos “a un lado y otro de la pantalla” a la hora de la creación y reconsideración de obras, tanto artísticas como de diseño. Peculiar *tour de force* donde hallaríamos la posible justificación de una nueva noción: la de “utilitariedad expansiva”, campo de discusión abonado por conceptos como los de interfaz, inmaterialidad, *Sachlichkeit*, etc., que fecundan la reflexión crítica que su investigación depara, y en la que demuestra cómo el diseño –a pesar de su indiscutible carácter conceptual– exige siempre un desembarco en un entorno real, pues si bien su auténtica realidad es su concepto (εἶδος/, proyecto), su modelización para acabar en lo real (objeto) perfectamente puede darse en su “ser digital”.

ABSTRACT

Before what nowadays supposes the digital culture, the author analyses how this is related with the design discipline. So, the author studies the notions of “real” and “virtual”, among others, as well as their application in the art field and the design; specially focusing in the side of graphic design –though without forgetting the objetual (product design)– due to its great link with plastic arts. Professor Rambla stops before deep considerations –leaning on right opinions and focuses of different experts– about what today implies the interactivity

among subjects “on both sides of the screen” in the time of creation and reconsideration of art and design works. Peculiar tour de force in which we could find the possible justification of a new concept: “expansive utilitarianism”, an argument field fertilized by concepts such as interface, immateriality, Sachlichkeit, etc., feeding the critical thoughts that his research displays, and demonstrating how design –despite its undeniable conceptual character– always demands a landing on a real world, then although its genuine being is concept (εἶδος/project), its shaping to finish in the real (object) perfectly can occur in its “digital being”.

– I –

Al hablar de diseño, especialmente del gráfico, y más si lo enlazamos con sus posibilidades expresivas artísticas, hace que tengamos que acordarnos –al menos no resulta extraño que lo hagamos– de Walter Benjamin en la medida en que identificaba el *ethos* de la reproducción mecánica como uno de los elementos característicos del arte de vanguardia de principios del pasado siglo XX.

Ciertamente, decir “diseño” supone asumir el proceso inherente al mismo en virtud del cual, tras la fase de proyectación o concepción de la idea, su concreción material se evidenciará tras un procedimiento industrial de reproducción con todo lo que ello comporta: seriación, iteratividad, copia, etc.

Sin embargo, no quisiera insistir en eso, sino en cómo partiendo o teniendo en cuenta el universo de la copia al que alude Benjamin –que transformaba por completo el estatuto de la obra de arte en medio de dos mitos modernos: la originalidad y la reproductibilidad– se ha llegado a un punto en donde lo funcional se casa con lo artístico con un grado de compenetración cada vez mayor, haciendo que la reproducción industrial de objetos manifieste cada vez más un creciente cociente estético a pesar de su proceso multiplicativo. Más aún, si en un mundo abocado primero a la miniaturización por mor de la electrónica, conducente a una desmaterialización de los productos, y después a una todavía mayor a causa de la digitalización y construcción sintética de la realidad, ¿no es factible pensar en términos estéticos similares tanto en lo concerniente al aspecto formal del objeto –bajo la *Gestaltung* que estas nuevas circunstancias procuran– como en lo relativo a la obra artística propiamente dicha? Obra que, tras su paso en su momento por el conceptual lingüístico, se insiere ahora (al menos un segmento de su producción) en un conceptual interactivo muy peculiar, dado el actual giro icónico y cultura digital en la que nos encontramos. Y más en este tiempo en que la estilización de la

experiencia lo abarca todo con un desbordamiento jamás visto; situación en que la reflexión sobre el objeto artístico deja paso a la reflexión sobre su proceso, sistema y contexto con interconexión entre diversas disciplinas. Tesitura en la que –cabe advertir– resultaría extraño que no se relacionara con el diseño, dado que el arte cada vez tiene menos cabida en las Bellas Artes, deviniendo más en competencia técnica; precisamente la que ha llevado al diseño a desarrollar toda una “artificialidad” como dice André Ricard.¹ Así pues, ¿cómo el objeto artístico no va a codearse con el de diseño que, sin tenerse por obra de arte, no deja de ser fuente actual de experiencia estética?

Por otra parte, si nos fijamos en algo que, hablando de lo que traemos entre manos, no puede obviarse: originalidad y reproductibilidad, enseguida nos daremos cuenta de que estamos ante dos términos contradictorios. También estéticamente hablando lo son por cierto, el de arte, en cuanto generación de un interés desinteresado, y el de las creaciones destinadas a un fin práctico. Sin embargo no por ello, sino precisamente por eso, tanto en el primer caso como en el segundo, no parece admisible por más tiempo dejar de indagar sobre la posibilidad de establecer algún tipo de vínculo coherente y/o enriquecedor para ambos. Entre otras cosas porque no parece aceptable hoy día una dogmática escisión o un mirar para otro lado (sin que esto suponga abogar por reduccionismo alguno) ante los caos de hibridación o síntesis que van apareciendo entre una belleza pura y otra adherente en el actual marco de estilización de la experiencia en que vivimos.

Pero bien, sigamos. El caso es que al hablar de originalidad y reproductibilidad o se pone el acento en el carácter original e innovador de una obra o, por el contrario, en su capacidad de repetición –o sea, de generar otras obras idénticas–, con lo cual nos hallamos ante una situación parecida a la que se daba bajo las nociones de originalidad y novedad. Nociones que siendo antitéticas suelen confundirse; cuando resulta que con el primer término se alude a los orígenes, a una sustancia arcaica a recuperar, mientras que con el segundo –novedad– lo que se pretende es buscar la ruptura y conseguir lo que no tiene antecedentes.

Aplicados estos considerandos que hace Josep M. Montaner² a las vanguardias históricas, en donde se constatan los ingredientes esencialmente contradictorios que hay en las mismas, no es extraño pensar que también se dieran en la disciplina proyectual. Disciplina que como *design* moderno se alumbró en el tiempo de aquellas, cuando tras la consecución de un fin utilitario se pretendía además la expansión del arte a la vida. Si bien, tal expansión, de una forma mucho más efectiva a como lo

1. RICARD, A.: *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p. 30.

2. MONTANER, J. M.: *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 145.

pregonaron dichas vanguardias de principios del XX. Mas sea como fuere, y tras los avatares más o menos afortunados en pos del cumplimiento de esa utopía, el hecho es que hemos llegado en estos últimos tiempos, en los que se ha acentuado el embellecimiento de cualquier aspecto de la vida cotidiana, a una esteticidad global que –como subraya José Jiménez– “se ha afirmado sobre todo a través de las que hemos identificado como las tres grandes vías no artísticas de transmisión estética: el diseño, la publicidad y los medios de comunicación, que configuran toda una alternativa frente a la antigua y desplazada hegemonía estética del arte”.³ Con todo, si el sempiterno binomio “forma-función” es algo consustancial a todo el diseño, tanto al de producto como al gráfico, sin olvidar el arquitectónico (si bien aquí el concepto de reproductibilidad tiene sus peros) u otros sectores más o menos colaterales o subsidiarios (como el interiorismo), en el caso del gráfico posiblemente tenga su más aguda caracterización crítica desde el punto de vista que a este Encuentro nos trae.⁴

– II –

El diseño gráfico es la vertiente del diseño que más proximidad tiene con las artes plásticas, en concreto con el universo de la imagen. Y de ahí que con el arte, de asumir –como hacemos– que éste ha estado ligado siempre a la producción de imágenes. Imágenes que tienen que ver con la idea de representación en la medida en que, casi siempre, han tenido como misión principal imitar cosas; de donde su incuestionable vinculación con la categoría de *mímesis*. Categoría que si en un principio –recordemos un poco la historia– se aplicaba restrictivamente al mundo de la poesía, la música y la danza, posteriormente acabaría por alcanzar a lo que hoy entendemos por artes plástico-visuales. Y por supuesto sin querer decir con esto que necesariamente toda representación artística deba ser realista, pues un objeto real puede ser representado, además de por un modo icónico fuertemente referencial, también de un modo evocativo, visionario, ilusorio, simbólico o alegórico.

A todo esto y por lo que al diseño gráfico respecta, hay que tener presente que su finalidad prioritaria gira en torno a la comunicación: hacer saber a un público lo más amplio posible las excelencias de un producto –sea objetual o de servicios– informando de sus propiedades; de las características de un acontecimiento, si de eso se trata; señalando las rutas y espacios a transitar; identificando marcas, etc.; y todo ello (re) presentándolo de la forma más atractiva posible. Aspectos, los mencionados,

3. JIMÉNEZ, J.: *Teoría del arte*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2002, p. 228.

4. Este trabajo, aquí revisado y ampliado, se expuso y debatió en el primer *Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoría de las Artes* que, bajo el título “Real Virtual”, se celebró en Madrid en marzo de 2004 organizado por el Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos de la Fundación Carolina y en colaboración con la UNED.

en donde las nuevas tecnologías, como nuevos canales para hacer llegar tales mensajes a sus hipotéticos destinatarios (usuarios) seduciéndolos estéticamente, están alcanzando cada vez más un mayor protagonismo.

Si tenemos en cuenta además que los medios tradicionales en arte se han visto desbordados por el desarrollo y expansión de sus propias prácticas, también aquí, en la esfera del diseño, se comprueba que ha ocurrido algo semejante. Algo especialmente evidente en el gráfico, y casi prácticamente desde el mismo momento en que empezó a darse en el ámbito artístico, cuando la informatización de los procesos, tanto en lo propiamente específico del diseño (elaboración de la idea y su visualización) como en su pase a la fase de reproductibilidad (impresión *offset* tecnoinformática desde la imagen digital sin solución de continuidad), ha alcanzado en un breve período de tiempo un nivel muy elevado. Y por lo que a los proyectos de la novísima arquitectura digital respecta, ni qué decir tiene –asimismo hay que señalar– la altura que está logrando al ir imponiéndose sobre la arquitectura de la Era de la máquina y el pensamiento cartesiano; creando así otra forma de pensar en ella y abordarla, empezando por tener en cuenta –como señalan Fredy Massad y Alicia Guerrero– que no es que haya roto la *box* o “caja” clásica, sino que simplemente se olvida de ella. Arquitectura, la digital, cuya génesis radica en las variables proporcionadas por el ordenador, el cual propicia un universo de formas complejas que *construyen* un nuevo modo de aproximación al espacio arquitectónico.⁵

Actualmente nadie dibuja, fuera del campo estrictamente artístico, sino es con el ordenador. Y así, las manchas cromáticas, los trazos gráficos y cualquier otro detalle, son resultado de traducciones pixelizadas según el circuito de acción simultánea cerebro/mano–teclado/pantalla y contando con la base de potentes y sofisticados paquetes de *software*. Por supuesto que no quiero significar con esto que, en el diseño de producto (volumen), proyectos y prototipos no hayan dejado atrás el estadio tradicional de su concreción fiscalista (maquetas y modelos materializados para visualizarse, modificarse y enviar a producción), superándolo a fin de poderlo “trabajar” y discutir en pantalla de un modo desmaterializado (entendido desmaterializado como opuesto a lo virtual, pues los *píxels* y la energía no dejan de ser materia física); pero sí resaltar que en los procesos de creación gráfica la inmediatez y libertad es mucho mayor, precisamente por la ausencia del ulterior objeto cosificado (en sentido *duro* del término, pues un diseño gráfico no deja de ser, a fin de cuentas, “objeto”). Y de tratarse de diseños de páginas *web* con gran desarrollo de *interfaces* (conexión entre dos aplicaciones o entre un usuario y una aplicación que facilita el intercambio de datos mediante la adopción de reglas comunes,

5. MASSAD, F. y GUERRERO, A.: “Arquitectura en la época de la Revolución Digital”, *Experimenta*, nº 45, Madrid, 2003, pp. 51-52.

físicas o lógicas),⁶ la interacción electivo-creativa, y las subsiguientes comunicativo-informativas a proponer, pueden ser tremendamente amplias, enriquecedoras y en una continua reelaboración.

