

BAETICA

29

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
2007

Director:

Francisco Sánchez Jiménez

Secretario:

Juan Jesús Bravo Caro

Administradora:

Pilar Pezzi Cristóbal

Consejo de Redacción:

Manuel Álvarez Martí-Aguilar

Pedro Arroyal Espigares

Juan Fernández Ruiz

Federico B. Galacho Jiménez

Francisco J. García Gómez

Remedios Larrubia Vargas

José Enrique López de Coca Castañer

Emilio Ortega Berenguer

Juan Sanz Sampelayo

José María Senciales González

Encarnación Serrano Ramos

Redacción y Administración:

Facultad de Filosofía y Letras

Suscripciones e intercambio:

Secretaría de Baetica.

Facultad de Filosofía y Letras. Campus Universitario de Teatinos

Telfs.: 952 131721 - 952 131718 - 952 131742. 29071 Málaga (España)

Con la colaboración del Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga (SPICUM), Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga y la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía.



Edita: Universidad de Málaga

Imprime: Imagraf Impresores. Tel. 952 32 85 97.

Depósito Legal: MA-29-1979

I.S.B.N.: 84-600-1337-5

I.S.S.N.: 0212-5099

LA ESTÉTICA DE LA CONCILIACIÓN EN LA PINTURA FINISECULAR. *LA TUMBA DEL POETA* DE PEDRO SÁENZ (1864-1927)¹

BELÉN RUIZ GARRIDO

RESUMEN

La “modernidad” de la pintura finisecular malagueña se entiende como una pseudo renovación de la tradición realista y romántica, rechazando los extremos decadentes o las opciones más comprometidas. *La tumba del poeta*, presentada a la Exposición Nacional de 1901, es la obra de Pedro Sáenz que mejor muestra esta estética de la conciliación entre la corrección académica y una sensibilidad finisecular moderada, ajustada a los gustos burgueses mayoritarios. El presente trabajo aborda el carácter de este sincretismo que utiliza la recuperación de la mitología grecorromana para encontrar respuestas a inquietudes artísticas y vitales.

ABSTRACT

“Modernity” in Málaga fin-de-siècle painting is understood as a pseudo-renovation of realistic and Romantic tradition that refuses decadent extremes as well as the most committed options. *La tumba del poeta* by Pedro Sáenz presented in 1901 in the National Exhibition reflects better than any other work by this artist the reconciliation aesthetics of academic correctness with moderate fin-de-siècle sensitivity according to majority bourgeois tastes. The following essay deals with the nature of this syncretism that recovers the Greco-Roman mythology to find answers to artistic and vital concerns.

1. Este artículo es una versión anotada y ampliada de la ponencia “*La tumba del poeta* de Pedro Sáenz. Tradición académica y sensibilidad finisecular”, impartida en el marco del ciclo “Voces del Museo. 2006-2007”, organizada por la Asociación de Amigos del Museo de Málaga. Bellas Artes y Arqueológico y la colaboración del Centro de Profesorado de Málaga, el Museo de Málaga y el Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de Málaga.

1. EL ESPÍRITU FIN DE SIGLO Y LA RECUPERACIÓN VITAL DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA

En 1902, el crítico Eduardo Chavarri apelaba a los sentimientos, la imaginación y la poesía como respuesta vital y estética de los artistas insatisfechos e inquietos:

El modernismo, en cuanto movimiento artístico, es una evolución y, en cierto modo, un renacimiento. No es precisamente una reacción contra el naturalismo, sino contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad (...). El artista, nacido de una generación cansada por labor gigantesca, debe sentir el ansia de liberación (...) nuestro espíritu encuéntrase agarrado por un progreso que atendió al instinto antes que al sentimiento; adormeciese la imaginación y huyó la poesía; desaparecen las leyendas misteriosas profundamente humanas en su íntimo significado²

Tamaño empeño exigía un esfuerzo ímprobo porque implicaba a la propia existencia. Y aún más importante, se hacía partícipe al espectador/lector de semejante exorcismo. No obstante, los caminos eran diversos y contradictorios, así como variable en intensidad el grado de implicación. Luis Antonio de Villena enumera algunos de ellos, mostrando las distintas caras de un caleidoscopio, tantas como sensibilidades: anarquismo, aristocratismo, bohemia, libertad moral, esteticismo, naturalismo, orfismo, espiritismo, idealismo, decadentismo, paganismo, cosmopolitismo, afán erótico, y también, teosofismo, wagnerianismo o primitivismo³.

Las actitudes de los artistas podían oscilar entre el compromiso y la huida, entre la exaltación gozosa de los sentidos y el descenso a los infiernos, entre la delectación morbosa y sórdida y la belleza más idealizada Gauguin, en su constante persecución de respuestas estéticas y vitales, se refugia en aquellos hipotéticos paraísos terrestres de la Polinesia, dejándose la piel en el intento. Antes que él, Baudelaire, el guía de la sensibilidad decadente finisecular, perdía la conciencia y exaltaba o adormecía los sentidos en paraísos artificiales.

Pero las opciones no tenían que ser tan extremas. El estímulo de la imaginación y del sueño se convierte en el eje central del discurso de los que toman la palabra y pasan a la acción, y, además, podían ser reivindicados a través del sarcasmo, una vía sumamente eficaz para marcar diferencias. Este es el

2. “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”, *Gente Vieja* 1902, cit. en L. Litvak (ed.): *El Modernismo*, Madrid 1991, 21-2.

3. VILLENA, L. A.: *Máscaras y formas de fin de siglo*, Madrid 1988, 13.

tono empleado por Santiago Rusiñol, en la celebración de la Tercera Fiesta Modernista en 1894:

El arte por el arte agoniza, para dejar lugar al arte comercial, al arte cromo, al arte barato, al arte espectacular, que es el único que entiende la democracia del arte. Prohibido soñar, amigos míos, prohibido tener visiones, ver vaguedades en las nubes que se forman en la atmósfera del pensamiento, prohibido cerrar los ojos para ver en el interior un más allá difuminado y enamorarse de sombras desconocidas: siempre lo natural como guía, siempre esclavos atados a este conjunto natural lleno de fealdad y tristeza, guarnecido de bajezas de espíritu y de miserias morales, habitado por moribundos que contemplan el pasado como un libro sin hojas, sin tener fe en el futuro, conformándose resignados con las migas del presente⁴

En este contexto la recuperación de la mitología toma carta de naturaleza. Bajo el espíritu finisecular se asiste a una revitalización del mito, que tiene mucho que ver con el desbordamiento de la imaginación reclamada y la evocación propiciada por el sueño y el ensueño. La tradición clásica estaba ahí para hacer con ella lo que se quisiera. Podía ser objeto de copia servil, y por tanto huera, o, únicamente, ejercicio de erudición y documento histórico. Pero la nueva actitud estaba proponiendo un proceso de escrutinio y selección. Perdido el respeto paralizador hacia “lo clásico”, el nuevo rumbo recogía el pasado, lo examinaba, se identificaba con él para contemporaneizarlo y, desde el presente, dotarlo de perspectivas de futuro.

