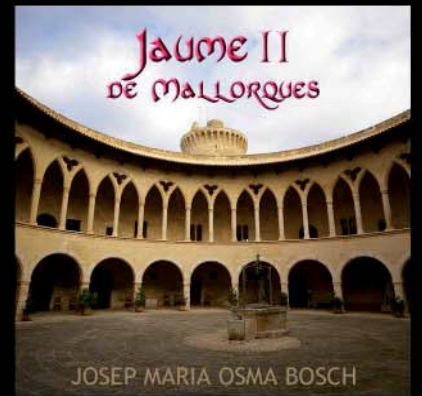


# revistaatticus<sup>8</sup>

www.revistaatticus.es  
octubre 09



escultura en terracota 4  
**ESCULTURA ITALIANA  
DEL RENACIMIENTO**

y además

LA CARTUJA DEL AULA DEI DE ZARAGOZA RADICAL SALIENDO DEL BAÑO CON SOROLLA LUIS JOSÉ CUADRADO  
LA INSOPORTABLE LEVEDAD DEL SER BERTA CUADRADO RUTA DE VALDECEBOLLAS JESÚS SANTOS

**Atticus:** Nombre del personaje de la novela "Matar un ruiseñor" de la escritora Harper Lee. Fue llevada al cine protagonizada, magníficamente, por Gregory Peck. Atticus Finch representa los valores de un hombre tolerante, justo, recto que hace lo que debe para mantenerse firme en sus convicciones con honradez y valentía.

**Atticus:** es el acrónimo de las artes liberales: danzA, arquitectuRA, pintuRA, literatuRA, cine, escultuRA y música.

**Atticus:** es la morada de los dioses que suele estar ubicada en el último piso de las insulae y que solían disponer de un solarium para el solaz regocijo de sus moradores.

**Atticus:** Revista o punto de encuentro o solarium.

Portada realizada por José Miguel Travieso.  
Contraportada: Foto Anuncio de época.  
© 2009 Octubre. Revista Atticus

Bienvenido lector. Tienes ante tí el número 8 de REVISTA ATTICUS.

Una revista hecha con mucha dedicación, esmero y cariño. Esperamos que esta publicación sea un vínculo de unión entre personas a las que les gusta disfrutar y promover el arte.



Medio Ambiente. R.A. es una publicación electrónica. Antes de imprimir TODA la revista piensa si es eso lo que quieres, si necesitas leer todas las páginas. Piensa que puedes seleccionar las hojas que quieras imprimir. Y si encima lo haces por las dos caras, mucho mejor. Estarás contribuyendo a hacer un mundo sostenible, es una responsabilidad de todos.



Vista desde las instalaciones donde se edita  
**REVISTAATTICUS** en Venecia, Italia.  
durante la época estival (claro está, sino estuviéramos elaborando la revista para ustedes queridos lectores).

Revista Atticus

✉ [revistaatticus@yahoo.es](mailto:revistaatticus@yahoo.es)

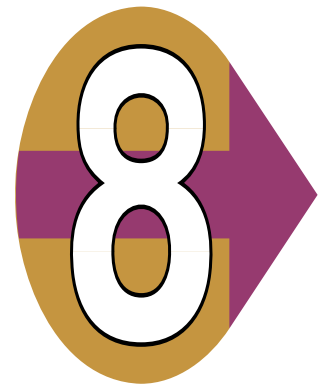
 [www.revistaatticus.es](http://www.revistaatticus.es)



Sumario

	03
Fotodenuncia	04
Editorial	06
Humor Gráfico	07
Escultura en terracota 4 <i>por José Miguel Travieso</i>	09
El Museo de Orsay <i>por Luis José Cuadrado Gutiérrez</i>	19
La Cartuja de Aula Dei, Zaragoza <i>por Radical (seudónimo)</i>	35
Mark Rothko: obra en serie <i>por Juan Diego Caballero</i>	39
Jaume II de Mallorca <i>por Josep Maria Osma Bosch</i>	45
Saliendo del baño <i>por Luis José Cuadrado Gutiérrez</i>	49
<i>Gonzalo Dell Agnola</i>	53
La emoción congelada <i>por Berta Cuadrado Mayoral</i>	60
Lisbeth Salander debe vivir <i>por Mario Vargas Llosa</i>	62
<i>Astronomía</i> <i>por Manuel Vicent</i>	67
Mapa de los sonidos de Tokio	69
Aprendiendo modales en el supermercado <i>por Rosa Montero</i>	71
Ruta de Valdecebollas (Palencia) <i>por Jesús Santos Serna</i>	72

## Sumario



Una nueva entrega. En este número abordamos el barro como medio de expresión en la Italia renacentista s XV - XVI.

Quinta entrega de este interesante viaje a la catedral del arte moderno en París. En esta ocasión el autor se centra en el postimpresionismo

La pintura de Francisco Goya en la iglesia de Aula Dei de Zaragoza

Los murales del Seagram Building marcan el inicio de este artista por el trabajo seriado.

**El nacimiento de una dinastía.**

Estudio de una de las obras más carismáticas de Joaquín Sorolla.

Entrevista a un experto guía de los Andes que nos cuenta alguno de sus últimos logros.

Algunas impresiones sobre *La insoportable levedad del ser* de Milan Kundera.

Artículo publicado en *El País* así como otras interesantes visiones sobre la saga *Millenium*.

Columna publicado en *El País*.

Pequeño análisis sobre la última película de Isabel Coixet.

Particular visión sobre la educación. Publicado en *El País*.

Una agradable y bonita excursión por la montaña palentina.

# FOTODENUNCIA



En la sección de Fotodenuncia de este número, las fotos no son nada espectaculares. Son más bien fotos que recogen una situación cotidiana.

Se llama Lubna Husein y es una periodista que trabaja para la Organización de las Naciones Unidas en Sudán. La noticia es que ha sido condenada a recibir 40 latigazos por llevar pantalones en público. Más tarde le conmutaron el castigo físico por una multa (alrededor de 150 euros). Multa que se negó a pagar y la amenazaron con un mes de cárcel.

La Constitución Española en su artículo 14 dice: “Los españoles son iguales ante la Ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social”. ¡Qué suerte tenemos de vivir donde vivimos, aquí, en España!. ¡Qué mujer tan valiente! Podía haber pedido que las Naciones Unidas le amparasen con su status de empleada, pero nada de eso. Decidió pedir la baja para que la juzgasen. Ha querido de esta manera denunciar el abuso que las autoridades sudanesas comenten una y otra vez y una y otra vez contra el colectivo de las mujeres. Son sentencias por indecentes por vestir unos pantalones. ¡Por el amor de Dios! Invocan la ley musulmana pero nadie encuentra un solo pasaje donde se diga que no puedan llevar pantalones en espacios públicos. Su código penal viene a decir que serán castigadas con una multa y 40 latigazos “toda persona que se comporte con una conducta inmoral o se presente en público con un vestuario contrario a la decencia”. Contrario a la decencia. Una vez más utilizan un código, una ley, a su conveniencia.



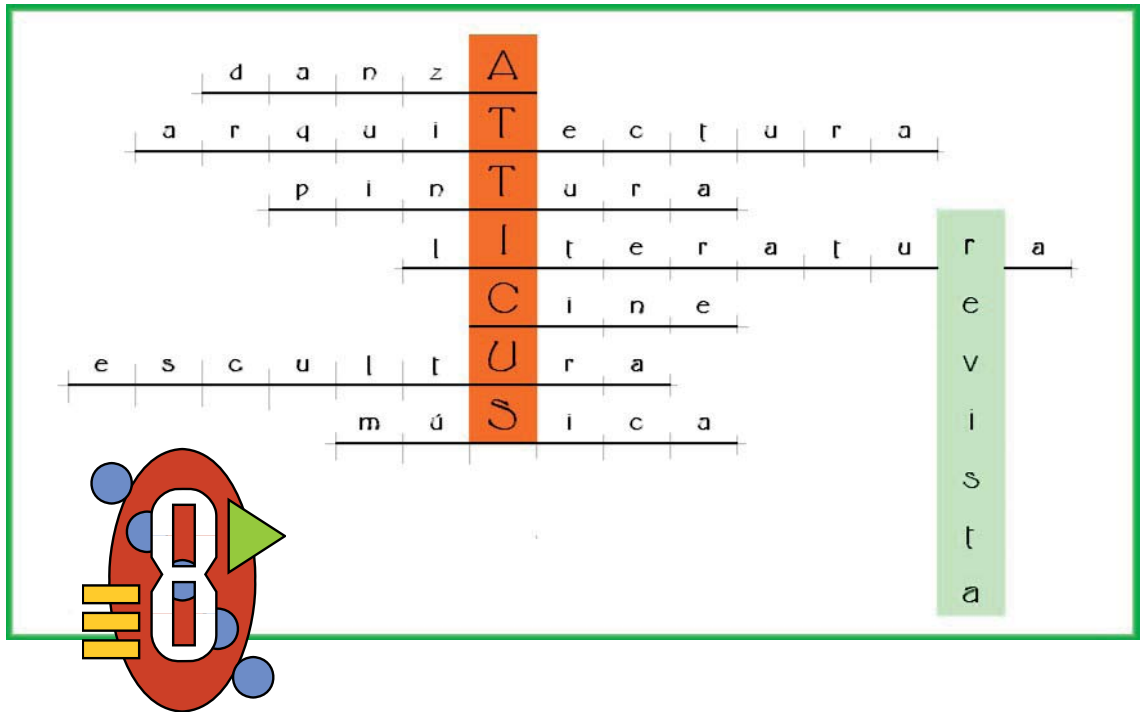


Una niña es llevada de la mano de un adulto. Desconozco si es su padre. Pero ella es hija de Tom Cruise. La niña va echando una monada. ¿Una monada? No será demasiado el bolsito que abulta más que ella (que será de marca/marquisísima), esa faldamenta y ¡ay! Dios mío, ¡unos zapatos de tacón!

Hemos tapado a la joven con unas caseras gafas ocultándola así en parte su rostro. Hay que acatar la Ley de Defensa del Menor. No sé, tal vez esto sea lo último, tal vez esta sea la última moda. Pero a mí me da mucho que pensar.

Ha coincidido en estas dos páginas dos fotos con una misma temática: la ropa. Pero de distinto significado. Creo ver un punto en común. Pero ya no sé si he perdido el norte. Además ahora, en el tiempo, coincide con la polémica de las fotos publicadas (o no) de las hijas de un presidente. Es decir que hoy, más que nunca, invoco a la reflexión de los lectores. Por un lado tenemos el dislate de la sentencia a latigazos a una mujer por vestir pantalones. Y por otro lado tenemos... ¿qué tenemos? Tenemos a unos padres que visten a su hija como si fuera una moderna lolita. En definitiva saquen ustedes sus conclusiones.

Editorial  
Número



## Revista Atticus

Desde distintos medios de comunicación nos marean con multitud de datos, de cifras, de PIBs, de porcentajes y de ininteligibles ratios para explicar por dónde nos encontramos en la crisis mundial. Si es que alguien lo sabe. Para mayor despropósito nos inundan con más cifras sobre la posibilidad que tenemos de contraer una muy mala gripe H1N1 (Gripe A). Cuando al día de hoy es más rápido el avance de la paranoia que los afectados (siendo estos muchos y nada despreciables, por supuesto). Pero nadie parece explicar la razón de todo esto. Y ya todo el mundo empieza a tener más que fundadas sospechas de que detrás de todo esto hay una terrible operación de marketing para beneficiar a unos pocos. Mientras, seguimos mirando para otro lado y despreciamos la realidad. Despreciamos la realidad de otros muertos. El año pasado murieron dos millones de niños por diarrea y otros dos millones por malaria. Pero esos son pobres. No tiene dinero para pagar las costosas vacunas. Cuánta hipocresía rodea al mundo. Por un lado te venden tabaco previo pago de un buen dinero (con impuesto incluido) y por otro nos gastamos miles de millones en campañas para prohibir el consumo de tabaco.

Una realidad tangible y bien distinta es este número que tienes ante ti. El proyecto de *Revista Atticus* se consolida con cada nuevo número. Cada día son más las visitas a la web de lo cual nos sentimos muy orgullosos en esta redacción. Desde aquí os invitamos a que colaboréis en la difusión de los contenidos y a que os animéis a participar, ya sea con algún artículo o reportaje o con vuestras sugerencias.

En este número cabe de destacar una nueva sección: una entrevista. Se la realizamos a Gonzalo Dell Agnola experimentado guía de los Andes. También contamos con un nuevo colaborador que ha preferido mantener su anonimato bajo el seudónimo de *Radical*. Los demás reportajes que configuran este número 8 los podéis ver en el sumario o bien en la presentación de este número en la web de la revista.

Espero que *Revista Atticus 8* sea de vuestro agrado.



Luis José Cuadrado Gutiérrez  
Responsable de Revista Atticus  
[revistaatticus@yahoo.es](mailto:revistaatticus@yahoo.es)  
[www.revistaatticus.es](http://www.revistaatticus.es)

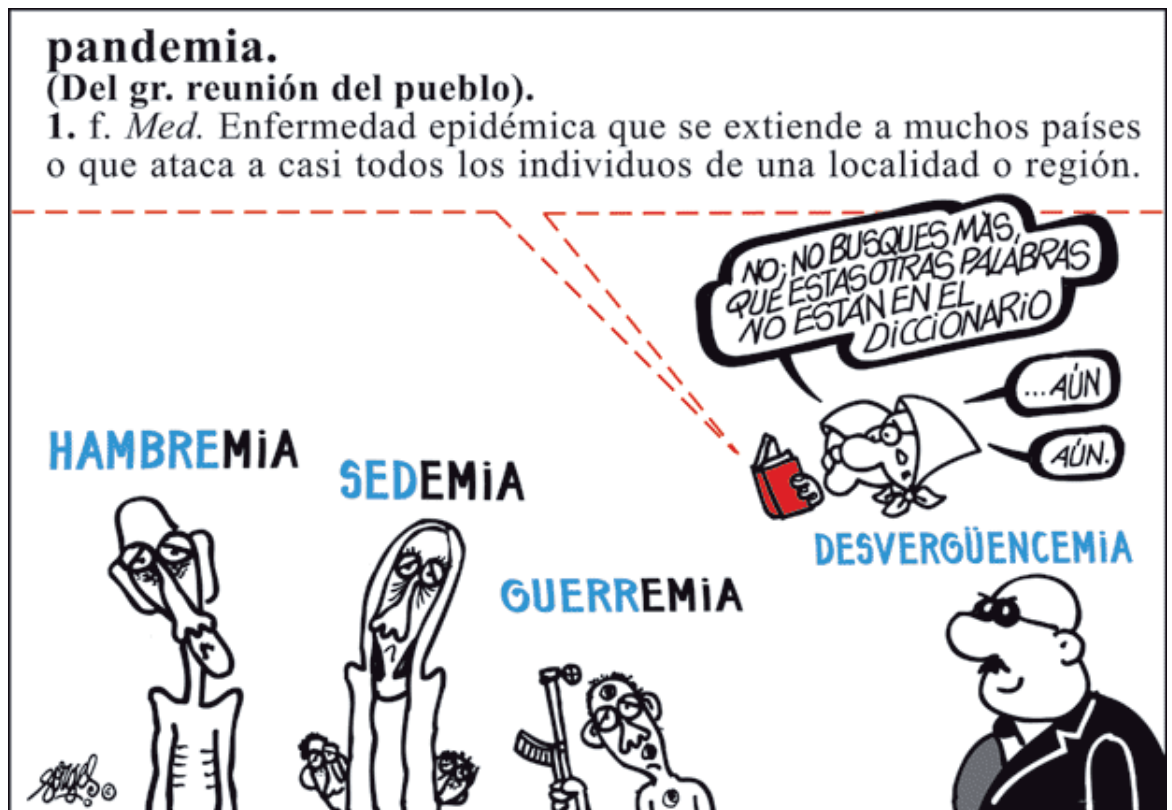


## Humor Gráfico

Forges. Publicado en *El País*  
el 4 de mayo de 2009



Forges. Publicado en *El País*  
el 5 de mayo de 2009





Fontdevila. Publicado en *Público* el 7 de septiembre de 2009

El Roto. Publicado en *Público* el 4 de septiembre de 2009

Sanson. Publicado en *El Norte de Castilla* el 24 de agosto de 2009



elroto.elpais@gmail.com



## escultura en **TERRACOTA** 4

por José Miguel Travieso



Llanto sobre Cristo muerto. Agostino de Fondulis.  
Iglesia de San Sático, Milán.

### EL BARRO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN EN LA ITALIA RENACENTISTA SS. XV - XVI

En el capítulo anterior hemos tratado la actividad desplegada en Florencia por los talleres dirigidos por Luca, Andrea y Giovanni della Robbia durante el siglo XV y principios del XVI,

especialistas en la elaboración de piezas en terracota con recubrimiento de policromía vidriada. Pero éstos no fueron los únicos escultores del Renacimiento que abordaron el modelado y cocción del barro como material definitivo. También en la ciudad de los Médici, fue el florentino Andrea del Verrocchio (1435-1488), artista polifacético y maestro de Leonardo, quien dejó una serie de obras en terracota de tamaño natural bajo la modalidad de escultura exenta y del género del retrato, unas veces policromadas y otras en el acabado natural del barro. Entre ellas destacan los retratos de medio cuerpo de *Lorenzo el Magnífico* y de *Giuliano de Medici*, ambos conservados



Cristo resucitado. Verrocchio.  
Museo de Bellas Artes, Budapest

en la National Gallery of Art, Washington, así como distintas figuras de Cristo, entre ellas el *Cristo resucitado* del Museo de Bellas Artes de Budapest, siempre de una corrección impecable.

Paralelamente, junto a estos autores florentinos del Renacimiento, aparecieron una serie de talleres en las ciudades de Bolonia y Modena que se especializaron en la realización de grandes conjuntos en terracota,

Retratos de Lorenzo y Giuliano de Medici, Verrocchio.  
National Gallery of Art, Washington.



sobresaliendo entre todos ellos los dirigidos por Niccolò dell'Arca y Guido Mazzoni, que tuvieron continuidad en la obra posterior de Antonio Begarelli.

Todos ellos desarrollan una modalidad iconográfica que tuvo gran aceptación en el norte de Italia desde el siglo XIV y que alcanza un especial desarrollo durante el XV, es el denominado *Compianto* o "*Llanto sobre Cristo muerto*", conjunto de figuras dispuestas en torno a un Cristo yacente, representado en *rigor mortis*, rodeado por la Virgen y San Juan, José de Arimatea y Nicodemo, María Magdalena, María Salomé y María Cleofás, las llamadas "santas mujeres" o tres Marías, incluyendo en raras ocasiones figuras de ángeles. En la escena se fusionan los pasajes del Descendimiento, de la Piedad y del Santo Sepulcro, siempre componiendo una escena proclive a una expresión dramática de gran impacto visual y cargada de grandes dosis de teatralidad.

Estas composiciones son deudoras de los temas góticos realizados anteriormente en toda Europa y especialmente de la escena compuesta por Giotto en la Capilla de los Scrovegni de Padua, aunque en este momento los grandes maestros italianos renuevan la escena, con tanto éxito popular, que las figuras son copiadas, repetidas y difundidas por iglesias de todo el norte de Italia, unas veces con una vistosa policromía y otras en el color natural del barro cocido.

Compartiendo esta experiencia, los grandes maestros aplicaron la misma filosofía compositiva en otras escenas, especialmente en representaciones belenistas de gran formato y en glorificaciones de la Virgen, siempre imprimiendo a las figuras los efectistas detalles mórbidos que permite realizar la ductilidad de la arcilla. A continuación se trata de la obra de los autores más destacados.



Llanto sobre Cristo muerto, 1522. Alfonso Lombardi.  
Catedral de San Pedro, Bolonia.



Llanto sobre Cristo muerto. Vincenzo Onofri.  
Basílica de San Petronio, Bolonia.

### Niccolò dell'Arca (1435 - 1494)

También conocido como Niccolò da Bari, es un escultor que algunos documentos citan como procedente de Apulia, forma de designar en el siglo XV al Reino de Nápoles. No se conocen datos acerca de

su formación, especulándose sobre su posible desplazamiento a Francia, donde habría conocido la obra del borgoñón Claus Sluter, ya que en su obra afloran reminiscencias de la obra escultórica de aquel gran maestro. Por el contrario, sí que existe documentación acerca de su asentamiento en Bolonia, donde en 1462 aparece trabajando, como maestro especializado en piezas de terracota, en un taller situado en las proximidades de la catedral de San Petronio.

Detalle del Llanto sobre Cristo muerto, hacia 1485. Niccolò dell'Arca.  
Iglesia de Santa Maria della Vita, Bolonia.



De aquella *bottega* saldría una copiosa producción de figuras en terracota de gran formato en las que a la habilidad técnica en el modelado y cocción de las figuras añade una expresión de extraordinario dramatismo, hecho poco habitual en el arte italiano, posiblemente recogiendo los ecos de la última etapa de Donatello.

Niccolò dell'Arca desarrolla una actividad que es simultánea a la desarrollada en el campo de la escultura por la tercera generación de grandes maestros del *Quattrocento*, por autores como Antonio Rossellino, Desiderio de Setignano, Mino da Fiesole, Francesco Laurana, Antonio de Pollaiolo, Andrea del Verrocchio y Andrea della Robbia. Con su obra en terracota Niccolò se coloca a la cabeza de los escultores del siglo XV en la Italia septentrional.

Entre las obras de este maestro, capaz de trabajar también el mármol, destaca el trabajo desarrollado entre 1469 y 1473 en el *Arca de Santo Domingo de Guzmán* (Basílica de Santo Domingo de Bolonia), en el que también intervinieron Niccolò Pisano y Arnolfo di Cambio, siendo completado posteriormente con esculturas del joven Miguel Ángel Buonarroti. Otras obras destacables son la *Madonna della Piazza* (1468), del Palacio de Accursio, y dos bustos de Santo Domin-

go realizados en terracota en 1475.

Pero su obra maestra es un impactante conjunto realizado en terracota, el *Llanto sobre Cristo muerto*, que es un grupo formado por siete figuras de tamaño natural, elaborado en una fecha indeterminada entre 1463 y 1490, en el que los personajes aparecen modelados de forma independiente, separados entre sí, desconociéndose la disposición exacta de cada figura, aunque todas colocadas en torno a la figura de un Cristo yacente. En el conjunto, conservado en la iglesia de Santa María della Vita de Bolonia, destaca la desesperación que muestran las figuras femeninas, dramatismo que algunos autores consideran inspirados en una pinturas desaparecidas de Ercole Ferrarese. Su furiosa fuerza expresiva, conseguida con un modelado naturalista rico en matices, era reforzado por un acabado policromo, como lo demuestran los restos conservados en algunas figuras

El dramatismo aportado por Niccolò a la escultura no tuvo continuadores en su época, ya que esta tendencia quedó pronto amortiguada en la zona por el drama sosegado que presenta la obra del modenense Guido Mazzoni, más próximo a las tendencias de Umbría y Toscana. Sin embargo, su obra cautivó a escul-

Llanto sobre Cristo muerto, hacia 1485. Niccolò dell'Arca. Iglesia de Santa Maria della Vita, Bolonia.



tores de otros países que acudían a Italia a completar su formación, entre ellos el francés Juan de Juni, que realizó una versión insuperable en su taller de Valladolid.

Guido Mazzoni (1450 - 1518)

De este escultor, también conocido como “*il Paganino*” y nacido en Modena, se conoce poco acerca de su aprendizaje artístico, aunque esta documentado su trabajo desde joven para la Corte de los Este como escenógrafo, como autor de elementos decorativos y de

Retrato de hombre. Guido Mazzoni.  
Museo de Berlín



máscaras teatrales para las fiestas públicas, entre ellas la celebrada en honor de Leonor de Aragón, esposa de Ercole d'Este.

En esta primera experiencia pudo descubrir sus dotes magistrales para el modelado de la arcilla, estableciendo un taller en Modena especializado en esculturas religiosas realizadas en terracota, donde imprimía a las figuras precisos detalles anatómicos y dotaba a las vestiduras de un aspecto naturalista gracias a la virtuosa policromía de las superficies. Son sorprendentes los acabados naturalistas conseguidos en sus cabezas, tanto en los grupos como en los retratos.

El escultor alcanzó un gran éxito realizando el género artístico del Llanto sobre Cristo muerto o grupo de figuras que relatan el Entierro de Cristo. Son grupos realizados a tamaño natural y recubiertos de colores policromos, estableciendo una escena dramática que fue copiada repetidamente. El propio escultor realizó entre los años 1475 y 1490 una importante cantidad de estos grupos, entre ellos el de la iglesia de Santa Maria degli Angeli, perteneciente por entonces a los Observantes Menores, el del oratorio de San Giovanni Battista, ambos en Modena, el destinado a Venecia, del que se conservan notables fragmentos en el Museo Cívico de Padua, el de la iglesia de la Asunción de Medole (Mantua), otro grupo para Cremona y el conservado en la iglesia de Monteoliveto de Nápoles, en el que las figuras de José de Arimatea y Nicodemo son retratos de Fernando I y su hijo Alfonso de Aragón, lo que proporcionó al escultor grandes agasajos por los monarcas.

De todas estas obras, la más espectacular es la conservada en el oratorio de San Juan Bautista de Modena. Se trata de un *Compianto* formado por ocho figuras de tamaño natural que fue tomada como prototipo por otros autores, con el cadáver de Cristo dispuesto longitudinalmente en el suelo y alrededor tres agrupaciones, con Nicodemo y María Salome a la izquierda, José de Arimatea y María Cleofás a la derecha y San Juan con la Magdalena detrás de la Virgen en el centro. En la composición el escultor recurre a toda una serie de actitudes corporales de corte teatral, con figuras arrodilladas, sentadas, encorvadas o de pie, todas ellas participando de la tragedia de forma coral, aunque con un dolor desdramatizado, expresado con cierta serenidad, sin la virulencia de la obra de Niccolò dell'Arca. La obra, como es habitual en todos los ejemplares en terracota de Mazzoni, presenta un pulcro acabado policromo, con gran variedad de matices en vestiduras y carnaciones.





