

The Edwardians and the Making of a Modern Spanish Obsession

El estudio del fenómeno de la hispanofilia y la construcción de la imagen internacional de España en la Edad Contemporánea ha sido una fructífera línea de investigación en los últimos años. Esa vía de exploración tuvo un importante hito en la celebración en 2002-2003 de la exposición *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting* en el Musée d'Orsay y el Metropolitan Museum de Nueva York. Años después, la historia cultural ha reunido a especialistas de diversas disciplinas que han reflexionado sobre la construcción de la imagen de España en el extranjero. Entre ellos me refiero a académicos como M. Elizabeth Boone, especialista en esta cuestión para el caso de Estados Unidos con publicaciones como: *Vistas de España. American Views of Art and Life in Spain, 1860–1914* (2007) o *The Spanish Element in Our Nationality: Spain and America at the World's Fairs and Centennials Celebrations, 1876- 1915* (2020). Intereses similares ha tenido el profesor de Historia Moderna Richard L. Kagan, quien publicó en 2019: *The Spanish Craze: America's Fascination with the Hispanic World, 1779–1939*. En el caso británico, Kirsty Hooper –profesora del Department of Hispanic Studies de la University of Warwick– ha desarrollado trabajos en el ámbito de la historia cultural de España desde 1800, prestando atención a aspectos muy variados y abordando con especial interés el caso de Galicia.

He tenido acceso a los estudios de Kirsty Hooper y, en concreto, el libro que aquí reseño, al buscar información sobre los viajes de artistas británicos a España a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Y es que, cuando trabajamos sobre la construcción de la imagen romántica de España, fácilmente vienen a nuestra mente los viajes de aquellos “curiosos impertinentes” que visitaron el país

durante la larga era victoriana (1837-1901). Pero, ¿qué ocurrió después? ¿cómo afectó al imaginario de lo español la popularización de los viajes a comienzos del siglo XX, en el momento del nacimiento del turismo?

La lectura de *The Edwardians* permite comprender las vías de aproximación a España y a lo español de los británicos durante el periodo eduardiano (1901-1910). Este breve lapso temporal fue relevante en la historia de ambas naciones, con algunos eventos de acercamiento bilateral, véase el matrimonio en 1906 de Alfonso XIII con la princesa Ena de Battemberg, nieta de la reina Victoria. Así, este libro explora la imagen y el conocimiento que los británicos tenían de España en este periodo histórico en el que los viajes, las publicaciones y las noticias crecieron exponencialmente. A través del estudio de los testimonios de literatos, viajeros, académicos, artistas y otros autores, Kirsty Hooper demuestra el amplio y variado conocimiento que desde Gran Bretaña existía sobre España.

El libro se encuentra dividido en varios capítulos. La autora comienza dedicando un primer epígrafe titulado “What the Edwardians Knew About Spain” al conocimiento preexistente en Gran Bretaña, entre los siglos XVI y XIX. Según la autora, la hispanofobia durante aquellos cuatro siglos –en buena medida alentada por las rivalidades políticas de los dos imperios coloniales–, así como la visión romántica que los franceses construyeron de España y que fue adoptada por los británicos victorianos, condicionaron considerablemente el acercamiento durante el periodo eduardiano.

El segundo capítulo “Ask the Experts: Spanish Studies and the Struggle for Authority” explica los orígenes del hispanismo en Reino Unido, abordando cómo lo que en principio fue un interés comercial capitalista por realizar inversiones en España, terminó convirtiéndose en una verdadera disciplina académica, cuyos autores se llegaron a ser de referencia en este temprano conocimiento sobre España. En este capítulo Hooper relata esa

intrincada relación entre intereses comerciales, lingüísticos y culturales.

“Baedeker and Beyond: Tourism and Colonialism” es el título del tercer capítulo. En él se reflexiona sobre el rol y la posición de Gran Bretaña en el fenómeno de la emergencia del turismo de masas en España. Hooper plantea ciertos aspectos de la llegada de británicos dentro del llamado “informal British Empire”. La autora explica cómo los intereses industriales y mercantiles británicos en España son inseparables del nacimiento del turismo. Esta parte de su estudio resulta especialmente útil para comprender cuáles eran las condiciones del viaje a la Península Ibérica en los primeros años del siglo XX, analizando de qué manera la situación había cambiado con respecto a los viajes victorianos. También relata Hooper la cuestión de la proliferación de las guías de viajes y los *travelogues*, explicando la competencia que existía entre ciertos escritores y la cuestión de la búsqueda de la autoridad en el discurso sobre el viaje. Este capítulo permite contextualizar bien futuros trabajos sobre la llegada de escritores y artistas británicos a España, quienes en ocasiones huyeron de los circuitos preestablecidos por las compañías de transporte y las empresas hoteleras británicas en España.

“Performing Spanishness” pone de manifiesto la larga sombra del imaginario romántico, generado sobre todo desde Francia, en la imagen española difundida desde las artes del espectáculo. “Exhibitions and Exchange” explora las relaciones entre ambas naciones en el periodo de auge de las exposiciones e intercambios artísticos y diplomáticos.

La historia de la génesis de la imagen de España en el extranjero es la historia de la tensión, a comienzos del siglo XX, entre un país que deseaba promulgar una visión moderna de sí mismo y una Europa deseosa de seguir encontrando en España los valores del Romanticismo decimonónico. El libro cierra con un epílogo que así lo retrata, poniendo como ejemplo la

fallida exposición turística *Sunny Spain*, de 1914.

Entrevista a Pedro Luis Hernando Sebastián, director del Museo de Arte Sacro de Teruel

Enhorabuena por el premio concedido por la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte.

-Desde la postmodernidad es ya una asentada moda museística el “diálogo” entre el patrimonio de diferentes épocas históricas, pero no resulta tan habitual encontrar el arte y la museografía más actuales en las salas de los museos diocesanos. Hay famosos ejemplos extranjeros, como el Kolumba en Colonia, pero también en España nos vamos renovando: buen ejemplo son los museos aragoneses de arte sacro. ¿Cuáles son los modelos seguidos y las claves para el éxito en el caso de Teruel?

La incorporación del arte contemporáneo a un Museo de Arte Sacro como el de Teruel está dentro de un proceso de reflexión muy amplio, que supera el marco de lo estrictamente museístico. Dicha reflexión parte de un análisis de la Historia del Arte y de la constatación de que la Iglesia ha sido en muchos momentos el principal promotor de las artes, protagonismo que ha ido disminuyendo desde las primeras vanguardias artísticas hasta hoy. Recuperar una parte de este protagonismo es uno de los objetivos.

Por otra parte, se trata de dinamizar el papel del Museo de

Arte Sacro, de aproximarla a nuevos públicos, con nuevos mensajes y una imagen más actual, sin perder el espíritu tradicional de un museo de estas características. Unir tradición y modernidad en el mismo espacio fue la mejor solución que se nos ocurrió.

-La veterana Asociación de Museólogos de la Iglesia en España (AMIE) está también revitalizándose, en buena medida gracias a la incorporación de seglares en los equipos que gestionan esos museos. Tú mismo eres un ejemplo de eso, y además has sorprendido con tu versatilidad y has tendido muchos puentes, particularmente con la titulación de Bellas Artes en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, donde eres Profesor Titular de Historia del Arte. ¿Os lo habíais planteado así desde el principio?

Efectivamente, en la última reunión de la AMIE se congregó un buen número de seglares que trabajan al servicio de sus respectivos museos diocesanos. En los últimos años, la Iglesia ha considerando la incorporación de personal especializado, de técnicos que gestionen su ingente patrimonio artístico.

En cuanto a los puentes tendidos con la Universidad, casi se podría decir que un momento clave para que el Museo de Arte Sacro tomara la decisión de incluir el arte contemporáneo entre sus actividades fue la implantación de los estudios de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza en el campus de Teruel. Muchas instituciones entendían lo importante que esta titulación podía ser para la vida cultural de la ciudad. Nosotros quisimos dar un paso adelante para colaborar en que esto fuera así. Comenzamos ofreciendo el espacio del patio cubierto para la organización de exposiciones y hemos seguido avanzando en esa línea.

-El premio de AACa se os otorgó por el protagonismo del arte

contemporáneo en vuestras actividades, dentro y fuera del museo. Resúmenos por favor los hitos más importantes de esa presencia, también en años anteriores, y cuéntanos en qué medida nuestro premio os está animando a continuar en esa dirección.

El patio del obispado, desde la última remodelación del edificio, se convirtió en un hermoso salón para la celebración de todo tipo de actividades culturales y sociales. Ha acogido numerosas exposiciones, sobre todo de fotografía y pintura, pero también conciertos, instalaciones... Como decía, también ha acogido exposiciones de los estudiantes de bellas artes en el patio del obispado.

Las primeras exposiciones realizadas dentro de las salas del museo propiamente dicho vinieron de la mano de artistas turolenses y de profesores de la titulación de Bellas Artes. Recordamos la instalación de José Prieto y Vega Ruiz, la exposición de grabados de Francisco López, las fotografías de Soledad Córdoba, o la exposición conjunta de Gene Martín y Leo Tena. Pero sin lugar a dudas, el acontecimiento más relevante fue la convocatoria del premio nacional de arte joven Spiritu, en colaboración con la Fundación Térvulis. Con este premio, se ha conseguido movilizar el interés de un gran número de jóvenes artistas de toda España.

Sin duda vuestro premio nos anima a seguir trabajando en esta línea. Siempre se agradece recibir reconocimientos por la labor realizada, pero en este caso lo valoramos extraordinariamente por venir de una asociación como la vuestra.

-Aún son pocos los miembros de AACa en Teruel y su provincia, donde queríamos ayudar a impulsar el sistema del arte contemporáneo. Ojalá este premio abra nuevas vías de colaboración, aumentando vuestra participación en nuestra

revista, en la que nos gustaría contar con más reseñas de las exposiciones y eventos turolenses. ¿Qué se te ocurre que podríamos plantear de cara al futuro, trabajando conjuntamente con otras instituciones y colectivos?

Sin duda, una de las acciones que se podrían llevar a cabo sería reforzar la presencia de AACa, dando a conocer sus actividades entre los estudiantes de Bellas Artes de Teruel. También invitamos a todos los miembros de la asociación que lo estimen oportuno a que presenten posibles proyectos expositivos en nuestro museo. Finalmente, anunciar que la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte queda incluida en la lista de entidades cuyos miembros pueden entrar gratuitamente en el museo de arte sacro con la presentación de su carnet de asociado.

Ventanas al futuro

A lo largo de la historia, la humanidad ha emprendido un fascinante viaje a través del tiempo, impulsada por el constante avance tecnológico. Cada hito en este recorrido ha significado un replanteamiento de los límites de lo posible, abriendo paso a nuevas realidades y revolucionando nuestra forma de vivir, trabajar y relacionarnos con el mundo que nos rodea. Desde las herramientas rudimentarias de nuestros ancestros hasta las sofisticadas tecnologías de la actualidad, la innovación ha sido el motor del progreso humano, permitiéndonos superar desafíos, mejorar nuestra calidad de vida y dar forma a nuestro destino.