Y de no tratarse de páginas *web*, sino de interacción *on-line*, lo mismo. No en vano, en el cumplimiento de un encargo –por ejemplo el diseño de un *packaging* para un determinado artículo– a partir de las ideas/deseo del cliente (propuesta inicial “c”), la elaboración virtual de la respuesta por parte del diseñador y su reenvío a aquel (diseño propiamente dicho “d”), permite a dicho cliente actuar *en/sobre* la propia respuesta recibida (obra *in nuce*), efectuando por tanto en ella las pertinentes modificaciones, y de esa manera informar (re-propuesta “c”) al diseñador para que rehaga (reformulación del diseño “d”) los nuevos aspectos/pasos indicados. Y todo ello, llevándose a cabo de una forma interactiva y sin *salir* de pantalla. Pero cuidado, entendiendo esta interacción –debe subrayarse– como una participación genuina, al modo que apunta José Luis Brea. Es decir, que el *interface* articule una interacción sujeto-máquina-sujeto de forma que al otro lado de nuestra acción expresiva, significativa [en este caso sería la del diseñador], se halle un sujeto [en este caso el cliente] capaz de interpretación.⁷

Qué duda cabe que esto supone que quien encarga un diseño, además de saber lo que quiere, ha de estar ducho en las nuevas tecnologías. Pero ¿acaso no ocurre lo mismo con el *Net.Art* en la relación artista-público? Vemos, por tanto, que el punto más destacado respecto a la vinculación “diseño gráfico-nuevas tecnologías”, no es sólo que el diseñador ya no precisa elaborar manualmente un encargo para llegar a su finalista concreción fiscalista, sino que radica en la *forma de presencia* que caracteriza la relación con el trabajo en la Red, que tiene que ver –como señala Brea– con ese contacto en ‘tiempo real’: “Si lo propio de la relación con la obra ‘convencional’ se aparecía como el encuentro con un tiempo pasado en un lugar-aquí, lo propio del encuentro presencial con la obra en la Red es coincidir en un tiempo-ahora, fuera de cualquier ‘lugar-aquí’ definido”.⁸ Y por lo que respecta a su aproximación a la esfera artística, además de lo dicho, el que ésta pase a centrarse con los nuevos medios –en contra de la teoría estética que lo hace sobre el objeto arte– en una reflexión en torno al proceso, al sistema y al contexto, así como a una redefinición de los papeles de autor y observador.

Bien es verdad que, como en la tradicional y/o generalizada clasificación de las artes en función del medio en que se crean, especialmente en la diferenciación entre artes plásticas y sonoras, también

6. GIANNETTI, C.: *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*, ACC L’Angelot, Barcelona, 2002, p. 195.

7. BREA, J. L.: *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Consorcio Salamanca, Salamanca, 2002, p. 122.

8. *Ibidem*, p. 123.

en la esfera del diseño cabe notar una apreciación semejante. A saber, que así como en lo objetual diseñístico el medio material requiere un análisis y elaboración más sujetos a la realidad de su presencia cosal (la noción de forma a aplicar aquí ha de ir en la dirección de lo rigurosamente cosal –*des streng Sachlichen*–), en el terreno de la imagen en cambio, especialmente las generadas digitalmente, las que se propagan a través de la Red, la formalidad de sus “presencias” se instaure y difunde objetivamente de un modo “inmaterial”, entendido esto a la manera que lo hace Vilém Flusser.

Como viene a decir Flusser, aunque en diseño se está empezando a separar el concepto de “objeto” del concepto de “materia” y han comenzado a diseñarse objetos de uso inmateriales, como por ejemplo los programas de ordenador y las redes de comunicación, esto no supone (configurar tal clase de diseños en el seno de la creciente cultura inmaterial de nuestros días) que dejen de objetivarse siquiera efímeramente, como de hecho así ocurre, y de presentarse como “objeto” al receptor en la pantalla de su ordenador. Con la novedad –sigue Flusser– de que tales objetos de uso inmateriales no impiden, sino al contrario, permiten percibir a los otros seres humanos que están detrás de ellos; de modo que su cara mediática, intersubjetiva y dialógica, resulta visible.⁹ Por lo demás, tales productos se objetualizan como imágenes con una sorprendente capacidad de emular la realidad, generándose incluso en asombrosas perspectivas espaciales –y sin embargo de existencia imposible en la “realidad extrapantalla”– que van más allá de lo que la perspectiva renacentista nos aportaba (como metodología de representación tridimensional en el plano bidimensional) de lo que sí era auténticamente real. Eso sin olvidar cómo tales realidades icónicas se transmiten arrojadas con elementos acústicos o musicales (temporalidad).

En suma, aún continuamos hablando de “medios”, más virtuales y etéreos, más efímeros e “inmateriales”, pero dentro de su soporte-técnica electrónicos que constituyen todavía una mediación entre el diseñador y el usuario. Realidad mediática que resulta visible, registrable y almacenable. De modo, en fin, que continúa siendo susceptible, tal *realidad*, de manipulación “objetiva” y, lógicamente, de estudio “según el medio en que se crean”.

No olvidemos, dice Flusser, que: “‘Material’, signifique lo que signifique, no puede significar lo opuesto a ‘inmaterialidad’”. Pues la ‘inmaterialidad’, es decir, en sentido estricto, la forma, es precisamente aquello que hace aparecer el material, aquello que lo convierte en fenómeno. La apariencia del material es la forma. Y ésta es sin duda una afirmación pos-material”.¹⁰

9. FLUSSER, V.: *Filosofía del diseño*, Editorial Síntesis, Madrid, 2002, p. 70.

10. Ídem.

– III –

Ciertamente toda esta problemática no sólo no puede desvincularse de la evolución de la tecnología, sino tampoco de la metodología del diseño. Y como nos recuerda Raquel Pelta, la revolución tecnológica, iniciada en la década de los ochenta del pasado siglo, se encontró con un terreno conceptual lo bastante abonado como para que con su impulso fueran surgiendo nuevos modos y, posiblemente por ello, el concepto de diseño haya cambiado tanto que requiera de una nueva lectura.¹¹

Así pues, cabría recordar siquiera de forma sintética que, frente a la metodología racional del diseño con su continuado propósito de enmarcar, planificar y explicar *lógicamente* todo lo que es la vida (al igual que intentaba hacer por su parte el conductismo con su lenguaje maquinal), se empezó a tener en cuenta, mediados los ochenta, que podían haber diferentes metodologías de diseño y que todas, o casi todas, podían ser igualmente válidas. Incluso teóricos como Bruce Archer, que siempre habían abogado por la aproximación científica al diseño, sugerían que la metodología debía estudiarse y llevarse a la práctica por descontado, aunque posiblemente hubiera de reconocerse que el haber tomado prestadas herramientas de la ciencia, había ido en detrimento del desarrollo de una metodología específica basada en la singularidad de la propia disciplina del diseño.¹²

No es extraño por tanto –indica Pelta– que como intento de solución a la crisis metodológica, pronto empezara a hablarse a principios de los años 90 de “generaciones [diversificación] de métodos de diseño”, insinuándose que aquellas aportaciones de los propios diseñadores que no mucho antes se consideraban soluciones arbitrarias, podían pasar a ser muy valiosas en cualquier método de trabajo; haciéndose así paradigmática la afirmación del diseñador británico Neville Brody: “Hay cientos de maneras diferentes de trabajar, todas ellas modernas, y concentrarse en una es un error”.¹³ Y por su parte, significativas las palabras del japonés Naoto Fukasawa, diseñador y académico, acerca de que no hay que considerar las cosas bajo el prisma de una función limitada. Así, decía a finales de los noventa: “La gente contempla con frecuencia un objeto o el medio ambiente como si tuvieran una función limitada, un único motivo para existir, pero ni el medio ambiente ni el objeto deberían perder nunca su inmenso potencial de la diversidad. Al rascarnos la frente con un lápiz o al apilar documentos sobre una silla estamos dando otro uso a estos objetos. El diseño puede verse como un proceso que no sólo procura la primera función del objeto, sino que facilita funciones alternativas que pueden descubrirse dentro

11. PELTA, R.: “Del diseño sin límites a los básicos”, en AA. VV.: *Un móvil en la patera. Diseñando el siglo XXI*, José Miguel G. Cortés, (dir.), EACC/Generalitat Valenciana, 2001, p. 123.

12. ARCHER, B.: “Què se n’ha fet de la metodologia del disseny?”, *Temes de Disseny*, n. 1, Servei de Publicacions, Barcelona, 1986, pp. 61-66. Citado por R. Pelta en su *op. cit.*, p. 127.

13. POYNOR, R.: “Neville Brody”, *Eye*, n.º 6, Wordsearch Ltd., Londres, 1992, p. 11.

del entorno activo del objeto”.¹⁴ Aseveración a la que por nuestra parte añadimos: que justamente esas funciones alternativas son las que van a poder ser experimentadas y valoradas con gran facilidad mediante procesos de simulación que la digitalización facilita. Bien entendido que no se trata de una simulación como desconexión o huida de la realidad, en el sentido que tanto preocupa a Raffaele Simone, sino como el análisis de realidades difícilmente representables de otra manera y, desde luego, como ejercicio sin apenas coste económico alguno para sopesar los pros y los contras de una elección u otra.

Puede sostenerse por tanto que: así como hasta no hace mucho la representación estaba como *re-presentación* al servicio de la presentación “de algo”; ahora, con la *realidad virtual* se está en disposición de ofrecer al usuario la fascinante “posibilidad de” –pongamos por caso –construir su casa, amueblarla y/o decorarla según un peculiar *avant la lettre*: anticipo visual de lo que todavía *no es* empíricamente. O de proponerle qué resultados son los que desearía ver plasmados en el ciberespacio (hechos *por venir*) antes de su concreción material extra-pantalla. Y no tanto o sólo por lo que a sus aspectos pre-materiales y/o funcionales respecta, sino también –he aquí el aliciente añadido– en cuanto a su acabado artístico.

Si la modernidad había conectado con el estructuralismo de Saussure, la postmodernidad –subraya Pelta– lo haría con el postestructuralismo, con lo que también se ha denominado teoría de la deconstrucción de Derrida. Teoría que en el campo del diseño se difundiría a partir de los ochenta desde la reputada *Cranbrook Academy of Art*, al convertirse este centro en un abanderado de la misma.¹⁵ Y justamente desde allí –centro que, como la *Bauhaus*, impulsó en su día el diseño racional en América– iba a ponerse de relieve la limitación de los análisis objetivos, pasándose a enfatizar la mutabilidad de las cosas y a resaltar la importancia de los contextos históricos y sociales para explicar los objetos. Éstos, fueran del tipo que fueran, ya no podían ser considerados –afirmaban los críticos postestructuralistas– como poseedores de un significado esencial y transhistórico, sino que habían de ser tratados como si fueran “textos” a llenar de nuevos significados una y otra vez, dependiendo de las diferentes culturas y de los distintos contextos históricos en que se daban. Así por ejemplo, un análisis desde la deconstrucción de un elemento de diseño gráfico como la tipografía, no habrá de tener en cuenta las cualidades inherentes de sus letras, ni las metas que se marcó el diseñador cuando las

14. FUKASAWA, N.: Texto del propio autor recogido en *El diseño del siglo XXI*. Edición a cargo de P. & Ch. Fiell, Taschen, Colonia, 2002, p. 163.

15. Donde sus alumnos diseñaron un interesante número de la revista de la escuela, *Visual Language*, dedicado a la estética literaria francesa, y que tuvo gran repercusión para el deconstructivismo en diseño.

creó; simplemente dicha letra podrá pasar a ser codificada de una manera en su momento y entendida de otra años después.¹⁶

De manera que, sigue Pelta, la necesidad de situar las cosas en cada marco histórico y cultural vino a poner de relieve que la universalidad y que incluso la legibilidad —en este caso concreto de una tipografía— son inalcanzables por completo. Es lo que Katherine McCoy venía a decir (a resumir tal nueva actitud), indicando que después de la postmodernidad se estaba demostrando que el diseño dejaba de ser una relación de una sola vía entre el diseñador y el receptor.¹⁷ Algo de lo que, incrementado, puede comprobarse con la irrupción en el panorama mundial de lo multicultural y las posibilidades que las nuevas tecnología ofrecen. Situación que está trastocando seriamente perspectivas y enfoques anteriores. Panorama, en fin, en el que no puede obviarse: por un lado, las aportaciones de “los otros”, es decir, lo ineludible de acoger en el sistema las “diferencias”; y por otro: fluidificar y flexibilizar el típico esquema semiótico por el que el emisor imponía un determinado mensaje al receptor, cambiándolo en estos momentos por un modelo abierto que recoja los *inputs* de los receptores (en este caso los usuarios) y los asocie (en este caso el diseñador o creativo) a su propio planteamiento a repensar en consecuencia. La filosofía del *interface*, propiciada por la nueva vida electrónica, está asomándose aquí e imponiéndose de todas todas.