Llanto sobre Cristo muerto. Guido Mazzoni.  
Oratorio de San Juan Bautista, Modena.

Similares características presenta el grupo de la Sagrada Familia, conocido popularmente como la *Madonna de la Avena*, que recibe culto en la cripta de la catedral de Modena, en el que el pasaje pasional es sustituido por otro de tipo belenista, también de tama-

ño natural y con altos valores naturalistas y narrativos. En él aparece la Virgen con el Niño junto a dos figuras adorantes y una joven asistente. Toma el nombre del gesto que hace la asistente de soplar un cuenco con papilla de avena antes de dárselo al Niño. Las figuras muestran una alta calidad de modelado, así como una

Llanto sobre Cristo muerto. Guido Mazzoni.  
Iglesia de la Asunción de Medole (Mantua).





Grupo de la Madonna de la Avena. Guido Mazzoni.  
Cripta de la catedral de Modena.

policromía individualizada en la que consigue altos valores plásticos.

Otras obras importantes de Guido Mazzoni son la *Cabeza de Anciano* conservada en la Galería Estense de Modena, y un *Busto de niño*, identificado con el futuro Enrique VIII (Royal Collection de Londres), ejemplares que explican el reconocimiento de sus valores retratísticos por parte de la alta nobleza, siendo llamado en 1491 por Fernando I para trabajar en Nápoles, donde realizó un retrato en bronce del monarca, hoy en el Museo de Capodimonte. De igual manera fue reclamado por Carlos VIII de Francia, pasando a trabajar en el castillo de Amboise. Para este monarca realizó en bronce su sepulcro para el panteón real de Saint Denis, aunque esta obra fue destruida durante las profanaciones producidas en la Revolución Francesa. Tras un breve regreso a Italia, en 1507 volvió a trabajar para la corte francesa al servicio de Luis XII, realizando en el Castillo de Blois dos retratos reales, una en terracota y otro en piedra, así como un monumento ecuestre que fue colocado a la entrada del castillo.

A su regreso a Modena en 1516, Guido Mazzoni murió en esta ciudad en 1518, pasando a la historia de la escultura como una celebridad en la creación de grandes obras en terracota.

### Antonio Begarelli (1499 - 1565)

Nació posiblemente en Modena en 1499, ya que el cronista Lancillotto se refiere a él en 1525 indicando que realizó una *Lamentación* cuando tenía veinticinco años. No se conocen noticias de su aprendizaje, aunque hubo de producirse en torno a la figura del gran escultor de obras en terracota Guido Mazzoni, cuya obra también influye a Juan de Juni en su periplo italiano. Begarelli hace su primera aparición en 1522, cuando es convocado un concurso en la ciudad para realizar una *Madonna* que presidiría la plaza pública, concurso que gana eliminando a los competidores con su rapidez de ejecución. Hay que tener en cuenta que su posible competidor, Guido Mazzoni, había fallecido en 1518. *La Virgen de la Plaza*, de tamaño natural, se guarda actualmente en la Galería Ostense de Modena.

A partir de ese momento se convierte en el sucesor de Mazzoni, a pesar de que su obra toma una nueva orientación plástica, siempre tomando como referencia los conjuntos en terracota realizados por aquel maestro. Entre 1524 y 1526 se dedica a componer en terracota un *Llanto sobre Cristo muerto*, destinado a la iglesia de San Agustín de Modena, en el que hace algunas variantes sobre este tipo de representación en Emilia y Lombardía, dotando al conjunto de una escenografía escalonada sobre la que se apoyan figuras





Virgen de la Plaza. Antonio Begarelli. Galería Ostense, Modena



Llanto sobre Cristo muerto. Antonio Begarelli. Iglesia de San Agustín, Modena.

que superan el natural, una escena central de la Piedad y dos ángeles en vuelo a los lados de la cruz. En la obra se aprecia una gran diferencia de estilo con la obra de su predecesor Guido Mazzoni, sustituyendo el carácter narrativo y popular de aquél por una escultura monumental inspirada en la antigüedad clásica.

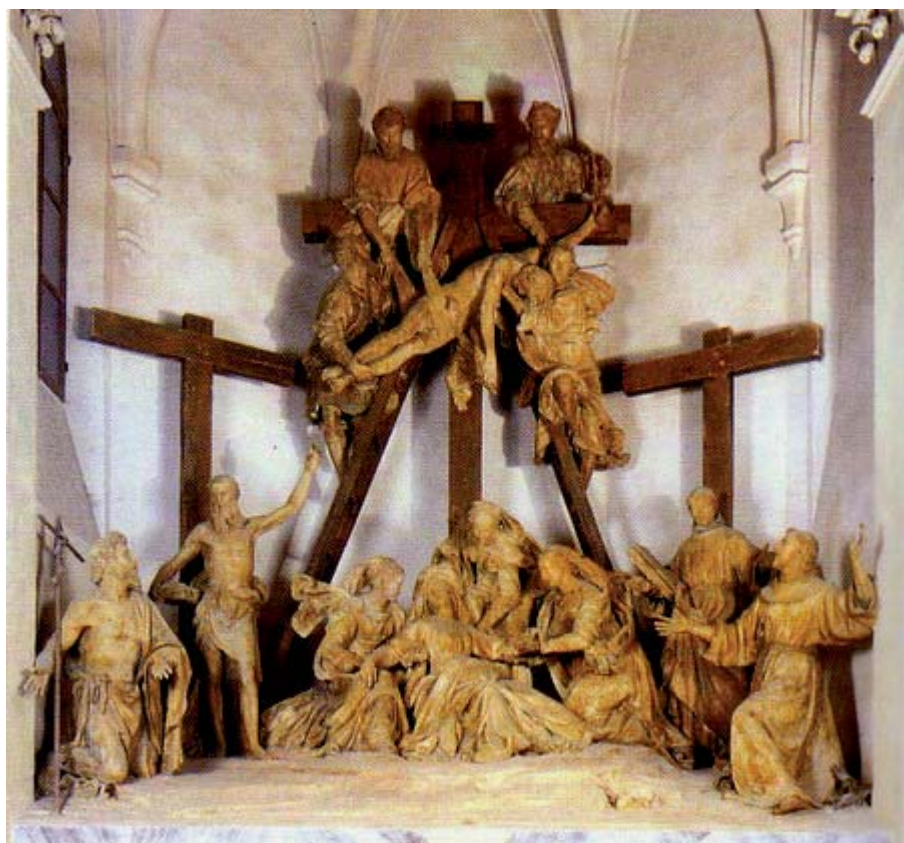
En 1525 realiza el monumento funerario de Gian Galeazzo Boschetti para la iglesia de San Cesario sul Panario de Modena y un belén que fue colocado en un nicho de la catedral, formado por el Misterio y ocho pastores, que con el tiempo fue repintado de blanco

para simular mármol, aunque una reciente restauración le ha devuelto el color natural del barro, recuperando las figuras los matices sutiles y la expresión que habían perdido.


En la Galería Ostense también se conservan una *Cabeza de ángel* y el *busto del banquero Lionello Belleardi*, fragmentos de un monumento fúnebre, encargado en 1528 por su hermano Giacomo Belleardi para la iglesia de San Francisco, que fue destruido por las tropas napoleónicas tras la profanación de la iglesia, que fue utilizada como cuadra.

Pesebre. Antonio Begarelli. Catedral de Modena.





Descendimiento de la Cruz. Antonio Begarelli.  
Iglesia de San Francisco, Modena

tualmente en el Bode Museum de Berlín, donde también se guarda una *Virgen con el Niño y San Juanito*. A partir de 1536 trabajó masivamente para las iglesias de Ferrara, Mantua y Parma. En la iglesia de San Giovanni de esta última ciudad se conserva una notable colección de santos, lo mismo que en la iglesia abacial de San Benedetto Po de Mantua, donde se halla un conjunto de treinta y una grandes esculturas de santos y personajes del Antiguo Testamento que también fueron mencionados por Vasari en 1553. Antonio Begarelli, por la fragilidad de buena parte de su obra, ha sido injustamente tratado por los estudiosos del arte, que todavía no lo incluyen dentro de los escultores destacados del siglo XVI. Sin embargo, pocos escultores realizaron esculturas con tanta perfección y expresividad a partir del sentido pictórico de Alfonso Lombardi y de la crudeza dramática de Dell'Arca y Mazzoni. 

Antonio Begarelli-Igl San Pietro, Modena

Es precisamente en la iglesia de San Francisco de Modena donde se encuentra la que está considerada como la obra maestra de Begarelli, la espectacular escena del *Descendimiento de la Cruz*, compuesta por trece figuras de gran tamaño y realizada en 1530, obra que dicen fue admirada por Miguel Ángel y que, afortunadamente, respetaron los soldados de Napoleón. El grupo está formado por el desmayo de la Virgen al pie de la Cruz, acompañada de tres mujeres, grupo del cual se conserva un boceto en el Victoria & Albert Museum de Londres. En la parte superior José de Arimatea, Nicodemo y dos ayudantes sujetan el cuerpo desclavado de Cristo, pesado y dispuesto en diagonal, participando de la escena San Juan Bautista, San Jerónimo, San Francisco y San Antonio.

Otros trabajos le fueron encargados por el monasterio benedictino de San Pedro de Modena, donde se encuentra la tumba del escultor y una buena colección de santos, así como por la iglesia de Santo Domingo de Modena, donde se guarda un grupo en terracota compuesto por siete figuras que fue mencionado por Vasari: la *Visita de Cristo a Marta y María*.

A partir de la década de los treinta la obra de Begarelli es prolífica, con numerosas versiones de *Madonnas*, figuras de Cristo y santos, haciendo esporádicas incursiones en el trabajo del mármol, como el *Crucifijo con cuatro ángeles* expuesto ac-





# RUGBY AT TWICKENHAM





5ª Parte

## EL MUSEO DE ORSAY CATEDRAL DE LO MODERNO

por Luis José Cuadrado

En el número anterior de *Revista Atticus*, y dentro del recorrido por el Museo de Orsay tan solo pudimos acercarnos a la figura de Vincent van Gogh y a algunas de sus obras. Como continuación a ese recorrido en busca de los grandes lienzos que alberga este pinacoteca vamos a ver alguna de las principales figuras del postimpresionismo.

### Paul Gauguin

El 7 de junio de 1848 nace, en el barrio de Montmartre, en París, Eugène-Henri-Paul Gauguin. Su padre Clovis Gauguin es un periodista de ideas republicanas y por sus opiniones políticas contrarias se verían obligados a marcharse de París poco antes del golpe de estado de Luis Napoleón. Su madre Aline Marie Chazal era descendiente de la

*P. Gauguin*

nobleza española que se había trasladado a Perú en la época de la conquista de América. Aline era hija del grabador André y de la escritora peruana Flora Tristán.

Al año siguiente la familia emprende viaje a Perú y durante el transcurso del mismo (cuatro meses de navegación) fallece Clovis por culpa de un aneurisma. Allí en Perú los parientes de su madre, ricos e influyentes, proporcionan un pequeño paraíso tropical al pequeño Paul, que lo añoraría toda su vida.

Con seis años regresa a París, en 1854. Al no tener recursos propios Aline acude a casa de su suegro en Orleans. Paul ingresa en el colegio. No es un buen estudiante y muestra un carácter tímido y huraño.

En diciembre de 1865 suspendido en el ingreso a la academia naval, se enrola como alumno-oficial en la marina mercante. Esto le lleva a viajar por buena parte del mundo recalando en Perú. Es allí donde conoce la noticia del fallecimiento de su madre. Al año siguiente entra en la marina francesa para el servicio militar obligatorio. Es licenciado tras la guerra franco-prusiana.

A su regreso a París, en 1871 Paul Gauguin

contaba con veintitrés años. Es contratado como dependiente de la agencia de cambio Bertin. Allí se desenvuelve con bastante soltura y se sabe ganar un buen dinero que le permite su primer contacto con el arte como coleccionista ya que en ese momento la bolsa está en auge tras el cese de la guerra. En Bertin conoce al pintor Emile Schuffenecker (pintor menor de la escuela de Pont-Aven) quién animará a Gauguin a lanzarse en su carrera de pintor.

En 1873 conoce a la danesa Mattre Gad casándose meses después. Tendrán cinco hijos.

En 1874 entabla amistad con Camille Pissarro (uno de los pintores fundadores del grupo impresionista) quién le aconseja que compre cuadros de los impresionistas. Muestra interés por esta pintura y a partir de este momento establece una relación con los Monet, Cézanne y Manet entre otros. Gauguin aprenderá de Pissarro el respeto a la naturaleza, el sentido del trabajo humilde, la aversión hacia el academicismo así como la idea de que la grandeza de un artista no va ligada, necesariamente, al éxito. En su casa conocerá a Cézanne (de quien admira la construcción rigurosa de sus obras) y Degas que se convertirá en el primero y más fiel defensor de la pintura de Gauguin.

En 1880 participa en la V exposición de los impresionistas con siete pinturas, a pesar de la oposición de

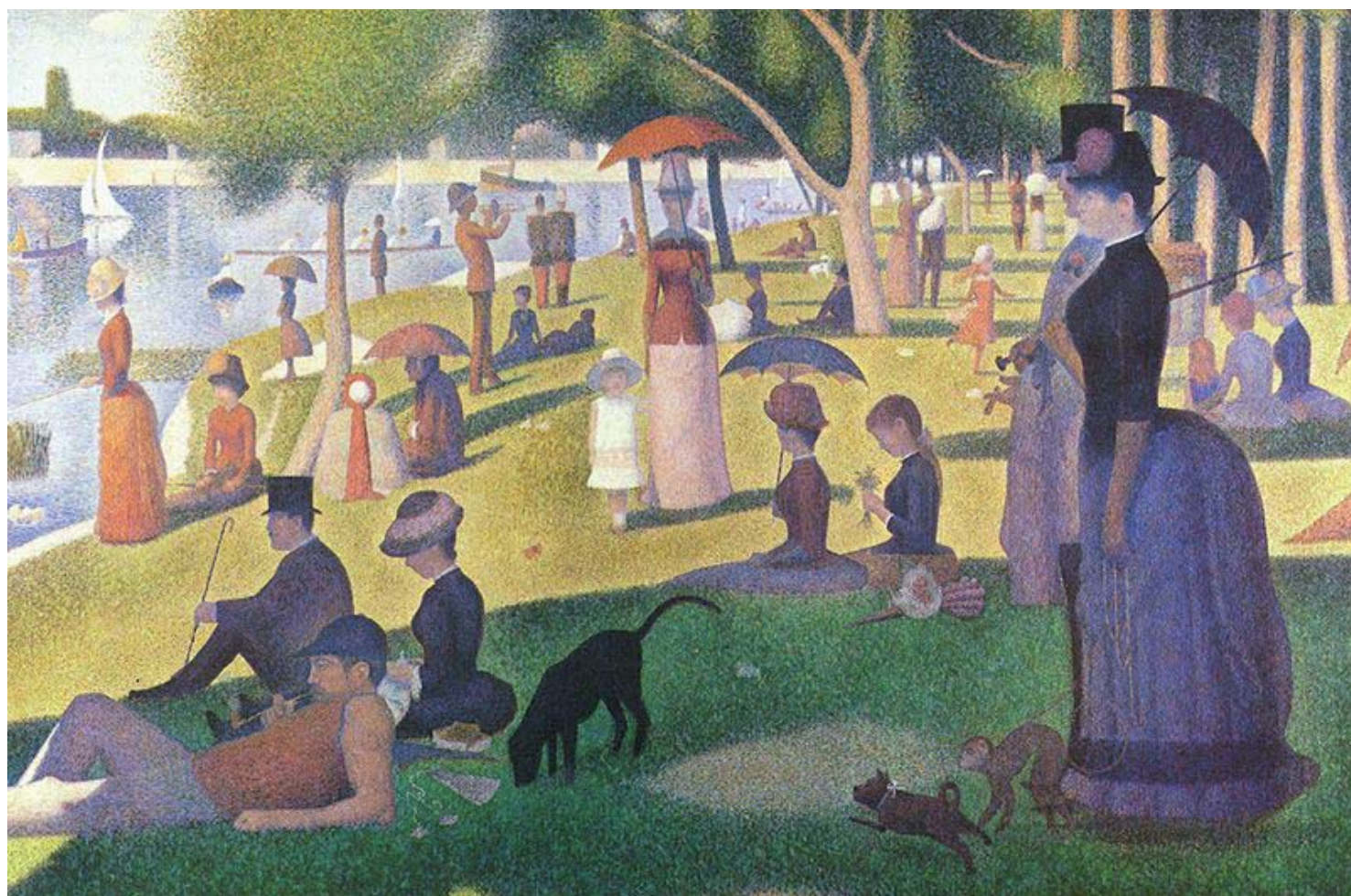
*Un domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte* (*Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*), 1884 - 1888, obra de Georges Seurat de grandes dimensiones: 207,6 x 308 cm. Se encuentra en Chicago, en el Art Institute of Chicago.

Renoir y Monet que lo consideraban todavía como una especie de pintor aficionado. Su mujer es consciente de que cada vez la afición de su marido se ha convertido en algo más que un pasatiempo. Gauguin se muestra beligerante ante las muestras de su mujer por reconducirlo a sus deberes como padre y esposo. Al final se distancian de forma irremediable.

En 1883 por el hundimiento financiero Gauguin pierde el puesto de trabajo y decide dedicarse por completo a la pintura. Se traslada a Rouen donde la vida es menos costosa que en la capital. No consigue vivir de su pintura y tienen que vender parte de su colección. Su esposa cansada de las penurias económicas decide trasladarse, con sus cinco hijos, a Copenhague donde reside su familia.

En 1885 regresa abatido a París de la mano de Clovis, su hijo que contaba con seis años y esta vez sin Mette. En este momento la paleta de Gauguin se vuelve más opaca y hace incursiones en la escultura. También en estas fechas se produce una aproximación al arte exótico, al arte japonés que está de moda.

En 1886 participa en la VIII (y última) exposición de los impresionistas. Gauguin aparece como un innovador pero moderado y en segundo plano, en comparación con Seurat que triunfa con su gran cuadro *Un domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte*.



Gauguin no busca una intensificación de la luz sino más bien una armonía decorativa general y cargada de resonancias interiores. Se traslada a Pont-Aven en la breña francesa, donde conoce a Émile Bernard.

En 1887, en abril, en compañía de Carles Laval y hastiado ante la perspectiva de no hacer carrera con su pintura abandona París. Parte rumbo al golfo de Panamá, a una pequeña isla, Taboga, lugar que ya había conocido veinte años antes. Pero se gasta pronto el poco dinero ahorrado. Tiene que trabajar como obrero en la construcción del canal de Panamá. En la primera semana de junio se traslada a la colonia francesa de Martinica. Parece que allí haya el paraíso anhelado. A finales de ese año regresa por problemas de salud a París donde tiene la oportunidad de conocer a Theo van Gogh (director de una galería de arte) y a su hermano Vincent. Theo es el primer marchante que se interesa en serio por su arte.

En enero de 1888 parte de nuevo a Pont-Aven donde perfecciona, junto a Émile Bernard, el estilo llamado sintetista (porque simplifica la realidad). También es en este momento cuando en contraposición con el naturalismo de los impresionistas, pinta no poniéndose delante del objeto sino extrapolando de la imaginación lo que le había impresionado. Es decir que el artista no está obligado a respetar fielmente la forma y el color de la realidad sino que hace una síntesis confeccionada con sus propias emociones, sus propias impresiones. Gauguin se traslada, en octubre, a Arles, en la provenza, donde se encontraba Van Gogh. Ambos tenían un ideario en común y querían poner en marcha una especie de comunidad que acogiera a artistas con las mismas inquietudes. Trabajan y viven juntos durante nueve semanas. Pero en diciembre ponen fin a su relación tras el cruento episodio protagonizado por Van Gogh que salió tras él con una navaja en la mano.

El 7 de noviembre de 1890 Gauguin regresa a París con el fin de pasar allí el invierno.

En marzo de 1891 marcha a Copenhague con el fin de ver a su familia antes de partir a Tahití: será la última vez que se vean. Celebra una exposición en el parisino Hotel Drouot con el fin de conseguir el dinero necesario para su aventura. En junio llega a

Papeete y luego se traslada a Mataiea. A los dos años (abril de 1893) regresará a Francia. Parte de Tahití con dirección a Marsella donde llega enfermo y más pobre que cuando salió. Regresa a París meses después y hacia final de ese mismo año la galería Durand-Ruel organiza su primera gran exposición individual. Entre las obras expuestas se encuentran veintiocho tahitianas y dos esculturas. La muestra arma bastante ruido.

El 3 de julio de 1895 parte de nuevo de Marsella con rumbo a Tahití. Llega gravemente enfermo (problemas cardíacos, erupciones cutáneas, abuso de alcohol y sífilis). Alejado de su familia, ahogado por la miseria y las deudas Gauguin vive entre la esperanza y la desesperación hasta el punto que intenta el suicidio.

En 1899 su compañera Pahura le da un hijo, Émile. Paul Gauguin es consciente en a estas alturas de su vida no ha conseguido, la libertad tan anhelada, ni en su propia vida ni en el arte. Incluso allí, en el Pacífico, su pintura se muestra influenciada por el arte occidental de fin de siglo. Su pensamiento continua mirando hacia un París simbolista que ya no existe y hacia la Europa de la cual siempre ha tratado de huir.

En 1901 abandona Tahití porque tiene problemas constantes con las autoridades coloniales que no ven con buenos ojos a este blanco que vive entre los indígenas y decide refugiarse en las Marquesas, en la isla Dominica.

En 1903 su estado mental empeora. El 8 de mayo, en Atuana, el pastor protestante Vernier se lo encuentra muerto.

Paul Gauguin hacia 1891



Paul Gauguin concibió la pintura de una forma totalmente innovadora.

Sus lienzos no son un fragmento de la realidad visto desde una perspectiva ilusoria o impresionista. Tampoco era una ventana al mundo reflejo de un espacio de experiencias concretas. Sus cuadros no son una simple forma de composición formal y colorista.

La obra pictórica de Gauguin es una manera de transmitir experiencias existenciales.

En su etapa madura sus pinturas se caracterizan por anchas pinceladas, de colores planos, vivos y muy luminosos, por una composición equilibrada y rigurosamente calculada en su búsqueda simbólica o mística.

### 33 - Mujeres de Tahití

*Femmes de Tahiti*, 1891  
Óleo sobre lienzo, 69 x 91,5 cm.  
Paul Gauguin (1848 - 1903)

Es uno de los cuadros más importantes que pintó Paul Gauguin durante su primera estancia en Tahití (1891 - 1893).

El espectador contempla desde una perspectiva elevada, en realidad como si estuviera de pie, a dos muchachas nativas, sentadas en el suelo, que ocupan casi toda la superficie del lienzo. Los rasgos más carac-

terísticos del cuadro son el efecto monumental de las dos mujeres, la claridad en la composición de la obra y el rico colorido.

Las pesadas siluetas de las mujeres son hieráticas. Tienen cada una su propio espacio. Gauguin maneja la línea con perfecta seguridad haciéndola elegante o decorativa.

Con esta obra Gauguin muestra el enorme cambio social que se produjo en la Polinesia a lo largo del siglo XIX. Una de las mujeres luce el tradicional pareo, de vistoso colorido, atado a su cintura mientras que la otra luce un vestido europeo cerrado y largo, nada apropiado para aquel clima, y que solían lucir en público en las fiestas o celebraciones locales. Estos vestidos estaban de moda pues los misioneros y colonos los habían llevado desde el viejo continente. Mientras que los pañuelos o pareos era polinesios y las mujeres los lucían para trabajar o en un ambiente doméstico.

La obra tiene una misteriosa y armoniosa geometría. Crea una leve animación con un discreto bodegón, en primer plano, casi monocromo, y por la olas que rompen al fondo sugeridas por algún realce de blanco.

Uno de los rasgos más característicos de la obra de Gauguin en este periodo es la expresión de las mujeres mahori. Siempre aparecen con una mirada ausente, ensimismadas, sumidas en sus propios pensamientos con una expresión melancólica. Nunca pintó mujeres sonrientes.



### 34 - *Arearea* (también llamado *Jocosidades*)

*Arearea* 1892  
Óleo sobre lienzo, 75 x 94 cm.  
Paul Gauguin (1848-1903)

Esta obra también pertenece a ese primera estancia de Gauguin en el trópico. Refleja su sueño de un mundo ideal, paradisíaco y primitivo. El propio título de la obra que en el lenguaje mahorí significa diversión así lo sugiere.

El cuadro presenta un motivo recurrente (como hemos visto en el cuadro anterior) dos mujeres nativas sentadas en el centro, una de ellas tocando una especie de flauta. Por detrás aparece un árbol y delante de ellas, a un lado, un perro rojo. El cielo no aparece. El primitivismo que tanto interesó al artista aparece al fondo donde establece una serie de figuras primitivas que narran una segunda escena con un pequeño ídolo mahorí a semejanza de un buda. Esto alude al momento que vive Gauguin en Tahití. Allí es un universo lleno de encanto, armonioso y melancólico, donde los hombre viven bajo la protección de los dioses, en medio de una frondosa y salvaje naturaleza, arcaica, e idealizada.

La obra pone en relación a las mujeres con el perro y transmite la sensación de que éstas disfrutan de una vida tranquila, muy lejos de las prisas de occidente.

Formas planas, líneas onduladas de las figuras y los colores vivos y nada naturales dan a la obra un carácter decorativo. No da la sensación de profundidad recordando la estampa japonesa tan de moda en aquellos años.

El esquema compositivo está basado en una serie de planos de colores. Los colores empleados muestran un fuerte contraste: rojo y azul, púrpura y amarillo conviven sin estridencias creando una sensación de calma y plácida armonía.