La mitología empleada como recurso simbólico proponía y posibilitaba un acercamiento más profundo, una implicación vital. Para sacar a la luz lo insondable y mostrar las experiencias, los deseos y obsesiones más íntimos con intensidad y sinceridad, los artistas bucean en las experiencias míticas y descubren un hilo conductor de dos direcciones, un camino de ida con billete de vuelta. Los dioses mostraban pasiones humanas universales e intemporales perfectamente identificadas.

En ocasiones el tono de este acercamiento será nostálgico y evocador ante el ofrecimiento de un paraíso, ya perdido, con el que revivir o recuperar la pureza y la libertad de los estados primitivos del ser humano. En este caso, la atracción de lo exótico, tantas veces fantaseado y soñado, se convertía en otro de los recursos finiseculares más atractivos. Pero a la vez potenciaba el sentimiento de diferencia, dado que esos mundos no estaban al alcance de cualquiera, quizás sólo de los escogidos.

4. Discurso leído en la Tercera Fiesta Modernista celebrada en 1894. Cit. en FREIXA, M.: *Las vanguardias del siglo XIX*, Barcelona 1982, 210.

Desde otra perspectiva se plantea el interés de actualización de la compleja esfera mítica, clave para comprender el alcance que el vasto universo mitológico tuvo en el Fin de Siglo. En este sentido resulta convincente la predilección de Rubén Darío:

Amo más que la Grecia de los griegos
la Grecia de la Francia, porque en Francia,
al eco de las Risas y los Juegos,
su más dulce licor Venus escancia⁵

La contemporaneización del mito conllevaba ineludiblemente una implicación vital: los seres míticos encontraron un cuerpo y un ambiente para volver a la vida, porque los artistas se encargaron de insuflarles el soplo necesario. El proceso de comunión se hace entonces biunívoco, pues si bien los artistas descubren el potencial inherente a los relatos y seres míticos, no es menos cierto que éstos reciben toda la carga que caracteriza el espíritu finisecular, hasta el punto de que tendrá lugar una “transformación del mito”⁶, resultado de la “adaptación” del mismo a las obsesiones y deseos de los artistas. Por eso, en muchas ocasiones, la erudición cederá el puesto a la intuición, al conocimiento verdadero por experimentado, mediante el cual la conexión entre el artista y la obra se presenta de una forma más inmediata, trazando un hilo conductor con el espectador.

En atención a estos intereses las iconografías míticas preferentes serán las dionisiacas, con las que está relacionada la representación que nos ocupa. Las fiestas báquicas, con todos sus participantes, posibilitaban este ansiado exorcismo, conjurando prejuicios, desnudando intimidades, liberando las pasiones, exaltando los sentidos, ofreciendo un refugio alternativo a la cotidianidad. Hasta las mujeres, la blanca hija de María o la perversa *femme fatale*, oscuros objetos del deseo, contradictorios y prohibidos, desconocidos, añorados, temiblemente atractivos y atrayentes, protagonistas indiscutibles del erotismo finisecular en todas sus vertientes⁷, encontraron una religión a su medida en el culto dionisiaco⁸.

5. Estrofa de *Divagación* en *Prosas Profanas* (1896).

6. Lily Litvak confiere esta característica a la obra de Oscar Wilde y de Valle-Inclán, en las asociaciones que ambos establecen entre animales mitológicos y la mujer fatal, en *Erotismo fin de siglo*, Barcelona 1979, 147. Para un análisis exhaustivo de estas correspondencias en los pintores finiseculares véanse, entre otros, BORNAY, E.: *Las hijas de Lilith*, Madrid 1998, DIJKSTRA, B.: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona 1994, PEDRAZA, P.: *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Barcelona 1991.

7. Véase nota anterior.

8. VERNANT, J-P.: *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona 1985, 318-20.

El retorno a los orígenes reconciliaba al hombre con un pasado legendario, de trascendental importancia para sobrevivir. Es lo que Mircea Eliade llama “síndrome paradisiaco”⁹, es decir, un deseo profundo del ser humano por recuperar el paraíso perdido después de la “caída”, una de cuyas manifestaciones era la comprensión del lenguaje animal, un reencuentro entre seres que, en su momento, hablaron el mismo idioma y entablaron una amistad de igual a igual. Recordemos que uno de los componentes del sentimiento finisecular mostraba la insatisfacción ante el materialismo asfixiante, superfluo y vacío que marcaba todos los aspectos de la existencia. Y los artistas tomaron el timón del barco que permitiría la huida real o el viaje interior, creyendo en la capacidad salvífica del arte, en sus efectos mágicos y apaciguadores.

De alguna manera, con el tratamiento de esta temática los artistas alborotaban de nuevo el sistema, como antes que ellos lo hicieron los adeptos griegos y romanos, hasta que el carácter licencioso y subversivo sirvió de justificación para su prohibición. Paradojas de la vida “y del arte”, la temática mitológica fue aceptada hasta el punto de convertirse en ejercicio preferente promovido por las academias y certámenes artísticos institucionales, con los que los alumnos, becarios y artistas consagrados demostraban su habilidad técnica, su formación y su enlace con la tradición clásica.

De hecho, desde posiciones académicas, bajo la práctica artística *pompier*, de amplio predicamento oficial, los mitos y las alegorías serán tratados en atención a presupuestos normativos y dogmáticos que ajustaban los temas a un discurso retórico y grandilocuente, resuelto con factura impecable, técnica depurada y realismo en los detalles contextualizadores, apropiados a la práctica de la ambigüedad (**Fig. 1**).

Quizás por ello los resultados, como apunta Hinterhäuser, serán “eclecticos” e “inseguros”, productos de un sincretismo cultural¹⁰. Serán frecuentes las relecturas del relato mítico, así como los ajustes, fusiones y destilaciones, de modo que los extremos temáticos y formales se cribarán en el tamiz que la necesidad de aceptación mayoritaria conlleva. Mujeres y hombres “reales” encarnarán un papel, disfrazados y enmascarados para la ocasión, como figuras de carnaval.