En este contexto, se inscribe la exposición "Ventanas al futuro" de la Fundación Telefónica, como una invitación a reflexionar sobre el papel crucial que desempeña la tecnología en la construcción de futuros deseables. Asimismo, no podemos

olvidar que, con esta muestra, la Fundación Telefónica sigue manteniendo una línea de trabajo en torno a la exploración del futuro y las posibilidades que este nos depara. Esta línea se ha materializado en diversas iniciativas, como el ciclo de conferencias "*Futuro Presente*", el programa de becas "*Investiga Futuro*" o la plataforma "*Telefónica Open Future*". A diferencia de las exposiciones anteriores que formaban parte de la trilogía, "*Ventanas al futuro*" no se centra en la creación de escenarios ficticios o mundos alternativos, sino que busca presentar visiones de futuro más tangibles y cercanas a la realidad.

A través de seis obras de artistas y estudios vanguardistas, la muestra explora diversas visiones del mañana, empleando herramientas tecnológicas innovadoras para materializar sus propuestas creativas y abordar los retos más apremiantes de nuestro tiempo.

Estas seis piezas que componen la exposición nos ofrecen una mirada caleidoscópica a diferentes escenarios futuristas, cada uno con sus propias características, desafíos y oportunidades.

- **"El jardín del edén" de Paul Trillo:** nos transporta a un futuro en el que la humanidad ha logrado restaurar el equilibrio entre la naturaleza y la tecnología. Esta experiencia de realidad virtual nos adentra en un paisaje exuberante donde lo artificial y lo natural conviven en armonía, invitándonos a reflexionar sobre la necesidad de una relación más sostenible con el medio ambiente.
- **"El sueño de las máquinas" de GMUNK:** nos confronta con la posibilidad de que las máquinas alcancen la conciencia propia. Mediante una instalación que combina escultura, sonido y vídeo, la obra nos presenta un futuro en el que las fronteras entre lo humano y lo artificial se difuminan, desafiando nuestras nociones sobre la inteligencia y el papel que la tecnología ocupará en nuestra sociedad.

- **"Ciudades sin gente" de Inferstudio:** nos lleva de viaje a una metrópolis futurista en la que la vida humana ha desaparecido. La naturaleza ha comenzado a recuperar su espacio, tomando posesión de las calles y edificios vacíos. Esta instalación audiovisual nos invita a reflexionar sobre las consecuencias del cambio climático y la intervención humana en el medio ambiente, planteando interrogantes sobre la sostenibilidad de nuestro modelo de desarrollo actual.
- **"El cuerpo aumentado" de Boldtron:** nos presenta una propuesta futurista para mejorar las capacidades del cuerpo humano mediante la tecnología. La instalación nos muestra diferentes ejemplos de cómo la tecnología podría integrarse en el cuerpo humano para potenciar nuestras habilidades físicas y sensoriales, abriendo nuevas posibilidades para la medicina, el deporte y otras áreas.
- **"Historias de otros mundos" de Lifeforms:** nos invita a contemplar la posibilidad de vida extraterrestre. A través de una serie de esculturas luminosas y proyecciones, la obra nos presenta diferentes formas de vida alienígenas inspiradas en la ciencia ficción y la astrobiología, desafiando nuestra imaginación y ampliando nuestra perspectiva sobre el universo.
- **"El futuro de la comunicación" de fuse:*** nos propone una visión del futuro donde la comunicación ha experimentado una evolución radical. La instalación interactiva nos muestra diferentes formas de comunicación que podrían surgir en las próximas décadas, gracias a los avances en inteligencia artificial, realidad virtual y otras tecnologías.

Asimismo, hemos de decir que la exposición "Ventanas al futuro" está diseñada para ser explorada de forma libre, permitiendo al visitante establecer sus propias conexiones e interpretaciones. Cada obra se presenta como una pieza individual, en donde el público se convierte en un

participante activo en la construcción del futuro, reflexionando sobre las posibilidades y desafíos que presentan las visiones futuristas de los artistas.

Por tanto, esta muestra, nos invita a adoptar una mirada crítica y reflexiva sobre el futuro de la humanidad, ya que no está escrito, sino que es el resultado de las decisiones que tomamos en el presente. En este sentido, es fundamental que aprovechemos el potencial de la tecnología de manera responsable, reconociendo sus desafíos y oportunidades. En definitiva, la colaboración entre artistas, científicos, tecnólogos, responsables políticos y la sociedad en su conjunto será crucial para dar forma a un futuro más sostenible, equitativo y próspero para todos.

Arquitecturas posibles e imposibles

Desde el pasado Día Internacional de los Museos, el MUDDI de Larrés (único museo a nivel estatal dedicado al dibujo), está acogiendo una muestra temporal creada y comisariada por el profesor y Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, José María Martínez Murillo, Jefe de Departamento de Dibujo del Instituto de Educación de Secundaria *Juan Ramón Jiménez* de Madrid y quien además fue presidente desde 2019-2021 de la asociación de profesores de dibujo de Madrid, entre otros méritos.

En la exposición titulada “Arquitecturas posibles e imposibles”, la obra de Martínez Murillo se ubica en dos salas, en donde podemos apreciar una profunda sensibilidad artística y una meticulosa técnica que trasciende los límites de la mera representación gráfica, para convertirse en un

vehículo de comunicación y conocimiento. Su práctica se caracteriza por su fascinación por las estructuras industriales, elementos que, bajo su mirada atenta, se transforman en lienzos donde la línea y la sombra se convierten en protagonistas. Su visión artística no se limita a capturar la mera realidad objetiva, sino que ahonda en la esencia de estos espacios, revelando la belleza latente en su decadencia y el potencial expresivo de sus formas.

Más allá de su faceta creativa, Martínez Murillo se distingue como un prolífico educador, convencido del poder del dibujo como herramienta de comunicación y transmisión de conocimiento. Fruto de este compromiso, ha desarrollado una extensa obra editorial en coautoría con la editorial Cátedra, compuesta por once publicaciones ilustradas con detalladas representaciones de elementos arquitectónicos, obras de arte, escenas bíblicas y mitológicas.

Asimismo, cada ilustración realizada por Martínez Murillo es el resultado de un minucioso proceso de investigación gráfica. El artista analiza diferentes perspectivas, estudia a fondo los detalles más sutiles y experimenta con diversas técnicas hasta encontrar la forma de representación más adecuada para cada elemento. Este enfoque metódico garantiza la precisión y el rigor de las imágenes, dotándolas a su vez de un notable valor estético.

Por tanto, la primera exposición individual de Martínez Murillo, invita a los visitantes a adentrarse en un universo donde los límites de la realidad se desdibujan. Líneas curvas, torres que se elevan hacia el cielo y formas que parecen conducir a dimensiones desconocidas componen un panorama artístico desafiante y estimulante. En resumen, esta muestra promete ser una experiencia cautivadora para aquellos interesados en el arte, el diseño y la arquitectura, en donde el artista expresa su capacidad para encontrar belleza en lo industrial y su talento para transmitir conocimiento a través del dibujo y por ello lo convierten en un referente notable.

dentro del panorama artístico actual.

El cuerpo de los espíritus

La exposición “El cuerpo de los espíritus” en el Centro Cultural Manuel Benito Moliner de Huesca, se estructura en torno a la representación de la fertilidad, los portadores de máscaras, los ancestros y los cuerpos utilizados en la adivinación, destacando identidades de resistencia.

En muchos pueblos del África occidental, como los Dogon, Bambara, Lobi y Senufo, la talla sirve como vehículo para la conexión entre los vivos y los muertos a través de los ancestros. Suelen ser de tamaño reducido y no suelen superar el metro y medio de altura. Representan hombres y mujeres adultos, ya sea de pie o sentados, destacando la frontalidad y el hieratismo en su postura. Apenas muestran gestos y no existe una narrativa secuencial. Impresionan por su sobriedad representando la plenitud física de la persona en diversas funciones de la vida social.

La exposición propuesta en base a un comisariado didáctico realizado por Alfonso Revilla, nos permite entender cada una de las piezas gracias a los textos contiguos a las esculturas. Lejos de pretender deslumbrar como un arte situado en un status superior, el montaje y las propias obras permiten establecer un diálogo horizontal con el espectador. En un espacio de aspecto industrial gracias a la estructura metálica del techo, las tallas africanas se distribuyen de manera homogénea por toda la sala apoyadas en peanas verticales. las piezas están dispuestas mirando a la entrada, produciendo en el visitante una especie de intimidación placentera que invita a pasear a través de un recorrido flexible, como si estuvieras en un estudio de artista en donde la luz de día se fusiona con

la iluminación de la sala; transformando el espacio e incluso la propuesta expositiva constantemente.

La convergencia entre el primitivismo occidental y el arte negroafricano durante el siglo XX, marcó un capítulo significativo en la historia del arte. Este fenómeno se caracteriza por la apropiación de elementos estilísticos africanos, inicialmente arraigados en lo espiritual y lo cultural, que fueron posteriormente transformados en expresiones artísticas meramente estéticas y formales. Precisamente esta muestra ayuda a recordar la metamorfosis de la espiritualidad africana en el contexto artístico occidental. Esta apropiación significó una transición desde las profundidades espirituales y culturales de la creación africana hacia una interpretación superficial y estilizada en el arte. Este cambio se observó especialmente en la obra de Pablo Picasso, quien incorporó elementos africanos en su periodo de arte primitivo. Numerosos estudios plantean cuestiones sobre la ética de la apropiación cultural y la responsabilidad del artista al trasladar elementos sagrados a un contexto occidental despojado de su significado original. La transformación de lo espiritual a lo estético destaca tensiones culturales y cuestiona la autenticidad de la representación artística apropiacionista de las vanguardias. Evidenciando una transformación significativa irresponsable en la percepción, la representación del arte africano, y destacando la necesidad de reflexionar críticamente sobre la ética y las implicaciones culturales de estas apropiaciones dada la importancia de preservar la riqueza espiritual en el diálogo artístico intercultural.