Este lienzo formó parte de un conjunto de obra que Gauguin presentó en París. Con ello el pintor quiso convencer de la pertinencia de su búsqueda exótica.

Los títulos en tahitiano molestaron a sus amigos y conocidos, como también rechinó la presencia de un perro de color rojo desencadenando numerosos sarcasmos. Al final fue él mismo quien compró el cuadro en 1895 antes de abandonar Europa definitivamente. Estaba seguro y orgulloso de *Arearea*, sabía que había realizado una gran obra. Una vez más un gran artista incomprendido.

Una de las grandes obras que realizó Gauguin tiene un enigmático título: *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?* No se encuentra en el Museo de Orsay pero es necesario acercarnos a él, aunque sea por medio de este pequeño estudio, para comprender la obra del genial pintor.





35 - ¿De dónde venimos? ¿Qué somos?  
¿Adónde vamos?

*D'ou venons-nous? Que sommes-nous?*  
*Oú allons-nous?*, 1897-1898  
Óleo sobre lienzo, 139 x 374 cm.  
Paul Gauguin (1848 - 1903)  
Boston Museum of Arte, Boston

**Para describir el cuadro que mejor que emplear las palabras del propio pintor a través de una carta que envió a su amigo Daniel de Monfreid en 1898 en la que incluía un dibujo:**

Este cuadro supera cualquier cosa que haya hecho, y creo también que hasta el día de mi muerte nunca produciré otro semejante o mejor.

He puesto en él toda mi energía...

Las dos esquinas superiores son amarillas, [...] de modo que parece un fresco que hubiera sido torcido en las esquinas y fijado sobre una pared dorada. En la parte inferior derecha hay un niño dormido y tres mujeres acurrucadas. Dos personajes vestidos de color púrpura se confían mutuamente sus pensamientos. Una gran figura agachada, deliberadamente pintada sin respetar la perspectiva, levanta los brazos a lo alto, sorpren-

dida por esas dos personas que osan hablar sobre su propio destino. En el centro hay una figura que está recolectando fruta [...]

El ídolo, con los dos brazos rítmica y misteriosamente alzados, parece señalar el futuro. Hay una figura acurrucada que parece escuchar al ídolo. Y, finalmente, una mujer anciana ya cerca de la muerte y que parece aceptarlo todo, sumirse en sus pensamientos y terminar el cuento [...]

A pesar de ciertas transiciones de tono, el aspecto general de la obra es, de un cabo a otro, azul y verde, como en el Veronés [...]

He dado fin a una obra filosófica temáticamente semejante al evangelio; estoy seguro de que es buena.

**Paul Gauguin quería pintar un gran cuadro antes de morir. Ya estaba bastante enfermo cuando acometió su realización. Lo concibió como una especie de testamento pictórico. Él mismo lo comparó con los Evangelios en confesión a un amigo. El título se basa en los grandes enigmas de la existencia humana.**

**El aspecto general de la obra es un tanto zafio ya que utilizó una tela de saco llena de nudos y rugosidades (de hecho el cuadro estuvo en una exposición en el Grand Palais de París hace unos años y requirió bastantes cuidados debido a su lamentable estado).**

**Es una obra muy compleja y de difícil interpretación.**





Para comprender el cuadro hay que efectuar una lectura del mismo de derecha a izquierda:

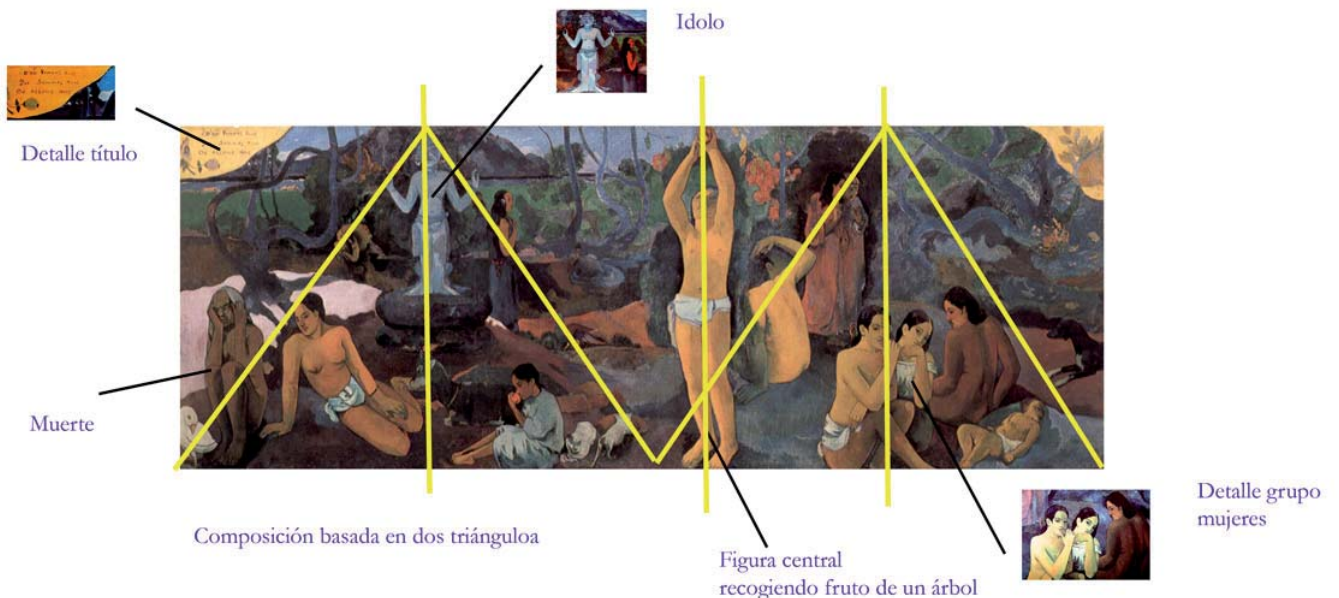
La primera escena respondería a la pregunta ¿De donde venimos? Donde figura un niño, en alusión al nacimiento, junto a tres mujeres que parecen interrogarse sobre esta cuestión. Al fondo, en la esquina superior derecha, Gauguin pinta una escena que representa una escena evocando el inicio de la vida. El perro que aparece por debajo simboliza al propio artista como sucede en otros de sus cuadros.

La segunda escena corresponde a ¿Qué somos? Un personaje, sentado y de espaldas, se rasca la cabeza como formulando la pregunta. Dos enigmáticas figuras, envueltas en ropa de color triste, se comunican sus pensamientos. Su simbología no está nada clara. Parece responder al esfuerzo humano de comprender, por medio de la ciencia y la razón, los

enigmas de la vida ya que los dos jóvenes se encuentran bajo el árbol de la ciencia. La figura central es la de un hombre, de pie, con un sencillo paño para tapar sus atributos, está representado como si de un joven San Sebastián se tratara. Está estirándose para coger un fruto de un árbol. La simbología de esta figura es más clara. Alude a que el joven está cogiendo un fruto del árbol de la experiencia, de la sabiduría. Algo así como un paso iniciático: toma conciencia y empieza una nueva vida fuera de la Naturaleza. A sus pies se encuentra otro joven sentado comiendo ese fruto, con

El esquema compositivo esta basado en una estructura clásica. La figura central del hombre cogiendo un fruto del árbol sería el eje central (aunque está desplazado ligeramente a la derecha). Dos triángulos contruidos en las dos mitades del rectángulo aglutinan la mayoría de las figuras, según lo podemos ver en el siguiente croquis.

Esquema compositivo basado en dos pirámides y como eje principal la figura del personaje que coge un fruto del árbol ligeramente desplazado a la derecha. Fuente: elaboración propia LJC





Detalle del ídolo, símbolo de la religión

interpretación como puedan ser una cabra blanca y un extraño pájaro, blanco, sujetando con su pata un lagarto.

A pesar de toda esta simbología Paul Gauguin más allá de los significados ocultos lo que quiso es representar de una manera sencilla, la de un hombre primitivo, las dudas existenciales que acometen al ser humano en su existencia.

Hay que tener en cuenta que Paul Gauguin huyó de la civilización, huyó de la vida en un mundo moderno donde el hombre occidental habría inventado una selva que nos facilite la vida pero no su disfrute. El mundo natural, ese que el pintor había salido en busca a las islas del Pacífico, proporcionaría las dos cosas: el ser y el vivir en un ambiente no agresivo y en paz con su entorno, con la Naturaleza.

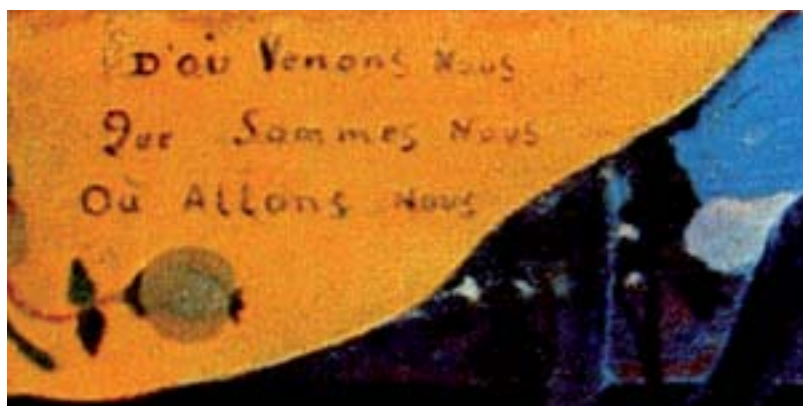
unos animalillos por detrás. Se deleita con la vida.

La tercera escena alude a la última parte del título ¿Adónde vamos? Preside la misma la figura del ídolo símbolo de la religión, de la superstición, de las creencias primitivas. Materializa así la preocupación humana por la trascendencia, por el futuro. La mujer que vemos junto al ídolo medita sobre las respuestas recibidas por este “Dios” a sus preguntas existenciales. En el extremo izquierdo hay dos mujeres, dos nativas: una joven, otra anciana, una blanca la otra negra. La joven reposa sentada en el suelo con una actitud reflexiva. La otra, vieja, con el pelo cano, parece resignada ante la inminencia de su trágico destino: la muerte. El ídolo, en palabras del propio autor, en una carta a A. Fontainas:

El ídolo está allí como una estatua, reinando en nuestra alma primitiva, consuelo imaginario de nuestro sufrimiento en cuanto comportan de vago e incomprensible ante el misterio de nuestro origen y de nuestro devenir.

En el cuadro, además de todo lo anteriormente reseñado, aparecen una serie de animales de dudosa

Detalle del título situado en la esquina superior izquierda del cuadro.



La octava, y última, exposición colectiva de los impresionistas, en 1886, produjo un debate interno, acalorado y apasionante: la conveniencia o no de admitir en las exposiciones a dos nuevos miembros. Dos pintores jóvenes llevaban reclamando atención con sus obras. Paul Signac y Georges Seurat. Pissarro fue su principal avalista. Signac y Seurat (de veintitrés y veintisiete años respectivamente) estaban desarrollando una nueva técnica pictórica. Sus cuadros causaban admiración y escándalo al mismo tiempo. Esta nueva técnica pasó a ser denominado como **puntillismo** (ver *Revista Atticus* número 7, página 42) y que caracterizaría al movimiento neoimpresionista. En el número 1 de la rue Laffitte fue donde se pudo ver por primera vez *Una domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte*, colosal obra (dos metros de alto por tres de largo) pintada en base a matices puros, separados, equilibrados, que se mezclan de forma óptica, según un método racional. La obra fue realizada por Georges Seurat iniciador de este movimiento.

### El neoimpresionismo.

Neoimpresionismo, movimiento artístico de finales del siglo XIX, fundado por el pintor francés Georges Seurat. El término fue acuñado en 1886 por el crítico de arte Félix Fénéon para designar el nuevo estilo empleado por Seurat en *Un baño en Asnières* (National Gallery, Londres), que había sido expuesto en 1884 en el Salón de los Independientes en París. Fénéon utilizó el término neoimpresionismo para referirse a la construcción del objeto pictórico mediante un mar de puntos de color que solo se unen y se mezclan en el ojo del observador.

Un baño en Asnières, 1883 - 1884, realizado por Georges Seurat, óleo sobre lienzo 201 x 300 cm. National Gallery of London



Neoimpresionismo, puntillismo y divisionismo sería un mismo concepto para designar al movimiento basado en sistematizar una teoría del color que ya había sido intuitida causalmente por los impresionistas.

Por neoimpresionismo también es conocido el puntillismo (un término que no le gustaba nada a Seurat pues prefería denominarlo como divisionismo). Es decir, que neoimpresionismo, puntillismo y divisionismo sería un mismo concepto para designar al movimiento basado en sistematizar una teoría del color que ya había sido intuitida causalmente por los impresionistas pero que carecía de rigor científico. Ahora Seurat aplicaba la pintura al lienzo en minúsculas manchas de pigmento puro, con fuertes contrastes de color. Para ello se basó en numerosos estudios e investigaciones que realizó teniendo como base los trabajos del físico Charles Blanc y las teorías de Antoine Chevreul.

Al contemplar el cuadro de cerca se observa que los pintores solo aplicaban colores primarios (azul, rojo y amarillo) en pequeña manchas y sus complementarios (naranja verde y violeta). Los colores, aclarados con blanco, se yuxtaponen los unos a los otros pero jamás se mezclan.

Para apreciar la obra ésta debe ser contemplada desde una distancia apropiada, así las composiciones reproducen con brillantez los efectos lumínicos.

Otro de los principios básicos del neoimpresionismo fue la composición concienzuda del cuadro, así como el cuidado del dibujo. En este aspecto el neoimpresionismo rechazó el ideal impresionista de la objetividad no estructurada.

Seurat, en definitiva, lo que hizo fue crear un método que se resumía en el siguiente principio: El Arte es la armonía; la armonía es la analogía de los contrarios y los semejantes, del tono, el matiz y las líneas que, conforme a sus dominantes y bajo la influencia de la luz, dan lugar a composiciones alegres, sosegadas o tristes.

Pissarro, Signac y el propio Seurat fueron los pioneros en el divisionismo o neoimpresionismo. Van Gogh y Gauguin también hicieron alguna incursión en este movimiento.

El neoimpresionismo de Georges Seurat con su divisionismo y su cualidad científica fue un importante antecedente del arte moderno. Una retrospectiva de la obra de Seurat que se celebró en 1905 tuvo una importancia decisiva en la aparición del cubismo.





### 36 - Circo

*Cirque*, 1891  
 Óleo sobre lienzo, 185 x 152 cm.  
 Georges Seurat (1859 – 1891)

Fue la última obra que realizó Seurat. Murió mientras esta todavía expuesta, aún sin terminar, en el Salón de los Independientes de ese mismo año.

El artista quiso recoger en esta obra los principios artísticos que durante diez años venía desarrollando en sus obras. Seurat interpreta aquí de forma magistral las teorías de Chevreul sobre la mezcla óptica de los colores

Durante la década de 1880 el tema del circo fue tratado en múltiples ocasiones y por varios artistas como Degas, Renoir o Toulouse-Lautrec. El circo era, hasta bien entrado el siglo XX, uno de los pasatiempos favoritos de la vanguardia parisina.

Para la realización del cuadro Seurat preparó muchos bocetos y dibujos a lápiz de la caballista, del payaso y de los espectadores. Es una obra muy estudiada lo que le permitió conseguir de forma acertada la representación del movimiento del caballo y los artistas circenses que contrastan con la inmovilidad de los espectadores atentos a la pista.

Se sabe que los personajes retratados formaban parte del Circo Medrano (en honor a su payaso más famoso) que estaban actuando muy cerca de donde el artista tenía su taller. Seurat representa al circo con un atmósfera festiva. Le atraía la audacia, el peligro y la alegría despreocupada de sus integrantes.

Seurat eligió un momento, una actuación que era de las mejores de la época, el número de acrobacia ecuestre. El domador dirige al caballo mediante un látigo largo mientras la amazona guarda el equilibrio sobre la grupa del equino. A su vez los payasos comentan el número con chanzas, piruetas y bromas.

La profundidad en la escena que contemplamos está conseguida con el recurso de la disminución del tamaño de las figuras de los espectadores. Más grandes en las primeras filas para acabar con unas pequeñas figuras que ocupan el gallinero, el Paraíso, y que parecen querer asomarse por debajo del borde superior del cuadro. También es una jerarquía social: las primeras filas para las clases más pudientes y arriba el populacho. Capta estas diferencias con un sentido irónico y hasta cierto punto humorístico.

El pintor no buscaba una perspectiva. Falta un punto de referencia común lo que hace que nuestra mirada se pasee por toda la superficie del lienzo sin un personaje o motivo central. En la pista varios son los personajes: la amazona sobre su caballo, un payaso saltimbanqui el domador y otro payaso. La figura del cómico (en primer plano y de espaldas) sirve para que Seurat complete una formación circular en la que aglutina a todos los personajes. Esta figura es más grande que las otras y su intenso colorido hacen que los otros motivos se replieguen hacia el fondo. También podemos observar como la movilidad, la acción viene marcada por una fuerte diagonal que va desde la figura del domador a nuestra izquierda, al saltimbanqui y llega hasta la grácil figura de la amazona que ayuda a dar esa sensación de movimiento con la inclinación producto de la velocidad del caballo y jinete.



También existe un hábil contraste entre la curva de la pista y la recta de las gradas.

El colorido del cuadro está presidido por un luminoso tono amarillo. Algunas de las superficies están aclaradas con blanco, e innumerables puntitos amarillos, rojos o naranjas resaltan junto al azul de los bordes y de las sombras.

Con la obra sin terminar, el 16 de marzo de 1891, como urgido por un terrible presentimiento, decide exponerla en el VIII Salón des Indépendants. Colabora activamente en la colocación de los cuadros, hasta que se siente fatigado y se retira resfriado. Tan solo dos semanas después, el 29 de marzo fallece a consecuencia de una angina infecciosa.

Esta obra tuvo una gran acogida entre la crítica de la época: “*¡qué impresión de una alegría radiante!*” y serviría, en los años venideros, a cubistas y constructivistas para justificar un gran aprecio a Georges Seurat como iniciador de un arte de los medios de expresión puros.

### Georges Seurat

Nace en París el 2 de diciembre de 1859, tercero de cuatro hijos de un padre rentista y una mujer de familia acomodada de la clase media parisina.

A diferencia de sus antecedentes los impresionistas, su formación se dirigió por las vertientes del clasicismo. Seurat disponía de una genial iniciativa y libertad, para construir sus propias teorías y estudios artísticos.

En 1879 regresó a París después de haber cumplido el servicio militar en Brest (bretaña francesa). Ese mismo año visita la cuarta exposición de los impresionistas circunstancia que va a influir en su carrera artística. A partir de este momento y ante al arte de esos pintores de sensaciones fugaces quiere realizar una pintura sintética y ordenada. También le gustaban los campesinos alelados de Bastien-Lepage y la estructuración de los cuadros de Puvis de Chavannes.

En 1884, el gran lienzo *Un baño, Asnières (Une baignade à Asnières)*, muestra a hombres y muchachos bañándose en la orillas del Sena. Es la primera obra que Seurat confecciona numerosos estudios y croquis preparatorios, contradiciendo el estilo espontáneo e improvisado de los impresionistas. Esa obra fue rechazada por el Salón, pero será exhibida en mayo en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes. En este momento, Georges entabla una estrecha amistad con Paul Signac que le introducirá entre los círculos más vanguardistas de la ciudad.

A lo largo de todo el invierno de 1885 y en los siguientes años, el pintor trabaja sobre el cuadro *Una tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte (Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte)* con el que crea un nuevo estilo e inicia una corriente artística, el neoimpresionismo.

Realizó más de doscientos dibujos y estudios al óleo. La Grande Jatte era una isla en el Sena donde se reunía la gente para recrearse con un día de paz y tranquilidad disfrutando de una atmósfera más saludable que la de París. Era un punto de encuentro habitual entre remeros y otros deportistas y también allí acudían jóvenes enamorados. La afluencia de gente y la luz atraían a los pintores al aire libre, a los impresionistas.



El 29 de marzo de 1891, Georges Seurat fallece tras padecer una angina infecciosa y dos días después es enterrado en el cementerio de Père Lachaise de París.

Seurat fue un pintor genial. Apenas vivió treinta y dos años. Pero si él no hubiera existido en la historia del arte habría un tremendo vacío. En total, Seurat completó siete pinturas principales, cuarenta pinturas más pequeñas o bosquejos y aproximadamente quinientos dibujos lo cual nos da una idea de sus métodos concienzudos. La técnica de puntillismo o divisionismo, en la que los pequeños puntos de color son agrupados para crear un trabajo vibrante, que Seurat introdujo, fue adoptada por sus seguidores, los neoimpresionistas. En 1899 Signac le dedica la saga «D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme».

Con independencia de su técnica, sabiamente desarrolla por él para servir a sus propias necesidades como método de expresión, dotó a la pintura de una nueva visión.

A Seurat le marcó fuertemente la obra del pintor Puvis de Chavannes. En este pequeño recorrido por las grandes obras del Museo de Orsay no podía faltar la figura de este representante del simbolismo francés.



## Pierre Puvis de Chavannes

Puvis de Chavannes fue admirado por los grandes artistas que supusieron una ruptura con lo anterior como son el caso de Paul Gauguin o, posteriormente, Picasso, así como el grupo de los Nabis. Sus obras fueron elogiadas por su fantasía arriesgada, novedosa, y por el uso libre que hizo del color y de las formas.

Tanto en el tiempo como en su estilo fue anterior a los impresionistas. Pierre Puvis de Chavannes nació el 14 de diciembre de 1824 y falleció en París el 24 de octubre de 1898. Como maestros tuvo a Delacroix y a Couture empezando a exponer sus obras en el Salón a partir de 1850.

Su estilo era un tanto peculiar. Sus obras ejecutadas en óleo sobre lienzo le daban un aspecto como si de un fresco se tratara. Simplificó el dibujo y la aplicación del color. Trabajó en base a unas superficies de un mismo tono, que le ponen en antecedente de Paul Gauguin. En sus obras encontramos un ambiente de quietud. Realizó la decoración de varios tramos del Panteón de París donde se encuentran enterrados personajes ilustres. Organizaba las telas de gran formato que luego las colgaba de las paredes y las encolaba.

Las referencias clásicas en su forma de trabajar están inspiradas en los artistas que conoció durante su viaje a Italia. Se dedicó a simplificar el dibujo y en la aplicación del color, trabaja a base de grandes superficies de un mismo tono.

Sus obras presentan una atmósfera de quietud. Parecen visiones que van más allá del tiempo y del espacio.

### 37 - El pobre pescador

*Le Pauvre Pêcheur*, 1881  
Óleo sobre lienzo, 155,5 x 192,5 cm.  
Pierre Puvis de Chavannes (1824-1881)

Es el más conocido de Puvis de Chavannes. El propio Seurat realizó un cuadro donde aparecía éste. *El pobre pescador* fue el primer cuadro de este artista que compró el estado francés, lo cual no significa que tuviera buena acogida sino todo lo contrario: estuvo deambulando hasta que se decidió por exponerlo en el museo.



Muestra a un pescador de pie en su barca en una postura que recuerda al campesino de *El Ángelus* de Millet. También por su cabello y la actitud humilde del pobre hombre a autores que han visto semejanzas con las representaciones de Ecce Homo, sobre todo por la postura de sus manos cruzadas. El pescador irradia tanto sufrimiento como la figura de Jesucristo cuando coronado de espinas fue presentado ante Poncio Pilatos.

Sus dos hijos se hallan por detrás de la barca, en la orilla. Mientras la niña recoge flores, su hermano menor, poco más que un bebé, duerme recostado en el suelo. Ambos se encuentran ajenos a la suerte de su padre que espera, sin mucha convicción, pescar algo. Puvis de Chavannes quiso proporcionar una visión completa de la resignación y la indigencia del protagonista del cuadro que se había quedado viudo.

La obra resume las características principales del estilo de Puvis de Chavannes con una pincelada plana, con los colores apagados y la acentuando del perfil en las tres figuras. La línea del horizonte es alta y hay una gran simplicidad en la composición.

La atmósfera que rodea a los personajes es de una quietud melancólica. El artista no pintó ninguna sombra a los personajes sin embargo si que lo hace con la barca. Otra de las características del pintor es la del uso de unos colores claros y mates, con tonos pálidos.

Contemplando la obra es fácil que lleguemos a sentir culpabilidad y cierta impotencia ante la miseria expresada con una gran sencillez y humildad.



## 38 - La boya roja

*La bouée rouge*, 1895  
Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm.  
Paul Signac (1863 - 1935)

Signac pintó numerosas escenas con motivos marítimos y portuarios y sobre todo, en concreto, de la ciudad de Saint Tropez. Muchas de estas escenas las pintaba desde su yate (*Olympia*) situado en el mar. Y otras las pintará desde la bahía, desde el faro o diferentes puntos de vista. Por aquel entonces Saint Tropez apenas era un pequeño puerto pesquero, tan solo concurrido por numerosos artistas.

*La boya roja* representa una escena típica impresionista, con sus botes y edificios reflejados en el agua. Esta marina está pintada, al estilo puntillista con pequeñas manchas de color puro, desde el mar con vista hacia los edificios del puerto y los veleros situados por delante de ellos. Signac se ha centrado en la boya para después colocar el resto de motivos al fondo en una inusual composición.

La mayor parte de la superficie del lienzo lo ocupa el agua azulada. Los reflejos de las casas reducen la



Detalle de *La boya roja* donde podemos observar con claridad el puntillismo o divisionismo a través de pequeñas pinceladas.

extensión de esta agua. La boya, de color anaranjado, focaliza la atención al estar situada en primer plano. Los colores utilizados son puros mezclados, únicamente, con blanco. Como sucede de forma general en el resto de obras que emplean la técnica divisionista, al contemplar la obra de cerca distinguimos, perfectamente, las pequeñas manchas de pintura diferenciándose unas de otras de forma clara. Es en la distancia donde se entremezclan en el ojo del observador.