No obstante lo dicho, debe quedar claro que no puede despreciarse lo histórico en absoluto para quedarnos en un múltiple, sucesivo y continuo relleno de significados o sobreimposiciones de sentidos, sino admitir el pasado en lo que vale. Ciertamente no como un pesado lastre que nos hipoteque, pero sí a modo de fundamento experiencial: que nos ayude a evitar errores y opere como una de las fuentes de inspiración desde donde evolucionar hacia una amplitud y apertura de interpretaciones y empleo de nuevas herramientas. En este sentido cabría enmarcar, por ejemplo, la postura de creativos como Helga y Hans Jürgen Lannoch al destacar: cómo si en un tiempo pasado los productos mecánicos se creaban “de dentro hacia fuera” (siguiendo a rajatabla el axioma *Form follows Function*), posteriormente, con la irrupción de los microprocesadores, los productos electrónicos modernos pasaron a elaborarse centrándose mucho más que antes en su aspecto exterior. Podría decirse así que crecen “de fuera a dentro”, siendo por tanto el aspecto externo, destinado al usuario, el que determina la forma con sus atributos físicos y psíquicos.¹⁸ Es por ello que podamos preguntarnos: ¿acaso no supone esto una potenciación

16. PELTA, R.: *Op. cit.*, pp. 147 y 149.

17. MCKOY, K.: “Rethinking modernism, revising functionalism”, en AA.VV.: *Looking Closer*, vol. I, Allworth Press, Nueva York, 1994, pp. 49-51.

18. BÜRDEK, B. E.: *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p. 234.

de la esteticidad de la copia, al insertarse fenomenológicamente en dicha exterioridad la formalidad artística del diseño? Sin duda.

Así pues, como decíamos, al igual que hasta no hace mucho la representación estaba al servicio de la “presentación de algo”, de algo ya existente en su cosalidad; actualmente con la *realidad virtual* es posible ofrecer al usuario que participe *ilusoriamente* en la construcción de su casa, en el diseño de su jardín, etc., mediante la simulación; y de esa forma “comprobar” los resultados con los que le gustaría encontrarse una vez finalizado lo que el espejismo electrónico nos depara.

Nos encontramos en suma ante una nueva noción de utilitariedad, que podemos denominar como “utilitariedad expansiva”. Noción que iría más allá de lo que en principio suele —o solía hasta no mucho— entenderse al oír el término virtual. A saber: pensar, por parte de unos, que se trata de algo etéreo y banal, una especie de jueguecito típico de *La Guerra de las Galaxias*. Y por parte otros, que se trata de algo que aún le queda bastante trecho por recorrer para ser eficaz, cuando es justo lo contrario. Y no, no es eso. Es decir, sin negar que lo digital-virtual sirve para jugar a esas batallitas y a otras más serias —como “jugar a pilotar aviones”, a “ser buenos conductores”, a “comprobar la resistencia de materiales”, “ver qué disposición tenían en su época los edificios de una antiquísima ciudad hoy desaparecida”...—, así como admitiendo que el medio no ha adquirido su *forma definitiva* (ni previsiblemente podrá hacerlo, pues cada día se suman millones de *páginas* nuevas a las ya existentes), el hecho es que para la Estética se está abriendo una vasta y remozada perspectiva a tener muy en cuenta.

El “giro icónico” del que nos habla José Luis Molinuevo en sus investigaciones se afianza día tras día en el diseño, las artes y la arquitectura. Ámbitos donde “el mundo de lo digital cumple el viejo sueño de la vida que es el de la metamorfosis, de la identidad múltiple, en definitiva de la realidad como posibilidad.”¹⁹ En este sentido, no es extraño que Peter Weibel llegara a afirmar que después del fuego y de la electricidad, la imagen digital es el tercer instrumento prometeico de representación artística, es decir, de simulación.”²⁰

En definitiva, la avanzada tecnología de la imagen digital, su potencial para la simulación a través de la tecnología computacional, da al individuo un acceso y posibilidades ilimitadas para construir una nueva cultura visual e incluso un nuevo renacimiento democrático; a lo que le correspondería un nuevo paradigma humano. Así, Hannes Leopoldseder subraya —nos recuerda Molinuevo— que el alfabeto del computador reclama, más que al

19. MOLINUEVO, J. L.: “Hacia una estética de las nuevas tecnologías”, en AA. VV.: *A qué llamamos arte. El criterio estético* (ed. J.L. Molinuevo), Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 70.

20. WEIBEL, P.: “On the History and Aesthetics of the Digital Image”, en DRUCKREY, T. (ed.). *Ars Electronica. Facing the Future*. The MIT Press, 1999, p. 51 y ss.

hombre matemático, al *homo universalis*. Ante esta situación parece claro que ha fracasado el proyecto de un lenguaje universal, tan ansiado desde antaño y anclado en la escritura, pero en absoluto el de la imagen como un medio universal de entendimiento.²¹

Estando de acuerdo con esto, sólo un añadido por mi parte, a saber: que el diseño a pesar de su indiscutible carácter conceptual (su auténtica realidad es su concepto, pues en la ideación/proyección *está* o *no está* lo que *será* tras su materialización industrial) exige siempre un desembarco en un entorno real: su objetivación más allá (o más acá según se mire) del reino de lo virtual. Pero del mismo modo que la realidad del diseño está en/es el concepto (*eídos/εἶδος*), su modelización para acabar en lo real –o sea, su plasmación como objeto seriado– perfectamente puede darse en su “ser digital”.

Y siempre sin perder de vista que el receptor, consumidor o cliente, se enfrenta a un producto al fin y a la postre. Producto con su forma, funciones, simbolismo, connotaciones..., que otro-yo ha creado. Por consiguiente, en la ineludible interrelación sujeto-objeto hay que contar con la manifestación afectiva de un *ethos*, tanto por parte del creativo como del contemplador/usuario. Manifestación que se vincula a la obra, sea de arte o de diseño. No es posible por tanto comprenderla bien, ni entender la peculiar reacción del receptor, sin que se analice la obra misma en el sentido de lo rigurosamente cosal (*des streng Sachlichen*). Sin olvidar además que, así como la relación/lectura de una obra de arte es personal e íntima, lo mismo ocurre con la de diseño. No en vano, como dice Italo Calvino: “Tu relación con los objetos es confidencial y selectiva: sólo las cosas que sientes como tuyas se vuelven tuyas: *es una relación con la corporeidad de las cosas, no con una idea intelectual o afectiva que sustituya al acto de verlas y tocarlas*. Y una vez conquistados para tu persona, marcados por tu posesión, los objetos ya no tienen pinta de estar allí por casualidad, asumen un significado como partes de un discurso, como una memoria hechas de señales y emblemas”²² [la cursiva es mía].

En conclusión: lo real, lo virtual, lo icónico destinado a generar un giro/experiencia estética, y lo funcional objetual o gráfico no exento de esteticidad, constituyen toda una serie de aspectos con los que estimo tiene que lidiar la Estética en la actualidad. Y si no exclusivamente dedicada a todos ellos, sí en gran parte de su cometido. No en vano, estamos pasando de vivir con las imágenes de una cultura heredada y persistente a la “cultura de las imágenes”; de manera que como dice Santos Zunzunegui: “En el mundo contemporáneo la imagen no es ya tanto algo que se mira (punto de vista) como algo que *se piensa* (se calcula)”.²³ Lo que aplicado a la esfera

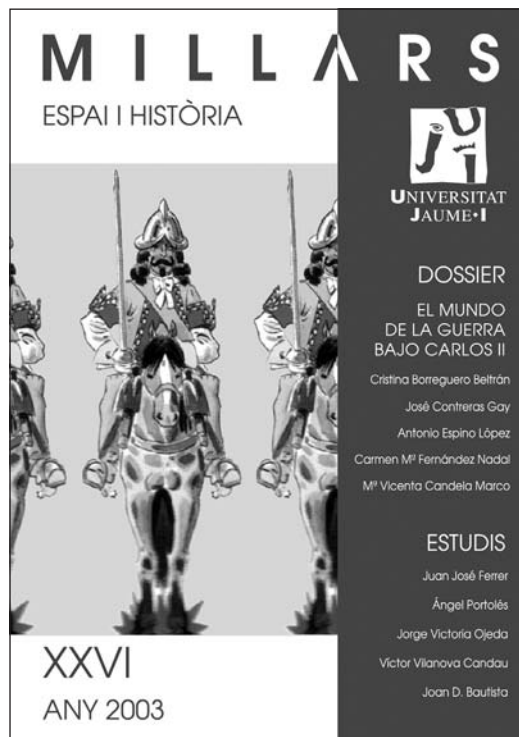
21. MOLINUEVO, J. L.: *Op. cit.*, p. 71.

22. CALVINO, I.: *Si una noche de invierno un viajero*, Siruela, Madrid, 7ª edic., 2003, p. 156.

23. ZUNZUNEGUI, S.: *Pensar la imagen*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 243.

del diseño diremos: “La mejor forma de definir un proyecto describiendo y mostrando *cómo es* aquello que *aún no existe*”.

MILLARS XXVI



ESTUDIS

Els espais del mercat i l'economia romana, tipologia i descripció, per *JUAN JOSÉ FERRER*

Catòlics en un país de herejes. Una mirada desde la monarquía española (1672-1690), per *ÁNGEL PORTOLÉS*

Piratas en tierra adentro. Estrategia defensiva de una ciudad novohispana. Siglos XVI al XVIII, per *JORGE VICTORIA OJEDA*

La depuració del magisteri a Castelló durant el Front Popular (1936-1938), per *VÍCTOR VILANOVA CANDAU*

Més sobre el pintor Vicent Gosçalvo, per *JOAN D. BAUTISTA*

DOSSIER: EL MUNDO DE LA GUERRA BAJO CARLOS II

Presentación, per *CARMEN CORONA*

Represión e integración de prófugos y desertores en la España del siglo XVIII, per *CRISTINA BORREGUERO BELTRÁN*

La reorganización militar en la época de la decadencia española, per *JOSÉ CONTRERAS GAY*

El coste de la guerra para la población civil. La experiencia catalana 1653-1714, per *ANTONIO ESPINO LÓPEZ*

Arquitectura de la guerra en el Reino de Valencia: La defensa de la costa en época de Carlos II, per *CARMEN MARÍA FERNÁNDEZ NADAL* i *M^a VICENTA CANDELA MARCO*

La guerra en movimiento, per *CARMEN MARÍA FERNÁNDEZ NADAL* i *M^a VICENTA CANDELA MARCO*

REVISITANDO LOS CLÁSICOS: EL *REMAKE* COMO SUBVERSIÓN DEL DISCURSO DE AUTORIDAD Y OTROS SIMULACROS DE LO REAL

Silvia Tena Beltrán

Museu Nacional d' Art de Catalunya, Barcelona

RESUMEN

Remake significa re-hacer, hacer de nuevo algo que ya está hecho, reconstruir. Aunque podría ser de otra manera: *remake* es aquello que se hace cuando no se consigue conectar directamente con una inspiración propia y se vuelve, una vez más a las fuentes. Entre el homenaje y la copia, el *remake* viene a ser una burla de la idea de originalidad. Pero al mismo tiempo significa un bucle en el conocimiento de nosotros mismos.

ABSTRACT

To *remake* means to reconstruct, to make something that has already been made. Though it could be otherwise, a *remake* is what one does when one does not succeed in connecting directly to one's own inspiration and instead returns, once again, to the sources. Between the tribute and the copy, the *remake* has come to be a mockery of the idea of originality. Yet at the same time it signifies a loop in knowledge about ourselves.