Didáctico vademécum sobre Goya y Aragón

Siempre es tarea ardua atreverse con Goya, así que debió de suponer un reto muy difícil este libro que, como culminación de las celebraciones del 275 aniversario de su nacimiento, fue encargado por el Departamento de Educación Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón. Pero el éxito estaba asegurado en manos de Fico Ruiz, un reputado investigador y divulgador de temas aragoneses que abarcan muy amplio espectro cronológico y disciplinar. Como se licenció a la vez en Historia y en Historia del Arte ha sabido combinar en su monografía –dedicada a la memoria de Gonzalo Borrás– las recientes interpretaciones histórico-artísticas, basándose sobre todo en los estudios previos de Arturo Ansón, con las investigaciones que por su parte han aportado historiadores del calibre de José Luis Ona, quien ha repertoriado los años y domicilios de Goya en Zaragoza tras estudiar los archivos parroquiales. Todas esas fuentes son oportunamente citadas en el texto y en la selecta bibliografía, pero evitando la farragosa abundancia de notas y referencias propia de una publicación académica, pues este trabajo va dirigido a todos los públicos. A nuestros conciudadanos de hoy lo que les interesa es tener una idea actualizada sobre la relación de Goya con Aragón gracias a esta breve y atractiva publicación, en la que se impugnan algunos relatos pretéritos poco veraces y se resuma el estado actual de la cuestión, sin dejar de mostrar las incertidumbres que aún siguen en el aire, ni eludir una toma de postura por parte del autor. Fico Ruiz es un apasionado aragonesista, que se entusiasma con pequeños detalles como el yelmo con el que Goya representó a Aníbal vencedor, contemplando Italia desde los Alpes, coronado por un dragón que sería un guiño al símbolo del reino –d'Aragon– desde Pedro IV el Ceremonioso. Con todo, no le ciega el amor por lo nuestro cuando describe ese cuadro, que Goya no llevó a buen término –a mí me gusta

más el boceto del Museo de Zaragoza- , sin duda menos apropiado que el que ganó el premio convocado por la Academia de Parma, si bien salió muy airoso en el concurso, entre otras razones gracias el ascendiente favorable que gozaban los españoles en esa corte, donde reinaba una rama de la dinastía Borbón. Eso es algo que he aprendido en este libro, cuyas páginas también aclaran la importancia del “partido aragonés”, encabezado por el Conde de Aranda en la Corte de Carlos III, así como la red de influyentes aragoneses en la corte madrileña que ayudaron a Goya en su carrera triunfal con Carlos IV e incluso cuando bajo Fernando VII su situación quedó en riesgo. Con los Decretos de Nueva Planta había desaparecido el “privilegio de extranjería” que obligaba a que los altos cargos fueran gentes del respectivo reino, así que los oriundos de la Corona de Aragón pudieron llegar a ser altos funcionarios en América e incluso ministros del Consejo de Castilla, el gabinete de gobierno de la corte borbónica. El poder en Madrid de tales autoridades y el activismo en Zaragoza de influyentes familias como los Pignatelli y Azara impulsó un florecimiento de nuestra economía y el patrocinio de grandes obras como la construcción del Canal Imperial o la basílica del Pilar u otros generosos mecenazgos, de los que también se benefició Goya, entre cuyos mejores amigos personales se contaban en la capital aragonesa dos hombres de negocios, Martín Zapater y Juan Martín de Goicoechea, quienes evitaron una posible hambruna en la ciudad cuando surgió una amenaza de falta de trigo en 1789. Para estar a la altura de las corrientes actuales, se destacan en este libro igualmente algunas damas aragonesas cuyo patronazgo ayudó a Goya, mereciendo especial consideración María Teresa Vallabriga, esposa del infante don Luis. También se resalta la protección de Francisco Bayeu, pues siempre ayudó a su cuñado Goya a conseguir trabajo, sin que la gresca con el Cabildo del Pilar por la cúpula *Regina Martirum* u otros desencuentros en la Academia de San Fernando o en la Real Fábrica de Tapices, pusieran en jaque su buena relación, a pesar de tener personalidades muy disonantes –incluidas sus predilecciones

taurinas— y diferentes temperamentos artísticos. Incluso en esas cuestiones estéticas ofrece didácticas explicaciones esta monografía, tan elocuente por ejemplo en sus elogios del mural del Coreto del Pilar, que yo tenía hasta ahora por obra menor. Pero tanto la elucidación textual como la belleza de sus ilustraciones llegan a su cenit en mi favorita entre las aportaciones aragonesas de Goya, que es la decoración de la iglesia de Aula Dei, a la que merecidamente se dedican las páginas centrales de este libro, culminado con una reivindicación —que suscribo— de mejor trato para el Rincón de Goya de García Mercadal y el cenotafio de la tumba de Goya. Casi mi única objeción es la deslucida imagen de cubierta, un dibujo del *Cuaderno Italiano* cuyo mayor interés es estar culminado por la inscripción “Corazón Zaragoza”, que bien podría haberse reproducido en extracto.

Neojaponismo. Reflexiones en torno al auge y consolidación de la cultura popular japonesa

A finales de este pasado año 2023 vio la luz una publicación que enriquecía el número de obras pertenecientes a Prensas de la Universidad de Zaragoza dentro de la Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental. Nos referimos a *Neojaponismo. Reflexiones en torno al auge y consolidación de la cultura popular japonesa* de Jaime Romero Leo, doctor en Filosofía por la Universidad de Salamanca especializado en estética y teoría del arte japonés.

Parece que la pretensión inicial de esta investigación es

marcar un punto de inflexión dentro del marco de los estudios nipones españoles, ya que fue el resultado editorial del trabajo previo realizado en la elaboración de una tesis doctoral. De esta forma, en su contenido el autor se centra en el neojaponismo, el cual es usado con frecuencia por un gran número de estudiosos y entendidos en la materia. Se advierte que este término tiene un origen complejo, ya que en su génesis presenta una difícil localización. Es sabido que este vocablo es utilizado en multitud de campos, destacando así el mundo del arte y el entretenimiento. El empleo más común lo encontramos en las investigaciones contemporáneas haciendo referencia a la ola de fascinación del mundo occidental hacia Japón y su cultura actual, sobre todo en manifestaciones tan propiamente niponas como el videojuego o el anime. No obstante, se afirma que este “neojaponismo” nos pone en consonancia con otro fenómeno acontecido en un tiempo pasado, concretamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Este fue conocido como japonismo y se caracterizó por la influencia que ejerció el arte japonés en el arte occidental durante este periodo de tiempo. Aquí es donde comenzaría a surgir la problemática, viéndose el neojaponismo inevitablemente como un fenómeno continuador de ese japonismo pasado. En este sentido, cada uno de ellos tendrá unas características propias, aunque sí que es cierto que el nexo común será una importante japonofilia. Por ello, parece ser que el objetivo del ensayo es desligar al neojaponismo de todo tipo de asociaciones terminológicas e incluso reflexionar sobre su uso.

A lo largo del contenido se realiza un minucioso repaso que ayuda a contextualizar la obra mediante los acontecimientos japoneses acaecidos desde el siglo XIX hasta nuestros días, teniendo el archipiélago nipón un papel relevante en la esfera internacional, destacándose sobremanera el impacto en el ámbito europeo y americano. En los diferentes temas a tratar aparecen una serie de términos que ayudan a comprender el papel de lo japonés en la cultura visual actual como son el

anime, la estética de lo *kawaii*, la figura del *otaku* o el fenómeno del *cool japan*, entre otros. Siendo todos ellos una especie de vínculo o puente entre un posible Japón imaginado e idealizado y un Japón real afianzado en el colectivo popular. Además, se abordan una serie de creadores que ayudan a definir y delimitar la estética nipona actual. Estos son el productor de anime y autor Okada Toshio (1958-presente), el crítico cultural, novelista y filósofo Azuma Hiroki (1971-presente), el artista multidisciplinar Murakami Takashi (1962-presente) y el antropólogo social, novelista, ensayista y autor de libros Ôtsuka Eiji (1958-presente).

Como colofón del ensayo aparece un capítulo a modo de reflexión terminológica que es, asimismo, un cierre que permite al lector acabar de comprender lo planteado en la obra y al autor concluir con un merecido broche de oro. Sin duda, este libro de Jaime Romero Leo es un texto muy valioso en el avance de la investigación nipona contemporánea, ocupando así un lugar relevante en los estudios de las disciplinas de estética e historia del arte.

Luisa Granero. La fuerza de una mujer

Virginia Woolf afirmó: *Me atrevería a aventurar que “Anónimo”, que tantos poemas escribió sin firmar, era a menudo una mujer.* Sobre esta premisa que reivindica la desigualdad que durante muchos años ha sufrido la mujer se asienta el discurso propuesto en la exposición sobre Luisa Granero. Las artistas a menudo soportaron el oscurantismo y menoscabo de una sociedad fuertemente masculinizada, que dejó a un lado las miradas propuestas por sus creadoras. La tendencia, sin

embargo, se ha revertido en fechas recientes, sacando a la luz propuestas innovadoras, diferentes y sobre todo complementarias, apostando por una Historia del Arte que no discrimine por razones de sexo.

“Luisa Granero. La fuerza de una mujer” supone una pieza más de este puzzle todavía incompleto, en el que poco a poco van teniendo mayor visibilidad la labor desempeñada por aquellas artistas que decidieron desafiar los cánones establecidos. Con motivo del centenario de su nacimiento, el Ayuntamiento de Zaragoza rinde homenaje a una escultora clave durante la segunda mitad del siglo XX. Primera catedrática de Escultura en España, durante la posguerra reivindicó con determinación su labor en un país donde la miseria se había propagado por cada rincón del territorio. El recorrido de la muestra es un viaje a través de una vida marcada por el arte, la lucha y el esfuerzo de una mujer que, sin duda, ha dejado huella a través de sus obras.

Mientras recorre las tres salas en las que se dispone la exposición el visitante va descubriendo las líneas maestras que articularon la producción de la creadora, unos pilares en los que jugó un importante papel su propio periplo personal. El denominado como Acto I recoge sus orígenes, mostrando las duras condiciones que atravesó en la Barcelona de los años cuarenta –*Muchos días tengo que pasar con una sola ración de lo que sea: naranjas, plátanos maduros o pan. A veces no tenemos ni para comer [...] Pero el arte está siempre presente en casa-*, así como su formación, en la que jugó un papel fundamental, cuando se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, el escultor Lluís Montané. Allí aprendió el oficio mientras trabajaba como modelo para poder sufragar sus estudios. El Acto II se centra en “La artista y su obra”, incidiendo en las dificultades que, sobre todo al principio y a pesar de los reconocimientos y premios que iba obteniendo, atravesó por ser mujer. Son los instantes en los que comenzó a trabajar la escultura monumental, primero como discípula,

luego como artista independiente, de la mano de los maestros Otero, Monjo y Llauradó. Una faceta poco común, que le otorgó un enorme éxito a nivel nacional e internacional gracias a obras como las fuentes del Palacete Albéniz (Barcelona), el Genio de las Islas (Palma) o Fuente de las Aguadoras (Zaragoza).

El Acto III sirve para hablar de su vertiente académica, su periplo hasta convertirse en la primera mujer catedrática de Escultura en España y su amor a lo femenino. Las piezas que se muestran en la exposición -la mayor parte de ellas pequeñas esculturas, pinturas y bocetos, acompañados de fotografías y vídeos- inciden en el importante papel que otorgó a la figura de la mujer, predominando en sus creaciones el desnudo y la maternidad. Un estilo muy vinculado con la renovación que había propuesto el *noucentisme* y sobre todo con la idea de “mediterraneísmo”, una búsqueda del ideal clásico basado en el orden, la serenidad. Una muestra sencilla pero al mismo tiempo poderosa, donde se rinde homenaje a la figura de Luisa Granero a través de una exhibición respetuosa y cómplice con el espíritu valiente y entregado que siempre caracterizó a la escultora catalana.

Profundizando en la producción de Rosa Torres

A la vista de la extensa bibliografía existente sobre la pintora Rosa Torres (Valencia, 1948), cabría pensar que poco o nada más se puede escribir sobre su obra que no se haya dicho ya.

Una bibliografía que arranca en 1973, con el texto que Juan Manuel Bonet escribió para el catálogo de su exposición

conjunta con Isabel Oliver en la Galería Atenas de Zaragoza y finaliza, de momento, con el libro objeto de esta reseña: *ROSA TORRES. La construcció d'un llenguatge*, de Francesc Miralles.