2. LA TUMBA DEL POETA DE PEDRO SÁENZ. ENTRE LA TRADICIÓN ACADÉMICA Y LA SENSIBILIDAD FINISECULAR

Es el caso del artista y la obra que nos ocupa. Pedro Sáenz, como tantos otros creadores de su contexto cultural y estético, pone en práctica una estética

9. ELIADE, M.: *Mitos, sueños y misterios*, Madrid 1991, 61-2.

10. HINTERHÄUSER, H.: *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, Madrid 1980, 12.

de la conciliación que aúna tradición académica (y sus pretendidos valores de universalidad a través de componentes de raigambre clásica como la depuración técnica en composiciones ajustadas y medidas, la corrección en el dibujo y el color, el peso de la representación e identificación y la preferencia por los grandes temas), con la “modernidad”, entendida como pseudo renovación de la tradición realista y romántica, en sus versiones amables, dulces, halagadoras, festivo-decorativas, rechazando los extremos decadentes o las opciones más comprometidas, como bien ha estudiado Teresa Sauret en el contexto de la pintura finisecular malagueña¹¹.

Los resultados de esta suerte de moderación se ajustaba a los gustos mayoritarios del público burgués que acapara y controla el mercado artístico, tanto desde ámbitos privados como desde las esferas públicas, a través de encargos y compras estatales, y la práctica artística oficial con la organización de las Exposiciones Nacionales, la enseñanza en las Escuelas y Academias y el condicionamiento del gusto desde la crítica de arte¹².

Cuando Sáenz realiza *La tumba del poeta*, presentada en la Nacional de 1901, es un pintor de 36 años con un amplio bagaje formativo y profesional nada desdeñable¹³ (**Fig. 2**). Su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, a cargo de Bernardo Ferrándiz, y en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se completa con estancias en los principales centros culturales y artísticos del momento. En 1884 visita por primera vez París. No sería la última ocasión. El año siguiente el artista está en Roma, que seguía siendo el destino para los pintores que querían completar sus estudios académicos, además de servir de preparación y trampolín para concursar en las Exposiciones Nacionales. Entre 1888 y 1910 Sáenz fija su residencia en Madrid, pero no dejará de realizar visitas a Málaga, Barcelona o París.

Asimismo, en las conexiones con la vanguardia decimonónica europea también tuvieron un papel protagonista las publicaciones ilustradas y especiali-

11. SAURET GUERRERO, T.: “Claves modernistas en la pintura fin de siglo malagueña”, *Actas V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona 1986, 91-7. Véanse además PALOMO DÍAZ, F.: *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*, Málaga 1985 y SAURET GUERRERO, T.: *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga 1987.
12. Sobre este destino y sus circunstancias véanse PANTORBA, B.: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid 1980 y GUTIÉRREZ BURÓN, J.: *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid 1987.
13. Los datos biográficos del pintor han sido extraídos de GALICIA GANDULLA, T.: *Pedro Sáenz y Sáenz: biografía y obra. La visión de la mujer fin de siglo a través de su pintura*, Tesis Doctoral inédita, Málaga 2001.

zadas¹⁴. Sáenz fue asiduo colaborador de dos de las más prestigiosas publicaciones del momento, *La Esfera* y *Blanco y Negro*, vinculación que además de proyectar su carrera y difundir su obra, le permitió entablar contacto con algunos de los protagonistas de la efervescencia cultural y artística del momento¹⁵.

La medida del prestigio profesional y social de los artistas tenía una relación directa con el triunfo de sus obras en las Exposiciones Provinciales, Nacionales o Universales. Desde muy temprano Pedro Sáenz dirigió sus esfuerzos a esta tarea, y las recompensas no tardaron en llegar. En la Nacional de Madrid de 1887 y en la Universal de Barcelona del año siguiente, obtuvo menciones especiales y premios con la obra *Las tentaciones de San Antonio*. Nos interesa mencionar este lienzo porque en él ya se encuentran las cualidades que definirán la pintura del artista en adelante. A la crítica no le pasó desapercibida la importancia de las figuras en la composición, hasta el punto de considerarla un pretexto para la práctica del desnudo, además de resaltar la originalidad, fantasía y habilidad para solucionar un asunto muy tratado y escabroso¹⁶. En palabras de Tomás Galicia, “la forma de representar el asunto entra dentro de la más característica plástica *pompier*, aportando la visión de criaturas idílicas sublimadas por el asunto que tratan, que evolucionan en un escenario acorde”¹⁷. *La tumba del poeta* llevará estas premisas a su máxima expresión, como veremos.

Las tentaciones de San Antonio no será la única obra susceptible de poner en relación con el lienzo que nos ocupa. Un breve recorrido por la producción anterior a la creación de *La tumba del poeta* así lo manifiesta. En *Desengaño*, presentada a la Nacional de 1895¹⁸, Sáenz ya planteó un formato similar, situando a la modelo semidesnuda sentada en el suelo. La representación está

14. Es una práctica común en aquellos artistas malagueños (de nacimiento o adopción) que se vinculan, de alguna u otra forma y con mayor o menor intensidad, con algunos de los rasgos identificadores de la “modernidad” pictórica finisecular. Es el caso del antequerano José María Fernández en cuya biblioteca encontramos números de la revista berlinesa *Monatshefte* y de *The Studio*, órgano de promoción del espíritu simbolista en el Londres del *Modern Style*; o el de Enrique Simonet, quien colaboró en *Blanco y Negro*. Sobre este asunto véanse PALOMO DÍAZ, F. J.: (1980 a), “Vida y obra de Enrique Simonet Lombardo”, *Jábega* 29, 1980, 50-60 y “Estudio de la obra de Enrique Simonet Lombardo”, *Jábega* 30, 1980, 41-56; RUIZ GARRIDO, B.: “José M^a Fernández. Semblanza de una vida dedicada al arte”, *Revista de Estudios Antequeranos* 10, 1997, 265-331 y *et al.*: *Visiones e imágenes del Fin de Siglo. La mirada de José María Fernández. 1881-1947*, cat. exp., Sevilla 1998.

15. GALICIA GANDULLA, T.: *Op. cit.*, 93-115, 146-52.

16. *Ibidem*, 61-7, 419-27.

17. *Ibidem*, 67.

18. Esta obra, actualmente en paradero desconocido, se conoce a través de la reproducción en *La Ilustración Artística. Ibidem*, 73-5, 444-6.

ya codificada. A este respecto advierte Galicia: “Es un arte erótico, en el que se combinan técnica más belleza, a la vez que arte de contraste, con el maniqueísmo de lo moral junto a lo inmoral, implicando con este juego al espectador dentro de lo narrado. El título informa del contenido, pero sin aclararlo del todo, generando una lectura secundaria. Es la versión pictórica de la novela romántica, todo ello bajo la señal de lo melodramático”¹⁹, caracteres que encontramos, asimismo, en *La tumba del poeta*.