Al igual que Seurat, Signac no trabaja directamente con el cuadro al aire libre. Es un trabajo que realiza en su taller previo análisis del motivo y un estudio concienzudo del mismo. Esto es lo que les diferenciaba de los impresionistas.

### Paul Signac

La gran aceptación que tuvo en primera instancia la técnica del divisionismo fue en parte por la gran labor de proselitismo que llevaba a cabo por Paul Signac. Esto, paradójicamente, acarreo desavenencias con el propio Seurat que se quejaba que entonces su arte ya no sería tan original. Signac fue un poco más allá y a finales de la década de los ochenta cuestiona el minucioso puntillismo de su compañero que conferían a sus obras un aspecto un tanto mecánico, sin frescura. A pesar de ello siempre manifestó una gran admiración por su amigo Seurat. Su temprana muerte le sumió en un estado de profunda tristeza.

El nombre de Paul Signac va ligado a la figura de Seurat como máximos exponentes del neoimpresionismo. Pintor francés nacido en París en 1863 puede considerarse como un pintor autodidacta. Empezó siendo arquitecto para abandonar pronto y dedicarse por completo a la pintura. Le gustaba la navegación. Con su barco recorrió buena parte de los puertos franceses y del Mediterráneo. Signac experimentó con varios medios. Además de pintura al óleo y acuarelas, hizo aguafuertes, litografías y muchos esbozos a



pluma y tinta compuestos de pequeños y trabajados puntos. Inspiró, en particular, a Henri Matisse y André Derain, desempeñando de esta manera un papel decisivo en el desarrollo del Fauvismo.

Signac recogió en un libro sus reflexiones sobre la pintura que se publicó en 1899 bajo el título *La pintura desde Delacroix hasta el neoimpresionismo*.

Tras superar la pérdida de su amigo Seurat fue consciente de que en él recaía el peso de ser el líder del divisionismo. A ello se dedicó y rebatió a quienes pensaban que la muerte de Seurat significaba el fin del movimiento. Uno de los que así pensaban fue Lucien Pissarro (hijo del gran pintor impresionista).

En 1935 cuando contaba con setenta y dos años falleció el 15 de agosto de 1935 en París.

### 39 - Pelirroja, también llamado, El Aseo

*Rousse dit aussi La Toilette*, 1889  
Óleo sobre cartón, 67 x 54 cm.  
Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)



El aseo es una de las pocas obras que Toulouse-Lautrec no pintó el rostro de su modelo.

La superficie del cuadro la ocupa en su casi totalidad una joven semidesnuda, de espaldas al espectador, sentada sobre un montón de ropa caída en el suelo. Ocupa el centro de la composición. En las esquinas superiores podemos ver a dos sillones de mimbre y una cama al fondo. La joven tapa parcialmente el gran barreño de hojalata que contiene el agua para su aseo personal.

Técnicamente Toulouse-Lautrec utilizó una serie de recursos originales y versátiles. Su óleo está muy diluido. Los colores son fríos y luminosos. La pincelada es vigorosa. Alterna zonas donde aplica mucha pintura (como en el caso de la espalda de la muchacha) con otras donde apenas aplica el pincel (como las tablas de parquet del suelo) lo que confiere un aspecto general a la obra de inacabado, de boceto.

El encuadre es un tanto original. El punto de vista es en contrapicado de arriba abajo.

Es más bien un encuadre fotográfico producto, quizás, de la experimentación de este medio en clara expansión en aquellos momentos.

El artista dejó innumerables retratos con este mismo tema: el aseo de la mujer. Tema que fue tratado frecuentemente por Mary Cassatt o Bonnard. Pero sin duda de quien más nos podemos acordar al contemplar esta obra es de Degas. La intimidad femenina le atrae de igual modo que a Degas. La pose abandonada, poco académica y la perspectiva acelerada poco frecuente en la obra de Toulouse-Lautrec hacen pensar que le rendía un tributo a su colega. Hay que tener presente que en la octava y última exposición impresionista Degas presentó una serie que llamó la atención y que tenía como motivo principal el aseo de la mujer. La exposición tuvo lugar en 1886. Esta obra presentó numerosas discusiones tanto por el nombre como por la fecha de datación. Muchos son los críticos que la identificaron como *La pelirroja*. Erróneamente estuvo fechada su realización en 1896 como se puede ver todavía en muchos catálogos antiguos.



## Henri Toulouse-Lautrec

Henri Toulouse-Lautrec (Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa Tapié de Celeyran, conde de Toulouse-Lautrec-Monfa) nació en 1864 en el seno de una familia de nobleza carolingia de larga tradición aristocrática. Los problemas de consanguinidad que heredó el pequeño Henri le convirtieron en un niño enfermizo. Sufrió dos roturas de fémur que impidieron un desarrollo normal de sus piernas. Esto fue una constante fuente de infelicidad y de amargura que desembocaría, años más tarde, en un agudo alcoholismo y a la postre a una muerte temprana (treinta y siete años).

Al contrario que la mayoría de los impresionistas, no le interesó la pintura al aire libre, el paisaje, sino que le gustaba de retratar los ambientes cerrados, la luz artificial. Le gustaba los encuadres de forma subjetiva. Era un gran observador y captaba de forma sabia los gestos y ademanes de la gente que frecuentaba los bares y cabarets parisinos.

Destacó en la realización de carteles publicitarios e ilustraciones para revistas y espectáculos.

La sífilis y los graves problemas del alcohol derivados de una vida desordenada y noctámbula deterioraron su salud. A partir de 1897 padeció manías y fuertes depresiones que le llevaron a grandes episodios de locura. En uno de estos delirios disparó sobre las paredes de su casa al creer que estaban llenas de arañas. En 1900 se traslada a casa de su madre cerca de Burdeos y al año siguiente, el 9 de septiembre, fallece postrado en la cama.

Curioso fotomontaje autorretrato, 1890



*Au lit*, 1891

Óleo sobre lienzo, 74 x 92 cm.

Edouard Vuillard (1868-1940)



Una de las obras más brillantes de Vuillard.

La composición se basa sobre una red de líneas horizontales y verticales que se suavizan alrededor del rostro del personajes que apenas se vislumbra y se reconoce. Recuerda a la estampa japonesa por su lacónismo (brevedad, concisión en el detalle).

La gama de colores que el artista utiliza tiene poca variedad cromática. Se reduce tan solo a tres: gris, ocre y marrón. Con ellos consigue un efecto decorativista y, a su vez, transmitir (ante su contemplación) la sensación de tranquilidad, calma, silencio.

La presencia de un cruz (cortada por una banda superior) puede aludir a la educación que recibió Vuillard de los hermanos maristas. También puede pertenecer a ese misticismo que acompañó a las obras de los primeros artista Nabis.

Hay que tener presente que en estos momentos, finales del siglo XIX, se desarrolla un movimiento que no solo afecta a la pintura. Es el simbolismo. Un movimiento artístico que viene a tener su manifiesto en la obra de Charles Baudelaire *Las flores del mal* (*Les fleurs du mal*) publicado en 1857, pero también un movimiento denominado, en su momento, como oscuro y enigmático debido al uso exagerado de metáforas que trataban de evocar difusas afinidades ocultas en las obras. Para ello no dudaban en recurrir a la sinestesia (una especie de ardid para la mezcla de impresiones de sentidos diferentes, como oír colores, o ver sonidos).





Detalle con el rostro dormido de En la cama de Vuillard

## La sinestesia

Así no es de extrañar que esta obra *En la cama* Vuillard reflejara una de los temas predilectos de los simbolistas: el sueño y el despertar de la conciencia.

### Los nabis

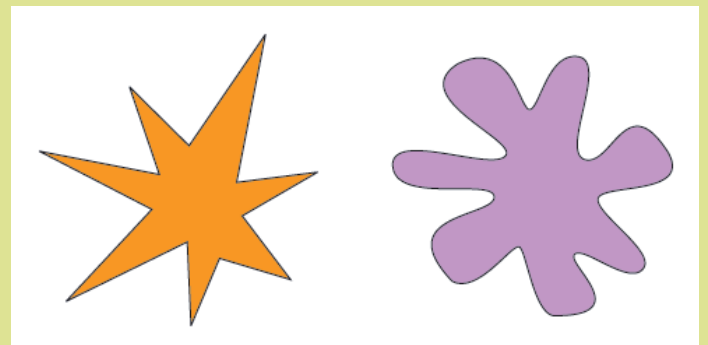
Son un grupo de artistas parisinos que a finales del siglo XIX venían a expresar que el arte es una manera subjetiva de expresar las emociones. Por lo tanto para entender a esta pintura había que comprender la importante relación que había en sus pinturas entre color y sentimiento. El color se va a convertir en un transmisor de diferentes estados de ánimo.

La denominación del grupo viene de la palabra hebrea *Nebíim* que significa profeta, de ahí que para muchos este grupo se denominara Los Profetas, o el grupo Profeta, con lo que el grupo tenía una cierta connotación religiosa. Mostraron un gran interés por la estampa japonesa y, en general, por el arte oriental, es decir, por lo exótico. Les gusta representar los interiores de los ambientes burgueses. Su pintura se basa en una doble deformación: por un lado objetiva (deforman la realidad que se ve) y por otro subjetiva (una deformación gracias a la emoción). Para ellos utilizan, normalmente, colores planos que dan a su obras un gran sentido estético.

Con los nabis ponemos punto y casi final en el recorrido que venimos haciendo por el Museo de Orsay y que recoge las mejores obras pictóricas. En la próxima entrega nos centraremos exclusivamente en las obras de escultura. Antes de despedirnos y ya que hemos hablado de la sinestesia les proponemos un sencillo test.

La sinestesia es un término que proviene del griego y que une dos palabras: junto y sensación. Se utiliza en retórica, estilística y en neurología para definir a la mezcla de las impresiones de sentidos diferentes. La persona sinestésica es la que puede ver sonidos u oír colores, por poner un ejemplo, o empleando otros sentidos percibir sensaciones gustativas al reconocer un objeto mediante el tacto (a texturas diferentes le aplica un determinado sabor).

Wolfgang Köhler ideó un test psicológico para demostrar que el ser humano no asigna arbitrariamente sonidos a los objetos. Para ello ideó dos formas (que hemos representado aquí abajo). Una de las formas se llama Booba y la otra la puso por nombre Kiki. El experimento consistía en que cada sujeto identificara cada una de las imágenes con su nombre. ¿A cuál llamas tú Booba y a cuál Kiki? (ver la solución abajo)



Entre 95% y 98% de la gente consultada asignan Kiki a la figura rectilínea naranja y Booba a la figura redondeada violeta. La explicación parece estar relacionada con que nuestros labios forman una figura más angulosa al pronunciar Kiki. Por otra parte el alfabeto latino, las letras B, o y a tienen una forma más redondeada que K e I.





## La Cartuja de Aula Dei, Zaragoza

por Radical (seudónimo)

### Los Cartujos en Zaragoza:

La Cartuja de Aula Dei de Zaragoza tiene su origen en la Cartuja de Nuestra Señoras de las Fuentes, fundación que realizaron D. Blasco de Alagón y su esposa D<sup>a</sup> Beatriz de Luna en el año 1507 en las proximidades de Lanaja (Huesca).

Aquella fundación fracasó por diferentes motivos, y la pequeña comunidad dudó si integrarse en la cartuja de Porta Coeli (Valencia), o solicitar una nueva ubicación en la ciudad de Zaragoza, pidiendo el apoyo necesario al arzobispo D. Hernando de Aragón en 1563, ayuda y beneficios que fue concedida por el nieto de Fernando el Católico.

Para la construcción de los edificios cartujanos, se adquiere una Torre (Casa de Campo) que un rico hacendado Zaragoza tenía a dos leguas de la ciudad en el término de Peñaflor en las proximidades del río Gállego.

Por lo tanto, si queremos visitar La Cartuja de Aula Dei, hay que realizar unos trámites:

- ▣ Solicitar la visita al Dpto. de Educación del Gobierno de Aragón en el teléfono 976 714934 o la dirección informática: [mgonzalez@aragob.es](mailto:mgonzalez@aragob.es)
- ▣ El horario es de 9 a 15 h. (Sólo los últimos sábados de mes).
- ▣ Se permiten visitas, pero solo once días al año, los días y horas que determinan.



Los edificios:

Para la construcción de esta Cartuja en las inmediaciones de Zaragoza, tuvo mucho que ver el arzobispo D. Hernando de Aragón, que no dudó en apoyar económicamente a la nueva comunidad, sino que participó junto con todo el cabildo de la Catedral de Zaragoza, autoridades y vecinos de los municipios próximos la colocación de la primera piedra un 29 de Febrero de 1564.

Tanto interés tuvo Hernando de Aragón, en la Fundación de Aula Dei, que solicitó a dos arquitectos de renombre en Zaragoza, Martín de Miteza y Miguel de Riglos, que se pusieran a construir la cartuja. Para ello, envió al primero junto con un cartujo a visitar las Cartujas del reino de Valencia y Miguel de Riglos acompañado de otro monje le envía a visitar las cartujas de Cataluña. Al regreso de los citados viajes, estos dos magníficos arquitectos elaboran unos planos que son presentados al señor arzobispo de Zaragoza que les aprueba y los dota de dineros suficientes para la construcción del complejo del Aula Dei. En Noviembre de 1567 la Comunidad ocupará los edificios que ya están construidos (Procura, habitaciones, celdas y locales para el trabajo en comunidad). Las obras no quedarían finalizadas hasta 100 años después, cuando los Cartujos construyen la Hospedería.

Martín de Miteza y Miguel de Riglos, los arquitectos aportados por la archidiócesis de Zaragoza para la construcción de la Cartuja, eran auténticos hombres del renacimiento, construyeron el complejo de Aula Dei, basándose en criterios de simetría y



funcionalidad lo que ha permitido desarrollar la vida monástica de una manera muy cómoda y efectiva. La interpretación arquitectónica se basó fundamentalmente, en el monje como protagonista, en la vida de cada uno en su celda y el trabajo (locales) en comunidad.

El conjunto de planta rectangular está rodeado por una muralla de ladrillo con algunos torreones, lo que hace que el conjunto monacal esté prácticamente aislado del mundanal ruido. El recinto, se divide en dos partes muy diferenciadas, la primera, donde se encuentra la entrada y junto a ella la hospedería, construida en 1671, que imita a los palacios renacentistas y la "procura" construida bastante posterior a la hospedería y que intenta imitar el diseño utilizado en la hospedería y la portada de la iglesia. La segunda parte, también rectangular, está formado por un gran claustro, en torno al cual se encuentran las celdas de los cartujos organizadas como pequeñas casas con comedor, estudio, oratorio, dormitorio, taller, huerto y solana.

La Iglesia:

El único edificio que se visita en el Aula Dei, es la Iglesia, a la que se accede a través de una puerta que se ha construido especialmente para ello en un lienzo de la muralla que rodea al recinto y después de bajar por una bodega se accede a un pasillo y llegas a un hall, cerrado por vidrieras de hierro construidas en el siglo XX.

Cuando yo visité Aula Dei en el año 1992, el acceso era por la puerta principal de la Cartuja, pero bien es verdad que por entonces las entradas al monasterio estaba prohibidas para las señoras. Este problema discriminatorio ha podido solventarse con la entrada antes mencionada.

Antes de entrar en la iglesia conviene hacer una breve parada en la puerta y en especial en el pórtico, decorado con bellas esculturas realizadas en yeso, que representan la Asunción de los Virgen a los Cielos flanqueadas por San Bruno y San Juan Bautista. El autor de esta portada rococó, no se sabe con seguridad, aunque últimamente se habla de la autoría de Gregorio Masa, pero también ha sido atribuida al hermano Manuel Ramírez.

La puerta de acceso es madera, es un primor, decorada con conchas en bronce con el escudo de D.



Hernando de Aragón.

Sin duda el elemento más destacado del conjunto monástico es la iglesia, construida en estilo gótico tardío con planta de cruz latina, crucero achaflanado y la cabecera recta, cubierta con bóveda de crucería estrellada adornada con claves de madera dorada con el escudo del fundador. La iglesia, fue nuevamente reorganizada a finales del siglo XVIII, momento que también se utilizó para decorar la puerta de acceso a la iglesia en estilo rococó, realizada en yeso, por Manuel Ramírez, aunque últimamente se pone en duda su autoría y es atribuida a Gregorio Mesa y que representa la Asunción de la Virgen, flanqueada por las estatuas de San Bruno y San Juan Bautista.

En el interior, destaca el retablo mayor, realizado en madera policromada y banco dorado, realizada por Manuel Ramírez, en el banco se retratan pasajes de la vida de la Virgen y en el cuerpo del retablo, la Asunción, la Coronación de la Virgen, los apóstoles, San Juan Bautista y san Joaquín, santa Ana y otros santos.

Pero el objeto de nuestra visita es contemplar las pinturas al óleo que realizó Goya entre 1672 y 1674, gracias a su cuñado Manuel Bayeu, cartujo de este convento. Goya tenía 28 años cuando comenzó a pintar estos cuadros. El ciclo pictórico está formado por 11 cuadros que narran la vida de la Virgen. La técnica que utilizó Goya de pinturas al óleo, requería que muro estuviera seco, pero tiene el riesgo de que este tipo de técnica es menos resistente a la inclemencias de tiempo, como así ocurrió, cuando la Cartuja fue abandonada en 1836 por la Desamortización.

La cartuja, fue adquirida por un señor francés que instaló en sus dependencias una fábrica de pañuelos de seda, pero según cuentan las crónicas no tuvo mucho éxito y el citado señor apareció años más tarde muerto junto a una acequia. La cartuja de Grenoble adquirió el inmueble para restablecer nuevamente a los hijos de San Bruno en las inmediaciones de Zaragoza en 1902 este recinto.

Cuando llegó la Comunidad procedente de Francia, el estado de las pinturas era lamentable. Cuatro escenas de las pintadas por Goya, debido a la humedad de los muros se habían perdido y las otras 7 estaban muy deterioradas.

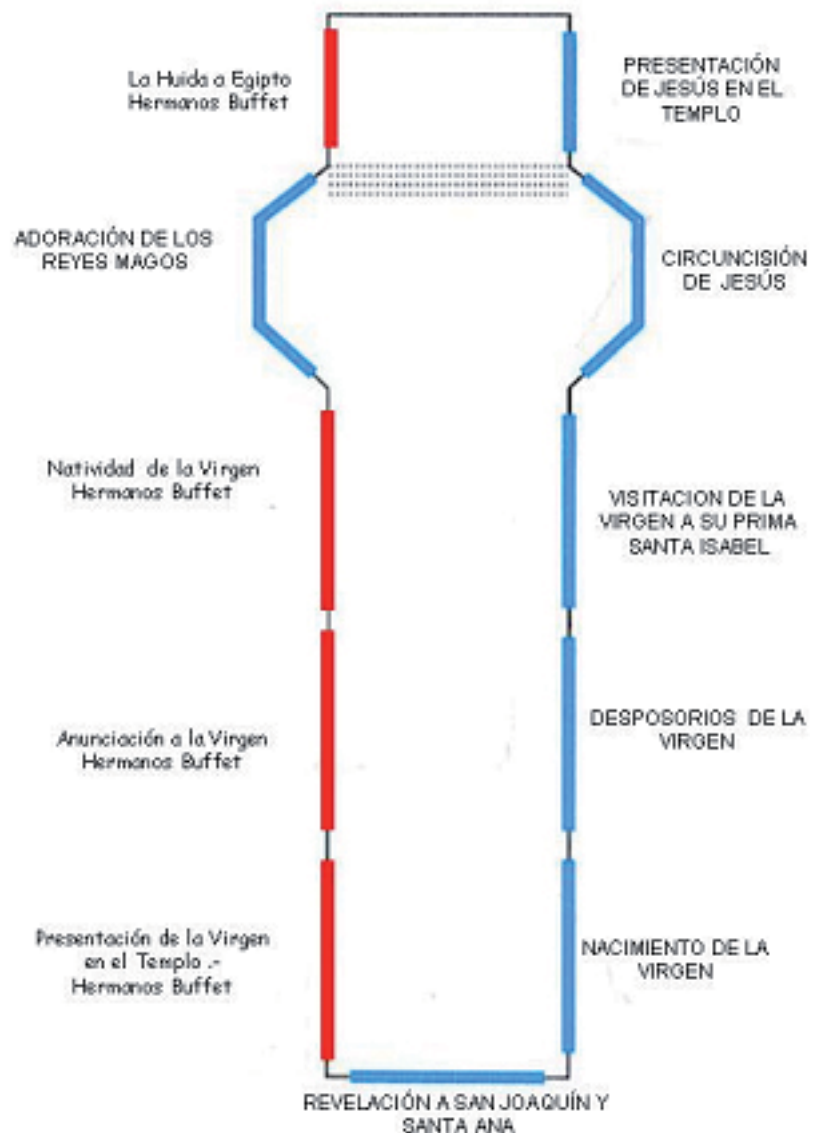
La Restauración de 1903, fue encomendada a los franceses hermanos "Buffet", que pintan las cuatro escenas perdidas de Goya, pero esta vez las pintan en lienzo. Hace unos años, las pinturas se han restaurado utilizando la técnica del "regatino".

Breve descripción de los cuadros de Goya:

Goya antes de pintar el conjunto de obras que dejaría en la iglesia de la Cartuja de Aula Dei, visitó varias veces la iglesia y tuvo en cuenta la ubicación de los muros, la temática y la luz que procedentes de las ventanas servirían para dar mucho más realismo y movimiento a sus obras. No debemos olvidar que el conjunto de las pinturas realizadas por Goya en Aula Dei, era de 265 metros cuadrados

La mayor parte de los autores establecen que los cuadros del Aula Dei, fueron pintados en dos fases, la primera al poco tiempo de regresar de Italia (1772-1773) y la segunda un poco tiempo después 1774, aunque otros estudiosos de Goya quieren ver algunos retoques del maestro cuando Goya regresó a Zaragoza para trabajar en la cúpula Regina Martyrum

#### PINTURAS DE GOYA EN LA IGLESIA AULA DEI .- ZARAGOZA



del Pilar.

**Presentación de Jesús en el Templo:** Quizás sea la primera obra que pinta Goya en el Aula Dei, a finales de 1772 y principios de 1773. La técnica es óleo sobre muro. Se encuentra junto al altar mayor de la Iglesia. Goya muestra las técnicas tardobarrocas. Goya ensayaría con los personajes principales del cuadro (Niño, Virgen y San José) tipologías un tanto vulgares que no tuvieron éxito.

Este cuadro de la Presentación de la Jesús en el Templo y la Huida a Egipto (el cuadro de Goya desaparecido) en la actualidad es un lienzo realizado por los hermanos Buffet en 1903 en sus talleres de París, son los primeras pinturas realizadas por el genial pintor aragonés.

En la primavera del año 1773, Goya pintará los cuadros mas grandes de la iglesia, la Adoración de los Reyes Magos y la Circuncisión de Jesús.

**Adoración de los Reyes Magos:** El pintor se adapta perfectamente a la superficie del muro, y establece la composición como un tríptico. La Temática de este cuadro figuraba en el famoso Cuaderno Italiano de Goya, y las soluciones pictóricas que propiciaba para el lugar eran muy barrocas a la realidad del cuadro tardobarroca y otras rococó con una fuerte influencia del italiano Conrado Giaquinto. La figura central de la composición es el rey Baltasar que aparece con un vestido blanco tocando con una mano a la figura del niño Jesús en brazos de su madre.

**La Circuncisión de Jesús:** Es muy similar a la Adoración de los Reyes Magos, está situado en el muro de la iglesia que menos sufrió en época de abandono. Goya sabe adaptarse a la superficie para ubicar la escena, donde la parte central del Cuadro está dedicada a la Circuncisión, donde el Sacerdote porta los instrumentos para tan dolorosa intervención y unos asustadizos padres que presencian la escena.

**Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel:** Esta composición pictórica se realiza igualmente a partir de mayo de 1774. La escena narra el momento de la visita donde figuran la Virgen y su prima en el momento que se dirigen hacia la casa de esta última.

**Desposorios de la Virgen:** Este cuadro (a continuación de este párrafo) fue pintado a partir de mayo 1774 y en el las influencias tardobarroca y rococó son una constante con el resto de composiciones de Aula Dei. Los personajes están colocados en tres gradas para dar grandeza al acontecimiento. Una serie de detalles resultan peculiares en este cuadro, que años mas tarde utilizará Goya en sus composiciones de tapices.



**Nacimiento de la Virgen:** Al igual que la Visitación y los Desposorios fue pintado a finales de 1774, antes que Goya concluyera su estancia en Zaragoza y se encaminara para Madrid. La escena (debajo de estas líneas) narra una típica escena popular con personajes muy activos.



**Revelación de San Joaquín y Santa Ana:** Fue pintado en 1774. Su estado era muy lamentable cuando fue adquirido nuevamente por la comunidad de la Cartuja. Está situado a los pies de la iglesia, por encima de la puerta de acceso a la iglesia. Dos partes del cuadro son de Goyas aunque muy intervenidos y otra parte se debe a las manos de los hermanos Buffet

En definitiva, un conjunto pictórico poco conocido, debido a las muchas dificultades encontrada hasta hace poco tiempo. No debe de olvidarse que hasta el 11 de noviembre de 1998, sólo habían entrado en la Cartuja la Restauradora de los Cuadros D<sup>a</sup>. Teresa Grasa Jordán (1978-1979) y la Reina D<sup>a</sup> Sofía. A partir de la fecha 11/11/1998, se firmó un protocolo con el Gobierno de Aragón y el abad de los Cartujo, permitiéndose el acceso de las mujeres el último sábado de cada mes de 9 a 15 h. después de sortear la carretera de Peñaflo, con importante tráfico y montar en un autobús municipal de Zaragoza que te conducirá hasta la puerta de acceso en un muro de la Cartuja. ❀



## Mark Rothko: obra en serie

por Juan Diego Caballero  
jdc115@hotmail.com

Seagram Building de Nueva York



En los primeros meses de 1958, bajo la dirección de Mies van der Rohe (con la colaboración del arquitecto norteamericano Philip Johnson) se concluye la construcción del famoso rascacielos Seagram Building de Nueva York. El edificio fue concebido para servir como sede central de la corporación Seagram, una importante compañía de destilación de bebidas alcohólicas. Poco después de su finalización se decidió que en él debería haber un restaurante de alto nivel, que atrajese una clientela elegante y distinguida. Y fue entonces, a fines del mes de junio del citado año, cuando el pintor Mark Rothko recibió un encargo ciertamente peculiar: encargarse de la decoración del “Four Seasons Restaurant”, para la cual suscribió un contrato en el que se comprometía a realizar una serie de pinturas que alcanzaría los cincuenta metros cuadrados y por la cual habría de recibir una sustanciosa cantidad, cobrando a cuenta un anticipo.