A lo largo de 50 años de práctica artística, la nómina de críticos y especialistas que han abordado la obra de Rosa Torres reúne a lo más granado de la profesión, lo que demuestra el interés que su programa estético despertó, y sigue despertando, desde sus primeras exposiciones.

Por citar a algunos de ellos, podemos hablar de Ángel Azpeitia, Aguilera Cerni, Enriqueta Antolín, Maite Beguiristain, Calvo Serraller, Castro Arines, Carmen de Celis, Román de la Calle (el autor que más ensayos y críticas ha escrito sobre la pintora), Alfonso de la Torre, José Garnería, González Robles, Fernando Huici, Rafa Prats Rivelles, Joan Antoni Toledo, José Francisco Yvars y los ya mencionados Juan Manuel Bonet y Francesc Miralles.

Así pues, el encargo de una nueva publicación sobre esta artista suponía un reto para el autor, no sólo por la dificultad de no repetir registros anteriores, sino por la relevancia de la editorial de la que partía la iniciativa: la Institució Alfons el Magnànim Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, de la Diputació de València, la principal entidad cultural valenciana, con más de setenta años de existencia, dedicada a la función editorial pública de investigación y divulgación de la cultura.

El libro es el segundo número de la colección *Vides d'Art*, dirigida por Martí Domínguez, y su cuidada edición nos habla tanto de la importancia que quieren darle a la colección como de la consideración que profesan hacia los artistas objeto de estos ensayos biográficos. La cubierta de tapa dura entelada, la calidad de las más de cien reproducciones de obras, los numerosos documentos gráficos del archivo personal de la artista y la impecable maquetación del diseñador Eugenio Simó convierten a esta publicación en un atractivo objeto artístico

digno del contenido de sus páginas.

El texto de Francesc Miralles (Tarragona, 1940) es fruto de un riguroso trabajo de documentación e investigación junto con una estrecha convivencia con Rosa Torres a lo largo de varios años. Numerosas visitas al estudio de la artista, así como encuentros tanto en Mosqueruela (Teruel) como en Calonge (Girona) propiciaron largas conversaciones en las que recuerdos, datos y opiniones fueron surgiendo de manera distendida para acabar integrados en el relato de la trayectoria de la artista.

Lejos del esquema tradicional cronológico, el libro arranca con uno de los episodios más sonados de los avatares profesionales de la pintora: el descubrimiento en 2010 del plagio de cerca de 300 de sus obras, que se exhibían en las dependencias de una cadena de clínicas de estética. La denuncia abrió las puertas de un largo litigio de diez años en defensa de la propiedad intelectual y los derechos de autor de Rosa Torres, que acabó con la destrucción de las obras falsificadas en una performance a cargo de la artista en el Centro de Cultura Contemporánea del Carmen de Valencia.

Miralles estructura el libro en dieciséis capítulos en los que va desgranando los hitos más relevantes en la trayectoria de Rosa. Su adolescencia en Llodio (Álava) donde su padre, el pintor Luis Torres Pastor (Rubielos de Mora, 1913 – 2004) ejercía de catedrático de Dibujo; su formación en la Escuela de Bellas Artes de Valencia; su paso por el mítico Equipo Crónica; la búsqueda de un lenguaje personal con su serie de animales camuflados o el recurso del paisaje como motivo para ensayar su programa estético, domina los primeros capítulos, destacando su participación en la Bienal de Venecia de 1982.

Venecia constituyó un punto de inflexión en su carrera tanto por el prestigio de la muestra como por el contexto histórico de nuestro país. Si bien ahora es habitual la participación femenina española en esta bienal no lo era tanto en décadas

anteriores. Rosa fue seleccionada con 34 años junto a otros cuatro artistas: Guinovart, José Abad, Eugenio Chicano y Cruz de Castro, en una época en la que la carrera de las mujeres artistas encontraba más impedimentos que la de sus colegas varones. De hecho, fue otra mujer, la galerista Eugenia Niño, la primera que apostó por Rosa Torres incluyéndola en la programación de su galería en Madrid, la mítica SEN, ya en 1973.

Miralles analiza también los periplos internacionales de Rosa. Como el de Nueva York, con su participación en colectivas en la Hastings Gallery (1976), la del Bronx Museum of the Arts (1981) o la concesión de la Beca Fulbright para ampliación de estudios de arte con una exposición individual en la Tossan-Tossan Gallery, la más importante que ha hecho fuera de España, a juicio del autor. Recoge, también en el continente americano, su participación en la exposición de *Arte Actual Español* con motivo del IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires, que itineró por distintas ciudades de Argentina, Brasil, y México. Y termina con su trayectoria en Europa, donde sus obras han recorrido ciudades como París, Toulouse, Mónaco, Milán, Lisboa, Birmingham o Bruselas, entre otras.

Miralles aborda la importancia de los bocetos en el proceso creativo de Rosa, su función de *mecanismo* de trabajo que le sirve para crear una nueva gráfica pictórica que desemboca en los grandes formatos finales.

En sendos capítulos, aborda los años 80 y 90, con una intensa actividad en esta última década, haciendo especial mención a su exposición *Rosa Torres 1990-99* en las Atarazanas de Valencia, la primera gran exposición de la artista en uno de los espacios culturales más emblemáticos de la capital del Turia.

La utilización de la figura humana en las composiciones de Rosa Torres es otro de los elementos analizados. Una presencia que irrumpió en la década de los 90 recurriendo a referencias

de la historia de la pintura y determinados movimientos pictóricos, como el arte pop de artistas como Warhol, Lichtenstein o el Equipo Crónica; el impresionismo, recreando obras de Manet, Cézanne o Van Gogh, y alusiones a la mitología clásica como Venus, Leda y el cisne o Acis y Galatea.

En 2005, Rosa Torres dedica una exposición en la galería Rosa Sender de Valencia a la montaña de Penyagolosa, en el Maestrazgo castellonense. Miralles, en un capítulo dedicado al paisaje aborda esta muestra para señalar que en esas obras la artista culmina la construcción de ese nuevo lenguaje que perseguía, refiriéndose a él como *una nueva expresividad*. La propia artista señala en el libro “mi relación con la zona es entrañable, porque mi padre nació en Rubielos de Mora y mi madre en Mosqueruela, o sea que siempre he mantenido mucho contacto”. Es ese vínculo personal el que lleva a Rosa a desarrollar un exquisito ejercicio de síntesis y análisis de la forma y el color de esta emblemática montaña, que nos remite a la narración de Francesco Petrarca en *La Ascensión al Mont Ventoux* en la Provenza francesa. Con diferentes lenguajes, ambos nos hablan de lo mismo: de la emoción fruto de la percepción estética de la naturaleza. Rosa con la pintura, Petrarca con la palabra.

Por último, Miralles aborda otra serie de proyectos de Rosa Torres realizados fuera del espacio formal del museo o la galería, como murales, escaparates, carteles, portadas, cerámica o etiquetas de vino, mostrándonos tanto la versatilidad de su trabajo como la confianza que distintas instituciones, empresas o colectivos depositan en la artista para reclamar su colaboración. Termina la publicación regresando al episodio con el que comenzó: las 300 obras plagiadas y su destrucción a cargo de la artista y algunos amigos en un acto colectivo en el Centro del Carmen, aprovechando para lamentar la actuación judicial, que dejó en evidencia la desprotección de los artistas plásticos ante la vulneración de sus derechos de autor y la propiedad

intelectual de su trabajo.

Una publicación, en definitiva, que actualiza la figura de Rosa Torres, profundizando en su programa estético, su trayectoria y sus proyectos, ofreciéndonos nuevas claves que nos ayudan a apreciar mejor lo que su pintura representa, más allá de lo que nuestra mirada percibe.

La relevancia de los elementos escenográficos para la comprensión de la ópera: una propuesta didáctica con relación al director aragonés Juan Urdaniz

1. Introducción

El decorado siempre ha constituido un elemento de gran valor en las obras operísticas, en conjunto con la música, el canto y la danza. En el caso del plano visual en el teatro lírico, el público históricamente ha esperado una puesta en escena con decorados sumptuosos que satisfaga su gusto por los fastos. Desde sus inicios a finales del s. XVI las representaciones operísticas han requerido de decoraciones ampulosas y escenarios y teatros cada vez más grandes para cumplir con las exigencias de los asistentes.

La preponderancia de los elementos visuales pasó por diferentes etapas y estilos a lo largo de los siglos. Desde la obsesión por el uso de las perspectivas y el trampantojo con

un exacerbado naturalismo y preocupación por el verismo en la escena o un apasionado exotismo en formas y colores, no será hasta la llegada de las propuestas de Wagner, y su adopción del concepto de la obra de arte total a mediados del s. XIX, cuando se asiste al intento de ruptura de las fórmulas establecidas hasta entonces. Wagner propone la búsqueda del “arte común” no como suma de confluencias artísticas, sino entendiendo el drama operístico como la cúspide ideal del arte, reuniendo en un terreno conjunto la música, la danza, la arquitectura, la escultura y la pintura fundiéndolas en una misma obra (VV. AA, 1998).

La ópera se beneficiará por supuesto de todos los avances tecnológicos que van surgiendo a lo largo de la historia: mecanización de instalaciones escénicas (escenarios giratorios, suspensores y elevadores) con la aplicación de nuevas fuentes de energía como la hidráulica o la electricidad, y novedades en luminotecnia.

Hoy en día, la escenografía se considera un elemento activo complementario en todo el conjunto que forma un espectáculo operístico, y el escenógrafo, ya no es un mero pintor de escena, sino un creador de espacios vivos.

Lo que sí será un factor común a lo largo de la historia es la supeditación de los tipos de escenografía a factores como el espacio disponible para su montaje (anchura-profundidad-altura del escenario), así como a los requerimientos del espectáculo en sí.

2. La ópera

“El canto ha acompañado a la humanidad desde su nacimiento hasta nuestros días, y la seguirá acompañando. Es la única forma de expresión artística directamente ligada a los orígenes comunes de la música y de la palabra” (Castarède, 2003: 35). Combina elementos teatrales, musicales y visuales en una producción compleja y grandilocuente. Respecto al

aspecto escénico, la evolución sufrida desde aquellas viejas y rudimentarias telas pintadas hasta los posibles excesos que han brotado a partir del s. XX a raíz del rol del director de escena y todas sus posibilidades técnicas, ha hecho que se produzca una verdadera revolución en el campo. Revolución que comenzó con Wagner, quien puso las bases para la comprensión más dramática y completa de la escena. El espacio escénico no se crea de forma independiente. no tiene identidad propia. Una puesta en escena de una ópera tiene como eje una partitura y una acción dadas, a las que hay que dotar de vida escénica. No se trata de ilustrar la misma, sino de recrear el material con que se parte (Herreras, 2010). En cualquier caso, la puesta en escena operística se ha transformado radicalmente en las últimas décadas. Nuevas propuestas, concepciones especiales no ilustrativas, profundizan en la dramaticidad de la música, y han sido probablemente los casos en que la escenificación ha sufrido su mayor desarrollo (Herreras, 2010).

3. La escenografía

Según Arturo Nava (2021), la escenografía hoy en día podría definirse como “la manifestación artística que se encarga de organizar y jerarquizar las áreas requeridas dentro del espacio escénico para llevar a cabo una acción dramática” (Nava, 2021: 39).