Urinaris que parecen fuentes, vallas publicitarias que muestran re-interpretaciones de imágenes icónicas del mundo del arte, fragmentos de filmes que recrean viejos clásicos, objetos de uso cotidiano diseñados como sutiles déjà-vu de imágenes arquetípicas que perviven ancladas en nuestra memoria: vivimos en el mundo de la autoreferencia, la cita de la cita, de las palabras, ideas e imágenes recicladas. Un mundo donde la copia, la réplica o la reinterpretación de un referente icónico acaban por desplazar al original. ¿Relectura, interpretación, cita o simple mimesis?

La cultura occidental conoce bien la clara distinción que Platón hace en *El Sofista* entre, al menos dos tipos de mimesis. Por un lado existe la pulcra y perfecta imitación que hace de cada reproducción producida la copia exacta de su modelo referencial -en este caso, la copia tiene garantizada la participación en la vida del original-. Confrontado a este concepto de

copia perfecta, existe una mimesis que genera “simulacros”, imitaciones imperfectas y que integran –en el proceso mismo de duplicación– una o varias diferencias en la repetición de la forma tomada como modelo. Así pues, Platón establece una distinción entre una representación antológicamente fundada que sólo existe por la permanencia de la verdad y aquella reproducción de imágenes que no constituye una representación absoluta de un principio de existencia exterior a ella misma. En definitiva, frente a la reproducción ideal de la copia exacta a cuyo original permanece indisolublemente unida, está el simulacro que lleva implícito el concepto de disimilitud o –en palabras de Deleuze– el de “diferencia interiorizada” (Deleuze, 1969, 297) y que se emancipa de su modelo referencial.

Cabe preguntarse si la producción artística –sobre todo la del siglo XX– ha hecho otra cosa aparte de producir simulacros. Es más, el simulacro ¿acaso no constituye uno de los principios de la invención y producción de imágenes al situarse en el centro de la acción de toda mirada en detrimento de la verdad que toda copia perfecta respeta?

Y es que –tal como ya apuntó Deleuze– la modernidad se define por el poder del simulacro. En su ensayo *Différence et Répétition*, Deleuze argumenta que el pensamiento moderno “nace de la ruina de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan sobre la representación de lo idéntico. El mundo moderno es el de los simulacros (...) Todas las identidades son sólo simuladas, producidas como un efecto óptico, por un juego más profundo que el de la diferencia y la repetición” (Deleuze, 1968, 1). Así pues, el remake se sitúa en el espectro del arte contemporáneo como un recurso a través del cual se muestra el poder de la repetición, la disimilitud. Y este poder lo despliega de muy diversos modos. En ocasiones se apoya en el original para desestabilizarlo –el giro ‘literal’ y conceptual que Duchamp realizó a su urinario para convertirlo en su *Fountain*, constituye un claro ejemplo de ello–. En otros casos, a fuerza de provocar disimilitudes, el propio artista llega a diluir el concepto de sujeto/objeto en la obra y, por extensión contribuye así a resquebrajar la idea misma de originalidad que el discurso artístico imperante hasta los años 60-70 tanto priorizaba.

EL REMAKE COMO SUBVERSIÓN A LO CANÓNICO

Reproducciones en serie de latas de sopa Campbell, Andy Warhol autorretratado con peluca rubia y carmín en los labios, Marcel Duchamp fotografiado por Man Ray como Rose Sélavy, Marilyn reproducida serialmente en todas las tonalidades imaginables o Bruce Naumann fotografiándose a sí mismo como fuente. Seguramente todas estas imágenes tienen un borroso lugar en nuestra memoria, como evocadores de algo común, familiar, como aquellos recuerdos anclados, perdidos que rescatan resquicios de imágenes o clichés ya vistos en otro tiempo. Su

familiaridad diluida nos reenvía, hoy, a aquello que Bachelard llamó imagen ortopsíquica: un retrato prototípico del artista como 'remake', una especie de icono arquetípico que –sobre todo en el caso de las series de fotomatón de Andy Warhol–, subvierte el consenso narrativo de manera perversa.

Y lo subvierte por doble partida; tanto al suprimir al “autor” como al situar al retratado en el papel no ya de objeto, sino –como señalaría Roland Bartres– en “un sujeto que siente que se está convirtiendo en objeto” (Berger 1994, 94) desde el mismo momento en que no son sino el reflejo del propio “autor”. Los papeles de objeto y sujeto parecen convertirse aquí en clichés intercambiables. Pero el juego perverso de Warhol vas más allá: la ausencia de un auténtico modelo de referencia es mucho más inquietante que la presunta disolución del autor, puesto que resulta prácticamente imposible hallar el punto de origen, la procedencia, de estas imágenes prototípicas para quien se mira en esos retratados.



ANDY WARHOL. *Self-Portrait (in Drag)*, 1981. Solomon R. Guggenheim Museum.
© 2007 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York.

Warhol en su irónica retórica subvierte el concepto de autenticidad de las obras disolviendo e intercambiando los papeles de sujeto y objeto, de original y copia. De hecho, en muchas ocasiones, Warhol no se limita a autorretratarse haciendo uso de esa auto-referencia confusa sino que el propio artista “es”, “vive” a través de esta galería de personajes inventados. Aislado y apropiándose de una serie de iconos que dotan de celebridad a famosos y personajes públicos, el artista de Pensylvania, se cuela en su mundo. Reproduce y re-interpreta las portadas de los magazines donde aparecen ciertos personajes del universo hollywoodiense –Marylin Monroe, Elizabeth Taylor...– o de la esfera política –Mao, Kennedy...–



MAN RAY. *Marcel Duchamp as Rose Sélavy*, 1920-1921.

© Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

para más tarde, en un ejercicio de “apropiación”, que sea el propio artista quien, solamente por el hecho de “ser retratados por Andy Warhol”, dote de glamour a los retratados (De Diego 2002, 128). Es el remake del remake: copias y originales se cancelan unos a otros provocando el derrumbe del concepto de “originalidad” y de paso el de “autoría”, haciendo prevalecer el de ambigüedad o similitud.

Y es que el propio concepto de remake, nos lleva al de “semejanza” y al de “similitud” que, siguiendo a Foucault, poseen un matiz diferenciador por cuanto “la semejanza tiene un ‘patrón’: elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias cada vez más débiles que se pueden hacer de él. Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica. Lo similar, por el contrario, se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias. La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella” (Foucault, 1981, 64). Y eso es precisamente el sentido último del juego de los remakes de Warhol “propagar pequeñas diferencias en pequeñas diferencias” para así poner en tela de juicio las nociones de “original” y “copia”.

Tal como apuntábamos anteriormente, el sujeto en los retratos de Warhol –tanto si ejerce el papel de presunto autor “ausente”, como si asume el papel de modelo–, es un sujeto muy en la línea del que propone Bartres en su autobiografía *Roland Bartres par Roland Bartres*. En su libro, Bartres -consciente de los engaños de la subjetividad- plantea que la autenticidad



ANDY WARHOL. *Campbell's Soup Cans*, 1962. © Museum of Modern Art, New York.

es siempre engañosa por cuanto que siempre quedará sometida a la interpretación unipersonal (Bartres, 2004, 162).

En Warhol –y por extensión en muchos artistas Pop de los 60-, la copia parece adquirir apariencia de original: al escoger los objetos del día a día y elevarlos a la categoría de arte, el artista devuelve a esos objetos su esencia de unicidad: el remake de la lata de sopa Campbell convertida en “arte” adquiere automáticamente un valor de autenticidad que la sopa “comercial” no tenía. Es más, anula a la lata primigenia, se apropia de su esencia, convirtiéndose en un nuevo icono que se ha desligado por completo de su origen. Quizás aquí estriba el sentido último del remake.

Borges cuenta, en su libro *Ficciones* (Borges, 1993), cómo Pierre Menard, un escritor de escasa producción, ambicionaba re-escribir *El Quijote*, pero no re-interpretándolo, sino que trató de reproducir fielmente palabra a palabra, fragmentos completos del texto de Cervantes. De esta manera Borges juega a “ser” el propio Cervantes puesto que –a través del personaje de Menard–, pone en marcha una serie de rituales para emular al escritor manchego; desde la aprehensión del catolicismo hasta la lengua original de aquel. Ante esta espiral de *remakes*, al lector no le queda otra duda sino la de hallar dónde reside aquí la autenticidad ¿es Menard un *remake*?, ¿un espectro como los personajes de Warhol o un juego irónico de Borges para confundirnos?, los fragmentos copiados del *Quijote* ¿son obra original o copia? Ya el propio Borges parece aclarar este concepto en su obra cuando argumenta que el estilo obligatoriamente ‘afectado’

de Menard –siendo un escritor del siglo XX–, dista mucho de la soltura y naturalidad con la que el autor español utiliza este mismo lenguaje. El Quijote de Menard, sugiere Borges, ha sido creado en el siglo XX, con los ojos y la mente del siglo XX, no con los presupuestos del siglo XVII, por lo tanto la obra no ha sido copiada –aun siendo una transcripción literal– sino reconstruida.

En esta misma línea, el poeta brasileño Haroldo de Campos planteó en su obra el problema de las “traducciones culturales”: una especie de necesidad de re-escribir, una suerte de apuesta por alimentarse de un texto-madre para “construir” un texto autónomo, una nueva mirada, una “aportación original” respecto del texto de origen. Todo esto, visto en un contexto de crisis de la ‘originalidad’, hace que el discurso hegemónico en Occidente que prioriza lo “auténtico” y lo “original”, pierda su vigencia para adentrarnos, ya en la década de los 80, en un mundo de “reciclaje” donde la copia es una ‘asimilación’, una nueva ‘representación’ y por lo tanto, una creación original y ‘auténtica’.

No obstante, en este universo de copias y autoreferencias, nunca habrá –como ya señaló Borges– una copia perfecta: todas –aún las más literales y fieles al modelo– tienen algo de reconstrucción, de remake. Nos adentramos así en un mundo de significados ambiguos donde el origen es el territorio por excelencia de la no autenticidad puesto que ya parte de algo imperfecto (ninguna copia lo es).

Por otro lado, si cada historia, cada remake reenvía a una historia anterior y esta a otra anterior y así *ad infinitum*, si copias y originales se anulan unos a otros, resulta poco menos que imposible distinguir dónde se hallan las “verdaderas historias”, el punto de partida desde el cual todo dio comienzo. En cierta manera, este mismo proceso perverso, es el que se sigue cuando se reconstruye la memoria; a fuerza de repetir el pasaje que más nos gusta o con el cual más nos identificamos –en muchas ocasiones, aún no siendo verdadero– a fuerza de repetición, revisita o reinterpretación, acaba por adquirir el aura de autenticidad y más tarde el de origen.

SIMULACROS DE LO REAL, GIROS Y OTRAS LEGITIMACIONES

El remake plantea por otro lado, –más allá de la subversión a lo canónico– las relaciones entre lo mismo y lo otro, aquellas que nos remiten al propio reflejo (y por lo tanto a una ausencia), a una especie de “yo” interno que, en cada reconstrucción –al igual que sucedía con los originales y las copias– se acaban cancelando los unos a otros. Plantea, pues, una especie de juego intelectual basado en el reconocimiento que parte de un conocimiento previo que, a la postre, resulta confuso. Por lo tanto, ¿en qué manera el espectador puede leer estos giros de significado? Sin disponer de un relato de partida, ¿cómo ser consciente de las contaminaciones de la Historia? Ésta es la perversa estratagema del remake: subvirtiendo el

discurso de autenticidad, burlándose de la idea de originalidad provoca un bucle en nuestro conocimiento como sujetos: el remake descontextualiza, reinterpreta y en esa re-lectura nos descubre algo diferente de nosotros mismos. Así, identificar la imagen del cuadro de Caspar David Friedrich *Caballero sobre un mar de nubes* (Hamburger Kunsthalle) a partir de las cenizas y colillas que utiliza Vik Muniz en su *Wanderer Above the Sea of Ashes (after C. D. Friedrich)*, nos lleva a repensar el significado de nuestra propia evolución humana y cultural, replanteándonos el concepto de naturaleza. O volver a mirar, a través de los ojos de este artista, el *Saturno devorando a sus hijos* de Francisco de Goya, a partir de montones de chatarra y acumulación de desecho procedente tanto del mundo industrial (plásticos, tornillos, piezas de desecho...etc) como tecnológico (monitores, cables, aparatología varia...), nos lleva a detenernos a analizar los detritus de una sociedad que devora a sus propias criaturas. Y es que las ironías de Muniz -que presuntamente en una primera lectura no parecen sino meras maniobras artísticas ligadas a la postmodernidad que recicla la cultura como si fuera vidrio o cartón-, se tornan amargas reflexiones, una agria crítica cultural, más incisiva y cruel que contemplativa y autocomplaciente.