La primera obra que recibe medalla de segunda clase será *Crisálida*, presentada a la Nacional de 1897²⁰ (**Fig. 3**). De nuevo Sáenz trabaja el mismo formato horizontal que le permite el desplazamiento detenido de la mirada y la inmediatez visual de lo representado. La temática asocia el tratamiento de figuras infantiles (preferentemente femeninas) con el desnudo, en imágenes que codifican supuestos mensajes emotivos relacionados con la ternura, el ideal, la intrascendencia de la instantánea y que, evidentemente, no están exentos de concesiones a la morbosidad. Este subgénero, ampliamente cultivado desde la variedad de posiciones estéticas decimonónicas, se inscribe plenamente dentro de la sensibilidad finisecular que tendrá en el erotismo morboso y negro, en los deleites malsanos y prohibidos, uno de sus anhelos preferentes²¹.

Muy pronto Pedro Sáenz se interesa por otra de las correspondencias que marcarán su producción: la mujer, el desnudo (o semidesnudo) y las flores. En *Desengaño* así lo hizo y lo volverá a repetir en *Ensueño*, obra presentada en la Nacional de Madrid de 1897 y en Exposición de Barcelona de 1898²². La atención se centra en codificar imágenes permisivas, pero a la vez sugerentes, en atención a la moderación y la aceptación. Los títulos cumplen una importante función a través de la sugerencia de lo no expreso. Obras sucesivas, como

19. *Ibidem*, 74-5.

20. *Ibidem*, 77-9, 455-9.

21. Tanto Dijkstra como Bornay dedican sendos capítulos a este tema: “La evolución y el cerebro: los ojos apagados y la llamada del niño; la homosexualidad y el sueño de la trascendencia masculina” y “El culto a las niñas y púberes o el aprendizaje de la *femme fatale*”, respectivamente, véase nota 6, 160-209 y 142-57. Hemos abordado este tema en “Lolitas. Aprendices de mujeres fatales en las artes plásticas y el cine”. *I Curso. Aula de Mayores 2006/2007*, T. I, Málaga 2007, 179-95. La historiografía anglosajona es particularmente prolija en este asunto: HIGONNET, A.: *Pictures of Innocence*, London 1998, HOLLAND, P.: *Picturing Childhood. The myth of the child in popular imagery*, London 2004; SINCLAIR, M.: *Hollywood Lolita. The Nymphet Síndrome in the Movies*, London 1988; estudios multidisciplinares en LAMARE, P.: *Les Lolitas*, Paris 2001 y LARDÍN, R. (edit.): *El día del niño. La infancia como territorio para el miedo*, Madrid 2003.

22. GALICIA, T.: *Op. cit.*, 80, 450-2.

*Violeta, Mariposas, Amapolas, Crisantemas*²³ (**Fig. 4**), corroboran el interés de estas asociaciones.

Un paso más en la consolidación de las premisas características de su producción será *El aseo* (conocida también como *La toilette* o *La toilette de la modelo*) (**Fig. 5**). La obra, premiada con medalla de tercera clase en el certamen de Barcelona de 1898²⁴, está considerada como un "...hito dentro de la trayectoria profesional de P. Sáenz, debido a una serie de circunstancias que hacen de ella una de las principales telas de este artista"²⁵. Entre esas circunstancias se encuentra, no sólo la repetición del formato apaisado, sino además la resolución técnica de las calidades táctiles, conseguidas a través de un trabajo minucioso y delicado de las carnaciones, recursos que veremos plenamente desarrollados en *La tumba del poeta*.

El aseo se volverá a exhibir en la Nacional del año siguiente, junto a *Violeta*, la premiada *Inocencia y Amapola* y *Arte y juventud*, entre otras²⁶. De hecho, 1899 se considera una inflexión importante en su trayectoria profesional. La crítica percibió este matiz y anotó su adscripción a un tipo de simbolismo moderado, caracterizado por la ya nombrada conexión entre la figura femenina y las flores, convertidas en elemento de refuerzo, el gusto por la insinuación añadida a los títulos y la correspondencia entre arte, poesía y música²⁷.

Con este bagaje, la ansiada consagración del artista no se haría esperar. La participación en la Exposición Nacional de 1901²⁸ supuso la consideración de primera medalla para *Stella Matutina*²⁹ y la presentación de una de las obras más significativas de su trayectoria profesional: *La tumba del poeta*³⁰.

No obstante, y a pesar del itinerario marcado por su producción anterior, *La tumba del poeta* es una obra excepcional dentro de su trayectoria profesional, y quizás la que mejor muestra la adecuación entre la tradición académica y la sensibilidad finisecular, mezclándolas. Algo peculiar, quizás no tan anecdótico como en un principio pudiera parecer, es el hecho de que el artista conservó esta obra hasta su muerte (su nuera la donó al Museo de Bellas Artes de Málaga en 1961). No es un caso único. En el caso de José María Fernández esta situación puede resultar natural dada su escasa proyección pública, a lo que se sumaba el carácter particularmente privado de

23. *Ibidem*, 459-61, 469-70, 483-5, 491-5.

24. *Ibidem*, 82-8, 462-6.

25. *Ibidem*, 462.

26. *Ibidem*, 83-91, 459-61, 475-7, 483-5, 485-7.

27. *Ibidem*, 87.

28. *Ibidem*, 115-26.

29. *Ibidem*, 512-20.

30. *Ibidem*, 496-505.

los dibujos³¹. Pero resulta cuanto menos llamativo que suceda con pintores que disfrutaron de un gran prestigio personal, profesional y social, y además con obras destacadas y celebradas por la crítica. También a Simonet le ocurrió con un cuadro de temática mitológica, *El Juicio de Paris*³². Independientemente de las causas reales para tal hecho (causas que pueden ser prosaicas), resulta atractivo pensar que la vinculación de estos artistas con sus obras parte de una necesidad que tiene que ver con una premisa del espíritu finisecular, aquélla que tiene las pulsiones humanas más íntimas en su base. De este modo el sentido decorativo e intrascendente del tratamiento del mito se trasciende para mostrar posiciones más comprometidas con los intereses personales y artísticos. Se podría decir que estamos ante experiencias más subjetivas, y que, a pesar de que las podemos interpretar y “descifrar”, implican de forma más sincera al espectador porque éste las recibe como emociones conocidas y compartidas. El tema mítico se presenta, entonces, como un recurso y como un fin en sí mismo, como presentación y representación.

La excepcionalidad de *La tumba del poeta* viene marcada, asimismo, por la rareza de la temática dentro de su producción. Como veremos, las referencias mitológicas entre otras, aunque no directas, dotan de significación a la obra, hasta el punto de definir el género. Si bien los recursos alegóricos son más frecuentes en su obra³³, los asuntos míticos sólo aparecen de forma explícita en cuatro ocasiones más, con *Elia*, *Bacanal* y *Estío* (llamada con posterioridad *Una bacante*)³⁴.