La manera de escenificar una obra dependerá en gran parte de las condiciones físicas de los teatros donde se vayan a representar (Ruano, 2000). Por lo que tanto el director de escena como el escenógrafo, deberán tener en cuenta el espacio al que quieren dirigir sus representaciones al inicio de la planificación de la producción operística. Las salas de conciertos y de ópera pueden seguir la tradición o apartarse de ella según las necesidades del director escénico. Del mismo modo que son necesarias las pequeñas salas donde representar óperas barrocas y clásicas u obras contemporáneas pensadas para espacios íntimos, son igualmente necesarias los grandes e imponentes espacios como La Scala, o el Musikverein, como

afirma el director de orquesta James Conlon (citado por Mortier, 2010).

A la hora de realizar una puesta en escena, debemos ser conscientes de que un drama puede desarrollarse en un espacio indeterminado, no delimitado forzosamente por el lugar. Y que, sin el principio regulador de la música, ni siquiera sería posible imponer a todos los espectadores una misma visión. Se debe por tanto buscar convenciones o signos estipulados si queremos que el espacio sea comprensible para el público. Es entonces cuando se manifiesta la creación de la ilusión. Cuando esto no sucede, genera un contrasentido para la mayoría de la gente, y son ellos mismos los que deberán plantear sus condiciones formales al espectáculo, terminándolo de cerrar (Appia, 2000). Aunque en alguna ocasión, por requerimiento de la obra y del director de escena, es necesaria la reconstrucción de algún practicable o alguna ubicación muy reconocida por el público para una clara comprensión de la escena (Appia, 2000). Según el director de orquesta David Robertson, “en cuanto nos encontramos en un espacio que se sale de lo ordinario, la música que no nos es familiar pierde un poco de su extrañeza”. Mediante la escenografía y la puesta en escena podemos ejercer una predisposición ante el público adecuada al objetivo final (Mortier, 2010).

“La música se proyecta no solamente en la mímica y las evoluciones del actor, sino también en el cuadro inanimado entero” (Appia, 2000: 104). Y todo aquello que se encuentra entre la pintura o fondo escénico y el actor /cantante, cuyo objetivo sea establecer una relación directa con los mismos, se denomina la *Practicabilidad*. Muebles, objetos u accesorios, pueden ser practicables o no serlos, según su uso. Cualquier objeto que traigamos al espacio vacío debe tener un significado, un fin. Todos los elementos deben elegirse en función de lo que queramos comunicar (Mortier & Vela del Campo, J.A, 2010). El objeto cobra vida propia morfológicamente dentro del espacio escénico, desde lo

manipulable y expresivo, ajustándose a las exigencias del libreto/director escénico. Todo material situado en el espacio vacío del escenario debe ser situado de una manera equilibrada, ser cómodo para los cantantes y permitirles la utilización del espacio de una manera orgánica, sin interrupciones (Appia, 2000).

Cada director propone una nueva lectura de una ópera, que puede ser cercana a la visión inicial del autor o ser una interpretación libre y personal, transportando la misma a otra época o lugar, enriqueciendo su significado o acercando la obra a la nueva época en la que vivimos, con el objetivo de acercar la música lírica a un público nuevo poco receptivo a obras del pasado. Aun con todo, y frente a tendencias contemporáneas ya denunciadas por Goury (2007), las decisiones escénicas nunca deberían ir al contrario de las intenciones del autor o perder coherencia interna. Por una parte, el realismo “nunca ha hecho buenas migas con la ópera, un arte en el que todo son convenciones” (Ídem: 71), por otra, determinados comportamientos y temáticas plasmados en el libreto pueden ser consustanciales a un momento y lugar concretos, por lo que su traslación a otra puede provocar un negativo choque cultural. Aun con todo, la ópera es un género musical que se recrea y se reinventa constantemente.

Una vez elegidas las piezas a representar, y definida la idea, se debe realizar un proceso de conceptualización de la dramaturgia, en la que el director define, dentro de la misma obra, aspectos muy explícitos de su propia visión de la ópera, acotando tanto el tipo de lectura a realizar, lugar de la acción, características espaciales, utilería necesaria, movimientos escénicos, o cualquier otro tipo de peculiaridades (Nava, 2021).

De gran importancia es así mismo establecer una clara orientación del proyecto hacia un grupo de público objetivo con alguna característica que lo haga específico, como por ejemplo el dedicarlo a un grupo infantil o adulto, ya que de

esta manera, se conseguirá dentro de lo posible que la propuesta comunicativa sea recibida por el colectivo receptor de una forma más uniforme y sea más comprensible.

3.1. Los elementos visuales en la ópera

Los elementos visuales son el conjunto resultante de elementos que nos aportan la información visual necesaria desarrollada por combinaciones y elecciones selectivas de los mismos que de forma conjunta constituyen de forma realista, ideal o simbólica el espacio escénico de una ópera. Son muy numerosos. Claramente podríamos hablar de la importancia de conceptos como la forma, la proporción o la textura, elementos visuales que también participan del conjunto del espacio escénico en su totalidad, que del mismo modo que la pintura de decorado, la iluminación, el color o el vestuario, actúan completando la información necesaria y creando los deseos del director. Pero hemos centrado nuestro estudio en cuatro de los elementos que queremos desarrollar en nuestra propuesta didáctica.

La pintura de decorado:

El objetivo principal de la pintura de decorados era históricamente dotar al público de las indicaciones contextualizadoras necesarias que sólo ella podía proporcionar para seguir de manera apropiada la obra. “Es preciso recurrir a *signos* que no establecen ningún contacto directo con el actor, y que sólo se dirigen al público como una suerte de jeroglíficos perfeccionados cuyo significado es evidente” (Appia, 2000: 102).

La pintura de decorado dominó el escenario durante los s. XVI-XIX, épocas en las que el pintor/decorador se limitaba a seguir la corriente pictórica del momento en base a una rudimentaria descripción en el libreto. Los bastidores y lienzos pintados eran muy comunes por su facilidad de transporte y almacenaje por parte de las compañías, aunque los pintores de los mismos no eran demasiado valorados, e incluso

llegaron a ser despreciados (Ruano, 2000). Pero, a mediados del s. XIX, comenzó a proliferar la existencia de los decorados de alquiler, mucho más económicos, aunque de menor calidad que los clásicos, más impersonales y abocetados y careciendo de la “admirable decoración clásica de tela pintada, con aquella hermosa visualidad y distinción de los nobles telones clásicos...” (Muñoz, 1923: 254). No tardó en llegar un rechazo a esta nueva forma de “comercio de decorados”. A finales del s. XIX y principios del s. XX se produjo una oposición contra el mismo por las nuevas corrientes teóricas del momento, a las que se añadió la introducción de la electricidad en las salas, que evidenciaba las falsas perspectivas pintadas, y sacaba a relucir la pobreza y fragilidad de las telas. El público acusaba cierto cansancio por aquellos telones que pasaban de un teatro a otro mostrando imágenes impersonales con una reproducción de lugares estándares que los pintores repetían a modo de patrón con diferentes medidas para adaptarlos a los distintos emplazamientos (Prats, 2012). Figuras como de Chirico, Braque, Matisse, Rouault y Picasso se adentran y participan en la construcción de telones decorados para teatros a partir de 1909, cuyo esfuerzo por generar diseños originales y extraordinarios dieron lugar de alguna manera al nacimiento de la figura del escenógrafo. Durante los últimos tres cuartos del s. XX, el diseñador de escenario se convertiría por derecho propio en artista, ganando el respeto del mundo de las artes escénicas y las artes visuales (Castellote, 2009). Hoy, el decorado pintado puede ser una opción válida e interesante según las intenciones estilísticas deseadas, pero ya no se considera la base de las escenografías. Poco a poco, los espacios escénicos fueron abandonando aquellos grandes telones pintados por espacios más practicables en madera y aluminio, que a su vez fueron dejando paso a los elementos multimedia (Prats, 2012).

El color:

Todo planteamiento escenográfico se iniciaba con pequeños croquis y un posterior boceto a color con los detalles más relevantes que posteriormente eran llevados al proyecto a gran escala (Prats, 2012). La elección cromática es esencial a la hora de la transmisión de sentimientos, sensaciones y estados de ánimo. Por medio del color podemos transportarnos a diferentes épocas o lugares. Aunque depende mucho de la enculturación del público, la paleta de color puede ser elegida en base a conceptos estéticos, históricos, emocionales, simbólicos o psicológicos, según el libreto y el director lo requieran. Es una herramienta de gran fortaleza para crear ambientes, sensaciones y conseguir trasladar al espectador a otras épocas. Consigue focalizar elementos o favorecer el ritmo en la narración. Por ello, la elección de la paleta de color constituye una decisión clave, ya que será determinante en la impresión que el público se haga sobre la obra en cuestión (Caivano, 2008).

El color posee la capacidad de transmitir mensajes, posee un lenguaje simbólico que se remonta a los inicios de la historia del hombre, vinculada a su vez a la historia del arte. Pero símbolos, imágenes y colores son susceptibles a interpretaciones cambiantes según factores culturales o sociales (Ortiz, 2012). “...cada color puede producir muchos efectos distintos, a menudo contradictorios. Un mismo color actúa en cada ocasión de manera diferente. El mismo rojo puede resultar erótico o brutal, inoportuno o noble. Un mismo verde puede parecer saludable, o venenoso, o tranquilizante. Esto se produce porque ningún color aparece aislado; cada color está rodeado de otros colores” (Moore, 2010: 15). Con buen uso del color y un conocimiento del público al que va dirigido, es posible expresar sentimientos de alegría o tristeza, tranquilizar o exaltar, iluminar o crear un ambiente sombrío. Los usos del color son plurales y cambian con las modas, se adaptan. Los colores tienen la capacidad de afectarnos e influenciarnos debido a un fenómeno psicofisiológico, pero también por un fenómeno psicológico (Moore, 2010).

La iluminación:

Según la Real Academia de la Lengua Española, *Luz es el agente físico que hace visibles los objetos*. Pero la luz no solo nos permite ver. La luz nos permite iluminar, dimensionar y modelar. Nos permite controlar la percepción del espacio, los volúmenes, las formas y las texturas. Contribuye a la creación de atmósferas y ambientes (AA.VV, 2008). La luz tiene un lenguaje propio, capaz de intervenir en un espacio y producir emociones o narrar historias. La luz es un lenguaje visual (Sirlin, 2016).

En la ópera, la luz constituye un lenguaje visual ligado a la acción dramática, como el vestuario o la escenografía, siendo una herramienta expresiva de increíble intensidad y complejidad. La labor del diseñador de iluminación corresponde, pues, “identificar qué luces han de usarse para crear la estructura y modelado visual que sea necesario para proporcionar la correcta composición visual para cada escena” (Schmidt, en Fryer, ed., 2014: 202). Por la libertad y el carácter individual de las representaciones operísticas, los diseñadores de luces actualmente no siguen ningún patrón estilístico predefinido, aunque prácticamente todos se basan en el control de la intensidad, el color y el foco de la luz. Como reconoce Schmidt, “los estilos de iluminación en la ópera son cada vez menos definidos” (Ídem: 198). Se pueden encontrar desde propuestas “naturalistas” hasta escenas de alto colorido y fantasía en que no se esconde de la vista la fuente de luz, con gran carácter dramático. “La luz tiene grandes posibilidades de explorar relaciones musicales y visuales, que profundicen el camino propuesto por la *régie*” (Sirlin, 2016: 274).