Sabemos de sobra del difícil carácter de Rothko y de sus tendencias depresivas. Pero el caso es que en esta ocasión pareció aceptar de buen grado la oferta y se puso de manera inmediata a trabajar en los cuadros. Sin embargo, tan solo un año después, el pintor declararía que con ellos pretendía *“pintar algo que quitase el apetito a cualquier hijo de puta que comiese en ese salón”*.



Mark Rothko: "Sin título" (1958). Uno de los "murales Seagram"

Pero regresemos al curso de los acontecimientos: una vez recibido el encargo, Rothko se puso a trabajar en él con un ímpetu inusitado. Para comenzar, y frente al modelo de cuadro aislado que hasta entonces había realizado, ahora diseñó toda una serie, inicialmente formada por siete cuadros, en la que pretendía establecer relaciones evidentes entre los distintos elementos. Por otra parte, en un artista que ya comenzaba a mostrar una clara preferencia por los colores muy oscuros, en esta ocasión se decantó por una gama de tonos más cálidos. Sin embargo, poco después acabó optando por una paleta más oscura en la que abundaban los rojos y granates; eso sí, acompañados por diversas tonalidades de marrón y de negro. El artista buscó además adaptar sus obras al espacio disponible y, a tal efecto, realizó numerosos bocetos. Siendo como ya era un pintor completamente decantado por el abstracto y que empleaba de manera netamente predominante en sus composiciones el conocido tema de los campos de color horizontales, en este caso no dudó en cambiar tal tendencia. Ahora, sobre el color de fondo, vamos a encontrarnos campos de color dispuestos en vertical, vacíos enormes que evocan puertas y cristaleras opacas; columnas y pilares que dan paso a profundos abismos. El propio artista consideraba a los murales Seagram adecuados para crear un espacio cercano a lo claus-

trofóbico, que propiciase una profunda contemplación de sus pinturas. En ese sentido, hacía mención a la atmósfera creada por Miguel Ángel en la Biblioteca Laurenziana de Florencia, comentando que en esa obra el artista renacentista *"consigue exactamente lo que yo estoy buscando, ya que logra que el espectador se sienta en un espacio en el no hay ni puertas ni ventanas"*.

Rothko estuvo prácticamente un año completo trabajando en esta inmensa serie que acabó estando compuesta por más de treinta obras (pese a que sólo siete de ellas hubiesen cabido en el restaurante) y

para ello reprodujo en papel, en su estudio, las dimensiones del restaurante en la que el conjunto habría de ser instalado. Pero en junio de 1959 el artista decidió interrumpir durante un tiempo su trabajo y efectuar un viaje por Europa, en el transcurso del cual visitó Italia, Bélgica, Holanda, Francia e Inglaterra. A su regreso, resolvió cenar una noche en el "Four Seasons". Es evidente que no debió gustarle lo que allí pudo observar, con una clientela en la que a buen seguro abundaban los nuevos ricos. Cuentan que allí mismo tomó la irreversible decisión

Mark Rothko: "Sin título" (1959). Otro de los "murales Seagram"



de que jamás un cuadro suyo serviría de decoración a un lugar como aquel.

Fue de ese modo como el conjunto de obras que Mark Rothko concibió como un todo acabó disperso por el mundo: nueve de aquellos cuadros fueron donados por el artista a la Tate Gallery de Londres, que creó con ellos la “Sala Mark Rothko” (curiosamente, el pintor consideraba decadente el MOMA de Nueva York). Otra serie acabó instalada en el Kawamura Memorial Museum of Art de Sakura (Japón) y una tercera fue a parar a la National Gallery de Washington.

Sirva la introducción anterior para analizar al mismo tiempo dos facetas de la vida y obra del genial artista. De un lado, los últimos años de su producción (1958-1970) incluidos dentro del denominado “período clásico”, iniciado en torno a 1949 y en el cual el artista optó ya definitivamente por la pintura de los campos de color. De otro lado, revisaremos el concepto de obra en serie según lo entendía Rothko y comentaremos algunas de sus realizaciones más destacadas en este sentido. Recordemos que el pintor valoraba enormemente las estrategias de variación y repetición, según él mismo señaló en su conocida frase de que *“si vale la pena hacer una cosa una vez, entonces vale la pena hacerla una y otra vez, explorándola, probándola, demandando mediante su repetición que el público la contemple”*.

Y efectivamente, los llamados murales Seagram jamás acabaron en el lugar para el que fueron concebidos, pero en la década de los años sesenta del siglo pasado, última de su vida, Rothko trabajó en varias ocasiones más el tema de las series pictóricas. Muy poco después de la experiencia que acabamos de relatar, Rothko fue invitado a efectuar una nueva serie de murales para un comedor de uno de los centros de la Universidad de Harvard. Allí fueron a parar finalmente los cinco cuadros en los que se concretó la serie,

Mark Rothko: “Sin título”. Tríptico I-III de los “murales Harvard” (1961-62).

quedando colocados a gusto del propio artista a quien le pareció excelente que sus cuadros acabasen colgados en un ático excesivamente luminoso. El resultado final ha sido que, tras unos años allí expuestas, estas obras acabaron afectadas por la sobreexposición a la luz solar (también por anónimos graffitis e incluso restos de comida) y perdieron de manera irreparable sus tonalidades originales., hasta tener que ser finalmente retirados de allí en 1979. En este caso Rothko siguió planteamientos formales semejantes a los de los murales Seagram, en el sentido de crear espacios cerrados con puertas y ventanas sellados para la eternidad. Según él mismo afirmó en una de esas frases lacónicas con las que terminaba muchas conversaciones, sus murales *“no son pintura; he hecho un lugar”*.

El interés de Rothko por el trabajo en serie queda evidenciado por las pinturas negras que abordó en 1964. Es este un tema bien querido por algunos de los más conocidos expresionistas abstractos de la escuela de Nueva York, como Barnett Newman o Ad Reinhardt, quienes trabajaron el tema de la superposición del color negro... sobre negro. En el caso de Rothko, se trata de una serie de nueve cuadros sin título, simplemente numerados del 1 al 8 (el cinco figura dos veces) en los que podría decirse que el pintor continúa fiel a sus planteamientos de los campos de color como motivo central de su pintura, si no fuese porque en estas obras prima la monocromía más absoluta. Sólo el color negro concurre a esta cita en la que la pintura se vuelve completamente emocional, muy acorde con la evolución personal del pintor.

Para un espectador poco atento podría parecer que Rothko se ha limitado a embadurnar los lienzos de un único color negro. No es el caso: una observación detallada permite apreciar como el color negro no es ni mucho menos sólido y cómo el artista está aplicando de nuevo sus ideas sobre los campos de color, pero recurriendo a un procedimiento cercano al mini-

Mark Rothko: “Número 4”. (1964).



malismo: el empleo de un único color en el que pueden apreciarse suaves diferencias de tonalidad. Desde luego, hace falta mucha fuerza intelectual, además de un determinado estado de ánimo, para colocarse ante un lienzo y llevar a él únicamente pinceladas de color negro, concluyendo en una sinfonía de oscuridad absoluta que abunda en el sentido de lo profundo. Un abismo en el que todo rastro de luz acaba completamente desaparecido. Rothko no quiere (en el fondo, nunca ha querido) que el espectador se quede en la superficie de la obra que le presenta. Busca ir bastante más allá: convertir al mismo cuadro en una puerta por la que el observador se deslice hacia su propio autoanálisis, en un proceso de búsqueda interior muy próximo al que podría producirse en experiencias religiosas de carácter intimista.

Conforme Rothko concluía esta serie de obras, recibía un peculiar encargo de manos de un matrimonio de filántropos y mecenas norteamericanos, Jon y Dominique de Menil, interesados en crear una capilla de carácter no confesional en la ciudad de Houston. La pareja, que conocía los murales que el pintor había realizado en los años anteriores, resolvió encargarle la completa decoración de la capilla e incluso accedió a que fuese él quien aportase sus propias ideas acerca de la forma que habría de tener el edificio, de modo que a propuesta suya acabó construyéndose con planta octogonal.

Ese es el origen de la hoy conocida como “capilla Rothko”, que no pudo inaugurarse hasta 1971, un año después de la muerte del artista. En su interior cuelga aún la serie completa de catorce cuadros (cinco indivi-

duales y tres trípticos) que podríamos considerar como un legado explícito de Mark Rothko, con sus ideas acerca de lo “espiritual en el arte”, recurriendo a la conocida frase de Kandinsky. La mitad de esas obras es de carácter monocromo y en líneas generales predominan en ellas los colores muy oscuros: negros, violetas y marrones. Hay constancia de cómo el pintor, ayudado por varios colaboradores, se dedicó con ahínco durante mucho tiempo a la realización de estas pinturas, en las cuales podemos hallar una clara búsqueda de la trascendencia. Más allá de sus vinculaciones familiares con el judaísmo, no hay en Rothko referencias religiosas explícitas y, en este caso, hemos de poner su participación protagonista en el levantamiento y ornato de esta capilla ecuménica en relación con su propio interés en la creación de climas anímicos que atraigan al espectador, llevándolo hacia la reflexión y la meditación más profundas. El propio artista concluyó su experiencia en el trabajo de los murales de la capilla afirmando cómo éstos le habían enseñado *“a extenderme más allá de lo que creía que era posible para mí”*.

Tratar de describir unos cuadros de tendencia fuertemente monocroma es hacer a estas pinturas un flaco favor. Como podría afirmarse de gran parte de la obra de Rothko en los últimos años de su vida, resulta completamente vigente su famosa frase de que, ante este tipo de expresión pictórica, *“el silencio es bastante acertado”*. Adviértase, en todo caso, que los catorce cuadros de la capilla presentan un número idéntico al de las catorce estaciones del viacrucis cristiano. Sin embargo, este paralelismo fue negado por el mismo Rothko, quien fue, como hemos señalado, el responsable de la planta octogonal de la capilla. Modelo de planta que viene a corresponderse con las iglesias de planta centrada que el pintor habría podido conocer en sus viajes por algunos países europeos y, sobre todo, por Italia.

Llegamos de este manera al año 1969, a pocos meses ya del suicidio del genial artista, cuando éste aborda sus dos últimas series: de un lado, un conjunto de obras sobre papel en las que únicamente ha empleado los colores marrón y gris, asignando en horizontal a cada uno de ellos un espacio en la superficie del cuadro, diferente en cada ocasión. Como nota distintiva, en toda la serie el pintor colocó unas cintas en los bordes del papel, de forma que al desprenderlas el extremo exterior de cada obra aparece como no pintado. En general, podemos entender estos trabajos sobre pa-

Vista de la capilla Rothko en Houston. Al fondo, murales de Mark Rothko.





A la izquierda Mark Rothko: “marrón y gris”. (1969).  
Abajo Mark Rothko: “Sin título”. (1969).



pel como verdaderos paisajes del alma, en los que la parte inferior semeja una superficie terrestre y la parte superior un cielo en el que casi todo rastro de luz ha desaparecido.

Ese mismo sentido de paisajismo abstracto está también presente en la última gran serie de Rothko, realizada sobre lienzos de tamaño considerable y en los que retoma los formatos apaisados, aunque no de forma exclusiva. Para entonces el pintor ya ha visto la muerte de cerca: ha sufrido un aneurisma de aorta y se encuentra aquejado de fuerte hipertensión, agravada por el constante consumo de alcohol y tabaco. Divorciado además, decidió vivir en soledad en su propio estudio. Quizás como reflejo de estas vicisitudes de su vida personal, las obras de esta última serie carecen de título o numeración alguna, de forma que parece ser que el silencio más absoluto ha caído sobre ellas. Y efectivamente, eso es lo que depara su contemplación: el espectador se encuentra ante una propuesta construida a base de dos colores, negro y gris, ordenados en dos franjas distribuidas siempre de la misma forma: arriba el negro y abajo el gris, con diferente extensión en cada caso. La soledad y los aspectos depresivos de la vida de Rothko en estos últimos meses están bien patentes en estos lienzos de los que, sin embargo, hemos de suponer que el mismo artista debía de sentirse

bastante satisfecho. Cómo explicar si no que a fines de 1969 convocase a un numeroso grupo de personas vinculadas con el mundo del arte neoyorquino a que vieran, en su propio estudio, este impresionante conjunto de pinturas.

Pero quizás esa especie de íntima satisfacción por estas obras en negro y gris duró en Rothko poco tiempo. A finales de febrero de 1970 el pintor ponía fin a su vida. Paradójicamente, lo hacía el mismo día en que llegaban a Londres esos nueve cuadros que había donado a la Tate Gallery. Una parte de los murales Seagram de los que hemos empezado escribiendo estas notas. Unos murales que marcaban el inicio del interés de Mark Rothko por el trabajo seriado, dentro del cual acabó creando unas obras que demostraban al mundo que en el Arte, a veces, la emoción debe buscarse más allá de la propia superficie del lienzo. ✠

Mark Rothko: "Sin título". (1969-70).



# Jaume II de Mallorca

## El nacimiento de una dinastía

por Josep Maria Osma Bosch  
josepdemallorques@hotmail.com

mon de Torrelles (1238 - 1266 ), a la sazón primer obispo de la diócesis mallorquina, le tomaba juramento de confirmar, observar y preservar las franquicias y privilegios otorgados por su augusto padre a su futuro reino, siendo el notario que levantó acta Vidal de Besalú y varios nobles como testigos.



Desde que el Consell Insular de Mallorca instaurase en el año 1997 la Diada de Mallorca, es decir, su fiesta nacional, cada 12 de septiembre todos los territorios del antiguo reino de Mallorca recuerdan, conmemorando con diversos actos institucionales y de participación ciudadana, aquel mismo día de aquel mismo mes del año de 1276, cuando el infante Jaume, miembro de la Casa Real de Aragón era entronizado en la iglesia palmesana de Santa Eulàlia de Ciutat de Mallorca (actualmente Palma de Mallorca ) como Rex Majoricarum, comes *Rossillonsis et Ceritaniae, et dominus Montespesulani*, heredando un reino fundado por su padre, Jaume I *el Conqueridor* (1208 - 1276), compuesto por los territorios insulares de Mallorca; Menorca, aun ocupada por los árabes y rindiéndole vasallaje; Eivissa, bajo la administración eclesiástica del obispo de Tarragona; Formentera, Cabrera y las zonas hoy en día de soberanía francesa: condados del Rosselló, Cerdanya, Conflent, Vallespir y Cotlliure, las baronías de Carladès y Aumeladès además de las importantes ciudades de Montpellier y Perpinyà, está última urbe compartiría con la Ciutat de Mallorca la capitalidad del nuevo reino. Dos décadas antes, concretamente el 21 de agosto de 1256, en el mismo templo que había sido coronado, Jaume, era reconocido por los mallorquines como su futuro soberano; al año siguiente, el 11 de marzo, en la misma iglesia, todavía en construcción y realizando funciones catedralicias, Ra-

Cuarto hijo cronológico y segundo varón de Jaume I y de su segunda esposa, Violante de Hungría (1215 - 1251), *Lo Bon e Savi Rei en Jaume II* (El Bueno y Sabio rey Jaume II) de Mallorca, nació en Montpellier el 30 de mayo de 1243. A los ocho años de edad, al quedar huérfano de madre y tras los fallecimientos de su hermanastro Alfonso (- - - 1260), hijo de Jaume I con Eleonor de Castilla, y de su hermano Ferran, hijo de Violant (1248 - 1253), fue enviado a París donde fue educado tal a su rango de príncipe de una de las Casas Reales más importantes e influyentes de Europa.

Cinco años después, y tras ser reconocido heredero del Reino de Mallorca, empezó a ejercer de forma provisional su futuro cargo regio contando para ello con un excelente equipo de consejeros, entre los cuales figuraban el dominico Ramon de Penyafort (1177 - 1275) y Ramon Llull (1232 -1315), (Ver mi artículo: *Ramon Llull, el gran iniciado. Revista Atticus* nº 7, pág. 68 ), futuros santo y beato respectivamente, éste último, en el 1276, ya perteneciendo a la Orden de San Francisco, obtuvo el patrocinio del monarca biografiado para fundar en Miramar, término municipal de Valldemossa, en la Serra de Tramuntana de Mallorca la *Escola de Llengües Orientals*, centro de docencia para la formación de frailes menores en futura misión de predicar la religión cristiana en tierras hebreas y árabes; además de donar los terrenos, Jaume II concedió al nuevo colegio una renta anual de 500 florines.



Castillo de Bellver en Palma de Mallorca. Arriba detalle de la planta, abajo exterior.

Jaume II, también de ser instruido en las letras, diplomacia y ciencias, lo fue en el terreno militar; con tan sólo doce años de vida junto a su hermano Pere, más tarde motejado *el Gran* (1240 - 1285), recibió el bautismo de la milicia en la campaña de Murcia (1265 - 1266), donde su padre fue en ayuda del rey de Castilla e yerno suyo, Alfonso X el Sabio (1221 - 1284); el soberano castellano intentaba reprimir la rebelión de los sarracenos locales y feudatarios suyos. En esas acciones bélicas, el venidero rey de Mallorques demostró una gran capacidad de valentía y estrategia siendo incluso felicitado por el papa Clemente V (1264 - 1314).

En el 1275, a pesar de haberle sido pactado un matrimonio con Beatriz de Saboya, contrae esponsales por amor con Esclaramunda de Foix (1245 - 1300), dama de alta alcurnia catalana con la que tuvo la siguiente descendencia: Jaume (1275 - 1330), renunció al trono para hacerse franciscano; Saç, (1277-1324), futuro rey de Mallorques; Ferran (1278 - 1310), príncipe consorte de Acaia y Morea y padre del futuro Jaume III; Felip, regente de Mallorques y Abad de la abadía de Saint Martín de Tours; Elisabet (1280 - 1301), casada con el infante Juan Manuel, nieto del rey Alfonso X de Castilla y autor literato de renombre y Saça, casada con Roberto, rey de Nápoles.

El 20 de enero de 1279, Jaume II, cuyo reino carecía de Cortes y teniendo que acudir a Barcelona, se declara y reconoce por el Tratado de Perpinyà de 1279 feudatario del rey de Aragón, su hermano Pere III *el Gran*, quien heredó al morir el padre de ambos Aragón, València y Catalunya, creía que su difunto padre *el Conqueridor*, había dado demasiadas concesiones a su hermano menor, el mallorquín. Pero, seis años más tarde, Pere, que acababa de conquistar Sicilia, con el pretexto de que Jaume se había aliado con el rey Felipe III de Francia (1245 - 1285) y el papa Martín IV (1210 - 1285) facilitando la invasión de Catalunya por territorios mallorquines como el Rosselló, toma prisionero a Jaume, quien estaba convaleciente de una pasajera enfermedad, a su esposa y sus dos hijos menores que a la sazón se hallaban en Perpinyà dándoles presidio en el mismo Palau dels Reis de Mallorca, donde días más tarde, y con ayuda de algunos fieles, el soberano de Mallorques se evadió por una alcantarilla refugiándose en un lugar más seguro, el Castell de Larroque, en las estribaciones pirenaicas.

Tras la derrota de las fuerzas francesas y papales en la batalla de Formigueres, el monarca aragonés, como represalia, preparó la invasión de la isla de

Mallorca, pero, al morir de forma súbita, fue su hijo, Alfons III *el Lliberal* (1264 - 12919) quien haría efectiva esa ocupación en octubre de 1285. El 19 de noviembre, después de una valerosa y épica defensa de los mallorquines, entró en Ciutat tomando el resto de la isla con la excepción de las fortificaciones de Santueri, Alaró, y Pollença, las cuales se rindieron al poco tiempo. Alfons, siendo ya rey de Mallorques, conquistó Eivissa en 1286 y Menorca, todavía con presencia feudataria musulmana, al año siguiente.

El soberano mallorquín, después de haberse usurpado su reino, se hizo propio el refrán que dice *donde las dan, las toman* y quiso pagar con la misma moneda al rey aragonés y sobrino suyo con el intento de invadir su territorio soberano, fin que no pudo llevar por cuestiones ajenas a su voluntad.

Después de morir el rey Alfons III, le sucedió en el trono su hermano Jaume II *el Just* (1261 - 1327), el cual, después de firmar la paz con Francia y los Estados Pontificios y a instancia del papa Bonifacio VIII (1235 - 1303), mediante el Tratado de Anagni (1295), devolvió el reino al mallorquín, corona que volvió a ceñir el 25 de julio de 1298, y según otro tratado, el de Argilers, celebrado ese mismo año, el de Mallorques realizaría vasallaje al de Aragón. Dos años más tarde, según el *Llibre del mar i lo bestiar* depositado en el Archivo del Reino de Mallorca, el balear fundó en Mallorca las villas de Algaida, Binissalem, Campos, Felanitx, Lluçmajor, Manacor, Montuïri, Sa Pobla, Sant Joan, Santanyí, Sineu, Selva, Petra y Porreres. Dotó a sus súbditos de bienestar potenciando la agricultura, ganadería, comercio e industria textil; implantó un nuevo sistema monetario creando una ceca donde se acuñaron monedas de oro, plata y cobre, ejerció poder sobre los estamentos eclesiásticos y nobiliarios, ordenó



Moneda acuñada por Jaume II de Mallorques

la construcción del castillo de Bellver y residencias reales en Sineu, Valldemossa y Manacor, convento de San Francesc de Ciutat, reformó los palacios reales de la Almudaina, en Ciutat y el de Perpinyà, otorgó nuevos privilegios y un moderno sistema jurídico fundacional a su país.

Jaume II, murió el 28 de mayo, vigilia del Espíritu Santo de 1311 en Ciutat de Mallorques siendo sepultado delante del altar mayor de la catedral de Mallorca dentro de una caja de hierro cubierta con un paño de lana mallorquina estampado con quince barras gualdas y rojas, sus honras fúnebres fueron oficiadas por e obispo Guillem de Vilanova (1304 - 1308). En total, los gastos del adecentamiento del cadáver, cera y misas, ascendieron, en moneda mallorquina, de 345 *lliures* y 12 *sous*. Pasados los siglos, en el 1779, el rey Carlos III (1716 - 1788) sufragó un nuevo sepulcro para el primer monarca mallorquín; hoy en día, ese sepulcro, se halla exhibido en el Museu Diocesano de Palma. En el año 1947, se trasladaron sus restos mortales a la capilla de la Trinitat del mismo templo mayor, frente a su nieto, el rey Jaume III de Mallorques (1315 - 1349), ambos reposando eternamente bajo sendas estatuas yacientes realizadas en mármol por el escultor catalán Francesc Marés. ❧

Palacio Real Almudaina en Palma de Mallorca.





Castell de Bellver I

Jordán ©2009



## *Saliendo del baño* de Joaquín Sorolla

### La radiante adolescencia

por Luis José Cuadrado Gutiérrez

#### SALIENDO DEL BAÑO

1908

Óleo sobre lienzo, 176 x 111,5 cm  
Nueva York, The Hispanic Society of America  
Joaquín Sorolla (1863 – 1923)

Joaquín Sorolla realiza esta obra en un momento de máxima madurez. Atrás ha quedado su primera gran obra *“El palleter, declarando la guerra a Napoleón”* realizada en 1884 por la que recibe una beca para viajar a Roma durante tres años de estudios. Y lejano queda ya el Grand Prix concedido por la obra *¡Triste herencia!* En la Exposición Universal de París con la que obtiene un más que merecido reconocimiento internacional.

El espaldarazo definitivo a su carrera se produce dos años antes de la realización de esta obra. En 1906, más de quinientos cuadros firmados por Sorolla van a ocupar las salas de la Galería Georges Petit de París.

Una de las principales características en la obra de Sorolla y que es una constante en su carrera es el tratamiento de la luz. A través de los efectos pictóricos trasluce su personalidad, su amor por la naturaleza, el gusto por el mar, el agua y, sobre todo, por las playas de Valencia, su ciudad natal. En los cuadros de Sorolla, el sol caliente y deja ciegos los ojos con su resplandor, e incluso se puede oler el mar. Otra de las características de la pintura de Sorolla es la inmediatez que produce las escenas representadas junto con una justa armonía en los recursos utilizados en su realización.

Con motivo de la exposición que se celebra durante estos días en el Museo del Prado y que tiene como protagonista la figura de uno de los pintores más internacionales que ha dado nuestra tierra: Joaquín Sorolla, *Revista Atticus* se ha acercado hasta las salas del museo para desengranar uno de los cuadros de la exposición. A juicio del autor de este estudio uno de los cuadros más sensuales del panorama pictórico. La radiante adolescencia o lo que es lo mismo: *Saliendo del baño*. Fue pintado por Sorolla en 1908.



En sus primeras obras los temas tratados obedecen a un realismo social (como son el caso de las dos obras mencionadas anteriormente), pero en su estilo pictórico ya se aprecia una evolución personal que se concreta en el protagonismo que cobra la luminosidad.

Durante los veranos de 1908, 1909 y 1910 Sorolla realiza muchas de estas escenas cálidas que tiene como protagonismo la luz y el mar. Los dos primeros años en las playas levantinas y el último en Zarauz.