La tumba del poeta conjuga el carácter narrativo con la fuerza de una imagen impactante visualmente, aún sin conocer a qué episodio se está haciendo referencia. El título, no obstante, remite a una tradición que tiene en la mitología griega su referente primero. Nos referimos al relato de la vida y muerte de Orfeo de manos de las mujeres tracias, que presas de ira, como bacantes enloquecidas por el desprecio del poeta desconsolado por la pérdida de Eurídice, lo asesinan y despedazan. Hasta llegar a este trágico final, cargado de simbolismo, la azarosa existencia de Orfeo le hace partícipe de numerosos episodios que amplían sus relaciones y le vinculan a otros ciclos míticos que enriquecen su significación³⁵. Es el máximo representante de las artes,

31. La mayor parte de la producción de este artista, exceptuando la escasa obra en colecciones particulares, forma parte de los fondos del Museo de Antequera.

32. *El Juicio de Paris* ha sido adquirido a los herederos del pintor por la Junta de Andalucía para el Museo de Bellas Artes de Málaga.

33. GALICIA, T.: *Op. cit.*, 374-80.

34. *Ibidem*, 522-5, 533-5, 547-52.

35. GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona 1998, voz “Orfeo”. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona 1995, voz “Orfeo”. Estudios exhaustivos sobre el mito y una amplia relación bibliográfica en:

de la poesía y la música, “padre del canto”, de ahí la presencia de la lira en sus representaciones. Además, a este músico inventor (la cítara) y reformador (amplía el número de cuerdas de la lira) se le atribuyen cualidades de augur, profeta y mago, al fundar o impulsar dos de los cultos más importantes de la esfera mítica griega: los de Apolo (su padre y amante) y los de Dionisos. Los ritos que llevan su nombre estaban relacionados con los dos anteriores a través del interés por lo insondable, lo misterioso, la transgresión, las ceremonias de iniciación y la purificación en la búsqueda de la felicidad eterna. Y por si fuera poco aún tuvo tiempo de acompañar y auxiliar a los Argonautas cuando, durante la búsqueda del vello de oro, estuvieron a punto de ser devorados por las engañosas y temibles sirenas, de no ser porque la belleza de los cantos y la música de Orfeo superaron la de sus temibles oponentes.

No es de extrañar que la temática órfica haya sido un motivo preferente para los artistas desde la Antigüedad. Como no podía ser menos el siglo XIX, y particularmente la sensibilidad finisecular, encuentra múltiples conexiones con este mito cargado de simbolismo³⁶. El orfismo (junto con el esoterismo y el teosofismo) fue una de las corrientes místicas más seguidas por aquellas almas insatisfechas con la ortodoxia normativa occidental, buscadoras de experiencias alternativas. Los artistas podían medir su ansia de inmortalidad con el ejemplo de Orfeo, ese ser heroico que descubrió la capacidad salvífica del arte, hasta el punto de apaciguar a las bestias. Sentirse un escogido por los dioses para hacer cosas importantes tiene mucho que ver con la concepción romántica del artista como un ser diferente.

Por extensión, el tratamiento del mito permitía a los artistas referirse a asuntos trascendentales como la integración de las artes, de la poesía y la música, la reflexión sobre la creación y el papel del artista en el mundo, sobre el ideal de la inspiración que tanto preocupa a los creadores; y también, la variedad de experiencias amorosas, desde las más tiernas a las apasionadas e incluso castradoras, la muerte rodeada de violencia, el papel de la mujer en su condición más destructora y perversa y el sentimiento humano de la melancolía y la nostalgia ante la ausencia o la pérdida.

El protagonismo de Orfeo en la pintura decimonónica es tratado bajo la variedad estética que recorre el siglo, desde posiciones formales académicas o renovadas. Los artistas románticos, prerrafaelitas (**Fig. 6**), simbolistas (**Fig. 7**), decadentes (**Fig. 8**) o nabis hacen de la huida, el lamento y la muerte, pre-

BERNABÉ, A.: “Tendencias recientes en el estudio del Orfismo”, *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 0, 1995, 23-32, SANTAMARÍA ÁLVAREZ, M.: “Orfeo y el orfismo. Actualización bibliográfica (1992-2003)”, *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 8, 2003, 225-64.

36. DIEGO, R. de: “Sobre el héroe decadente”, *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses* 5, 2000, 57-65.

sententes en el relato mítico, los motivos preferentes de sus obras. El pintor simbolista Gustave Moreau trataría el mito en varias ocasiones desde 1865 en la obra *Orfeo*, hasta 1890 con *Orfeo en la tumba de Eurídice* (**Fig. 9**) mostrando la versatilidad y la capacidad de vinculación proporcionada por el relato y la figura del poeta.

En la obra de Sáenz el elemento iconográfico que remite directamente al mito órfico es la lira que reposa a los pies de la tumba (**Fig. 10**). No obstante, el artista evita la presencia expresa del héroe, desviando la atención hacia el personaje femenino que centra la composición como verdadero protagonista de la imagen. Desde la Antigüedad la música ha sido una actividad vinculada al ámbito doméstico femenino y una de las ocupaciones cuyo dominio podía demostrar públicamente. Son numerosas las escenas de género en las que las mujeres aparecen tocando instrumentos. En un ejercicio de traslación, la joven de *La tumba del poeta* parece haberse despojado de la túnica transparente de luto para dejar reposar la lira. Una fotografía anónima fechada en 1913 incide en esta lectura al mostrar a una joven que apenas vela su desnudez con un manto estratégicamente colocado sobre las piernas, mientras sostiene una lira entre sus manos (**Fig. 11**). El discurso alegórico queda desplazado por las evidentes connotaciones eróticas de la imagen, en una retórica de encubrimiento de la verdadera finalidad, muy del gusto de la época.

La indefinición iconográfica planteada por Sáenz permite introducir nuevos referentes que amplían la significación de la composición haciéndola más sugerente. Estos dilatados derroteros no quedaban muy alejados de los pormenores del relato órfico. La ajetreada vida del músico tracio le relacionan con buena parte del elenco femenino, humano o monstruoso, más excitante del universo mítico: desde su esposa Eurídice, hasta las musas³⁷, las ninfas³⁸, las ménades, las bacantes y las sirenas. El sarcófago de nuestro poeta está recorrido por un fantástico friso clásico ocupado por cinco mujeres cuyos gráciles movimientos imprimen un gran dinamismo a la composición. La temática tratada las vincula a ese grupo de féminas míticas relacionadas con las artes, el amor carnal, la naturaleza en estado salvaje, la locura y la muerte. A todas ellas el universo iconográfico finisecular les dedica atención de forma obsesiva (**Fig. 12 y 13**)³⁹.

37. Divinidades de la música y los distintos tipos de poesía, así como las artes y las ciencias. Originalmente fueron consideradas ninfas. La musa Erato se relacionaba con la lírica y la poesía amorosa, portando una lira; asimismo Terpsícore, la musa de la danza, lleva un instrumento de cuerda, una lira o viola y a veces se representa bailando. Estos seres también se lamentan en los funerales, y están vinculadas a los relatos órficos, recogieron los trozos de Orfeo muerto, cuya madre era musa Calíope. Véase nota anterior.