El vestuario:

Del mismo modo que los elementos escenográficos y la iluminación, el vestuario y el maquillaje son de gran importancia a la hora de completar el espacio escénico de una

forma visual. Son a su vez portadores y emisores de signos que facilitan la comprensión y el desarrollo de la acción dramática por parte del espectador. La indumentaria es capaz de informar sobre la condición del personaje, para situar el lugar de la acción, el tiempo en el que se desarrolla u otros tipos de datos de interés para la comprensión de la narrativa (Ruano, 2000).

Pero siempre hay que tener en cuenta, que la ropa tiene una connotación sociológica, por lo que, a la hora de elegir un vestuario para una ópera, aunque hoy en día la elección de la época de la misma que elijamos sea libre, ésta deberá tener un significado por sí mismo, una razón de ser. Será una elección concebida en función de aquello que queremos comunicar (Mortier & Vela del Campo, J.A, ed., 2010).

4. La obra de Juan Urdaniz

Juan Urdániz Escolano (Zaragoza, 1977) es doctor musicólogo por la Universidad pública de Navarra, además de licenciado en Historia y ciencias de la música por la Universidad de La Rioja, con un Máster de investigación en Desarrollo de las capacidades musicales por la Universidad Pública de Navarra y otro Máster en Psicología para músicos por la UNED. Posee títulos superiores en Piano, en Música de Cámara y en Solfeo y Teoría de la Música por el Conservatorio Superior de Música de Navarra. Ha trabajado como pianista con orquestas y coros nacionales, y como repetidor para producciones de la Asociación *Gayarre* de Amigos de la Ópera. Ha ofrecido conciertos como pianista solista, formando parte de varios grupos de música de cámara y acompañando cantantes y coros en diversas ciudades de España, Reino Unido, Francia y Países Bajos. También tiene formación en instrumentos históricos de teclado y de viento. Además, ha formado parte como tenor en el Orfeón Pamplonés y el Coro de la Fundación Princesa de Asturias. Acumula dos décadas de experiencia como profesor pianista acompañante de cantantes e instrumentistas en varios conservatorios. Actualmente ejerce esa labor en el

Conservatorio Profesional de Música “Gonzalo Martín Tenllado” de Málaga como funcionario de carrera. También colabora con el equipo docente del Máster Propio en Estudios Japoneses de la Universidad de Zaragoza impartiendo “Historia de la música japonesa”. Compagina la docencia con la investigación autónoma, centrada en la narratividad de la música en los medios audiovisuales, la psicología en el teatro lírico y el japonismo en la música occidental.

En el año 2005 Ópera de Cámara de Navarra le ofreció la primera oportunidad de dirigir musicalmente una ópera: *Hansel y Gretel* de E. Humperdinck. En 2012, con una diferencia de un mes, Claves Producciones Culturales le propuso dirigir *Quien porfía mucho alcanza*, opereta de M. García, y se lanzó a producir y dirigir *Marc' Antonio e Cleopatra* de J. A. Hasse, serenata barroca que fue representada en el Salón de Actos de Caja Rural de Aragón en la capital de Zaragoza el 10 de marzo. Tras haber desempeñado diversas labores en óperas para otras asociaciones (maestro repetidor, director musical, coordinador de producción), Urdániz se encargó en 2012 con *Marc' Antonio e Cleopatra* de la elección del libreto, la búsqueda del espacio y de las contrataciones, a modo de *impresario* del s. XVIII, reservándose a sí mismo el puesto de director musical y gestor económico. Pero conforme transcurrián las representaciones, sus responsabilidades autoimpuestas fueron aumentando al considerar esta disciplina artística como medio de expresión personal, con la que consigue manifestarse de manera más directa e individual. Más implicado, no sólo financiaba cada proyecto dirigiéndolo musicalmente, sino que participaba en la labor creativa de otros trabajadores, no como afán de intrusismo profesional, sino tratando de buscar y coordinar una visión global de la obra, llegando a ser en las tres últimas obras director musical y escénico.

La elección de Urdániz de esta obra de teatro lírico como su primer proyecto escenográfico fue según sus palabras “debido a su belleza, su formato asequible, el deseo de trabajar con las

dos cantantes en particular, y la accesibilidad de la trama para el público" (comunicación personal, diciembre 2023). El salón de actos del Edificio Caja Rural de Aragón es considerado una de las joyas del Art Déco de Zaragoza, siendo el escenario de incontables acontecimientos históricos y culturales de la ciudad. Tras su reforma en 1928 por el arquitecto Francisco Íñiguez, el salón adquirió la forma de un teatro con plateas, fila de palcos alrededor de la parte alta y un estrado que hace las veces de escenario y zona de conferencias (n. d., documento online, 2023). El escenario carece de caja escénica y de telón, por lo que todo elemento situado en el espacio escénico permanece visible al público desde el momento de su entrada a la platea. La direccionalidad de la sala rectangular marcó desde un inicio la idea de prolongación del espacio no mediante el hiperrealismo, pero sí mediante la creación de un punto de fuga generado a partir de una serie de columnas acanaladas y salomónicas que sugieren una continuación de ésta, y siendo el panel de fondo del mayor tamaño permitido por el espacio, para abarcar el máximo ángulo de visión desde las butacas. Urdániz aboga en todas sus escenografías por un espacio escénico tridimensional, adaptado a cada una de sus obras con más o menos elementos practicables. La escenografía de estilo barroco, con una pintura de decorado a modo arquitectónico con una marcada perspectiva, como se ha mencionado anteriormente, sobre paneles de 3 m de altura por 6 m de largo permitía una clara ubicación de los cantantes en la época deseada por Urdániz. Los objetos practicables elegidos consistían en una mesa, un banco central de estilo barroco con tapicería roja ribeteado en dorado, y una silla, que fueron utilizadas en varias ocasiones durante toda la pieza, creando tres espacios diferenciados. Sobre la mesa, como detalle para la interacción de Marco Antonio, aunque poco visible para el público, se colocó un mapa sobre el que apoyaban miniaturas de barcos con velas rojas en representación de las fuerzas de Marco Antonio y Cleopatra, junto a barcos con velas blancas, simbolizando las de su enemigo Julio Cesar. En cuanto al vestuario, Urdániz

no buscaba fidelidad histórica hacia el marco temporal de la acción, sino una sugerencia estética visual de la época de la composición de la ópera. Ambos personajes comparten “el color rojo, emblema de los combatientes y símbolo de fuerza, amor, pasión, fuego-sacrificio^[1]” (Urdániz, comunicación personal, diciembre 2023).



Figura 1. *Antonio e Cleopatra* de J. A. Hasse, 2012. Fotografía J. Urdániz

La misma sala acogió el 26 de septiembre de 2014 la representación de *Le Cinesi (Las mujeres chinas)*, ópera cómica en un acto ambientada en China de Christoph Willibald Gluck sobre un libreto de Pietro Metastasio. Tratándose esta trama de un juego, un entretenimiento, hay cierta inspiración para la puesta en escena en los decorados de “talent shows” televisivos. Por eso Urdániz optó en esta ocasión por un

formato más panorámico, donde el panel de fondo de escenario es de menor altura que en el caso de *Marc'Antonio e Cleopatra*. En esta ocasión se realizó una escenografía más minimalista y con inspiración oriental, compuesta mediante un fondo horizontal de 2 m de alto por 6 m de largo realizado mediante bastidores empapelados con patrones decorativos orgánicos en tonos dorados y rojo-púrpuras y cuatro estructuras rectangulares exentas alistonadas en forma vertical y horizontal haciendo alusión a las viviendas de los *siheyuan* (residencias tradicionales chinas) consiguiendo a su vez un sutil juego de sombras mediante la iluminación y dotando al conjunto de mayor dinamismo. Las estructuras exentas, policromadas en rojo, permitían una libre circulación de los cantantes confiriendo al espacio escénico de tridimensionalidad. Como elementos practicables se utilizaron una mesa camilla y tres sillas de inspiración oriental. Tres y no cuatro (como el número de personajes) ya que, de esta manera, uno de los cantantes siempre estaba obligado a estar de pie en escena acentuando el carácter móvil, activo y lúdico de la trama. Todo el conjunto se unificó mediante una paleta cromática con predominio de colores rojo y dorado, dejando destacar el rico vestuario tradicional chino.



Figura 2. *Le Cinesi* de Christoph Willibald Gluck, 2014. Fotografía J. Urdániz.

El 1 de marzo de 2015 en el Auditorio Barañáin (Navarra), Urdániz dirige la ópera de cámara *La ninfa e il pastore* de Antonio Vivaldi. El punto de partida para la creación de todo el espacio escénico fue en esta ocasión la elección del vestuario: dos vestidos de la diseñadora Leyre Valiente. El vestido triangular de Eurilla es de un blanco perlado con transparencia de interior negro. El de Nice, con forma de "Y" negra sobre una capa interior de un suave color crema. En cierto sentido, uno el opuesto del otro^[2]. Mientras, Alcindo, pantalón negro y camisa blanca, mitad y mitad. Todos van descalzos, lo que en una visión corriente pisar la hierba del bosque podría significar la conexión con la naturaleza, al tratarse casi de un negativo fotográfico de la imagen, aludiría a la muerte. El Auditorio Barañáin, tercero más grande de Navarra, cuenta con una disposición de escenario a

la italiana. Posee cámara negra, con un ancho y alto de embocadura de 14 x 8,8 m (Navarra, 2024), lo que permite visualizar el espacio escénico de una forma diferente en cuanto a proporciones. Su equipación técnica respecto a la iluminación, así como la facilidad de sus instalaciones en relación a la carga y descarga de todos los elementos escenográficos y su posibilidad de anclaje al suelo, también fueron factores a tener en cuenta en el conjunto de la preparación de todo el espacio. En la ópera *La ninfa e il pastore*, Urdaniz opta por la simplicidad a la vez que por la grandilocuencia en las dimensiones de los elementos. Apuesta por una puesta en escena moderna y elegante, muy minimalista, donde la luz cobra un papel muy importante en el transcurso de los acontecimientos. Cubre el fondo del escenario mediante un ciclorama en gris difuminado para evitar las sombras de los elementos situados en el espacio escénico manteniendo el espacio puro y creando una atmósfera mediante el color. En la zona central, se sitúan cinco enormes estructuras verticales de 6 metros de altura. Son árboles negros de gran simplicidad geométrica que nos trasladan al lugar donde se ubicará la escena. En el extremo derecho del escenario, un tocón de poliespán y un río realizado mediante papel y plástico completan la escena. Desde la estructura que ocupa el eje central del espacio escénico, descienden unas cintas de raso rojo formando un corazón que crea un foco de atención en el espectador y que Eurilla construye y destruye para representar sus sentimientos, ya que al igual que el tocón y la vegetación que lo rodea en la que se incluyen unos lirios blancos, símbolo de amor sincero, son elementos practicables a lo largo de la ópera por parte de los cantantes.