VIK MUNIZ. *Saturn devouring one of his sons, after Francisco de Goya (Pictures of Junk)*, 2005. Colección del artista. Galerie Xippas, Paris.

Muchas veces el remake hace de acicate de nuestra memoria, hurgando en ella en busca de un original que nunca existió pero que a nosotros nos resulta evocador de recuerdos o vivencias. En otras ocasiones la cita es tan textual que es el arquetipo que hay tras el remake el que nos atrapa –Picasso o Equipo Crónica reinterpretando a Velázquez sería un ejemplo–, confiriendo así al remake, un status de universalizador de la obra de arte primera, otorgándole a ésta el valor de lo imperecedero. En este caso pues, el remake tiene –paradójicamente– una función opuesta a la que busca: en lugar de subvertir el discurso de autoridad, lo refuerza pues empuja al espectador a descifrar el código, estableciendo así una distinción entre los que “conocen” dicho código y los que lo ignoran y refuerza, de este modo, el aura de unicidad y autenticidad de la obra de arte primigenia que inspiró al remake.



VIK MUNIZ. *Wanderer Above the Sea of Ashes (after C. D. Friedrich)*, 1999.
Colección del artista. Galerie Xippas, Paris.

No obstante, esto lleva implícito que el remake solamente pueda re-visitar aquellas imágenes o iconos que, de algún modo han pasado a nuestro imaginario retiniano, con lo que esta auto-referencialidad no hace sino retroalimentar ese manido mundo de cita de la cita, reconstrucción de la reconstrucción; así Marcos Vilariño nos retrotrae a las imágenes más icónicas de la fotografía americana de la primera mitad del siglo XX con re-lecturas de Alfred Stieglitz, Paul Strand, August Sander, Walter Evans, Robert Frank o Cartier Bresson, Idris Khan a Bern and Hilla Becher, Pere Hormiguera a Gauguin o Picasso, sin olvidar las clásicas re-interpretaciones de Elena del Rivero, Pierre et Gilles o Vik Muniz a los grandes del mundo del arte.

Quizá el mundo de la representación no sea más que un teatro de sombras donde las reconstrucciones no son sino relecturas de otras reconstrucciones que podrían haber sido y no fueron, salvo en un confuso territorio donde copia y original, realidad y ficción se funden, se mezclan y retroalimentan.



ELENA DEL RIVERO. *Las hilanderas (The weavers)*, 2002. Foto: Kyle Brooks.
Galería Elvira González, Madrid.



EQUIPO CRONICA. *Las Meninas*, 1970. © Fundación Juan March, Madrid

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARTRES, R. (2004), *Roland Bartres por Roland Bartres*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- BERGER, H. Jr. (1994), "Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture", *Representations*, primavera, 1994.
- DELEUZE, G. (1968), *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1968.
- DELEUZE, G. (1969), "Platon et le simulacre", *Logique du sens*, Editions de Minuit, Paris, 1969.
- DIEGO, E. de. (1999), *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*, Siruela, Madrid, 1999.
- FOUCAULT, M. (1981), *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1981.

SOBRE DISEÑO Y GÉNERO. MUJERES PIONERAS

Rosalía Torrent Esclapés
Universitat Jaume I

RESUMEN

En este artículo se reflexiona sobre la presencia de las mujeres en el diseño industrial. Como en tantas otras facetas de la creación, las dificultades a la hora de acceder a un puesto activo en la vida laboral, y la falta de reconocimiento de su trabajo, han complicado su acción y su visibilización. No obstante, una serie de mujeres pioneras pusieron en su día los cimientos para que esta actividad fuera también una actividad sin prejuicios de género. Hoy aún no se han salvado los escollos, y la presencia de las mujeres, sobre todo en determinados sectores del diseño industrial, es muy minoritaria. Con todo, su número aumenta y con ello la esperanza de una igualdad real en esta actividad.

ABSTRACT

This article reflects on the presence of women in industrial design. As it happens in so many other creative facets, the difficulties when acceding to an active place in labour life and the lack of recognition of their work have complicated their action and their visibilization. Nevertheless, a series of pioneering women laid the foundations so that this activity could also be developed without prejudices of genre. The obstacles have not been cleared yet, and the presence of women, especially in certain sectors of industrial design is in a real minority. All in all, their number increases and thus the hope of real equality in this activity.

En el año 2007 se publicó *& Fork*,¹ un libro que recoge el trabajo de cien diseñadores que, en los primeros años del siglo XXI, han destacado por sus aportaciones al diseño industrial. Si bien el número de diseñadoras mencionadas es sólo una cuarta del total de los profesionales reseñados, es cierto que este número empieza a ser significativo dentro de una disciplina que, como tantas otras, ha estado unida tradicionalmente a los hombres. Para comparar datos, podemos consultar un libro de

1. AAVV: *& Fork*. Londres, Phaidon, 2007.

características similares, *Designing the 21st Century*,² el cuál, tan sólo seis años antes, dividía por algo más de dos esta proporción. Si ya nos vamos a publicaciones aparecidas en las dos últimas décadas del siglo XX, la mención que se hace al trabajo de las diseñadoras es muchísimo más escaso, a no ser que nos encontremos con textos que, específicamente, hayan tratado la cuestión de las mujeres diseñadoras.

Es de suponer que, en el futuro, el número de mujeres diseñadoras se verá incrementado, pues nuestras escuelas de diseño, y las universidades, ven cómo sus aulas se llenan de mujeres, reducidos ya –en este ámbito y en determinados países– los efectos de la discriminación por cuestión de género. Muy probablemente, sin embargo, las mujeres se encontrarán todavía con ciertas resistencias dentro de las fábricas, poco habituadas a verlas en lugares de decisión. Todavía queda mucho por hacer y todavía ciertas especialidades dentro de la creación parecen estar señaladas por el sexo de quiénes van a ocuparse de ellas. Pero quiero creer que, cada vez más, esta tendencia se reducirá y que las palabras de Isabel Campi al respecto «... durant l'etapa escolar es posa sobradament en evidència que el talent, la creativitat, la sensibilitat, la intel·ligència, la tenacitat i l'energia que cal tenir per ser dissenyador no tenen sexe»,³ tendrán un correlato real en el ejercicio práctico de la profesión.

En cualquier caso, la finalidad de este artículo no es la de señalar la todavía escasa presencia de diseñadoras en el campo industrial, sino reflexionar sobre el trabajo de algunas de ellas a partir de la segunda mitad del siglo XIX y en las primeras décadas del XX. Nos interesa, en ocasiones, relacionarlas con el movimiento concreto del diseño al que pudieran pertenecer o aludir al contexto histórico en el que vivieron. La extensión del texto nos obliga a detenernos tan sólo en algunas de las diseñadoras cuya producción ha sido más visible o más innovadora. Somos conscientes de que representan una pequeña parte de las mujeres que, en aquellos años, se dedicaron al diseño, pero sus planteamientos y realizaciones nos servirán para seguir la propia historia de nuestra disciplina y para plantearnos la cuestión del género en la construcción del diseño.

El diseño industrial en cuanto tal nace con la revolución industrial, cuando las máquinas proporcionan al ser humano la capacidad para realizar productos seriados e iguales. En el último tercio del siglo XVIII ya podemos intuir, a partir de las figuras de Wedgwood y Boulton, la verdadera dimensión que adquirirá con el tiempo el diseño industrial. En estos primeros años de la naciente disciplina y hasta la segunda mitad del XIX, cuando el Movimiento de Artes y Oficios convive con realizaciones más acordes al pensamiento victoriano, el diseño vive momentos de indecisión, condicionado por una mirada estética que quiere convertir al objeto industrial en una variación

2. Charlotte and Peter FIELL: *Designing the 21st Century*. Köln, Taschen, 2001.

3. Isabel CAMPI VALLS: *Què es el disseny?* Barcelona, Columna Edicions, 1992, p. 33.

seriada del objeto artístico. Hasta Artes y Oficios, pocas son las figuras destacables dentro del campo de un diseño que todavía no podemos calificar, con toda propiedad, de industrial. Sin embargo, en el seno de este Movimiento surgen figuras como la de William Morris (1834-1896), que se constituirá en toda una referencia, no solo para su concreto momento histórico, sino para el futuro de la disciplina. Artes y Oficios se organizó a través de un sistema gremial que recordaba al existente en la –para ellos– añorada Edad Media; dentro de este sistema se integraron, como ya ocurriera en la etapa medieval, un relativamente numeroso grupo de mujeres, tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos, donde tanta fortuna tuvo el Movimiento. No obstante, y como señala Anthea Callen: «Aunque el Movimiento de Artes y Oficios fue, en algunos sentidos, social y artísticamente radical, de hecho reprodujo y perpetuó –y de este modo reforzó– la dominante ideología patriarcal victoriana. Los tradicionales roles masculino-femenino fueron evidentes especialmente en los campos del diseño, producción, herramientas artesanas, ingresos y dirección».⁴ En efecto, parece que dentro de los gremios la mayoría de las mujeres (una excepción conocida es May Morris, hija de William) se dedicaban únicamente a la realización técnica de unos proyectos elaborados por diseñadores varones. Se contravenía así la esencia del propio Movimiento Artesano, que consideraba que la felicidad de los trabajadores se debía, precisamente, a la unión entre los procesos de pensamiento, diseño y ejecución del producto.

En cualquier caso, May Morris (1862-1938) logró, según los datos de los que disponemos, cumplir todas las facetas del proceso creativo dentro del diseño textil, la especialidad preferida de su padre y en la que tanto éste como su hija demostraron su mayor potencial creativo. Lo que no se sabe a ciencia cierta es si May cobró por su trabajo o su actividad quedó incluida, sin remuneración económica, dentro de la empresa familiar presidida por William. La cuestión es importante. Un buen número de mujeres, incluso de la clase media, trabajaron durante la segunda mitad del XIX en profesiones vinculadas al diseño a cambio de un salario. Pero su actividad se ceñía casi siempre a la ejecución de unos proyectos de los que no habían sido partícipes, puesto que les resultaba muy difícil obtener la confianza de sus jefes. En esta situación, hubiera sido importante que se reconociera la labor de una directora de proyectos, no considerar su trabajo como una extensión más del trabajo familiar; y el reconocimiento –lo sabemos– pasa casi siempre por demostrar que ese trabajo se valora dentro de la economía de mercado. En cualquier caso, la historia de May demuestra un hecho que hoy puede parecer incuestionable, pero que entonces no lo era tanto, y es que la temprana inclusión de las personas en los procesos creativos es

4. Anthea CALLEN: «Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement», *Woman's Art Journal*, Vol. 5, No. 2. (Autumn, 1984 - Winter, 1985), p. 1.

una de las bases para que se llegue a una excelencia generalizada, puesto que la educación es la base de esa excelencia. Si a las mujeres se les ha negado esa educación se les estaría negando, igualmente, la posibilidad de destacar en las esferas creativas. May, que a los siete años ayudaba a su padre a bordar, tuvo la posibilidad de contactar tempranamente con un medio que le interesó y para el que tenía cualidades; de la familiarización con la creación surgen gran parte de los creadores. El problema era que a las mujeres no se les permitía esa familiarización.

En relación con lo expuesto, no podemos por más que recordar un texto que hoy se ha convertido, dentro del feminismo, en todo un clásico. Se trata del artículo de Linda Nochlin «¿Por qué no existen grandes mujeres artistas?». En él la autora afirmaba la práctica imposibilidad de que las mujeres llegaran a la excelencia en un mundo hecho a la medida de los varones, aunque tampoco de todos los varones, sino únicamente de los varones burgueses de raza blanca. Sólo ellos habrían podido acceder a la educación y a las instituciones, elementos básicos para que la creatividad que pueda haber en cada ser humano pueda despertarse. Reflexiona, en este sentido: «La respuesta a porqué no ha habido grandes mujeres artistas no reposa ni sobre la naturaleza del genio individual ni sobre la ausencia de genio, sino sobre la naturaleza de instituciones sociales precisas y sobre las prohibiciones o estímulos que éstas prodigan a diversas clases o categorías de individuos».⁵ La imposibilidad de una educación, de mantener un contacto directo con los procesos artísticos y de diseño, así como la falta de consideración social de las aptitudes de las mujeres, las mantuvieron durante siglos en el ostracismo de la creación.