38. Dríades, ondinas, nereidas, pléyades y oceánides, entre otras.

39. Véanse las referencias bibliográficas de la nota 6.

La personal interpretación de Sáenz hace que las referencias al mito clásico no sean explícitas, aunque existen elementos para la identificación. La presencia “física” del poeta queda sugerida por el monumento sepulcral que hace de telón de fondo. El carácter clásico del mismo se perfila con un friso de musas-bacantes que recorre la superficie en una movida aunque coordinada coreografía animada por la agitada carrera que hace ondular al viento los pepllos. Para la ejecución del sarcófago Sáenz se basó en un modelo escultórico en relieve (aparece en una fotografía del artista en su estudio)⁴⁰. La fidelidad arqueológica se encuentra en la base de los presupuestos académicos en aras de la consecución de la veracidad (**Fig. 14**). Sin embargo, el pintor trasciende la rigidez normativa de tal ajuste a través de un mecanismo que redundante en la permanente dualidad de la imagen. La musa-bacante de la izquierda muestra una silueta “excesivamente” recortada sobre el fondo marino, tanto que permite enlazar con los elementos esparcidos en el suelo y conducen a la joven del primer plano. Lo pétreo-irreal y lo carnal-real como dos caras de la misma moneda: sueño y vigilia, amor y muerte.

Las referencias a los monumentos funerarios de reminiscencia romántica, recuperados en el fin de siglo, resultan, asimismo, evidentes (**Fig. 15**). Hojas esparcidas estratégicamente por el suelo marmóreo, crisantemos y rosas, motivos insistentemente utilizados por modernistas y simbolistas⁴¹, enlazan los gustos del artista, que utilizó en muchas de sus obras este recurso incluso como títulos recurrentes, con el clima elegíaco de la obra. En este mismo clima incide la relación entre la muerte del poeta y la poética de la imagen a través de asociaciones entre muerte, poeta, mujer, abandono, llanto, melancolía y sueño, claves en la estética finisecular.

Pero el acento elegíaco no está reñido con las alusiones eróticas. Tanto en las artes plásticas como en la literatura simbolista y modernista decadente encontramos ejemplos de sugerentes asociaciones sensuales. La analogía entre la melancolía, el hastío, el llanto y las hojas y flores secas es clave en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Según Lily Litvak en el poeta sirven como propuesta esteticista de alejamiento: “siempre con la mirada, la mujer queda poseída pero virgen, es una posesión a distancia, sin tocar ni marchar la carne. Por eso propone: *si quieres, te besaré... /la blancura con mis ojos...*”⁴². La experiencia vital que se debate entre el sensualismo exaltado y la castidad tendrá su solución en *Jardines Místicos* cuando la elección de esta última entrañe el rechazo de la vida, opción esta última que finalmente triunfará:

40. GALICIA, T.: *Op. cit.*, 503.

41. LITVAK, L.: *Erotismo...*, *op. cit.*, 30 y ss.

42. En *Jardines lejanos*, cit. en *Ibidem*, 45-6.

alma de carne sombría
 que aun tiene dos ojos bellos,
 que enluta las tumbas frías
 con sombra de los cabellos. (...)

Desesperación y llanto
 en mármoles sepulcrales...
 algo que seca de espanto
 las rosas primaverales!

... En el jardín llora
 una desesperación
 sombría y blanca⁴³

Las mismas interrelaciones se encuentran en la escultura *Desconsuelo*, de J. Llimona (**Fig. 16**), y son transmutadas en un erotismo más directo, adobado de códigos morales, por Ramón Casas en el lienzo *Flores deshojadas* (Fig. 17), en clara alusión al “desfloramiento” de la joven que yace en un suelo tapizado de unas flores en absoluto decorativas.

Estas claves finiseculares se encuentran tamizadas en la obra de Sáenz, porque huye de los extremos para ajustarse a los cánones de la ortodoxia oficialista y a los gustos moderados mayoritarios, a través de la estética de la conciliación⁴⁴. Las similitudes con las obras de los artistas académicos más solicitados del momento, incluso en la temática tratada, son más que evidentes (**Fig. 18 y 19**).

El mismo juego de la ambigüedad que provoca la dualidad de las visiones y las lecturas se consigue con la joven desnuda que protagoniza la composición. La retórica, aunque presente, queda trascendida en atención de unos recursos mucho más sensuales, interés preferente del artista. Es el cuerpo de la joven, de piel tersa y sonrosada, en contraste con la piedra, el que centra la composición y, por extensión, la atención del espectador. Este motivo le permite demostrar, asimismo, su habilidad técnica a través del esmerado tratamiento de las calidades táctiles. Sin embargo, los aspectos morbosos o hirientes quedan eliminados en aras de una concesión a la moderación convencional, corroborada por la falta de identidad de la modelo, que oculta el rostro tras una frondosa cabellera y la ocultación estratégica de elementos sexuales explícitos en la pose recogida. Y sin embargo la desnudez, que en principio, debiera resultar natural al formar parte del estado mítico ancestral, tanto por su posición

43. Cit. en *Ibidem*, 50.

44. SAURET, T.: *El siglo XIX...*, op. cit., 440-2.

central, como por el ajustado encuadre que apenas permite escapatoria visual en el mar que se vislumbra en el ángulo izquierdo, resulta tremendamente carnal, sensual. La disposición alargada del soporte incide aún más en este planteamiento al dirigir la mirada como si de la página de un libro se tratara, de izquierda a derecha, “lectura” en la que el cuerpo de la joven aparece permanentemente, desde los pies, hasta alcanzar, suavemente, la espalda y salir del ángulo de visión con la bacante que nos ayuda a escapar. La iluminación no hace más que subrayar el clima irreal, potenciado por la minuciosidad y realismo de los recursos plásticos, siguiendo el ejemplo de la pintura académica-pompier practicada y puesta de moda por alguno de los pintores victorianos más influyentes de la época, como sir Lawrence Alma-Tadema (**Fig. 20 y 21**). Dado el destino que la obra iba a tener, presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 y en la Internacional de Barcelona de 1907, la carga intelectual que permitía el refrendo de enlace con la codificación académica, se acompañaba de impacto visual, como llamada de atención. La obra no pasó desapercibida.

3. LA TUMBA DEL POETA ANTE LA CRÍTICA. LAS CLAVES DE LA MODERACIÓN

Los comentarios que suscitaron las distintas exhibiciones públicas de *La tumba del poeta* corroboran, tanto los intereses del artista, en función de la búsqueda del éxito en el ejercicio de la profesión y su confianza en el triunfo de la obra, como el carácter de la percepción de la obra, adecuada a las pautas de corrección artística y social exigidas.