Figura 3. *La ninfa e il pastore* de Antonio Vivaldi, 2015. Fotografía J. Urdániz

El 1 de abril de 2022, tras un parón de siete años, debido a cambio de domicilio a la ciudad de Oviedo por causas laborales, y la pandemia de la COVID-19, Urdániz retoma la producción y dirección con la ópera dieciochesca *Amor prigioniero*, de Girolamo Sertori, músico vinculado a la ciudad de Pamplona, y de la cual se desconoce cualquier tipo de representación escenografiada^[3], por lo que según los organizadores del museo de Navarra, quien acoge dicha representación, supuso “no sólo una recuperación de patrimonio musical navarro sino un estreno público absoluto” (Navarra.es, 2023). La actualmente desacralizada capilla del Museo de Navarra (Pamplona), antigua capilla del que fue Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia, de estilo gótico-renacentista, es hoy en día una sala de exposiciones de larga duración de fondos del propio museo correspondientes a

artistas vivos. Ofrece unas excelentes condiciones acústicas, por lo que también es utilizada como ocasional sala de conciertos con una capacidad para 120 asistentes (Navarra M. d., 2023). Su estética mezclada con un acondicionamiento moderno en cuanto a instalaciones en suelos y paredes^[4] hace del espacio un lugar sugerente donde acoger nuevas propuestas innovadoras, del que Urdániz ha sabido aprovecharse dando un giro contemporáneo al libreto de *"Amor Prigioniero"*. La planta de cruz latina y la carencia de escenario en altura, obligó a la realización de la actuación en el crucero. En los anteriores proyectos, los cantantes se encontraban en un escenario elevado y el conjunto instrumental a ras del patio de butacas, pero en esta ocasión, esta disposición impediría la adecuada visualización por parte de los espectadores. Por eso, Urdániz tomó la decisión de reorganizar el espacio llevando el conjunto instrumental al ábside, a la espalda de los cantantes, descartando la colocación de cualquier tipo de fondo en la escenografía y siendo todos los elementos de la misma practicables, acercando en cierto modo la pieza a la forma en que se representaban las 'zarzuelas caseras' y los otros géneros vocales camerísticos en las pequeñas cortes urbanas en el siglo XVIII: una producción semiescenificada (no en un auditorio, sino en una gran sala, sin apenas escenografía, pero con actuación teatral y movimiento de los cantantes, y con vestuario y ciertos elementos de atrezzo). La puesta en escena presenta una ambientación urbana y contemporánea, al más puro estilo de las series policiacas procedimentales de la televisión, sobre cuyos arquetipos y *topoi* hace una mirada divertida que, se espera, en palabras de Urdániz, identifique el espectador (comunicación personal, diciembre 2023). La escena se divide en dos zonas: el patio de butacas/nave central, que representa la calle y el crucero, que es la comisaría de policía. A su vez, ésta se divide en tres zonas diferenciadas formando un triángulo donde se representan los puntos clave de las áreas típicas de una comisaría de policía: mesa de despacho junto a panel visual de

pistas interconectadas, panel de medición de altura para la fotografía de los detenidos, y sala de interrogatorio. En las dos primeras, la pared se sugiere simplemente con una sección rectangular vertical. En la sala de interrogatorio, la evocación de habitación separada se realiza al incorporar el marco que representa el espejo unidireccional mediante un bastidor de madera en negro. Esta escenografía de tipo funcional que responde básicamente a las necesidades de los intérpretes junto con el vestuario elegido, vestuario actual en el que destaca el chaleco vaquero con brillantes alas de lentejuelas bordadas del personaje de Amor, consigue orientar al espectador a la imaginería de las ficciones policiacas, y el acercamiento de la escena al público así como la complicidad con el mismo de los cantantes a lo largo de la interpretación, hizo de esta producción de Urdániz una de las más aplaudidas y sorprendentes para el público por su originalidad y atrevimiento.

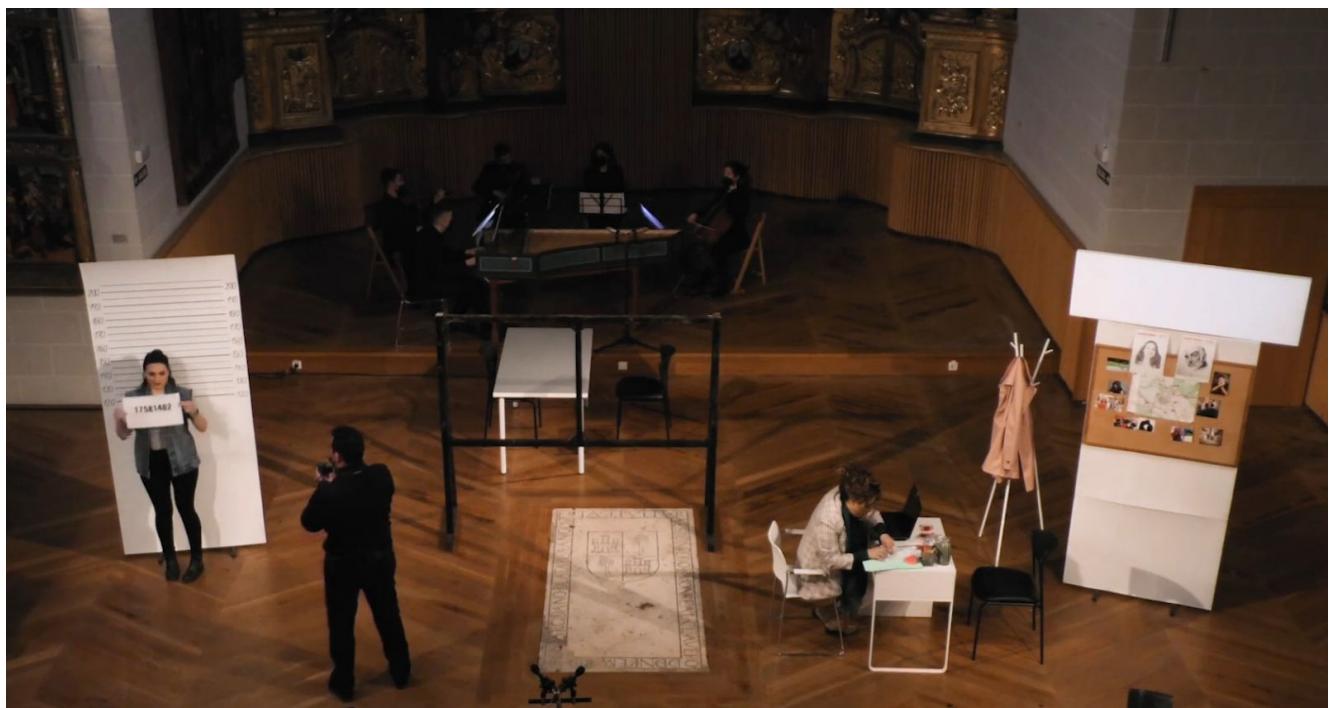


Figura 4. *Amor prigioniero* de Girolamo Sertori, 2022. Fotografía J. Urdániz

El 25 de octubre de 2023 Urdániz estrena por primera vez fuera de Japón la primera ópera compuesta por un músico del país nipón. Komatsu Kōsuke; *Hagoromo*, basada en la obra de teatro *nō*^[5] del mismo título. La actuación dio el cierre al X Congreso Internacional del Grupo de Investigación Japón; *Japón, país influyente: sus contribuciones desde la perspectiva del siglo XXI* celebrado en la ciudad de Zaragoza entre el 25 y el 27 de octubre de 2023, y el lugar cedido para su representación fue el salón de actos del CIFICE-Centro de Innovación, Formación e Investigación en Ciencias de la Educación de la Universidad de Zaragoza. Al ser un salón de actos, no posee cámara negra, aunque sí un escenario elevado. La profundidad de este limita los elementos que se pueden disponer a lo ancho del espacio, ya que dificultarían mucho la movilidad de los cantantes. Del mismo modo condiciona la disposición de los músicos. El conjunto instrumental tuvo que ser colocado delante del escenario, en el patio de butacas, y el coro (cuya función, al igual que el *jiutai* del teatro *nō*, consiste en comentar la acción y describir los sentimientos internos de los personajes) en el rincón delantero derecho del patio de butacas. La puesta en escena de Urdániz pretendía remitir a la dramaturgia original del teatro *nō*, en base a los aspectos minimalistas de sus principios estéticos. Optó por una escenografía muy simple, con un fondo pintado en panel del monte Fuji silueteado inspirado en los grabados *ukiyo-e* ambientando la localización, como son las imágenes en el *kagami ita* del escenario japonés. Un tronco en pvc como único elemento practicable en la zona izquierda del escenario es el que, en teatro *nō*, basta para sugerir el *yorishiro*, el lugar donde los dioses bajan al mundo de los hombres, y donde *Hakuryō* encontrará el *Hagoromo*. En esta ocasión se pudo disfrutar de una escenografía sugerente donde se eliminó todo lo prescindible en una combinación de objetos de una manera muy simplificada, dejando al espectador terminar de completar la escena, alcanzando cierta situación en un tiempo y lugar concretos y transportándolos en cierta manera a un espacio

onírico o surrealista. En contrapunto a esa aproximación a lo tradicional mediante los elementos escénicos, Urdániz buscó, mediante el vestuario, un acercamiento teatral más moderno y cercano a la realidad de los espectadores de lo que fue el estreno de 1903. *Hakuryō* va vestido como un humilde pescador tradicional japonés. El coro, con *haori* azul oscuro sobre camiseta blanca, evoca las olas del mar, de donde surge la *tennyo*. Ella viste en ese momento un *kimono* de color salmón claro, evocando su desnudez y pureza que cubrirá posteriormente con el *hagoromo*, creación realizada ex proceso para el espectáculo basado en un gran *kimono* vaporoso de color negro y decoraciones en turquesa de gran tamaño.



Figura 5. *Hagoromo* de Komatsu Kōsuke, 2023. Fotografía J. Urdániz.

En 2023 Urdániz hace su primera incursión en el mundo de la producción y dirección cinematográfica del mediometraje sobre

la ópera *La princesse jaune*, proyectada por primera vez el 15 de diciembre como parte de la programación del XX Festival de Anime de Navarra. Urdániz optó por grabarlo como película musical en lugar de representación en directo como sus anteriores proyectos para conseguir una mayor diversificación en cuanto a su distribución, siempre en su afán de difundir el drama lírico entre público no acostumbrado a acudir a la ópera. Y no solo se atreve con el cambio de formato, sino que, en esta ocasión, traslada la acción de la Holanda del siglo XIX, a la actualidad en otro intento más de aproximarse a nuevos espectadores. Hay equivalencia por la ola neojaponista contemporánea, con apasionados *otakus* fans del *manga*, los videojuegos y el *anime* japonés. Tanto la narrativa como el espacio escénico se divide en dos partes muy diferenciadas: las escenas del “mundo real” tienen lugar en el domicilio de Kornélis, totalmente decorado con elementos de la cultura popular japonesa (posters, figuras, consolas de videojuegos, mangas...). En cuanto al escenario de rodaje, un salón rectangular que se dirige hacia el fondo y está dividido en dos zonas: una, enmarcada por los muebles -sofás y armario-, y otra (la cocina), al fondo, encuadrada por el marco de la puerta y que divide el plano en tres secciones verticales. Uniendo esas dos zonas hay una zona sólo de paso, un pasillo de idéntica anchura. La pintura de las paredes es de un amarillo anaranjado, similar al tono de piel de Léna. Ya desde el principio el color de la escena se hace referencia a la identidad de y fijación en “la princesa amarilla”. Las secuencias en el Japón virtual se desarrollan en un frondoso bosque. Los planos de estas escenas priorizan una mirada panorámica y horizontal. Kornélis viste un sobrio *kimono* negro y Ming lleva uno anaranjado, a juego con su melena, orejas y cola.