En el transcurso de 1908 pintó varias escenas con los mismos motivos y hasta con los mismos personajes. Podemos hablar de una trilogía: *Al agua* (ilustración 1), *Idilio en el mar* (ilustración 2) y *Saliendo del baño* (objeto de este estudio). Por ese orden. Se trataría de una secuencia. Los dos adolescentes se adentran en el

mar agarrados de la mano. En la escena siguiente se encuentran, tranquilamente, tumbados en la orilla charlando mientras el agua y el sol bañan sus cuerpos. Y, por último, salen del mar.

Durante la época en que Sorolla acomete este tipo de pintura, (para muchos considerada como imágenes “paganas” por su exuberante sensualidad e inocentes sin el sentido de culpa de la represión de la puritana América o incluso católica de España) comienzos del siglo XX, la costumbre era que los hijos de los obreros y pescadores se bañaran desnudos, según se desprende de las fotografías de época y de retratos de varios artistas. Hasta los cuatro o cinco años los niños y niñas se bañaban desnudos y a partir de esa edad, las niñas se bañaban en bata y los chicos lo seguían haciendo hasta la adolescencia, momento en que ya se ponían el calzón corto. Esto lo podemos observar claramente en esta misma sala (si es que estamos contemplando este precioso cuadro en la exposición de Sorolla en Madrid) donde se encuentra ubicado. A nuestra espalda, es decir, enfrente del mismo, se encuentra otro lienzo donde podemos ver a unos jóvenes charlar tumbados en la orilla mientras las olas juegan y el sol acaricia sus cuerpos. Se trata de *Idilio en el mar*. Ella tiene la bata y él nada tiene, salvo un sombrero que cubre su cabeza.

*Saliendo del baño* es pues una pintura de género, pero también se puede considerar como un documento etnográfico. Es una evocación nostálgica de la juventud, es una composición de figura clásica; y es un cuadro muy moderno con algunos componentes abstractos.

Es una obra compleja. Desde la propia historia que cuenta. Una bella joven que acaba de salir del agua es ayudada por un joven pescador. La muchacha no acierta a abrochar el botón del hombro de la bata, un tanto azorada, mientras nota como sus pliegues se pegan a su piel. Su sonrisa coqueta la delata: es consciente del efecto que está provocando en el joven adolescente. La imagen tiene una gran carga de erotismo sin mostrar en ningún momento lascivia, sino más bien un suave humor.

La protagonista del lienzo recuerda a una Venus saliendo del mar. Imagen que se refuerza por la alusión clásica al vestido que imita un quitón griego. Es muy posible que en la realización de esta obra Sorolla tuviera en cuenta algún modelo clásico de escultura griega



Ilustración 1: *Al agua*, 1908 Óleo sobre lienzo 81 x 106 cm. Colección Bancaja

contemplado en sus visitas a París. Y también hay que tener en cuenta y así parece ser que el artista lo tuvo, que en esos momentos se vivía un auge de la escultura neoclásica y el reconocimiento internacional del ballet clásico sobre todo de la mano de un personaje tan influyente como Isadora Duncan.

En cuanto a los valores pictóricos estos son deslumbrantes. Como lo es la luz que entra a raudales en tromba por todas partes. Desde arriba, refleja en el agua, y también como fuente propia por el reflejo del blanco de la sábana de baño. El blanco no es tal sino que está cargado de colores: amarillo, azul, lavanda, aguamarina. Su composición sigue un esquema vertical donde las figuras, casi a tamaño natural, ocupan prácticamente toda la superficie del cuadro. La muchacha ocupa el eje central, el centro de nuestra atención. Sin embargo el joven es recortando apenas mostrando el rostro que casi asoma por la esquina superior.

Es una obra llena de dulzura, de sensualidad. Sorolla capta de forma magistral la simpatía y el afecto que

Ilustración 2: *Idilio en el mar*, 1908 Óleo sobre lienzo 151 x 199 cm. The Hispanic Society of America, New York.



muestran los jóvenes en sus gestos. Si nos concentramos en el resto de los muchachos podemos observar el azoramiento de la joven al no conseguir abrocharse el botón mientras que el joven pillastre trata de tapar a su amiga pero él no se cubre el rostro, no mira hacia otro lado, es más parece querer asomarse. Sorolla consigue transmitir la relación que tienen los muchachos con una gran naturalidad y frescura.

La obra es un canto al sol, pero también lo es a la juventud. El dibujo de ambas figuras (en las tres composiciones) es sólido, firme, decidido y el color del lienzo es claro. Sorolla conjuga de forma armoniosa una serie de manchas (para las sombras, la espuma de las olas) con la concreción vigorosa con que están construidas las figuras.

No es una obra de gran tamaño, pero es una obra monumental. Saliendo del baño conjuga muchas de las características de la obra de Sorolla, que unido al valiente tratamiento del baño de los dos adolescentes y la destreza adquirida no solo en la representación de las figuras, sino en la representación de los destellos solares sobre los objetos y sobre la arena fina de la playa y el mar, hacen de esta obra una de las más relevantes y representativas de todo el conjunto pictórico de Sorolla.

Quienes acudan a Madrid tendrán la oportunidad única de ver en las salas del Museo del Prado ciento dos pinturas de Joaquín Sorolla que están repartidas, habitualmente, por más de treinta grandes museos y colecciones privadas de todo el mundo. Algunas de estas obras se podrán contemplar por primera vez aquí en España. Joaquín Sorolla y Bastilla fue un genio excepcional. Al principio de su carrera pasó grandes apuros económicos por la condición humilde de su familia (huérfano a los pocos años). Pero enseguida empezó a ganar dinero con sus lienzos. Y ganó mucho. Fue un pintor muy prolijo (más de dos mil ciento setenta y cinco pinturas, y otro tantos dibujos) y recibió más de sesenta y ocho premios y galardones. Si tienen oportunidad no de dejen de contemplar esta magna exposición. Y un consejo: acerquense a la Casa Museo de Sorolla. Es el complemento ideal a la exposición que ha organizado el Museo del Prado, un oasis en pleno centro de Madrid (y encima sin tanta afluencia de gente). ✨



imágenes



sin



palabras



## Entrevista

Gonzalo  
Dell Agnola

Guía de montaña  
de los andes



53

Revista Atticus

Gonzalo Dell Agnola tiene treinta años, natural de Mendoza (Argentina) y es guía de alta montaña o como a él le gusta decir, un gestor de seguridad, radicado en los Andes. Cuenta con veinte ascensiones al Aconcagua y otras tantas en la cordillera andina.

Con motivo de la presentación en España del audiovisual Expedición al Aconcagua Invernal 2005 Dell Agnola se encuentra en Valladolid. En la expedición hizo cumbre la primera mujer en esta época del año (con vientos racheados y temperaturas de  $-50^{\circ}$  C). Junto a Popi (Graciela

Spagnuoli) hoyaron la cima Gonzalo y Horacio Cunietti.

*Revista Atticus* tiene el placer, la suerte y la gran oportunidad de poder contar con el “andinista” Gonzalo Dell Agnola para esta entrevista.



altitud. Su compañero de escala lo dejó allí para ir a buscar socorro. La lentitud en la actuación del gobierno paquistaní para emprender las labores de rescate hizo que hasta el propio presidente de gobierno de España moviera los hilos diplomáticos para iniciar el rescate. Con una semana de retraso se inició todo el operativo de evacuación. Tres días después el mal tiempo y las pocas esperanzas de encontrar con vida al montañero llevaron a la difícil decisión de abandonar su búsqueda para no poner en peligro la vida de los montañeros que formaban el equipo de rescate.

Este terrible accidente nos trae a la memoria otro trágico suceso que Gonzalo Dell Agnola vivió a principios de 2009 cuando se encontraba trabajando de guía con un grupo de montañeros que iban a coronar el Aconcagua (6.962 metros de altitud) situado en la cordillera andina, al oeste de Argentina.

Dell Agnola encabezó un equipo de rescate que acudió a la llamada de socorro que un grupo de montañeros había hecho. Tres de ellos se encontraban sin fuerzas desorientados, el guía Federico Campanini con claros síntomas de sufrir un edema cerebral (mal de altura) y otro de sus miembros había sufrido un accidente (Elena Senín, quién falleció como consecuencia del mismo). Habían hecho cumbre y con el mal tiempo se desorientaron y bajaron por la cara errónea para acabar en una trampa “el Glaciar de los Polacos”. Gonzalo con un grupo de montañeros que se brindaron al rescate, salvaron a los tres miembros (Matteo Refrigerato, Marina Atanasio y Mirko Affasio). Para ello tuvieron que ascender de nuevo los cuatrocientos metros que habían descendido, hacer cumbre y bajar por la vía más fácil. Pero poco pudieron hacer por la vida del experimentado Federico Campanini. Un vídeo recoge los últimos instantes, dramáticos, de ese momento. Este vídeo ha supuesto una gran polémica pues, entre otras cosas, se cuestiona la idoneidad de los medios empleados en el rescate.

Revista Atticus: Gonzalo, ¿cuál fue tu papel en la misión de rescate?

Gonzalo: Es una pregunta sencilla pero a su vez compleja. Al momento de enterarnos de la emergencia (los guías de montaña voluntarios) el grupo de italianos estaban entrando en la segunda noche en esa situación, presionamos a las autoridades del Parque Provincial Aconcagua he hicimos los vuelos de helicóptero hasta la base de la montaña con las últimas

Para muchas personas la montaña ejerce un gran poder de atracción. Muchos de nosotros disfrutamos con un paseo montañoso y gozamos ante la contemplación del maravilloso espectáculo que la naturaleza nos brinda. Pero otros muchos, van más allá. Ascenden esas altas montañas que nosotros anhelamos. Preparan concienzudamente el asalto y aguardan la ocasión propicia. Disfrutan con la ascensión y se recrean con la contemplación de paisaje que desde la cumbre se disfruta.

R.A ¿Es así Gonzalo?

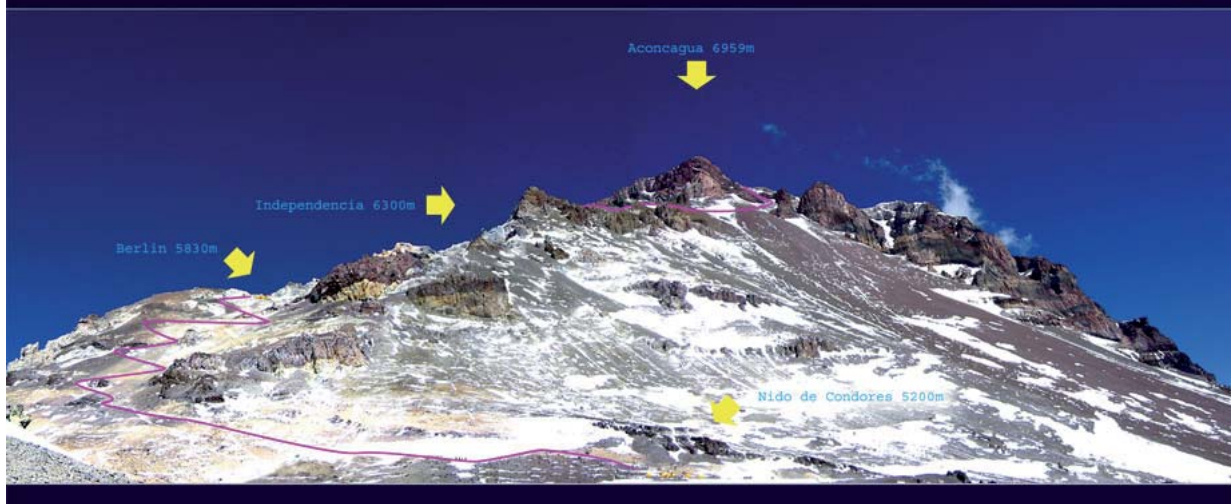
Gonzalo: Sí, el montañismo de expedición, comprende esos aspectos que mencionas. La expedición comienza mucho tiempo antes de pisar la montaña. Primero en los sueños y en el deseo de llevar adelante un proyecto, luego preparándolo y por último llevándolo a cabo en el terreno donde se disfruta de las sensaciones más lindas que da el montañismo.

R.A. Son muchos los españoles que disfrutan oyendo hablar a un argentino. Muchos dicen que utilizan con mejor sentido las palabras: Matafuegos, gomería y curitas (extintor, comercio de ruedas de coches y tiritas, respectivamente) son algunos ejemplos. ¿Cómo te gusta que te llamen alpinista o andinista?

G.: Andinista, ya que fue en Los Andes donde me desarrollé y me convertí en montañero.

El reciente episodio del trágico accidente que ha sufrido Óscar Pérez en el Latok II (7.125 m) nos ha conmocionado. En su aventura tuvo la mala fortuna de romperse un brazo y una pierna a 6.200 metros de

## Aconcagua - Normal Route



luces del día. Esa misma noche planificamos el rescate para actuar al día siguiente con las primeras luces. En esa planificación decidimos como primer medida localizar con exactitud al grupo en problemas, ya que guardaparque y los sistemas de rescates del Parque Aconcagua estaban actuando pero sin haber localizado al grupo. Esa responsabilidad recayó sobre mí, ya que por la poca información que se había recibido del grupo de italianos y los vuelos de helicóptero que efectuaron los guardaparque sospechábamos que se encontraban sobre primera banda rocosa del glaciar de los Polacos y como yo conozco bien esa zona por haber escalado en ella la responsabilidad recayó sobre mí. Luego de localizarlos fue mi responsabilidad definir la táctica que se utilizó. Finalmente me hice cargo de un grupo de rescate que terminó evacuando a Mirko Affasio y organice en el la base de operaciones del rescate a 5.500 m los grupos que armaron el campamento de emergencia a 6.400 m. Pasando en limpio, fui parte de la planificación que hicieron los voluntarios, de localizar y definir la táctica de evacuación y como jefe de uno de los grupos de rescate de voluntarios.

R.A.:¿Por qué crees que se levantó tanta polémica?

G.: La polémica se levanta luego de difundido un vídeo que grabó la policía de Mendoza (los voluntarios no sabíamos que se estaba grabando) y desde mi punto de vista creo que se vio profundizada al mezclar la actuación de los sistemas de rescate del Parque Provincial Aconcagua con la actuación de los voluntarios. Además desde distintos sectores nunca se consultó realmente a los profesionales en la materia y a las instituciones que los representan como la AAGPM (Asociación Argentina de Guías Profesionales de Montaña). La falta de un informe oficial por parte de las autoridades del Parque Aconcagua, esto lleva a la confusión de conceptos y de modos de actuar, como por ejemplo se mezclan las razones y causas por la que

el grupo llegó a la situación de emergencia y por otro lado el recate y evacuación, son dos situaciones diferentes que se entrelazan en algún momento pero diferentes en sí.

R.A. En el momento de los sucesos había unas quinientas personas en la montaña. ¿Crees que es justo que se cuestione a quién no dudó en poner su vida en peligro para acudir al rescate de un grupo de montañeros?

G.: Es difícil decir que es justo o no sobre todo teniendo en cuenta que estuve involucrado en el recate, creo que es entendible el cuestionamiento de las personas que no entienden sobre montañismo y sobre la filosofía de este deporte pero lo que no me pareció justo es la forma en que se cuestionó, con una ignorancia y muchas veces una evidente falta de escrúpulos y mala intención. Con ignorancia no solo me refiero a las cuestiones técnicas del deporte sino a la falta de información sobre el rescate en sí, esto llevó a desacreditar a “profesionales voluntarios” y a mezclarlos en un sistema de rescate al cual no pertenecen y no se los hace parte.

R.A. Temperaturas de treinta grados bajo cero, altitud a más de 6.000 metros con un tercio del oxígeno que hay a nivel del mar, el cansancio de llevar días allí en altura y saber que tendrías que estar al límite humano. ¿Por qué te decidiste a acudir al rescate?

G.: En primer lugar por que había gente sufriendo y en peligro, y en segundo por que había un colega guía que necesitaba ayuda.

R.A. Una de las cuestiones más criticadas ha sido la falta de una camilla para ayudar a trasladar el cuerpo agotado de Campanini. ¿Era posible su uso? ¿Por qué no se empleó?

G.: Hay que diferenciar varias cosas. Si se hubiera



tenido una camilla específica para descensos en terrenos nevados hubiera sido posible su uso pero el parque Aconcagua no posee o poseía este tipo de camillas, de igual forma la presencia de esta no hubiera garantizado el éxito total. Lo lamentable fue que luego de dos días de finalizado el rescate personal del Ejército Argentino nos mostró sus nuevas camillas que usan para evacuación y esas eran ideales por su ligereza y fácil transporte. Por otro lado la utilización de camillas construidas con cuerdas fue ineficiente (se intentó la evacuación por este medio) ya que debido a la gran cantidad de nieve acumulada y al peso de las víctimas estas se enterraban en la nieve y el transporte que no fuera por arrastre y fricción demandaba una gran cantidad de rescatistas para relevos a los que les resultaba casi imposible avanzar por las condiciones del terreno.

R.A. Con tu labor de rescate se produjo una doble paradoja. Por un lado haber salvado a tres vidas y por el otro la acusación de abandonar un hombre en la montaña. Gonzalo ¿Cómo llevas esta paradoja?

G.: Es una situación dura. En mi caso en particular hubieron emociones y sentimientos que afloraron muchos meses después del incidente, trato de centrarme en lo que se logró con pocos y escasos medios tanto

materiales como institucionales y en cómo se puede mejorar para el futuro. Creo y estoy convencido que la única forma de avanzar es construyendo y no destruyendo como hasta ahora se ha manejado este asunto en Mendoza.

R.A. Una última pregunta sobre el rescate del Aconcagua. A la vista de todo el revuelo, ¿volverías a actuar de igual modo?

G.: Sí. Sin ninguna duda. Es más el último rescate que realizamos en Aconcagua fue el 28 de febrero donde por primera vez en la historia del parque nos pusieron a cargo operacional a guías de montaña. Rescatamos a una americana con traumatismos en la columna vertebral y con tres costillas rotas a 5.000 m siguiendo protocolos WFR, esta vez sí teníamos una camilla y tabla espinal acorde.

R.A. Dejemos atrás los sucesos del Aconcagua. ¿Qué hace un argentino, en medio de la llanura castellana, en Valladolid?

G.: Volvía a España a presentar un audiovisual sobre una ascensión al Aconcagua en invierno la cual formé parte y donde logró ascender la primera mujer en la historia en hacerlo en esta época del año. El pri-

Gonzalo Dell Agnola y Graciela Spacnuoli en la cumbre del Aconcagua en la Expedición Invernal 2005  
(Fotografía: Horacio Cunietti).





Dell Agnola camino en la cumbre en la expedición Invernal 2005

mer audiovisual lo proyecté en Madrid en la librería Desnivel y el segundo lo proyectaré en Valladolid a mediados de Septiembre. Además aquí tengo a dos de mis mejores amigos y estamos compartiendo tiempo y escaladas juntos.

R.A. Particularmente me declaro montañista de televisión, bueno también disfruto de la lectura de hazañas como la de Jon Krakauer y su *Mal de altura*. Y en todos los números de *Revista Atticus* siempre aparece una ruta de montaña accesible a todo el público. Una de las cosas que me llama la atención son los tiempos de espera. ¿Cómo lleva uno abrir la tienda a más de cinco mil metros de altitud y ver que hace mal tiempo? ¿Qué hace uno para entretener la espera?

G.: Cuando el mal tiempo llega no hay nada que hacer sino solo aguardar a que pase. Particularmente siempre llevo un libro que disfrute mucho, también aprovecho para escribir o simplemente para pensar y reflexionar. El montañismo de expedición y de altitud es un deporte donde uno se confronta constantemente y sobre todo donde uno se aprende a conocer.

R.A. Una de las circunstancias que produce la altitud es de sobra conocida: la falta de oxígeno. Esta dificulta los movimientos. Pero ¿y la mente? ¿Cómo se da cuenta uno de que hoy no es ese día soñado para hacer cumbre y cómo decide que se tiene que dar la vuelta?

G.: Principalmente para estar consiente de lo que a uno le está pasando en esos momentos se necesita experiencia en altura, por eso siempre es recomendable antes de acometer una escalada o expedición a las grandes montañas entrenar y realizar otras ascensiones menores pero con altitud, sino es aconsejable contra-

tar un guía de montaña que tome las decisiones concernientes a la seguridad. Para las personas con experiencia en altitud le es fácil reconocer los diferentes síntomas que aparecen con el mal de altura y muchas veces además de la altitud influye la psiquis, es importante estar altamente motivado. De igual forma a gran altura no está nada garantizado.

R.A. Hoy en día hay una gran polémica por la gran suma de dinero que hay que desembolsar para acceder a la montaña. Países como el Nepal tienen una verdadera fuente de ingresos en su cordillera Himalaya. Para ascender el Aconcagua creo que tienes que pagar unos 500 dólares ¿A qué da derecho el pago de esos permisos?

G.: La situación de Nepal con el Aconcagua es bien distinta, en Nepal se pagan grandes sumas de dinero por permiso y no se recibe prácticamente ninguna contraprestación a cambio del gobierno de Nepal (los demás servicios se pagan aparte). En Aconcagua el pago de 500 dólares (en temporada alta) se destinan a el pago de los servicios de guardaparques, de evacuación de residuos de toda clase (incluyendo la materia fecal) que se realiza en helicóptero, el servicio médico hasta los campamentos bases (que es obligatorio pasarlo), recates y evacuaciones efectuados por el helicóptero y por la Patrulla de Rescate de la Policía de Mendoza y la logística y materiales que todos estos servicios comprenden.

R.A. ¿Puede un gobierno comprar una montaña? ¿Es justo tener que pagar por ver las Cataratas de Iguazú o el Perito Moreno?

G.: Creo que las montañas y los ambientes naturales son de todos y no se pueden comprar, pero sí estoy de acuerdo que se

*"Al Aconcagua puede subir cualquier persona que realmente lo desee y haga un esfuerzo por llegar"*



Se llama Ben Nevis (Montaña Maligna), Escocia. La cumbre de Reino Unido, 1343 metros de altitud.

cobre un canon por la prestación de servicios mínimos e indispensables. Los costos de ellos tienen que ayudar a solventarlo los visitantes.

R.A. ¿Tú eres partidario de que pueda subir todo el mundo o tiene que haber una especie de selección y que solo suban los más preparados?

G.: Creo que para toda empresa de este tipo hay que estar preparado y tener una experiencia mínima aunque se contrate un guía de montaña. Todos tenemos el derecho pero hay que ser responsables sobre todo de uno mismo. Es muy difícil imponer una selección o medir parámetros se puede caer en elitismo, desde mi punto de vista lo que las administraciones de parques o los organismos a los que dependen las montañas reguladas tienen la obligación de informar sobre todos los aspectos y riesgos de la actividad específica y crear y apelar a la responsabilidad y el compromiso de los deportistas y visitantes.

R.A. Hay algunas agencias de viaje que ofrecen como reclamo turístico: tú puedes subir al Aconcagua. ¿Al Aconcagua puede subir cualquier persona?

G.: Sí. Puede subir cualquier persona que realmente lo desee y haga un esfuerzo por llegar al Aconcagua. A lo que me refiero con esfuerzo es realizar y practicar montañismo con anterioridad, por ejemplo a mis clientes les “sugiero” que en el último año estén por lo menos dos veces a más de 3.500m. Generalmente las entrevistas con un cliente comienzan un año antes de la ascensión y lo primero que se les pregunta es sobre su experiencia en montañismo y es fácil saber si la persona miente u omite cosas. El problema radica en las agencias de viajes que por vender no exigen nada del cliente, me ha pasado muchas veces de encontrar personas que me consultaron y que les sugerí empezar con montañas mas bajas en las laderas del Aconcagua con alguna expedición multitudinaria de las grandes agencias que operan en Aconcagua.

R.A. Existe una montaña de 1343 metros de altitud que es la cumbre de Escocia y del Reino Unido. No impresiona la altitud pero es un autentico reto para senderistas y escaladores (más de 260 tormentas anuales, fuertes precipitaciones y la presencia de una niebla casi constante). Se llama Ben Nevis (algo así como Montaña Maligna) Altitud, dificultad, belleza ¿Qué es lo que te atrae de una montaña?

G.: Además de la dificultad técnica me atraen mucho las montañas que se encuentran verdaderamente aisladas, donde se requiera una excelente planificación anterior a la expedición, donde cada detalle sea importante y sobre todo la incertidumbre que se tiene al escalar en lugares aislados y de durísimas condiciones.