Las crónicas⁴⁵ ponen de manifiesto ese difícil equilibrio entre la elevación del espíritu y la rotundidad de la carne, que debe disimularse en aras de la aceptación. *La tumba del poeta* se considera “un pretexto pero, muy artístico para presentar un desnudo”, trabajado para que resulte una “nota poética y delicada”. De este modo el artista se ejercita en la práctica de la moderación, como señala otra de las críticas: “Sáenz propende en todo a la elevación, al decoro, a la elegancia, inclinaciones nobles, verdaderas musas, en cuya compañía se llega muy lejos”.

El objetivo primero y último de la práctica artística es la considerada “esencia femenina”, teniendo en cuenta que esta siempre será una creación de la mirada del varón. Sáenz es considerado un “pintor de mujeres” para el que la belleza femenina se ha convertido en objeto de culto y, por tanto, en una especie de religión. El artista ya no puede desvincularse de la obra, pero

45. Todas las citas textuales están sacadas de GALICIA, T.: *Op. cit.*

sí puede enmascarar las verdaderas intenciones, disfrazándolas de corrección. En la entrevista que Manuel Carretero le hace para *Vida Galante* en 1903, hace una declaración de intenciones: “la Eva soñadora, la mujer ideal que nos acaricia y nos duerme en esas horas de placer, en las que se mide la dicha en tiempo feliz que no debía tener término”.

Esta percepción de sí mismo está en consonancia con la imagen que trata de transmitir con sus obras. El célebre crítico José Francés establece esa correlación en las páginas de *La Esfera* publicadas en 1914: “Es el espíritu del pintor que asoma detrás de la figura pintada y que prolonga por toda la obra de Pedro Sáenz una sutilísima sensación de languidez, de suavidad, de dulzura, no exentas de melancolía”, y *La tumba del poeta* es, a juicio del autor la perfecta encarnación de ese ideal artístico convertido en vital, o al contrario:

Pero el desnudo más bello de P. S. es el de *La tumba del Poeta* y tal vez sea éste también su cuadro más admirable. Todo en este lienzo responde al concepto clásico del dolor que tenían los helenos, y que en sus frescos y sus mármoles queda supeditado a la serenidad y armonía de líneas. Como en el arte helénico, la musa del poeta se tapa el rostro para no dejarle ver deformado por la desesperación y son a la manera de los paganos comentarios el bajo relieve de la derecha y el fondo azul del mar. ¡Página sentida y bien interpretada la de este cuadro que había de recorrer triunfalmente varias exposiciones europeas y americanas!.

Cuando en 1917 la obra se expone en Málaga, las palabras de Pascual Santacruz en *El Regional* son reveladoras de ese justo medio renovado al que responde la práctica pictórica de Sáenz:

Pedro Sáenz es un hombre equilibrado, todo ponderación y dulzura, bondad y optimismo, y su arte fielmente su textura psicológica. Nada de colores chillones ni de hipérbolos pictóricas: todo es suave, dulce, templado, sugerente. El calificativo de elegante es el que mejor le cuadra a mi buen amigo. Su pincel es justo, armónico, atractivo como él. Su escuela es la del buen gusto. No es un realista violento, ni un romántico revolucionario que moja su pincel en su alma enfermiza e inquieta.

Pero en realidad la frontera entre el ideal y la realidad, entre la imagen estereotipada y el ansía de dar rienda suelta al erotismo más descarnado se desdibuja, o mejor dicho, son caras de la misma moneda que se mueven en un terreno resbaladizo. Las palabras de Santacruz sobre la moderación de Sáenz como pintor de mujeres despiden el fétido olor de los convencionalismos, de lo correcto para ser aceptado en una sociedad bienpensante, con grandes sótanos y desvanes negros y malolientes:

(...) al pie de algunos (retratos de mujer) podría escribir Campoamor una dolorosa, y Sthendal un pensamiento amoroso. Las mujeres de P. Sáenz son de una feminidad idealizada. No despiertan deseos impuros, aunque estén desnudas porque tienen poca carne sobre los huesos y mucha melancolía en los ojos. Las damas de sus cuadros parecen todas vírgenes, aunque estén casadas, porque en sus rostros brilla una seductora pureza. Viéndolas el observador no puede por menos que confesarse que así como él las pinta, deben ser las representantes de lo que el autor de Fausto llamó el eterno femenino (...). Pedro Sáenz no hace concesiones al mal gusto de las manadas epicúreas que piensan que el arte comienza pasadas las ligas para terminar en el escote. Un arte al servicio de la voluptuosidad será siempre chabacano. Yo creo con Varela, que el refinamiento en la pintura por descripción de lo erótico, acusa un cerebro pobre y un alma muy tosca. Harto nos enfangamos como hombres en la realidad, para que vayamos también a manchar con el barro de los burdeles y las alcobas, la limpia imagen de la belleza, que según Campoamor es un ángel que no tiene sexo.

Estas lecturas, que hoy llamaríamos políticamente correctas, ponen en evidencia la realidad de la doble moral y la necesidad de la ambigüedad como mecanismos de adecuación, participación y sugerencia. Pero la evidencia es contundente. No sólo en el cuadro que nos ocupa, sino en otras muchas obras, el artista juega a través de códigos sutiles pero que están ahí. Esta vertiente moderada no queda a salvo de las dobles lecturas, de las dobles miradas, es decir, posibilita el estimulante juego de la ambigüedad que hace permisible a la mirada mensajes de otro modo rechazados por políticamente incorrectos. Este mecanismo permite, asimismo, la búsqueda en el arte de un placer inmediato a través de obras fácilmente asimilables. El buen oficio, entendido como adecuación formal a los cánones académicos de la representación, tiene que ver con esta intención.