Figura 6. *La princesse jaune de Camille Saint-Saëns*, 2023. Fotografía J. Urdániz

CUADRO RESUMEN OBRAS PRODUCIDAS Y DIRIGIDAS POR J. URDANIZ

OBRA	AUTOR	TIPO DE OBRA	TIPO DE REPRESENTACIÓN	AÑO DE REPRESENTACIÓN	LUGAR DE REPRESENTACIÓN
<i>Antonio e Cleopatra</i>	J. A. Hasse	Teatro lírico.	Representación en vivo.	2012	Salón de Actos de Caja Rural de Aragón. Zaragoza.
<i>Le Cinesi</i>	Cristoph Willibald Gluck	Ópera cómica.	Representación en vivo.	2014	Salón de Actos de Caja Rural de Aragón. Zaragoza.
<i>La ninfa e il pastore</i>	Antonio Vivaldi	Ópera de cámara.	Representación en vivo.	2015	Auditorio Barañáin (Navarra).
<i>Amor prigioniero</i>	Girolamo Sertori	Ópera dieciochesca.	Representación en vivo.	2022	Capilla del Museo de Navarra (Pamplona).

OBRA	AUTOR	TIPO DE OBRA	TIPO DE REPRESENTACIÓN	AÑO DE REPRESENTACIÓN	LUGAR DE REPRESENTACIÓN
<i>Hagoromo</i>	Komatsu Kōsuke	Obra pionera de teatro lírico creada en japon.	Representación en vivo.	2023	CIFICE-Centro de Innovación, Formación e Investigación en Ciencias de la Educación de la Universidad de Zaragoza.
<i>La princesse jaune</i>	Camille Saint-Saëns	Ópera.	Mediometraje.	2023	XX Festival de Anime de Navarra.

ANÁLISIS DE ELEMENTOS VISUALES UTILIZADOS EN CADA OBRA

OBRA	PINTURA DE DECORADO	PRACTICABLES	OTROS	COLOR	ILUMINACIÓN	VESTUARIO
<i>Marc' Antonio e Cleopatra</i>	Dimensiones: 3 x 6 m. Material: Bastidores de madera de pino cubiertos con paneles de DM. Imagen: Arquitectura barroca con marcada perspectiva mediante un solo punto de fuga y flanqueada mediante columnas acanaladas y salomónicas.	Una mesa, un banco central de estilo barroco con tapicería roja ribeteado en dorado, y una silla.	Mapa con miniaturas de barcos con velas rojas y blancas.	Predominio de color rojo, emblema de los combatientes y símbolo de fuerza, amor, pasión, fuego-sacrificio. Pintura de decorado en tonos fríos. Blancos.	Limitada por los condicionantes de la sala. Luz fija frontal y dos laterales a 45º.	Sugerencia estética visual de la época de la composición de la ópera.
<i>Le Cinesi</i>	Dimensiones: 2 x 6 m. Material: Bastidores de madera de pino cubiertos con papel. No es estrictamente una pintura de decorado ya que no se ha realizado con dicha técnica, pero cumple con las funciones de la misma. Imagen: con patrones decorativos orgánicos.	Cuatro estructuras rectangulares exentas alistonadas en forma vertical y horizontal haciendo alusión a las viviendas de los <i>siheyuan</i> . Una mesa camilla y tres sillas de inspiración oriental.	—	Dorados y rojo-púrpuras.	Limitada por los condicionantes de la sala. Luz fija frontal y dos laterales.	Vestuario tradicional chino.

OBRA	PINTURA DE DECORADO	PRACTICABLES	OTROS	COLOR	ILUMINACIÓN	VESTUARIO
<i>La ninfa e il pastore</i>	La pintura de decorado es sustituida por un ciclorama.	Estructuras verticales de 6 metros de altura. Tocón de poliespán y río realizado mediante papel y plástico	Cintas de raso rojo y lirios blancos.	Negro y blanco.	-Ciclorama. -Frontales. -Luz cenital con filtros de color. Cambio de ambientes: azul, rojo, verde.	Eurilla: vestido triangular blanco perlado con transparencia de interior negro. Nice: vestido con forma de "Y" negra sobre una capa interior de un suave color crema. Alcindo: pantalón negro y camisa blanca.
<i>Amor prigioniero</i>	—	Mesa de despacho, panel visual de pistas interconectadas, panel de medición de altura para la fotografía de los detenidos, y sala de interrogatorio (la evocación de habitación separada se realiza al incorporar el marco que representa el espejo unidireccional mediante un bastidor de madera en negro).	Elementos decorativos sobre mesa de despacho: bolígrafos, ordenador, papales y libreta.	Blanco y negro.	Limitada por los condicionantes de la sala. Luz fija frontal y dos laterales.	Vestuario de época actual en el que destaca el chaleco vaquero con brillantes alas de lentejuelas bordadas del personaje de Amor.
<i>Hagoromo</i>	Dimensiones: 3 x 5 m. Material: Bastidores de madera de pino cubiertos con paneles de DM silueteados. No es estrictamente una pintura de decorado, aunque sí que se ha realizado mediante técnicas pictóricas. Imagen: monte Fuji inspirado en los grabados <i>ukiyo-e</i> .	Tronco realizado con planchas de pvc y policromado de 2 metros de altura.	—	Colores cálidos.	Limitada por los condicionantes de la sala. Luz fija frontal y dos laterales.	Hakuryō: traje inspirado en pescadores tradicionales japoneses. Coro: <i>haori</i> azul oscuro sobre camiseta blanca. Tennyō: <i>kimono</i> de color salmón claroy <i>hagoromo</i> ; <i>kimono</i> vaporoso de color negro y decoraciones en turquesa de gran tamaño.

OBRA	PINTURA DE DECORADO	PRACTICABLES	OTROS	COLOR	ILUMINACIÓN	VESTUARIO
<i>La princesse jaune</i>	Interior: planta rectangular dividida en dos zonas; sala y cocina. Exterior: Bosque de Orgi (Navarra).	Interior: Mobiliario de una casa.	Interior: Elementos relacionados con la cultura popular japonesa: posters, figuras, consolas de videojuegos, mangas...	Interior: amarillo anaranjado. Exterior: verde anaranjado.	Interior: Apoyo de focos móviles Exterior: iluminación natural y apoyo de focos móviles.	Kornélis: kimono negro. Ming:kimono anaranjado, a juego con su melena, orejas y cola.

5. Aplicación didáctica en Primaria

El aprendizaje está directamente relacionado con la capacidad de experimentar desde un marco empírico y cualitativo (Eisner, 2004). Por lo tanto, teniendo en cuenta esta premisa, podemos decir que uno de los motores que rige el aprendizaje es el descubrimiento y las experiencias.

Las experiencias significativas en el campo de las artes se pueden extender a otros ámbitos relacionados con las cualidades sensoriales que las artes participan (Eisner, 2004). El arte favorece un enorme grupo de habilidades y procesos mentales, permite el desarrollo de capacidades cognitivas y emocionales, además de motivar el desarrollo de competencias humanas. El aprendizaje activo se caracteriza por estimular al alumnado a generar sus propias soluciones e involucrar a los docentes en un marco de análisis y discusión destinado a producir resultados tangibles (Pellicer, Álvarez & Torrejón, 2013).

Dentro del campo del Aprendizaje Artístico, siguiendo la estela del Kilpatrick en su obra Método de proyectos, traducimos como «recreación» el modo de proyectar (Kilpatrick, 1925). Un proyecto de recreación es aquel cuyo propósito principal es apreciar, disfrutar o usar algo de alguna manera positiva y placentera una experiencia estética (Caeiro, 2018). Dentro de las aulas de primaria es muy habitual acudir a obras de teatro, creaciones audiovisuales u otras manifestaciones artísticas, pero la experiencia se limita a un momento más relacionado con el ocio que con lo educativo. Si tenemos en cuenta que la nueva ley educativa Ley Orgánica de Educación (LOMLOE, Ley 3/2020, de 29 de diciembre), incide en el diseño

de situaciones de aprendizaje como estrategia metodológica y en la importancia de la interdisciplinariedad como referente en su diseño, se considera pertinente la aplicación de “proyectos de recreación” como una oportunidad para que el alumnado experimente las situaciones vivenciales más del disfrute y sepa canalizar esa experiencia a partir de la creación artística. La ópera, como ya se ha destacado en los apartados anteriores, nos brinda esa experiencia multisensorial que despierta nuestra creatividad y pensamiento divergente. Por todo ello favorece, dentro de las aulas de primaria, pasar de un paradigma centrado en la transmisión de contenidos a otro centrado en la creación de experiencias que partan del interés de los estudiantes y situaciones de aprendizaje interesantes, que conecten con el mundo real...” (Ramos-Vallecillo, 2018: 86).

Siguiendo a Boud, Cohen y Walker (2011), vamos a analizar la metodología empleada para la aplicación didáctica en relación con cinco proposiciones:

- La experiencia es el fundamento del aprendizaje y el estímulo para el mismo. Debemos partir de la idea de que toda experiencia es una oportunidad potencial para el aprendizaje. El alumnado que acude a un espectáculo operístico tiene la oportunidad de analizar todos los elementos que lo constituyen de manera que mediante la observación promoviendo la búsqueda de nuevos significados a esta experiencia artística.
- Los aprendizajes construyen activamente la experiencia. El significado que cada estudiante otorga a la recepción de la obra es una experiencia personal.
- El aprendizaje es un proceso holístico. Para este tipo de aprendizaje a partir de una experiencia se desarrollan aspectos cognitivos y afectivos de forma globalizada.
- El aprendizaje se construye social y culturalmente. La educación artística actualmente se encuentra en una

posición interdisciplinar donde el papel de la cultura es un medio imprescindible para el correcto desarrollo del conocimiento. El compartir la experiencia de manera grupal sirve de soporte para el seguimiento del proceso y desarrollo de la reflexión y regulación de los estudiantes sobre su propio proceso de comprensión. Además, este tipo de experiencias pueden extrapolarse a sus momentos de aprendizaje no formal o de ocio con la implicación de las familias.

– El aprendizaje está influido por el contexto socioemocional en el que se produce. Este tipo de experiencias potencian un proceso de comunicación proactiva para alcanzar una mejora en la calidad del aprendizaje por medio de un acercamiento emocional.

6. Conclusiones

Las actividades planteadas desde la educación plástica requieren de los procedimientos de identificar y experimentar. Es importante ofrecer nuevas oportunidades para experimentar y disfrutar de estilos artísticos tradicionales y así poder poner en práctica su imaginación y ofrecerles nuevas formas de aprender. De esta manera desarrollan sus destrezas para poder dar rienda suelta a su propio crecimiento y mejora de la confianza en sí mismos.