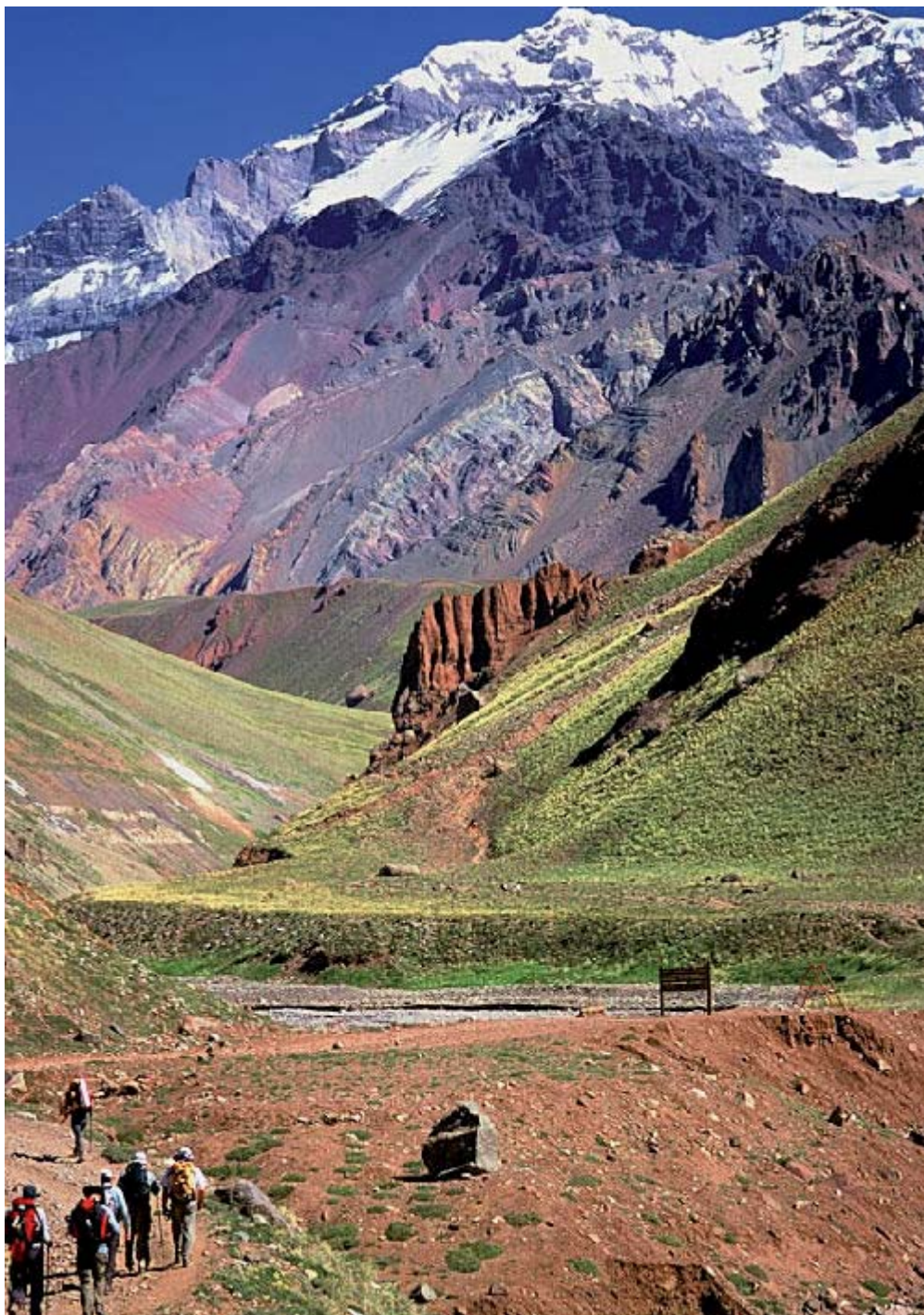
R.A. Recientemente has estado en Bulnes ¿Cómo te ha ido la experiencia?

G.: Muy bien. Picos de Europa son montañas que no poseen gran altitud pero son montañas muy alpinas, con mucho desnivel y con una meteorología particular y muy cambiante y eso las hace muy atractivas. Además en el refugio Uriellu trabaja un amigo que también trabaja en el campamento base del Aconcagua y pudimos tener acceso a “la cocina del refugio” (trastienda) donde realmente se respira un ambiente montañés y donde pudimos compartir experiencias y charlas con escaladores de por aquí.

R.A. Por último Gonzalo, ¿cuáles son tus próximos proyectos?

G.: El proyecto inmediato es filmar un documental en el Ojos del Salado que con sus 6.900 metros es el volcán más alto del mundo y la segunda sima más alta del continente americano junto con un guía de montaña amigo Angel Armesto estamos buscando patrocinio para este proyecto pero en Argentina es casi imposible, solo conseguimos promesas, fotos para publicidad, una palmadita en la espalda y luego nada. El documental es sobre una mujer que perdió a su padre en un accidente de helicóptero mientras buscaba a personas perdidas en esta montaña, en como le afectó la pérdida cuando era niña y en su regreso al lugar del accidente de su padre. Originalmente lo tendríamos que empezar a filmar en noviembre pero no hemos conseguido la financiación. Y luego sigo con la idea de ir al Himalaya a escalar un 8.000 pero por cuestiones económicas eso está muy lejos.

En nombre de *Revista Atticus* y en el mío propio te agradezco el tiempo que nos has dispensando y te hago públicamente una invitación: poder contar contigo para futuras colaboraciones y que nos narres tus aventuras para aquellos que practicamos un mon-



Camino de la cumbre del Aconcagua en verano.

tañismo “más sedentario”. Si eres igual de bueno de andinista como persona estoy seguro que eres un gran guía profesional. Buena suerte en el futuro Gonzalo.

G.:Para mi también ha sido un placer el haber podido mostrar un aspecto que mucha gente desconoce de la montaña en esta entrevista, te agradezco la forma tan profesional en que la has enfocado y demás está decirte que cuentas conmigo para colaborar en lo que necesites.

P.D. Días después de realizar esta entrevista Gonzalo recibió la buena noticia. Participará en una expedición que tratará de hacer cumbre en el Broad Peak (8.047 metros) una de las catorce cumbres con más de

los terroríficos ocho mil metros de altitud. La expedición tendrá lugar en julio de 2010. ¡Enhorabuena!

Luis José Cuadrado Gutiérrez



# La emoción congelada

## La insostenible levedad del ser

Milan Kundera  
Barcelona, 2007  
Tusquets

Todos los veranos hay un momento para el adiós. Ese momento se concreta en el instante en el que una emisora de radio decide estremecer a nuestros oídos con la canción que comienza diciendo: “El final del verano llegó y tú partirás...”. Entonces escuchamos un lamento que se grabó en algún rincón de nuestra niñez, el grito entrecortado de un muchacho moreno que exclama “¡Chanquete ha muerto!”. Y ya no hay silbidos sobre el manillar de la bicicleta, ni risas con sabor a chicle de fresa ácida, ni manchas de helado sobre una camiseta a rayas. Fin de las tardes al sol; ha llegado el otoño. Sin piedad, sin tránsito, de la mano de la última tormenta de verano. Se te enfría el alma y asumes que no entrará en calor hasta el mes de mayo.

Éste es un comienzo contradictorio y me traiciono a mí misma, que llevo semanas esquivando el síndrome post-vacacional, buscando alicientes a “la vuelta al cole”. Y sintiendo la necesidad de recordar las vacaciones estivales, me ha dado por pensar en mis lecturas vera-

niegas. Y lo confieso: sí, yo también caí, yo también he leído parte de la trilogía *Millennium*. Lo sostendré delante de cualquier juez, porque tampoco creo que haya que avergonzarse por leer literatura hecha para el mero entretenimiento del lector. ¿O sí? “El que esté libre de pecado...”

También estuve paseando unos días por Nueva York de la mano de Paul Auster en la primera parte de la trilogía sobre su amada ciudad.

Pero ahora que veo las fotos de las vacaciones comprendo que el libro que más se ha fundido con cada lugar visitado ha sido *La insostenible levedad del ser*. Una obra traspasada por la corriente existencialista, según la cual la esencia del hombre está dibujada por sus propios actos, dentro del marco de la libertad y la temporalidad. Milan Kundera (Brno, actual República Checa, 1929) reflexiona sobre el sentido de la vida a través de la historia de amor de Tomás y Teresa. Ojo a los perfeccionistas y a los indecisos, pues entre las páginas de la novela encontramos citas como la siguiente: “No existe posibilidad alguna de comprobar cuál de las decisiones es la mejor, porque no existe comparación alguna. El hombre lo vive todo a la primera y sin preparación. Como si un actor representase su obra sin ningún tipo de ensayo. Pero ¿qué valor puede tener la vida si el primer ensayo para vivir es ya la vida misma?”



Ambientada en 1968 en diversas ciudades centroeuropeas, la novela debe su título a un pasaje que habla sobre el vacío existencial, en el que Sabina se encuentra en París años después de abandonar Ginebra y trata de olvidar una relación adúltera. Su drama consiste en

que su huída no provocó ninguna reacción. Su dolor es la ausencia de dolor, quizás por eso la angustia es más profunda, porque no acierta a localizar su foco. Escribe Kundera: “Un drama vital siempre puede expresarse mediante una metáfora referida al peso. Decimos que sobre la persona cae el peso de los acontecimientos. La persona soporta esa carga o no la soporta, cae bajo su peso, gana o pierde. ¿Pero qué le sucedió a Sabina? Nada. Había abandonado a un hombre porque quería abandonarlo. ¿La persiguió él? ¿Se vengó? No. Su drama no era el drama del peso, sino el de la levedad. Lo que había caído sobre Sabina no era una carga, sino la insoportable levedad del ser”



Unas líneas más arriba decía que varios pasajes de *La insoportable levedad del ser* regresan a mi memoria cuando ojeo las fotos del verano. Es difícil de explicar, pues no es un lugar ni un pensamiento, se trata de un estado emocional. Hay que comenzar por imaginar un lago en el sur de Alemania. Centenares de árboles reflejados en la tranquilidad de sus aguas, un silencio absoluto en la quietud del bosque. Todo es verde y gris a una hora mágica que señalan varios relojes de cuco, omnipresentes en aquella región: las nueve de la tarde. La noche resbalando por el sendero que conduce a la orilla y cuatro amigos desbaratando con sus risas la grava del camino. Y algo sucede. Será la proximidad de la luna llena, o el agua lamiendo la madera del embarcadero. Será el viento que mece a un columpio olvidado. Será el sosiego que transmite el lago cuando el frío despide a los turistas que han estado haciéndole cosquillas con sus barcas. Tal vez la explicación está en una suma de elementos, en lo que Kundera describe de este modo: “Sólo la casualidad puede aparecer ante nosotros como un mensaje. Lo que ocurre necesariamente, lo esperado, lo que se repite todos los días, es mudo. Sólo la casualidad nos habla. Tratamos de leer en ella como leen las gitanas las figuras formadas por el poso del café en el fondo de la taza.”

Lo cierto es que aquella emoción se congeló en una foto, como en breve se congelará el lago Mummelsee. Y si el existencialismo sostiene que nuestros actos conforman la esencia de nuestra vida, yo enarbolé esa foto como antídoto contra la rutina que se esconde burlona en las hojas del calendario. Habrá que buscar entre las fotografías no paisajes ni sonrisas, sino emociones, a la vez que nos afanamos en afilar los lapiceros para el primer día de colegio.

Berta Cuadrado Mayoral



# Lisbeth Salander debe vivir

He leído *'Millennium'* con la felicidad y excitación febril con que de niño leía a Dumas o Dickens. Fantástica. Esta trilogía nos conforta secretamente. Tal vez todo no esté perdido en este mundo imperfecto



Por Mario Vargas Llosa  
Publicado en *El País* 06/09/2009

Comencé a leer novelas a los 10 años y ahora tengo 73. En todo ese tiempo debo haber leído centenares, acaso millares de novelas, releído un buen número de ellas y algunas, además, las he estudiado y enseñado. Sin jactancia puedo decir que toda esta experiencia me ha hecho capaz de saber cuándo una novela es buena, mala o pésima y, también, que ella ha envenenado a menudo mi placer de lector al hacerme descubrir a poco de comenzar una novela sus costuras, incoherencias, fallas en los puntos de vista, la invención del narrador y del tiempo, todo aquello que el lector inocente (el “lector-hembra” lo llamaba Cortázar para escándalo de las feministas) no percibe, lo que le permite disfrutar más y mejor que el lector-crítico de la ilusión narrativa.

¿A qué viene este preámbulo? A que acabo de pasar unas semanas, con todas mis defensas críticas de lector arrasadas por la fuerza ciclónica de una historia, leyendo los tres voluminosos tomos de *Millennium*, unas 2.100 páginas, la trilogía de Stieg Larsson, con la felicidad y la excitación febril con que de niño y adolescente leí la serie de Dumas sobre los mosqueteros o las novelas de Dickens y de Victor Hugo, preguntándome a cada vuelta de página “¿Y ahora qué, qué va a pasar?” y demorando la lectura por la angustia premonitoria de saber que aquella historia se iba a terminar pronto sumiéndome en la orfandad. ¿Qué mejor prueba que la novela es el género impuro por excelencia, el que nunca alcanzará la perfección que puede llegar a tener la poesía? Por eso es posible que una novela sea formalmente imperfecta, y, al mismo tiempo, excepcional. Comprendo que a millones de lectores en el mundo entero les haya ocurrido, les esté ocurriendo y les vaya a ocurrir lo mismo que a mí y sólo deploro que su autor, ese infortunado escritor sueco, Stieg Larsson, se muriera antes de saber la fantástica hazaña narrativa que había realizado.



Repito, sin ninguna vergüenza: fantástica. La novela no está bien escrita (o acaso en la traducción el abuso de jerga madrileña en boca de los personajes suecos suena algo falsa) y su estructura es con frecuencia defectuosa, pero no importa nada, porque el vigor persuasivo de su argumento es tan poderoso y sus personajes tan nítidos, inesperados y hechiceros que el lector pasa por alto las deficiencias técnicas, engolosinado, dichoso, asustado y excitado con los percances, las intrigas, las audacias, las maldades y grandezas que a cada paso dan cuenta de una vida intensa, chisporroteante de aventuras y sorpresas, en la que, pese a la presencia sobrecogedora y ubicua del mal, el bien terminará siempre por triunfar.



La novelista de historias policiales Donna Leon calificó a *Millennium* afirmando que en ella sólo hay maldad e injusticia. ¡Vaya disparate! Por el contrario, la trilogía se encuadra de manera rectilínea en la más antigua tradición literaria occidental, la del justiciero, la del Amadís, el Tirante y el Quijote, es decir, la de aquellos personajes civiles que, en vista del fracaso de las instituciones para frenar los abusos y crueldades de la sociedad, se echan sobre los hombros la responsabilidad de deshacer los entuertos y castigar a los malvados. Eso son, exactamente, los dos héroes protagonistas, Lisbeth Salander y Mikael Blomkvist: dos justicieros. La novedad, y el gran éxito de Stieg Larsson, es haber invertido los términos acostumbrados y haber hecho del personaje femenino el ser más activo, valeroso, audaz e inteligente de la historia y de Mikael, el periodista fornicario, un magnífico segundón, algo pasivo pero simpático, de buena entraña y un sentido de la decencia infalible y poco menos que biológico.

¡Qué sería de la pobre Suecia sin Lisbeth Salander, esa *hacker* querida y entrañable! El país al que nos habíamos acostumbrado a situar, entre todos los que pueblan el planeta, como el que ha llegado a estar más cerca del ideal democrático de progreso, justicia e igualdad de oportunidades, aparece en Los hombres que no amaban a las mujeres, La chica que soñaba con

una cerilla y un bidón de gasolina y La reina en el palacio de las corrientes de aire, como una sucursal del infierno, donde los jueces prevarican, los psiquiatras torturan, los policías y espías delinquen, los políticos mienten, los empresarios estafan, y tanto las instituciones y el *establishment* en general parecen presa de una pandemia de corrupción de proporciones priístas o fujimoristas. Menos mal que está allí esa muchacha pequeña y esquelética, horadada de colgijitos, tatuada con dragones, de pelos puercoespín, cuya arma letal no es una espada ni un revólver sino un ordenador con el que puede convertirse en Dios -bueno, en Dios-, ser omnisciente, ubicua, violentar todas las intimidades para llegar a la verdad, y enfrentarse, con esa

desdeñosa indiferencia de su carita indócil con la que oculta al mundo la infinita ternura, limpieza moral y voluntad justiciera que la habita, a los asesinos, pervertidos, traficantes y canallas que pululan a su alrededor.

La novela abunda en personajes femeninos notables, porque en este mundo, en el que todavía se cometen tantos abusos contra la mujer, hay ya muchas hembras que, como Lisbeth, han conquistado la igualdad y aun la superioridad, invirtiendo en ello un coraje desmedido y un instinto reformador que no suele ser tan extendido entre los machos, más bien propensos a la complacencia y el delito. Entre ellas, es difícil no tener sueños eróticos con Monica Figuerola, la policía atleta y gigante para la que hacer el amor es también un deporte, tal vez más divertido que los *aerobics* pero no tanto como el *jogging*. Y qué decir de la directora de la revista *Millennium*, Erika Berger, siempre elegante, diestra, justa y sensata en todo lo que hace, los reportajes que encarga, los periodistas que promueve, los poderosos a los que se enfrenta, y los polvos que se empuja con su esposo y su amante, equitativamente. O de Susanne Linder, policía y pugilista, que dejó la profesión para combatir el crimen de manera más contundente y heterodoxa desde una empresa privada, la que dirige otro de los memorables actores de la historia, Dragan Armanskij, el dueño de Milton Security.



La novela se mueve por muy distintos ambientes, millonarios, rufianes, jueces, policías, industriales, banqueros, abogados, pero el que está retratado mejor y, sin duda, con conocimiento más directo por el propio autor -que fue reportero profesional- es el del periodismo. La revista *Millennium* es mensual y de tiraje limitado. Su redacción, estrecha y para el número de personas que trabajan en ella sobran los dedos de una mano. Pero al lector le hace bien, le levanta el ánimo entrar a ese espacio cálido y limpio, de gentes que escriben por convicción y por principio, que no temen enfrentar enemigos poderosísimos y jugarse la vida si es preciso, que preparan cada número con talento y con amor y el sentimiento de estar suministrando a sus lectores no sólo una información fidedigna, también y sobre todo la esperanza de que, por más que muchas cosas anden mal, hay alguna que anda bien, pues existe un órgano de expresión que no se deja comprar ni intimidar, y trata, en todo lo que publica e investiga, de deslindar la verdad entre las sombras y veladuras que la ocultan.

Si uno toma distancia de la historia que cuentan estas tres novelas y la examina fríamente, se pregunta: ¿cómo he podido creer de manera tan sumisa y beata en tantos hechos inverosímiles, esas coincidencias cinematográficas, esas proezas físicas tan improbables? La verosimilitud está lograda porque el instinto de Stieg Larsson resultaba infalible en adobar cada episodio de detalles realistas, direcciones, lugares, paisajes, que domicilian al lector en una realidad perfectamente reconocible y cotidiana, de manera que toda esa escenografía lastrara de realidad y de verismo el suceso notable, la hazaña prodigiosa. Y porque, desde el comienzo de la novela, hay unas reglas de juego en lo que concierne a la acción que siempre se respetan: en el mundo de *Millennium* lo extraordinario es lo ordinario, lo inusual lo usual y lo imposible lo posible.

Como todas las grandes historias de justicieros que pueblan la literatura, esta trilogía nos conforta secretamente haciéndonos pensar que tal vez no todo esté perdido en este mundo imperfecto y mentiroso que nos tocó, porque, acaso, allá, entre la “muchedumbre municipal y espesa”, haya todavía algunos quijotes modernos, que, inconspicuos o disfrazados de fantoches, otean su entorno con ojos inquisitivos y el alma en un puño, en pos de víctimas a las que vengar, daños que reparar y malvados que castigar. ¡Bienvenida a la inmortalidad de la ficción, Lisbeth Salander!



# Larsson y el retorno de las amazonas

Por Diego López Garrido  
Publicado en *El País* 18/07/2009

¿Por qué Stieg Larsson ha conseguido hacer la novela de la década? ¿Por qué ha logrado que nos quedemos sin dormir y no podamos dejar de leer su último libro hasta terminar exhaustos? ¿Por qué *Millennium* ha traspasado los límites de la literatura y es ya un fenómeno social?

Seguramente por un conjunto de razones. Pero sobre todo por una: ha situado en el centro de su propuesta a la mujer amazona. Y lo ha hecho justo en el complejo momentum que vivimos en Europa.

La mujer se ha apoderado de este nuestro particular momentum, hecho de crisis y de confusión, como se ha apoderado de la asombrosa obra de Larsson. Las amazonas de *Millennium* aparecen en la novela tan sólidamente como ya lo están en el corazón de los dos grandes papeles que desarrolla la mujer de hoy: líder emergente de nuestras sociedades y, a la vez, víctima cotidiana del delito más repugnante que cabe en las cabezas y en las almas.

Los personajes fuertes, imparables y fascinantemente tiernos de la novela son mujeres. No sólo la perturbadora Lisbeth Salander. También las policías (pública y privada) Figuerola y Modig. Y la editora Erika Bengner, a la que reserva un diálogo demoledor con un miserable. Y la inteligente abogada Giannini, que destroza literalmente al villano psiquiatra.

Cada vez que esas mujeres irrumpen, se hace el vacío y sólo tenemos ojos para ellas. Cómo son, cómo avasallan, cómo nos desbordan.

Y frente a ellas, los hombres que odian a las mujeres. Los que perpetran el cotidiano pecado que más degrada a la Humanidad. El crimen más intolerable y más

tolerado a la vez. La violencia física, psíquica y política contra la mujer, masivamente extendida desde siempre.



No se puede hacer una denuncia más abrasadora que la que hace Larsson. Su técnica, sencillamente, arrasa. *Millennium* es la fusión de la novela negra clásica con el ritmo del arte del siglo XX: el cine, y con el lenguaje del siglo XXI: Internet. El autor administra el misterio de forma mágica y nos tiene prisioneros, inermes, ante lo que nos quiere decir. Lo que Larsson nos dice es que las amazonas han vuelto, para quedarse. Que se han puesto a marcar el rumbo de los acontecimientos y que eso es irreversible, porque tales mujeres tienen menos de cuarenta años.

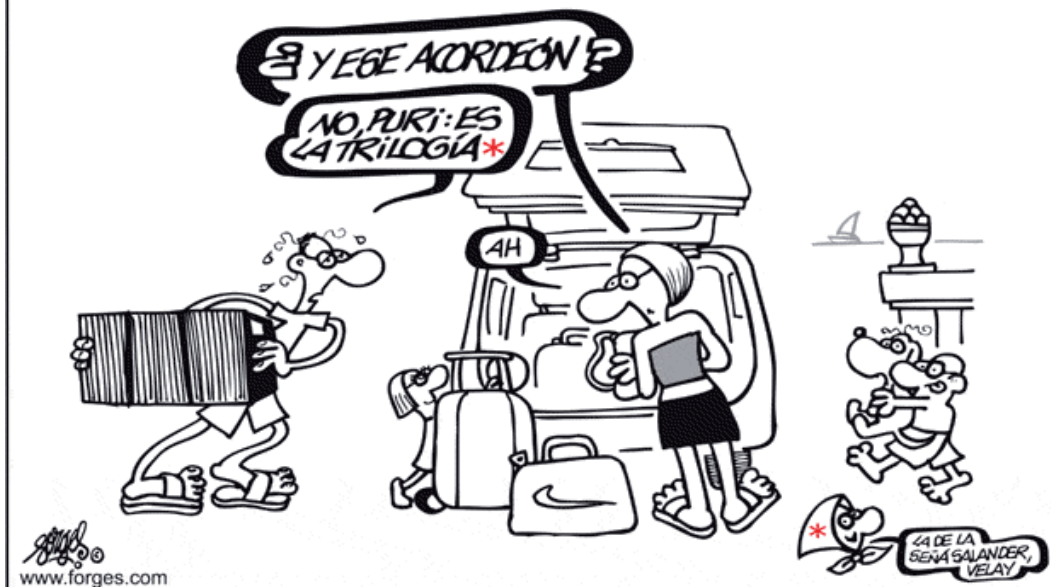
También nos dice que los que no aman a las mujeres, las matan, las violan, las maltratan o las desprecian, no son solamente asesinos, violadores o maltratadores. Son los más necios. Los que no han entendido nada de la vida. Y por eso no merecen compasión, ni comprensión, ni perdón. Y hay que derrotarlos y destruirlos de forma implacable.

Seguramente el objetivo de la novela -si es que puede hablarse así- es imposible de obtener sin apelar a una sociópata como Salander. Sus decisiones irrefrenables, secas, subversivas, sirven para iluminar el horror contra el que se rebela. El núcleo duro de la novela es, por eso, su capacidad de atravesar nuestras entrañas y atraparnos, no con la conducta ácida de Lisbeth Salander, sino con la trágica pulsión y decisión machista, escondida, casi invulnerable, del lado oscuro.

El trepidante relato de Larsson acabó quizá con su propia existencia. Paradójicamente. Porque esta novela es tan explosiva y vitalista que ha dejado de ser sueca para adquirir la nacionalidad europea. Espero que sirva para conmover y también para corroer los sucios cimientos de la perversión.



## VERANO, CRISIS... ...y preparando la vuelta



Forges. Publicado en El País, 28 de agosto de 2009

Se acaba el verano y se me acaba el tiempo para hablar del fenómeno Larsson y su serie Millenium o como dice mi compañero gráfico Forges en esta graciosa viñeta “el acordeón” de las vacaciones. Se me acaba el tiempo porque ya están anunciado las nuevas novedades editoriales entre las que destaca la obra de Dan Brown *El símbolo perdido* (¡un millón y medio de ejemplares inundarán las librerías!).

No tenía ninguna intención de emprender la aventura de leer la saga. Me hacía el remolón mientras dudaba en la conveniencia o no de decantarme por el best seller. Apareció en pantalla la película *Los hombres que no amaban a las mujeres* y acudí a su estreno. El argumento que antes no quise ni escuchar ahora me atrapó. Y me puse a leer el primer volumen. Me cambió la vida, la vida literaria, pero me la cambió. Ya solo tenía ojos para Mikael Blomkvist y Lisbeth Salander. Saqué tiempo para leer de donde antes no existía. Era como si me sumergiera en un agujero negro que me alargaba las horas.

Bueno, a lo que vamos. Gracias a que vi la película pude saltarme casi la mitad del primer volumen sin ningún cargo de conciencia porque se me estaba haciendo un pelín insoportable. Me habían advertido sobre esta circunstancia y yo hago lo mismo: saltense esa primera mitad.

Acudí al segundo volumen *La chica que soñaba con una cerilla* y un bidón de gasolina como el crío que acude al colegio en su primer día después del periodo vacacional. Larsson te hace un pequeño resume muy bien traído y en apenas unas páginas te mete en harina. Excelente segundo tomo.

tercero. Con los ojos doloridos, con el bolsillo desangelado y ya convertido al Larssismo acometí su lectura. Empezó malamente. Me vi inmerso en unos acontecimientos políticos que aunque cercanos en el tiempo me pillan un poco lejos (el asesinato de Olof Palme). El tocho de 800 páginas se puede reducir a la mitad. Saltense, también, esa primera mitad (apenas aporta nada a la historia principal). Después es un sin vivir, una constante intriga y un final explosivo.