El Movimiento de Artes y Oficios tuvo una prolongación casi natural en los Estados Unidos. Las estructuras laborales de este país y un sistema social no tan rígido como el británico, permitieron a las mujeres acceder más fácilmente a determinados trabajos, también a los relacionados con el arte y el diseño, si bien la lista de agravios respecto al trabajo de los varones fue bastante larga. Sobre todo en el campo del arte, más que en el del diseño, las mujeres sufrieron todo tipo de contrariedades. Se recuerda el caso de la escultora Harriet Hosmer, que tuvo que soportar la acusación de no ser la autora de alguna de sus obras, dado que su excelencia no parecía, a los sesudos varones de la época, propia de las posibilidades de una mujer; por la misma acusación tuvieron que pasar otras mujeres como Vinnie Ream tras ejecutar su estatua de Abraham Lincoln.

A pesar de las dificultades, la presencia de las mujeres se fue haciendo cada vez más visible. En el caso del diseño estuvieron muy presentes en

5. Este texto de Linda Nochlin se encuentra dentro del libro *Women, Art and Power and other Essays* y puede encontrarse en su versión original en diferentes páginas de internet, e incluso, parcialmente, traducido al castellano en este mismo medio. Yo he utilizado la traducción francesa de Éditions Jacqueline Chambon: «Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes? », en *Femmes, art et pouvoir et autres essays*, de 1993, pp. 218-219.

el sector cerámico, encontrándonos con numerosos nombres propios que nos dan significativa cuenta de este hecho. Maria Longworth Nichols (1849-1932) responde al perfil de una mujer de grandes inquietudes, que estudió cerámica en la School of Design de la Universidad de Cincinnati y fundó, en 1880, la Rookwood Pottery. En sus manufacturas trabajaron muchas mujeres y, si bien las labores de diseño y el de decoración de las piezas seguían procesos separados, algunas mujeres, como Sara Sax o Harriet Wilcox lograron integrar estas dos facetas en su producción. Formalmente, la cerámica de la Rookwood Pottery estuvo muy influida por la poética japonesa. Fiel a su tiempo, experimenta el influjo de las ideas de Artes y Oficios y más tarde del modernismo, que por otra parte se aliaban bien con el diseño sobrio y exquisito de los japoneses. También en Cincinnati destacó Mary Louise McLaughlin (1847-1939) «cuyos experimentos para reproducir la decoración mediante plantilla antes del vidriado en las piezas de loza de Haviland constituyeron el prototipo de la decoración de la cerámica artística en el cuarto de siglo siguiente en los Estados Unidos».⁶ También en otros lugares de este país surgieron figuras interesantes, como la de la investigadora Adelaide Alsop Robineau (1865-1929), de Siracusa, Nueva York, cuya cerámica de inéditos grafismos figura entre las más cotizadas producciones de la época.

Como estamos viendo, la cerámica fue una de las disciplinas en las que las mujeres tuvieron la oportunidad de mostrar sus destrezas; también se las admitía en el campo de los textiles, donde desarrollaron un interesante trabajo. Si quisiéramos hacer una lectura de género veríamos cómo, en los inicios del diseño industrial, ellas participaban sobre todo en aquellos trabajos en los cuáles la tradición dictaba que podían hacerlo, y la tradición decía que el textil y la cerámica (tan cercanos a los ámbitos de la cotidianidad) podían ser practicados por mujeres. Pero las iniciales décadas del siglo XX, tan fructíferas para el diseño cerámico elaborado por mujeres, permitió también que las viésemos (si bien es cierto que a muy pocas) en el diseño de producto y del mueble. Hoy por hoy, ya finalizando la primera década del XXI, la igualdad no ha llegado, ni a estos sectores, ni por supuesto a otros donde la presencia de las mujeres es minoritaria, como pueda ser en el diseño de productos altamente tecnológicos o en sectores como el automóvil, en los cuáles el dominio masculino es evidente. No obstante, si la oleada neoconservadora que estamos viviendo (y que parece volver a encontrar la poesía de un trabajo femenino vinculado de nuevo al hogar), no triunfa, esperemos que pronto la paridad en los puestos y responsabilidades del trabajo sea un hecho real.

Artes y Oficios declinó con el ocaso del siglo XIX, y aunque durante décadas sus presupuestos obtuvieron ecos tanto en Europa como en América, un nuevo movimiento: el modernista, se generalizó en estos

6. Whitney CHADWICK: *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1992, p. 229.

continentes. Una de sus ramas más interesantes la encontramos en Escocia, donde las hermanas Margaret (1865-1933) y Frances Mc Donald (1873-1921), formaron el grupo llamado «Los cuatro de Glasgow», junto a Mackintosh y McNair. Charles Rennie Mackintosh fue el más conocido de todos ellos, por sus decisivos trabajos arquitectónicos y de diseño, pero en muchas ocasiones trabajó en colaboración con su esposa, Margaret: «Numerosos proyectos atribuidos únicamente a Charles podrían muy bien haber sido realizados en común. Es éste un hecho que la crítica menciona raramente, al igual que silencia las incuestionables cualidades de colorista de Margaret. Mackintosh hizo sobre esta colaboración el siguiente comentario: “Margaret tiene genio. Yo tengo solamente talento”.⁷ Sea como fuere, podemos individualizar proyectos de Margaret y también de su hermana Frances. De hecho ambas llegaron a abrir un taller de producción de objetos artesanos para el que trabajaron sus compañeros de grupo. Sus dibujos desnudos, que mezclaban un aire simbolista con el japonismo recién importado y el modernismo más sobrio, se plasmaban tanto en el diseño gráfico como en el que hacían para vidrieras u objetos en metal. Ellas fueron mujeres que se formaron intelectualmente y que tuvieron la fortuna de poder ejercer su trabajo en un entorno relativamente favorable.

La línea escocesa tuvo su correlato continental en el modernismo austriaco. Del movimiento «secesionista» vienés surgieron las Wiener Werkstate (Talleres de Viena), donde encontramos trabajando a un numeroso grupo de mujeres, muchas de ellas salidas de la Escuela de Artes Aplicadas de Viena. De los Talleres salió un diseño con un gran sentido del tiempo presente. Se abandonaba el historicismo para hacer objetos más simplificados, adivinándose los tiempos venideros. El diseño escocés y el austriaco fueron los configuradores de un diseño moderno y autónomo, y en ambos nos encontramos con importantes figuras femeninas, como en este último caso lo fueron las diseñadoras Therese Trethan y Jutta Sika. La primera se especializó en muebles pintados, mientras que la segunda lo haría en cerámica y vidrio.

Con todo, la intervención de las mujeres en el ámbito del diseño industrial pasaba por su inserción en el trabajo común de gremios o talleres, o bien se camuflaba detrás del trabajo de las figuras masculinas, con lo cual difícilmente podían adquirir un nombre que las definiera de manera autónoma lejos de sus grupos o sus compañeros. Una excepción a esta regla fue la irlandesa Eileen Gray (1878-1976), la primera mujer cuyos productos han entrado a formar parte de la cotidianidad del diseño industrial, puesto que algunos de ellos se han convertido hoy en clásicos modernos. Esta diseñadora desarrolló su trabajo en Francia. Allí propuso un mobiliario de muy distintas vertientes, pues nos ofrece piezas de una gran modernidad, prácticamente bauhausianas, como su célebre mesita de

7. Charlotte & Peter FIELL: *Mackintosh*. Köln, Taschen, 2004, p. 22.

acero y vidrio, junto a otras de resonancias exóticas, como la silla serpiente o incluso otras llenas de guiños irónicos, como la silla conocida como “La inconformista”, carente de uno de los brazos. En todos los casos, las obras de Gray destilan una gran originalidad que no obstaculizan su apego a las principales corrientes de su tiempo. La sofisticación de sus trabajos no está reñida, en muchos casos, con un objeto de función práctica. Difícilmente clasificable, esta diseñadora y arquitecta, jugó un importante papel y fue inspiradora del trabajo de otros diseñadores, incluso masculinos, lo que parecía, por primera vez, invertir una tendencia.⁸

Las décadas de los veinte y los treinta vieron cómo el diseño francés optaba por un movimiento que más tarde se llamaría Art Déco, en el cuál podían incluirse parte de la producción de la diseñadora anterior, que por otra parte también se dejó prender por la sobriedad funcional de las formas y de los materiales industriales. En este último sentido tendríamos que analizar también el trabajo de la francesa Charlotte Perriand (1903-1999), que trabajó junto a Le Corbusier durante diez años y hasta 1937. El célebre mobiliario de acero tubular de aquellos años fue una obra conjunta. Educada dentro de los modelos déco, se alzó sin embargo contra la enseñanza de sus maestros y en 1927 planteó la decoración de un bar a partir de muebles de una gran simplicidad formal y materiales de acero y cristal. Su pasión por el metal duraría muchos años y sólo muy tarde volvió a aceptar un material clásico como la madera. En el año 27, cuando Perriand hizo su bar, demostró una gran inquietud y una manera distinta de concebir el diseño. Fue aproximadamente en estas mismas fechas cuando Gray diseñó su mesita de acero y vidrio. Podemos considerar, entonces, que dentro de la esfera del diseño francés, estas dos mujeres fueron las que dieron los primeros pasos para acercarse a la poética de la Bauhaus, si bien Gray no rechazó el exotismo déco ni Perriand su sofisticación.

Si en la configuración de este mobiliario moderno encontramos figuras femeninas, también podemos encontrarlas en ese otro, tan nórdico, que se detiene en la amabilidad y calidez de materiales como la madera. Nos referimos a otra de las figuras indispensables del diseño de la época, Aino Marsio (1894-1949), conocida como Aino Aalto al tomar el apellido de Alvar Aalto, con el que se casó en 1924. Ella fue otro de esos nombres pioneros que, dentro del diseño industrial, experimentó junto a su compañero con nuevas técnicas para doblar madera, jugando con esas formas onduladas tan características del organicismo nórdico. Precisamente de esta colaboración surgieron las piezas más reconocidas de la pareja como la silla del sanatorio de Paimio.

Como en el caso de Aino, también asociado a un nombre masculino, esta vez al de Mies van der Rohe, aparece la figura de Lilly Reich (1885-1947), que trabajó junto al que por un tiempo fuera director de la Escuela

8. Véase el libro de Caroline CONSTANT: *Eileen Gray*. Londres, Phaidon, 2007.

de la Bauhaus y de la que recientemente se ha señalado su aportación al célebre mobiliario del arquitecto a finales de los veinte y principios los 30, incluida la silla Barcelona. Con esta autora nos dirigimos a Alemania, otro de los grandes focos del diseño industrial en esos años finales de la década de los veinte, y donde la efervescencia creativa de la vieja Europa se hacía igualmente visible. En Alemania, la Escuela de la Bauhaus, tan decisiva en la historia del diseño industrial, contó entre su alumnado con un alto número de mujeres. Sin embargo, no tuvieron en la Escuela una vida tan fácil como su visibilización posterior parece indicar. El mismo director de la Escuela, el célebre arquitecto Walter Gropius, que en un principio no puso ningún obstáculo para el acceso de las mujeres a la Escuela, rectifica más tarde y advierte que prefiere que éstas trabajen en el taller de textiles, el lugar que «naturalmente» parecía indicado para ellas. De hecho, algunas de las mujeres de la Escuela llegaron a interiorizar que ese era el mejor lugar para desarrollar su trabajo, como pone de manifiesto los testimonios de Helene Nonné-Schmidt, quien afirma (sin duda condicionada por las opiniones de sus maestros) que las mujeres tienen mayores posibilidades en la elaboración de objetos bidimensionales (por tanto en textil) que en los tridimensionales, auto-negando sus propias posibilidades y las de otras mujeres. Sin embargo, la paradoja de esta afirmación, no se le escapa a Anja Baumhoff: «La pintura mural se nutría también del análisis de las superficies planas, pero mientras estuvo dirigido por Carl Schlemmer, no pudo integrar a ninguna mujer por demasiado tiempo».⁹ Y es que no se trataba de dos o tres dimensiones, se trataba de encerrar a las mujeres en el taller de textil, consiguiendo así no sólo negarles la posibilidad de destacar en otras áreas, sino hacer huir de esta actividad a los varones, puesto que identificándola con lo femenino, se la minusvaloraba, circunstancia ésta que, desde luego, nos debe hacer pensar.