1. Alexandre Cabanel. *El nacimiento de Venus*, 1863



2. Pedro Sáenz. *La tumba del poeta*, 1900-1901.



3. Pedro Sáenz. *Crisálida*, h. 1897



4. Pedro Sáenz. *Crisantemas*, h. 1900



5. Pedro Sáenz. *El aseo*, h. 1898



6. J.-W. Waterhouse. *Ninfas mirando la cabeza de Orfeo*, 1900



7. Odilón Redón. *La cabeza de Orfeo*, 1905



8. Jean Delville. *Orfeo*, 1893



9. G. Moreau. *Orfeo ante la tumba de Eurídice*, 1890



10. Pedro Sáenz. *La tumba del poeta*,
detalle



11. Mujer tocando la lira. Fotografía, 1913



12. G. Moreau. *Hesiodo y la musa*, 1891



13. Aman-Jean. *La Poesía Mística*, h. 1894



14. Ménade. Bajorrelieve romano



15. E. Tadolini. *Mausoleo Eleodoro Romero Salcedo y Angela Salcedo de Puente*. Cementerio Presbítero Maestro de Lima, 1921



16. J. Llimona. *Desconsuelo*, h. 1907



17. Ramón Casas. *Flores deshojadas*, 1894



18. J. N. H. Aussandon. *La ninfa ante Corot*, 1886



19. W. Bouguereau. *Elegía*, 1899



20. L. Alma-Tadema. *Esperanzas*, 1885



21. L. Alma-Tadema. *Devotas del amor*, 1891

ÍNDICE

M. SÁNCHEZ LUQUE y S. RAMÍREZ GONZÁLEZ. Religión y Poder en la cabecera administrativa del Guadalhorce. La Orden Trinitaria en Coín durante el Antiguo Régimen	9
B. RUIZ GARRIDO. La estética de la conciliación en la pintura finisecular. La <i>Tumba del poeta</i> de Pedro Saénz, (1864-1927)	31
F. ALMEIDA GARCÍA. Análisis de la estructura turística de las ciudades Patrimonio de la Humanidad de España	57
A.M. LUQUE GIL y R. BLANCO SEPÚLVEDA. La regulación de las prácticas recreativas en los Parques Naturales Andaluces	73
M.F. MÉRIDA RODRÍGUEZ. Parques Naturales Protegidos y desarrollo socioeconómico. La percepción social en el entorno de los Parques Naturales de la provincia de Málaga	105
J.J. NATERA RIVAS y I. FLORIDO GARCÍA. Notas sobre la segregación residencial de la población indígena en Lima (Perú).....	125
M.J. PERLES ROSELLÓ y F. CANTARERO PRADOS. Particularidades de la generación del riesgo en espacios periurbanos	145
I. LÓPEZ GARCÍA y E. NAVARRO JURADO. El patrimonio arqueológico como dinamizador del turismo cultural: actuaciones en la ciudad de Málaga	155
P. RODRÍGUEZ OLIVA. Noticias arqueológicas sobre Algeciras (Cádiz) en los inicios del siglo XX y nuevos datos de la colección de D. Emilio Santacana	173
E. SERRANO RAMOS. La terra sigillata hispánica en el territorio malacitano.....	217
J.C. TELLERÍA SEBASTIÁN. <i>Utilitas rei publicae</i> : la <i>libertas</i> en el <i>Agricola</i> de Tácito.....	251
R. GONZÁLEZ ARÉVALO. La moneda castellana en los manuales de mercaderías y tratados de aritmética italianos bajomedievales (siglos XIII-XV)	263

M.T. LÓPEZ BELTRÁN. La ascendencia judía de Gómez Serón de Moscoso, vecino de Málaga y gobernador de Popayán en 1561.....	281
J. SUBERBIOLA MARTÍNEZ. La introducción del reloj mecánico en Málaga y Granada (1491-1492).....	293
M.C. IRLES VICENTE. El Ayuntamiento de Alcoy en el siglo XVIII: la renuncia como práctica generalizada.....	303
M. LEÓN VEGAS. ¿Fe o superstición? Devociones populares ante lo “sobrenatural” en la Antequera Moderna.....	321
E. MENDOZA GARCÍA. Juicio de residencia al escribano de Ardales en 1685: ¿culpable o inocente?.....	347
J.J. MOREAU CUETO. ¿Un caso de solidaridad judeoconversa? Diego de Barrios, vecino de Cádiz.....	367
M. REDER GADOW. Vida cotidiana en Ronda durante la Guerra de la Independencia (1810-1812).....	385
J. SANZ SAMPELAYO. En torno a los archivos parroquiales andaluces. Estructura, revisión de su actuación y su valoración como fuente demográfica. Su aprovechamiento en estructuras comarcales agrarias (2ª parte).....	413
M.B. VILLAR GARCÍA. Los extranjeros en la España Moderna. Un campo historiográfico en expansión.....	425
S. VILLAS TINOCO. Ciencia, Técnica y control sobre la inversión ilustrada.....	443
P. YBÁÑEZ WORBOYS. Los procuradores de causas y la capacitación en el derecho castellano medieval y moderno: Los factores jurídicos y técnicos...	461
C. CERÓN TORREBLANCA. De la Guerra de los Abuelos, a la Guerra de las Esquelas: 70 años del aniversario de la Guerra Civil Española y del comienzo del Franquismo.....	473
M.J. GONZÁLEZ CASTILLEJO. Orden Público y Movimiento Obrero en Málaga en la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930).....	485
C. ROMO PARRA. Reinas de una sociedad dentro de otra sociedad. Apuntes sobre las percepciones y sentimientos de las amas de casa en la última década del Franquismo.....	499

RESEÑAS

L. BAENA DEL ALCÁZAR de AA.VV. <i>Ocio y placer en Pompeya</i> , Murcia 2007.....	519
L. BAENA DEL ALCÁZAR de Hellmann, M.-CHR. <i>L`architecture grecque. 2. Architecture religieuse et funéraire</i> , Editions A. et J. Picard, Paris 2006..	523

A.M. GARCÍAARROYO de Arias González, L. y Luis Martín, F. de <i>La vivienda obrera en la España de los años 20 y 30 de la “Corrala” a la “Ciudad jardín”</i> , Fundación Cultural del Colegio Oficial de Arquitectos de León, Salamanca 2006.	528
J.A. GARCÍA GONZÁLEZ de Piutats, O. <i>Egiptosophia. Relectura del Mito al Logos</i> , Editorial Cairós, Barcelona 2006	532
J.A. GARCÍA GONZÁLEZ de Cuenca-Estrella, M. y Barba Martín, R. <i>La medicina en el Antiguo Egipto</i> , Editorial Aldebarán, Madrid 2004.....	535
M.J. GONZÁLEZ CASTILLEJO de Fuente, I. de la <i>La Roja y la Falangista. Dos hermanas en la España del 36</i> , Planeta, Barcelona 2006.....	537
I. LÓPEZ GARCÍA de Beltrán Fortes, J., García García, M.A. y Rodríguez Oliva, P. <i>Los sarcófagos romanos de Andalucía. Corpus Signorum Imperio Romani</i> , Corpus de Esculturas del Imperio Romano-España, vol. I, fasc.3, Murcia 2007.	539
A.J. PINTO TORTOSA de Luis Martín, F. de y Arias González, L. <i>75 años con la enseñanza. FETE- UGT (1931-2006)</i> , Federación de Trabajadores de la Enseñanza de UGT, Madrid 2006	543
A.J. PINTO TORTOSA de Luis Martín, F. de <i>Magisterio y sindicalismo en Cataluña. La Federación Catalana de Trabajadores de la Enseñanza. De los orígenes a la Guerra Civil</i> , Ediciones del Serbal, Barcelona 2006.	547