Resumiendo. Poco interés me despertó la saga de los Wanger con su tremendo árbol genealógico, pero cuando aparece en escena Salander la cosa giró de forma radical. Todo el segundo volumen es muy entretenido. Y el tercero me sobró la primera mitad. Me costó mucho ambientarme. La sucesión de nombres, lugares, calles, etc en sueco no contribuyen a ello. Pero tal vez este sea un mal menor.

Ahora mi vida ha cambiado, la literaria. Ahora estoy huérfano de lecturas.

Me he aficionado a la novela negra y me han hablado muy bien de Domingo Villar. Su última novela *La playa de los ahogados* se desarrolla en tierras gallegas, con paisajes más cercanos y nombres reconocibles. Ya tengo sobre la mesilla *Ojos de agua* la primera entrega del detective Leo Caldas protagonista de estas dos novelas.

Tal ve mi vida vuelva a cambiar, la literaria claro está.

Luis José Cuadrado Gutiérrez  
publicado en [www.revistaatticus.es](http://www.revistaatticus.es)

Manuel Vicent  
Publicado en *El País*  
13 de septiembre de 2009

De noche, al final del verano, en la terraza de un café a orillas del mar, un hombre y una mujer de mediana edad discuten de cosas domésticas. Por la violencia soterrada de las palabras, acompañada de crueles silencios, parece que la pareja está al borde de la ruptura. Bajo miles de millones de galaxias, que pueblan el universo infinito, la mujer le echa en cara al hombre, una vez más, que se olvide siempre de bajar la tapa del retrete. En la mesa vecina un viejo le muestra a un niño la Vía Láctea, que se ve con toda claridad esa noche de luna nueva y luego con el dedo enumera con su nombre algunas constelaciones: Perseo, el Cisne, la Osa Mayor, la Casiopea. Los clientes del bar se enteran de otros problemas de la pareja: la mujer no cierra nunca el bote de champú y deja además pelos en el lavabo; en cambio él ronca como una foca y después de la ducha nunca cuelga la toalla mojada. Es la fase terminal de un amor. Desde la terraza del bar se distinguen a simple vista algunos satélites de Júpiter formando un collar. Son Ganimedes, Io, Europa y Calisto, cuyo descubrimiento dio con el pellejo de Galileo en la mazmorra. Si todos los que han soñado con ir a Ganimedes hubieran realizado ese viaje, allí no se podría aparcar, dice el viejo. En otra mesa una chica le propone a su amigo ir nadando mañana hasta el escollo de la Mona, un pequeño islote deshabitado, que está lleno de hinojo marino. Son muy jóvenes, recién salidos de la adolescencia y su pasión se halla en el primer grado de embriaguez. Les basta con mirarse intensamente a los ojos sin importarles nada las estrellas. Mientras la mano del chico sortea las copas del helado de chocolate para alcanzar tímidamente la mano de ella y con la yema del índice le acaricia las venas del dorso, como un camino entrecruzado que aún ignora adonde le va a llevar, la chica le dice que el hinojo marino hervido con vinagre es excelente para la ensalada, según le ha contado su madre. Bajo las constelaciones en la terraza del bar un amor empieza y otro termina. El viejo le dice al niño que el planeta Júpiter es una estrella fallida, mil veces mayor que la Tierra. Su poderosa atracción absorbe toda la basura del sistema solar. También se lleva a Ganimedes los sueños de los amores perdidos.





Deborah Kerr en *De aquí a la eternidad*.





# Mapa de los Sonidos de Tokio

El argumento está basado en aquello tan simple y antiguo como chico conoce a chica. Pongan ustedes el lugar que quieren y tendrán una historia que contar. Pero en este caso el lugar es atractivo y actúa como un imán: la ciudad de Tokio. Un hombre. David, de origen español, tiene una tienda de vinos en Tokio. Ha mantenido una relación con Midori que decidió suicidarse. En el lado opuesto está la mujer Ryu, de frágil aspecto, huraña, que trabaja por las noches en un mercado de pescado. El comienzo sucede de forma anodina hasta que la joven recibe un encargo que le pondrá en relación con David.

La escena con la que arranca la película yo la he visto como si de una metáfora se tratara.

Un grupo de hombres de negocios se encuentra en una sala dispuestos a comer. Bulliciosos pero con naturalidad cogen con sus palillos sushi, sashimi y otros manjares que se encuentran depositados sobre el cuerpo de una mujer desnuda.

El film sería la mujer desnuda (el mapa) sobre la que la directora ha ido depositando sus ingredientes: los actores, la fotografía, los rincones de la ciudad de Tokio, distintos sucesos, y, todo ello, salpimentados con sexo. Nosotros seríamos los comensales que disfrutamos esas delicias con buena música como el ingrediente que no puede faltar.

Hay películas que pasan por las salas de cine y ni fu ni fa. Nada aportan. Desaparecen pronto de la cartelera y, para aquellos que las hemos visto, su pronto olvido. No es el caso de *Mapa de los sonidos de Tokio*.





Una buena receta está elaborada con buenos ingredientes. Unos buenos ingredientes no garantizan una buena receta. Eso es lo que pasa en *Mapa de los sonidos de Tokio*. La directora ha dispuesto de unos buenos elementos pero no ha conseguido conmovir al espectador.

La película es un poema visual, y como la poesía hay veces que es difícil de entender y la mayoría de las veces es difícil que agrade. *Mapa...* nos descubre un mundo distinto al nuestro, tan atractivo como exótico, pero que en palabras de su propio protagonista los hombres son igual de estúpidos en todos los lugares.

Cuando una receta ha quedado desaborida tendemos a echar sal para ver si al gusto nos agrada. Tengo la sensación de que Coixet ha hecho lo mismo con su película. Tenía suficientes ingredientes como para agradar al espectador. Pero sabía que le estaba quedando soso y se decidió por agregar un final feliz, vacío y sin sentido, restándole la poca credibilidad que le quedaba a la relación de los protagonistas.

Aún así conviene callejear por este mapa sensual de Tokio y dejarnos llevar por su música y su buena fotografía para disfrutar de un agradable y estético paseo.

P.D. Un aspecto que Coixet ha cuidado mucho es la web de la película. En ella ofrece gran cantidad de contenidos multimedia y que te puedes descargar así como interesantes enlaces.

[www.mapofthesoundsoftokyo.com](http://www.mapofthesoundsoftokyo.com)

Luis José Cuadrado Gutiérrez  
publicado en [www.revistaatticus.es](http://www.revistaatticus.es)



# Aprendiendo modales en el supermercado

Rosa Montero  
Publicado en *El País*  
20 de septiembre de 2009

Hace algunos días, una amiga mía estaba haciendo cola delante de la caja de un supermercado. Era una hora punta y había mucha gente. Cuando llegó su turno, mi amiga, que ya había vaciado su cesta sobre la cinta, dijo: “Buenas tardes”.

Hace algunos días, una amiga mía estaba haciendo cola delante de la caja de un supermercado. Era una hora punta y había mucha gente. Cuando llegó su turno, mi amiga, que ya había vaciado su cesta sobre la cinta, dijo: “Buenas tardes”. La cajera, una chica de aspecto andino, levantó sobresaltada la cabeza de su afanoso marcar y marcar. “Ay, señora, perdone, buenas tardes”, dijo con su suave acento ecuatoriano: “Es que una termina perdiendo los modales”. Y, mientras cobraba, le contó a mi amiga que llevaba cinco años en España y que, cuando llegó, se le habían saltado las lágrimas en más de una ocasión por la rudeza del trato de la gente: no pedían las cosas por favor, no daban las gracias, a menudo ni contestaban sus saludos. “Al principio pensaba que estaban enfadados conmigo, pero luego ya vi que eran así”.

De todos es sabido que el español tiene modales de bárbaro. Aún peor: consideramos nuestra grosería un rasgo idiosincrásico y hasta nos enorgullecemos de ella. “Somos ásperos pero auténticos”, he oído decir en más de una ocasión. Y también: “Es mejor ser así que andarse con esas pamemas hipócritas y cursis que se gastan otros pueblos”. Y por pamemas cursis nos estamos refiriendo pura y simplemente a la buena educación. En muchas cosas, por desgracia, seguimos siendo un país de pelo en pecho al que le gusta alardear de ser muy macho.

Resulta sorprendente que nos hayamos convertido en un pueblo tan áspero y tan zafio, porque, en mi infancia, a los niños se nos enseñaba todavía a saludar, a dar las gracias, a ceder el asiento en el autobús a las embarazadas, a sostener la puerta para dejar pasar a un incapacitado, por ejemplo. Hoy todos esos usos corteses, esas convenciones amables que las sociedades fueron construyendo a lo largo de los siglos para facilitar la convivencia, parecen haber desaparecido en España barridas por el huracán del desarrollo económico y de una supuesta modernización de las costumbres. En no sé qué momento de nuestra reciente

historia se llegó a la tácita conclusión de que ser educado era una rémora, una práctica vetusta e incluso un poco de derechas. Me temo que defender los buenos modales, como hago en este artículo, puede parecerles a muchos una reivindicación casposa y obsoleta. Pero en realidad los buenos modales no son sino una especie de gramática social que nos enseña el lenguaje del respeto y de la ayuda mutua. Alguien cortés es alguien capaz de ponerse en el lugar del otro.

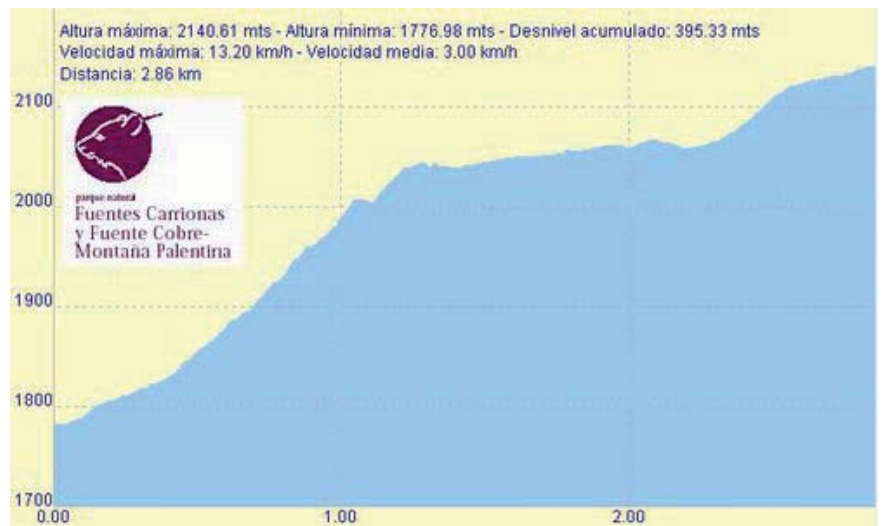
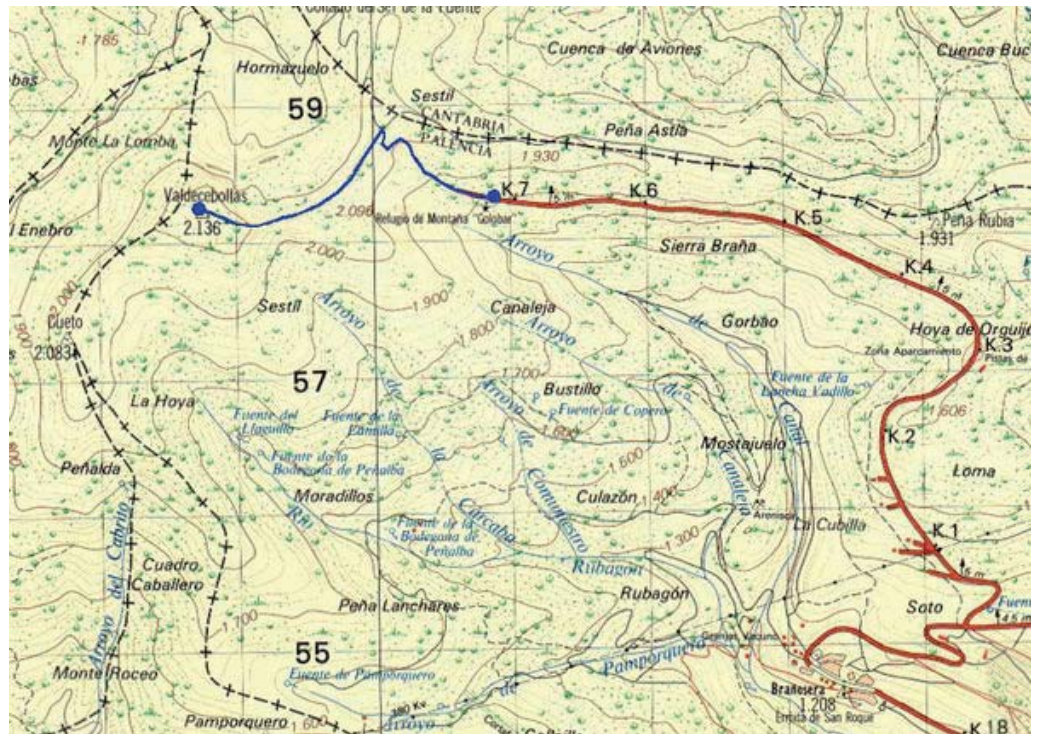
Dentro de esta educación en la mala educación que estamos llevando a cabo de modo tan eficiente, son los chicos más jóvenes quienes, como es natural, aprenden más deprisa. No sólo es bastante raro que un muchacho o una muchacha levanten sus posaderas del asiento para ofrecerle el sitio a la ancianita más renqueante y temblorosa que imaginarse pueda, sino que además empieza a ser bastante común ver a una madre por la calle cargada hasta las cejas de paquetes y flanqueada por el gamberro de su hijo adolescente, un grandullón de pantalones caídos que va tocándose las narices con las manos vacías y tan campante.

Algunas de estas madres llenas de impedimenta y acompañadas de hijos caraduras son emigrantes, lo que demuestra la inmersión cultural de la gente extranjera: las nuevas generaciones crecidas aquí enseñadas se hacen tan maleducados como nosotros. Pero, por fortuna, también sucede lo contrario. Quiero decir que, en los últimos años, muchos de los trabajos que se realizan de cara al público, como los empleos de cajero o de dependiente en una tienda, han sido cubiertos por personas de origen latinoamericano. Dulces, amables y educados, esas mujeres y esos hombres siguen insistiendo en dar los buenos días, en pedir las cosas por favor y en decir gracias. Algunos, sobre todo aquellos que vinieron hace años, como la cajera que se encontró mi amiga, tal vez hayan relajado un poco su disciplina cortés, contaminados por nuestra rudeza. Pero la mayoría continúa siendo gentil con encomiable tenacidad, y así, poco a poco, están ayudando a desasnar al personal celtíbero. ¿No se han dado cuenta de que estamos volviendo a saludar a las dependientas? Yo diría que en el último año la situación parece haber mejorado. Las colas de los supermercados, con sus suaves y atentas cajeras latinoamericanas, son como cursillos acelerados de educación cívica. Quién sabe, quizá los emigrantes consigan civilizarnos.





## Ruta de Valdecebollas (Palencia)





lajada sin antes no haber echado la vista atrás desde donde podremos ver el camino recorrido con bonitas vistas de fondo. Continuamos por un camino de herradura, cómodo hasta un punto conocido como las trincheras, que durante la Guerra Civil Española fue punto defensivo de la zona y hoy utilizado por pastores para refugiarse en días de fuertes fuertes. Ya estamos muy próximos a la cumbre que en breve alcanzamos.

El Valdecebollas, punto mas alto de la Sierra de Hajar y límite oriental de la Montaña Palentina con sus 2.143 mts., de impresionantes vistas en sus 360 grados, el Macizo de Peña Labra y Montes de Valnera, de la Sierra del Brezo y del Alto Carrión y de los imponentes Picos de Europa al noroeste. El descenso lo tomamos por la ladera orientada al suroeste dejando a nuestra derecha la zona conocida como La Cebollera, continuando por un camino que en ocasiones se desdibuja por la vegetación, aunque sin problema de pérdida, así pasamos por el Cueto de Comunales hasta Cuencarrera; la senda que seguimos nos va descendiendo de forma cómoda y sin perdición. Ya estamos a una altura de unos 1.890 metros hasta llegar a la zona de Pamporquero laderas de suave contenido hasta alcanzar el punto donde una línea de tendido eléctrico nos orienta ya que durante unos 500 metros nos va acompañar en dirección noreste hasta un cruce de caminos, eligiendo el que desciende hacia el sureste, camino bien marcado sin riesgo de pérdida que seguiremos hasta un desvío hacia Brañosera. Merece la pena tomar este desvío que haremos entre un bonito bosque de hayas y robles por una senda encantada, así iremos descendiendo hasta encontrar el pueblo mencionado considerado primer Ayuntamiento de España, merece la pena visitarlo y descubrir su encanto.

Una excursión bonita, cómoda y relajante, que dependiendo de la época, podemos apreciar calidos y vistosos colores en su paisaje. Entre los meses de mayo y junio es muy recomendable por su luz, el colorido de las retamas, el verdor de las praderas y la explosión de los bosques de robles y hayas. En otoño también merece la pena hacer el recorrido fundamentalmente por las zonas boscosas por el cambio cromático de sus árboles, de tonalidades amarillas y rojizas.

En cualquier caso iniciaremos nuestro paseo desde el circo del Golobar, que encontramos al final de la carretera P-220 siendo Brañosera la última población de paso. Junto a una amplia plataforma donde podemos dejar nuestro vehículo, encontraremos una construcción de ruptura de entorno ya en ruinas, para dejar así un lamentable mayor impacto paisajístico. Tomamos una subida de inicio siguiendo una torrentera, el Arroyo del Canal cuyas aguas provienen del collado Sestil al que al final de unos 500 metros a la altura de una pequeña vaguada dejamos a nuestra derecha. Tomando dirección suroeste, seguiremos ya de forma mas re-

Podemos continuar en dirección sureste por la senda que nos llevará hasta Barruelo, no son más de unos cuatro kms. Y disfrutar del frondoso bosque, con la ventaja de que todo es bajada y a estas alturas del recorrido nos hace más llevadera la ruta hasta desembocar en un área recreativa a la entrada prácticamente de la población dando así por finalizada nuestra excursión senderil.

### Brañosera

Es un municipio de la comarca de la Montaña Palentina dentro del Parque Natural de Fuentes Carrionas y Fuente Cobre Montaña-Palentina, considerado como primer Ayuntamiento de España como ya se ha mencionado, fue la primera carta puebla otorgada en Castilla allá por el año 824. En la actualidad es una población de unos 250 habitantes y próxima a la estación de esquí del Alto Campoo rodeada por bosques de hayas, robles, tejos, acebos y multitud de especies vegetales donde por su humedad predominan los helechos, regada por el río Rubagón.





El nombre de Brañosera hace alusión a la importante cantidad de brañas y osos que aún se conservan. Es el oso pardo la especie que por aquí habita a pesar de estar en peligro de extinción, también se encuentra en la misma situación el Urogallo que en algún momento podemos encontrar, amén de lobos, corzos, venados, jabalís y zorros acompañados de otras especies menores como liebres, conejos, perdices, codornices, lechuzas, águila real, milanos, halcones y buitres, acompañados de otras especies de insectos, reptiles y anfibios.

Los primeros pobladores, se asentaron en la población celtíbera como así está documentado en el Fuero de Brañosera. Posteriormente no hay constancia de

actividad hasta la repoblación del S IX, a la llegada de los foramontanos procedentes del interior de Cantabria quienes formaran el consejo de Brañosera, amparados por la Carta Puebla concedida por el Conde Munio Núñez y su esposa Argilo.

Podemos visitar cuyo interés histórico no le falta, la Iglesia de Santa Eulalia de primitivo arte románico que aún conserva su muro sur y su espadaña siendo reedificado el resto del edificio en el siglo XVIII, de ábside cuadrado y en cuya portada podemos apreciar siete canecillos, arco de medio punto, arquivoltas de bocel y capiteles decorados. Junto al actual cementerio encontramos la Iglesia de San Miguel ya reseñada en el Fuero de Brañosera con bóveda apuntada y consagrada en el año 1118 como señala una lápida en uno de sus muros.

### Barruelo de Santullán



El pueblo de Barruelo de Santullán, es o mejor dicho a sido un pueblo de fuerte riqueza minera que ha perdido todo su sabor por las continuas crisis del sector de los últimos años del siglo pasado, precios no competitivos, costes elevados de extracción, progresos tecnológicos, cambios sociales, y un largo etc. han hecho que el producto estrella de la zona, el carbón, haya perdido su valor y con ello en hundimiento de la zona, así poco a poco ha visto como de forma irreversible se haya ido apagando la alegría económica, pérdida



de empleos y emigración de sus gentes, en busca de otras alternativas.

Situado en la Sierra de Peña Labra, próximo a Aguilar de Campoo, al sur de la Cordillera Cantábrica. El paisaje que lo rodea es el de la imponente Montaña palentina. Por su término municipal discurre el río Rubagón entre otros cursos de agua, y desde el lugar se accede a la sierra de Brañosera. La zona disfruta de una flora abundante y variada, con excepcionales bosques de hayas, robles, tejos, serbales, acebos, avellanos, chopos, brezos y hierbas aromáticas utilizadas para preparar ancestrales remedios. También posee una riquísima fauna salvaje en la que destacan el oso pardo, el jabalí, el corzo, el ciervo, la liebre, el zorro o la lechuza sin olvidar la proliferación las especies acuáticas.

Barruelo es la cabeza del municipio que agrupa a los pueblos de Revilla de Santullán, Matabuena de Santullán, Valle de Santullán, Porquera de Santullán, Maza y Mata.

Como visita obligada en esta población para recuerdo de lo que fue, y recordar otra época de esplendor pasear por el museo de la minería que nos da una amplia visión de su pasado reciente. Deambulando por sus calles podemos encontrar la iglesia parroquial dedicada a Santo Tomás, neorrománica, erigida en el siglo XII pero se destruyó durante la Guerra Civil española, y fue reconstruida al terminar la contienda, rescatándose de la ruina la cabecera original y una imagen de la Virgen de Fuenpreñal, protagonista de una leyenda según la cual cerca de su ermita brotó una fuente que dejaba encinta a la mujer que bebía de ella.

Y llegando la hora de acopio de fuerzas, pasarse por *Casa Cholo* a degustar un suculento cocido.

*Jesús Santos Serna*



## ...y más sobre la saga *Millenium*

**E**va Gabriellsson fue compañera durante treinta años de Stieg Larsson. Esto es un extracto de una entrevista que se publicó en XL Semanal el pasado 20 de septiembre de 2009.

**Eva Gabriellsson.** ¿Por dónde habría seguido la serie? No lo tenía decidido. En cuanto a la idea que presidía el proyecto, es evidente la que hay detrás de la historia de Lisbeth, la denuncia del abuso masculino sobre una mujer indefensa que, comprendiendo que nadie le va a liberar, decide liberarse por sí misma. Pero hay otra idea quizá igual de importante, que tiene que ver con el periodismo y que sin duda habría seguido desarrollando a lo largo de la serie.

**XL.** ¿A qué se refiere exactamente?

**E.G.** Me refiero a la denuncia de la rendición de los medios de comunicación a la comercialidad, de su cobardía a la hora de publicar buenas historias cuando son problemáticas, y de cómo se ha dejado de invertir en investigación para hacer un periodismo de mínimos, entregado a los anunciantes que sostienen el menguante negocio. Eso ha convertido, de hecho, a muchos periódicos en oficinas de prensa, y lo que publican es cada vez más aburrido, más inofensivo, no interesa. Por eso la gente deja de comprarlos. El periodista Mikael Blomkvist no acepta este estado de cosas, lo que lo convierte en una especie de misil fuera de control.

**“El padre de Stieg me reclamó su ordenador. Buscaba la cuarta novela y creía que estaba en el disco duro”**

Otros comentarios sobre:

**La reina en el palacio de las corrientes de aire (Destino)**

**Félix Romero**

... me parece muy largo y muy aburrido, escrito por un tipo que tenía la autoestima por las nubes, que sabía que sus buenas intenciones engancharían más en la ficción que en el periodismo de investigación y que necesitaba tener relevancia política...



**Fernando Martínez Laínez**

... La prosa de Larsson es transparente y fluida en consonancia con los buenos ejemplos del género.

... Como en casi cualquier novela que se acerca al millar de páginas, en *La reina del palacio...* hay partes buenas y menos buenas. el estilo es explicativo y conversacional, a medio camino entre el fabulario contemporáneo y el thriller de fácil asimilación, en conexión directa con el best seller criminal de todos los tiempos. Su tono es desenfadado, con personajes unidimensionales, silueteados con rotundidad, y una protagonista, Lisbeth Salander, que es la versión adulta de Pipi Calzaslargas: internauta lumbrera, rebelde, independiente, descarada y desinhibida, destinada a convertirse en icono feminista y juvenil.

Publicado en el suplemento cultural de ABC



**BMC** interprets your dream for '57!

INTRODUCING THE NEW

# *Austin-Healey 100-Six*



**Make a date with your dealer today!**

It's your dream come true! Outstanding new advances include a new six cylinder O.H.V. power plant, sleeker-than-ever body lines, eye popping new color combinations . . . *even an "occasional" rear seat!* Here indeed is the "dream car" of motor enthusiasts who fully appreciate championship\* performance coupled with the last word in automotive design.

The Austin-Healey  
100-Six is a product  
of The British  
Motor Corporation, Ltd.  
Makers of MG,  
AUSTIN-HEALEY,  
MAGNETTE, MORRIS,  
AUSTIN AND RILEY CARS.



*\*An experimental prototype of this new  
100-Six recently set 28 new speed and endurance marks  
on the Bonneville Salt Flats of Utah.  
The Austin-Healey now holds every International Class D record  
from one to three thousand miles!*

Represented in the United States by

**hambro** AUTOMOTIVE CORPORATION

27 W. 57th STREET, NEW YORK 19, N. Y.

*Sold and serviced by a nationwide network of distributors and dealers.*