Pero no todas siguieron las orientaciones de los maestros, que, tras el curso preliminar, las dirigían hacia los talleres de textil. De hecho, una de las personas más creativas de la Escuela, dentro del diseño de producto, fue una mujer: Marianne Brandt (1893-1983). Ella misma contó lo difícil que le resultó ser aceptada en el taller de metal, donde tuvo que ganarse un espacio propio ante la resistencia de compañeros y profesores, que le encargaban tareas de escaso interés con las cuales Marianne se aburría pero a las que se aplicaba hasta que poco a poco pudo ver ampliado su espacio y reconocido su trabajo. Para elaborar sus objetos, Brandt parte de formas primarias, al igual que los demás miembros de la Bauhaus. Hoy este método puede parecer arbitrario, pero entonces se pensaba que este tipo de formas, por su simplicidad, eran las más adecuadas para la reproducción a escala industrial. Los juegos de café y té y los ceniceros

9. Anja BAUMHOFF: «Las mujeres en la Bauhaus: un mito de la emancipación», en Jeannine Fiedler y Peter Feierabend (eds): *Bauhaus*, Colonia, Könemann, 2000, p. 103.

de esta diseñadora, al igual que sus lámparas, se encuentran entre lo mejor de la producción de la Escuela; de hecho hoy siguen produciéndose muchos de sus diseños, pues su sentido práctico y económico casan con un sentido de la producción todavía vigente. No fue, sin embargo, la única mujer destacada de la Escuela. Hubo algunas muy interesantes, como la tejedora Gunta Stölz (1897-1983), que fue maestra del Centro y demostró la cercanía de conceptos entre el diseño textil y la pintura, y a mí particularmente me sorprende la gran sensibilidad de Lucía Moholy-Nagy (1894-1989), que documentó como nadie, mediante la fotografía, la producción de la escuela. Su gran sensibilidad conseguía que las piezas retratadas pareciesen hablar, dotando a los objetos inertes de una vida propia, situándoles en posición animada y dialogante.

Mientras que el Déco en Francia y Bauhaus en Alemania centraban buena parte de las expectativas del diseño europeo, en Rusia la revolución del 17 dio –aunque solo fuera inicialmente– un gran impulso a un grupo de artistas y diseñadores enmarcados dentro de las corrientes constructivistas. Entre ellos hubo numerosas mujeres, que recientemente vuelven a ser recuperadas tras décadas de ocultación detrás de los nombres de los que fueron sus compañeros, ya que resultó bastante habitual las parejas de artistas. Liubov Popova, Varvara Stepanova y Alexandra Exter (Sonia Delaunay se había trasladado a París en 1905 y por tanto no vivió la revolución) destacan especialmente por sus diseños textiles y por la aplicación de éstos a las prendas cotidianas. De nuevo nos encontramos a las mujeres unidas al diseño textil, y de nuevo tendremos que preguntarnos porqué este tipo de trabajo, dentro del diseño, parece jugar en una categoría menor, cuando en realidad sus procesos y componentes de creación son en todo similares al diseño de producto e incluso, en este caso, a los artísticos. De nuevo el sexo de la autoría de las obras condiciona socialmente su valor. Es cierto que en la Unión Soviética varios hombres desarrollaron conceptos de prendas de vestir, pero se les recuerda por sus pinturas, esculturas o proyectos de diseño industrial y arquitectónicos antes que por estas incursiones en el mundo de la ropa. Por otra parte, cuando la revolución declina en sus propuestas sociales y políticas, ellos se dedicarán tan sólo al «gran arte» y ellas, que también lo habían practicado y aunque no lo abandonan, continúan con el diseño textil, incluso en ocasiones como medio de vida para ellas y sus compañeros.

En cualquier caso, fueron las mujeres quienes plantearon los procesos completos del diseño de ropa, y lo hicieron procurando ofrecer nuevas soluciones para la naciente sociedad revolucionaria, enfatizando los temas de la funcionalidad. En este sentido son significativas las palabras de Alexandra Exter (1882-1949), en torno al que debería ser el vestuario del funcionariado: «Las bases sobre las que debería fundarse el diseño de prendas de vestir de profesionales y funcionarios soviéticos son la utilidad, el carácter práctico y la adecuación a la actividad realizada.

La forma, el material y el color son los elementos a tener en cuenta para ello. Con el fin de que las prendas puedan ser utilizadas tanto en épocas de frío como de calor, este tipo de uniforme debería estar compuesto por prendas de diferente grosor, así podría prescindirse de alguno de sus componentes sin alterar por ello el concepto y lógica general del conjunto. El color de las prendas llevadas por un cierto número de personas en un espacio concreto no debería ser, a pesar de las convenciones, un color neutro sino un color oscuro primario –desterremos la frialdad y anonimato burocráticos–». ¹⁰ Como podemos observar guía a Alexandra un concepto de utilidad, pero rechaza la monótona frialdad de la oficina. Y en realidad, si vemos los diseños de algunas de estas mujeres, observamos cómo, con las estrictas normas constructivistas, logran atractivos diseños con una gran aplicación práctica al vestido. Diríamos que aplican las normas pictóricas, retransformándolas para su aplicación práctica, pero el nivel de creación permanece intacto. Y su vanguardismo irreprochable. Lo mismo ocurre con los estudios para vestuario deportivo de Varvara Stepanova (1894-1958), cuya contundencia geométrica subrayada por gruesas líneas de color afirman un nuevo sentido no solo del traje deportivo, sino de una vida de acción accesible también a las mujeres.

Cuando las prendas rusas llegan al París de la Mujer Moderna, a través de la Unión de Artistas Rusos parisina o, sobre todo, en la célebre exposición de Artes Decorativas de 1925, no chocaron con la visión de la moda que se vivía en una Francia donde el cubismo había dejado una profunda huella, también en las nuevas fórmulas para abordar el diseño en los tejidos y donde trabajaban creadoras como la ucraniana Sonia Delaunay (1885-1979), que tomó el nombre de su marido, el pintor Robert Delaunay y la italiana Elsa Schiaparelli, así como la francesa Coco Chanel. Podríamos decir que Delaunay reinterpreta las formulaciones abstractas del constructivismo para dotarles de un dinamismo inusual, atreviéndose con las grandes zonas de color contrastadas que nos devuelven, en realidad, realizaciones pictóricas. Pero un diseño textil que debe aplicarse a un vestido no debe seguir, y la autora lo sabe, un planteamiento estrictamente pictórico, pues debe jugar con la propia prenda a la que se aplica y con los contrastes con las otras piezas que puedan componer la vestimenta. De esta manera nos encontramos, según convenga, con aplicaciones de formas que se desarrollan en toda la prenda o con zonas localizadas que contribuyen a delimitar la forma del vestido.

Elsa Schiaparelli (1890-1973), que al decir de Coco Chanel era una «artista italiana que hace vestidos», también reinterpreta el vestido en un sentido vanguardista, en ocasiones vinculado a fórmulas de la abstracción geométrica, pero en más ocasiones enlazado con una estética surrealista

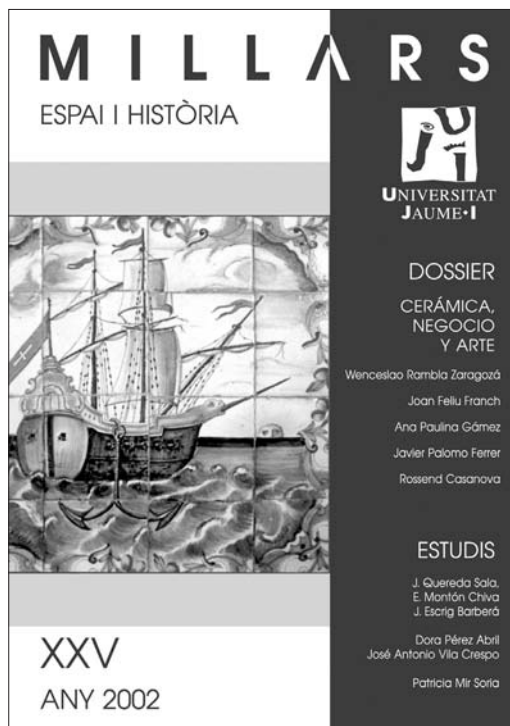
10. Alexandra EXTER: «A la búsqueda de una nueva indumentaria», en John E. BOWLT y Matthew DRUTT: *Amazonas de la vanguardia*. Bilbao, Guggenheim, 2000, p. 301.

que le llevaría a colaborar con Salvador Dalí en la producción de diversos objetos, como ese célebre sombrero-zapato en la más pura tradición de la ilógica surreal. La producción de Schiaparelli nos hace reflexionar entre las fronteras de arte y el diseño. Sin duda ese primer jersey suyo ornamentado de trampantojos podría ser considerado, con nuestro sentido contemporáneo del arte, como una pieza donde la imaginación se expande con una contundencia propia de la acción plástica, pero al mismo tiempo su sentido utilitario, su uso como prenda cómoda y portable, se reinterpreta en el más puro sentido del diseño de moda vinculado a procedimientos industriales. Pero en cualquier caso reinterpretaba la imagen de esa Mujer Moderna que en los años 20 reclamaba su espacio en las calles, el trabajo y el ocio, esa Mujer en la que también insistiría Coco Chanel (1883-1971), aunque sería muy distinta de la de Schiaparelli, pues para ella el vestido seguía unas pautas propias distintas de las que deben regir para el arte. Su vestido negro, emblema de las mujeres de los años 30, pasó a constituirse en un símbolo de la actividad de las mujeres.

La segunda guerra mundial, que incorporó a las mujeres a los puestos de trabajo dejados vacantes por los varones, fue también determinante para que, una vez concluida la contienda, se volviese a reclamarlas para la vida del hogar. Esta circunstancia supuso un freno para su incorporación a la vida laboral, también, por supuesto, en el ámbito del diseño. La energía que podía intuirse en las primeras décadas de siglo se frenó provisionalmente en las que siguieron a la guerra y solo en las últimas estamos asistiendo, en nuestra disciplina, a ese proceso de normalización que corroboran los datos citados a principio de este texto.

M I L L A R S

XXV



DOSSIER: CERÀMICA, NEGOCIO Y ARTE

Presentació, per *Joan Feliu Franch*

Utilitarismo para embellecer: La cerámica arquitectónica, per *Wenceslao Rambla Zaragoza*

La cerámica en la carrera de Indias, 1800-1820, per *Joan Feliu Franch*

Viejos azulejos para una nueva arquitectura: Los azulejos de Mayolica en la arquitectura neocolonial mexicana, per *Ana Paulina Gámez*

El tráfico de cerámica por la costa de Levante. El puerto de Vinaròs, 1830-1860, per *Javier Palomo Ferrer*

Lluís Domènech i Montaner, a la recerca de la ceràmica moderna, per *Rosend Casanova*

ESTUDIS

Los registros meteorológicos del año 2001 en el Observatorio Marino de la Universitat Jaume I, per *J. Quereda Sala, E. Montón Chiva i J. Escrig Barberá*

Ángeles sin alas: La constitución del tocador en la mujer burguesa de la Valencia del siglo XIX, per *Dora Pérez Abril i José Antonio Vila Crespo*

Biografía inédita de los Hermanos pintores Vicente y Eugenio Guilló, representantes del barroco decorativo en Castellón, per *Patricia Mir Soria*

AUTORS

Joaquín Aparici Martí

Doctor en Història i premi extraordinari per la Universitat Jaume I (1997), és actualment professor associat d'Història Medieval en la Universitat de València. Autor de diversos llibres com *Producció manufacturera i comerç a Vila-real (1360-1529)* (1996), *El Alto Palancia como polo de desarrollo económico en el siglo XV. El sector de la manufactura textil* (2000) i de nombrosos articles referents al món de la manufactura medieval, incloent aspectes com l'estudi de les minories religioses, el comerç a escala local, o les relacions econòmiques humanes entre les terres valencianes i les aragoneses.

Imilcy Balboa Navarro

Investigadora contractada de la Universitat Jaume I. Autora dels llibres *Los brazos necesarios. Inmigración, colonización y trabajo libre en Cuba, 1878-1898* (2000) i *La protesta rural en Cuba. Resistencia cotidiana, bandolerismo y revolución. 1878-1902* (2003). Coeditora junt a José A. Piqueras de *La excepción americana. Cuba en el ocaso del imperio continental* (2006) i coautora de *La Turbulencia del Reposo, Cuba, 1878-1895* (1998). Ha publicat diversos articles en revistes especialitzades d'Espanya, Cuba, França, Mèxic, Puerto Rico i Venezuela, i ha participat en nombroses obres col·lectives.

Gerardo Cabrera Prieto

Llicenciat en Història y Ciències Socials i Màster en Ciències Històriques. Investigador Agregat de l'*Instituto de Historia de Cuba*. Ha participat en les obres col·lectives *Cuba y sus puertos. Siglo XV al XXI* (2005) i *Voces de la sociedad cubana. Economía, política e Ideología, 1790-1862* (2007). En procés editorial *Los conflictos por la tierra y el poder. Tunas 1777-1850*.

Joan Costa i Solà-Segalés

Comunicòleg, sociòleg, dissenyador, investigador i metodòleg. Codirector del *Màster de Psicocreativitat*, Universitat Autònoma de Barcelona. Cofundador y professor de ICOMI, Escola de Creatius. Professor de la European Communication School de Brusel·les i de l'Istituto Europeo di Design de Barcelona. Doctor *honoris causa* per la Universitat Jaume I de Castelló i per la Universidad Siglo 21 de Córdoba (Argentina).

Joan Feliu Franch

Doctor en història de l'art per la Universitat Jaume I, professor del departament d'Història, Geografia i Art d'aquesta universitat, i director

de l'Associació Cultural *Castalia Iuris* a la capital de la Plana. Les seves investigacions han estat sempre lligades al món de la conservació del patrimoni i la creació ceràmica, camps en els quals ha estat autor de més de sis monografies i multitud d'articles.

Raül González Devís

Llicenciat en Humanitats per la Universitat Jaume I amb premi extraordinari de llicenciatura en 2004. Després de ser becari FPI de la Universitat Jaume I i membre del Departament d'Història, Geografia i Art, en l'actualitat es dedica a la docència en l'ensenyament secundari. Centra les seues investigacions i la tesi doctoral sobre el conservadorisme autoritari castellonenc des de la dictadura de Primo de Rivera.

Domingo Hernández Sánchez

Professor d'Estètica i Teoria de l'art a la Universidad de Salamanca. Autor de les monografies *Estética de la limitación* (2000) i *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno* (2002), compilador dels volums *Articulaciones. Perspectivas actuales de arte y estética* (2001), *Estéticas del arte contemporáneo* (2002) i *Arte, cuerpo, tecnología* (2003), a més de traductor de *Filosofía del arte o estética. Verano de 1826*, de Hegel (2006). S'ha encarregat de les edicions crítiques de *El tema de nuestro tiempo* (2002), *La rebelión de las masas* (2003, 2^a ed. 2008) i *Hegel. Notas de trabajo* (2007), de José Ortega y Gasset.

Jordi Luengo López

Doctor per la Universitat Jaume I de Castelló i membre actiu del *Seminari d'Investigació Feminista* d'aquesta universitat, on ha editat diversos monogràfics de la revista *Asparkia*, entre els quals es poden destacar *Representaciones feministas para una simbología de la otredad* (2005) i *Identidad femenina y sociabilidad* (2006); també *Dossiers Feministes* amb el número dedicat a *Espais de Bohèmia. Actrius, cupletistes i ballarines* (2007). Actualment imparteix classes al curs de doctorat interuniversitari *Estudios e investigaciones interdisciplinarias en la perspectiva de género*.

Verónica Marsá González

Doctora per la Universitat Jaume I en la modalitat europea amb la tesis *Los himnos delficos a Apolo: estudio simbólico y análisis musical*. Membre del Grup Europeu d'Investigación Històrica *Potestas*, de l'Associació Internacional d'Epigrafia Grega i Llatina i de l'Associació Arys: Antiguitat i Religions. La seua investigació actual se centra en l'estudi de la polis grega del període hel·lenístic d'una banda, i en tot allò referent al Santuari d'Apol·lo en Delfos de l'altra. Actualment està elaborant la seua segona tesi doctoral sobre el concepte ètico-polític de l'harmonia i la llei en la polis segons l'ideari d'Heràclit.

José Ojeda Nieto

Llicenciat en Geografia i Història i professor a l'IES "El Palmeral" d'Oriola. És autor de *Comendadores y vasallos* (Instituto de Estudios Zamoranos / C.S.I.C., 1997), *El patrimonio de la Catedral de Orihuela. Gobierno y administración de un edificio religioso en el Antiguo Régimen* (1997) i *La ciudad de Orihuela en la época de auge foral (siglos XVI-XVII)* (2007). Entre els seus articles referits a temàtica valenciana es poden destacar «Sociología urbana de Orihuela en el siglo XVI» (1999) o «La población del Reino de Valencia en el siglo XVII según la Bula de la Santa Cruzada» (2006).

Wenceslao Rambla Zaragoza

Catedràtic d'Estètica i Teoria de les Arts de la Universitat Jaume I, acadèmic de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de València, director de la col·lecció Dissenyadors Valencians, membre de l'Associació Internacional de Crítics d'Art (AICA) i membre honorari del Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni. Professor visitant de les Universitats de La Havana i de la Universidad Autónoma Metropolitana de México. La seua tasca investigadora se centra fonamentalment en Teoria i Història del Disseny i en l'Art Contemporani, matèries de les quals ha publicat una vintena de llibres i nombrosos articles, catàlegs i ponències a congressos nacionals i internacionals. Les seues darreres publicacions són *Estética y Diseño* (Universidad de Salamanca, 2007), i *Principales itinerarios artísticos del siglo XX* (Universitat Jaume I, 2008).

Amparo Sánchez Cobos

Doctora en Historia per la Universitat Jaume I de Castelló, on actualment és investigadora contractada. Ha dedicat la seua tesi a analitzar l'evolució de l'anarquisme en Cuba durant les tres primeres dècades del segle XX i la influència que hi tingueren els àcrates espanyols. Ha participat en diverses obres col·lectives i congressos internacionals relacionats amb la història del Carib. Entre els seus articles es poden destacar «Hispanofobia en tiempos de paz. Animadversión hacia 'lo español' y su reflejo en las relaciones diplomáticas entre España y Cuba, 1911-1912» (2003) i «Extranjeros perniciosos. El orden público y la expulsión de anarquistas españoles de Cuba, 1900-1930» (2007).

Javier Soriano Martí

Professor a l'IES Penyagolosa de Castelló y professor associat de Geografia de la Universitat Jaume I. La seua tesi doctoral *Aprovechamientos históricos y situación actual del bosque en Castelló* (2000) va ser premiada pel Comitè Econòmic i Social de la Generalitat Valenciana. Entre les seues publicacions, a més de la tesi citada, es pot destacar el *Atlas de Castelló de La Plana* (2003) junt a altres tres geògrafs. En l'actualitat dirigeix un

projecte sobre la immigració en ciutats mitjanes mediterrànies, i participa en un altre sobre la trashumància ramadera entre les terres de Terol i les de Castelló.

Silvia Tena Beltrán

Llicenciada en Geografia i Història, especialitat Història de l'Art, per la Universitat de València, amb Premi Extraordinari de Llicenciatura. Coordina projectes expositius per a Museus d'Art Modern i Contemporani com el MACBA, IVAM o MNAC. Ha estat professora d'Història de l'Art als Departaments d'Història de l'Art de la Universitat de València i de la Universitat Jaume I de Castelló, i professora invitada del Màster en Gestió de Patrimoni de la Universitat de València. Ha comissariat diverses exposicions d'artistes contemporanis. Col·labora en diferents revistes nacionals y els darrers anys ha publicat diversos textos i conferències sobre artistes emergents del panorama contemporani espanyol. Les seues investigacions se centren en art contemporani, estètica i disseny.

Rosalía Torrent Esclapés

Professora d'Estètica i Teoria de les Arts de la Universitat Jaume I de Castelló. Les seues línies de recerca giren al voltant del gènere i disseny i art contemporanis. Entre les seues darreres publicacions es poden destacar *Historia del diseño industrial* (editorial Cátedra), en col·laboració amb Joan Manuel Marín i *A Century of Spanish Art Abroad* (editorial Turner).

NORMES PER A LA PRESENTACIÓ D'ORIGINALS

1. Els treballs seran originals i inèdits. La temàtica versarà sobre les àrees de Història, Geografia i Història de l'Art.
2. Els treballs tindran una extensió màxima de 15 fulls. Lletre Times New Roman, mida 12, interlineat simple, amb marge de 3 cm. en totes direccions. No s'admetran tipologies barrejades (arial, verdana, etc.). En cap cas s'admetran articles que superen els 40.000 caràcters. Les imatges, taules o gràfics, s'inclouran a banda.
3. Al primer full hauran de figurar les següents dades: títol de l'article (en Times New Roman 14, majúscula, negreta i centrat), seguit del nom i cognoms de l'autor o autors i institució a la qual pertanyen (Versaletes, minúscula, mida 12 i centrat). A continuació, amb un sagnat d'1,5 cm., un resum de 100/120 paraules, en la llengua de l'article i en anglès, a més de 4 o 5 paraules clau en les mateixes llengües. Després el text de l'article.
4. Només s'admetran dos nivells de subapartats dins el cos de l'article. El primer nivell anirà en Times New Roman 12, negreta i minúscula; Si es fan servir subapartats de segon nivell hauran d'anar numerats (1, 1.1., 1.2., 1.3., 2, 2.1....), i en aquest segon nivell es farà servir el mateix tipus de lletra però en cursiva.
5. L'original anirà acompanyat en full a banda de la direcció, número de telèfon i correu electrònic de l'autor i centre on desenvolupa la seua activitat.
6. Els articles presentats inclouran una còpia en paper i una altra en disquet o CD-Rom (preferiblement en Ms-Word).
7. Igualment es lliurarà un breu currículum de la persona o persones autors de l'article (màxim 100 paraules o 8 línies).
8. Si inclou gràfics o altres figures, aquestes aniran degudament numerades fent constar la seua correcta ubicació en el text, la referència als peus de foto, així com la seua localització en el disquet. Als peus de foto haurà de constar l'autoria, així com el títol de l'obra, data i localització quan s'escaiga.
9. Les notes s'ordenaran numèricament en el text i es col·locaran a peu de pàgina. També podrà utilitzar-se el sistema de cites entre parèntesi fent referència a la bibliografia recopilada al final del treball.
10. La resolució de les imatges serà, com a mínim, de 300 píxels o 300 dpi., i es publicaran en blanc i negre.

11. La bibliografia es presentarà al final de l'article. El sistema per citar la bibliografia, tant en les notes a peu de pàgina com en el recull final, serà: NOM I COGNOM de l'autor (en versaletes), *títol del llibre o revista* en cursiva i «articles» entre cometes, número o volum de la revista, editorial, lloc d'edició, any i pàgines. L'any també podrà figurar entre parèntesis després del nom de l'autor.
12. Els articles rebuts seran avaluats pel consell de redacció i el consell assessor, així com per especialistes externs quan el cas ho requerisca. La seua publicació estarà condicionada a la introducció de les observacions indicades en aquest procés, del qual els autors seran puntualment informats. Els originals no sol·licitats pels seus autors no seran tornats.
13. La correspondència s'adreçarà a:

Enrique Montón, Secretari de la revista MILLARS. ESPAI I
HISTÒRIA
Departament d'Història, Geografia Art
Universitat Jaume I – Campus de la Carretera de Borriol
Apartat 224
12080 CASTELLÓ DE LA PLANA

Telèfon: 964 72 96 43 / 964 72 96 86
Fax: 964 72 92 65
Mail: montone@his.uji.es