

Una propuesta didáctica para el Grado en Magisterio en Educación Primaria a partir del patrimonio fonográfico

Introducción

En la formación musical de los docentes todavía se hacen patentes numerosas carencias en su bagaje humanístico y musical, cada vez más exiguo, desplazado a menudo por una errática deriva epistemológica que tal vez presta más atención a un exceso de teorización sobre procedimientos didácticos y procesos psicológicos más o menos tangenciales al propio hecho educativo. Esta dinámica se produce en muchas didácticas específicas que parecen olvidar que antes de poder plantearse un proceso de enseñanza-aprendizaje sobre una disciplina, el futuro docente debiera conocerla en profundidad. Así pues, en este caso, debemos destacar como hecho fundamental: que los docentes han de saber primeramente música para poder enseñarla, así como ejercer y formar al alumnado “con” y “a través” de la misma. Esta realidad, la de estudiantes que adolecen de conocimientos y cultura musical básica, tan habitual en las facultades de educación, se explica por una todavía precaria situación previa de la materia en los niveles previos de la enseñanza obligatoria. Así, estas carencias se ponen de manifiesto frecuentemente entre los futuros maestros de perfil generalista –exceptuando, claro está, a los que cursan la mención de música– un escaso nivel de conocimientos básicos, imprescindibles y esenciales, relativos al lenguaje musical, la historia de la música, y la práctica vocal, instrumental y dancística, que habitualmente se hace patente al finalizar sus estudios de grado en magisterio.

En este sentido, en el caso de la comunidad autónoma de

Aragón, el conocimiento del discente universitario sobre la jota aragonesa es todavía más escaso. Este hecho se produce aún a pesar de ser el uso del folclore uno de los cimientos sobre los que sustentan los omnipresentes próceres de la educación musical a través de sus sistemas de aprendizaje activos, como Orff, Kodály y Dalcroze, entre otros, hasta sus más significados epígonos contemporáneos.

En el presente estudio, más allá de ahondar y/o debatir en torno a los procesos y carencias descritas, pretendemos realizar una propuesta de trabajo sobre la jota aragonesa partiendo de un estudio en torno a su vinculación con uno de los cantantes líricos señeros de Aragón. En este sentido, Miguel Fleta se erige como una referencia musical internacional incontestable, cuya relevancia debiera permanecer y ser conocida en las aulas. Su estudio nos permitirá, como veremos, abordar diferentes contenidos presentes tanto en el currículo aragonés de Educación Primaria como en la guía docente del correspondiente Grado en Magisterio de la Universidad de Zaragoza abordados desde el prisma de la audición activa.

A la lista de destacados cantantes líricos aragoneses del siglo XIX podrían adherirse la también oscense Fidel Gardeta, Julian Biel, Marino Aineto, Antonio Aramburo o el turolense Andrés Marín, entre otros (Barreiro, 2004). En este sentido, se haría necesaria igualmente una aproximación a la ópera y a la zarzuela en el bagaje cultural y patrimonial aragonés. A todos ellos, y desde el prisma del canto popular, se unirían diferentes cantadores de jota que debieran ser igualmente reivindicados, más aún cuando el propio género es un fenómeno reciente y “de autor”, construido indispensablemente a través de las aportaciones personales de sus figuras que han conformado la actual normalización de la jota. Esta manifestación única de la música aragonesa desde hace más de 150 años, que goza de una gran vitalidad y popularidad en la sociedad aragonesa actual, tras ser declarada en 2012 como

Bien de Interés Cultural Inmaterial por el Gobierno de Aragón, pretende en estos momentos ser considerada además, a instancias de diversas instituciones, como patrimonio inmaterial de la UNESCO.

Los estudios musicológicos en torno a la jota aragonesa han avanzado considerablemente gracias a los esfuerzos de diversos investigadores, especialmente con las publicaciones realizadas en las últimas tres décadas. Los trabajos de documentación y revisión científica de numerosas fuentes: literarias, fonográficas, hemerográficas, etcétera, han permitido desmentir falaces atribuciones vinculadas a la génesis de la misma, reseñando –del mismo modo que ocurre en el flamenco– su sesgo de contemporaneidad. En este sentido resultan indispensables los trabajos más recientes desde la década de los años 90 del siglo XX como los de Miguel Manzano, Fernando Solsona, entre otros, y especialmente, los esfuerzos del prolífico escritor, profesor e investigador Javier Barreiro Bordonaba. Este último, ha realizado entre otras, una excelente labor divulgativa en el ámbito de la jota y de la música, referida a los registros sonoros históricos, la canción popular contemporánea, así como de los principales cantantes aragoneses –también en el género de la lírica– poniendo en valor a sus protagonistas muchas veces denostados.

La importancia y popularidad de la jota aragonesa en España durante la Restauración (1875-1931), momento esencial en su configuración y desarrollo, es uno de los aspectos que debemos apuntar en primer lugar de cara a comprender la complacencia de muchas de las más importantes voces de Aragón por la inserción de jotas entre sus programas de concierto.

La relevancia de la jota aragonesa: música popular y símbolo identitario hispano

El ideario estético del romanticismo promovió –de forma no

siempre rigurosa— la recuperación y revisión de un pasado legendario e idealizado, proceso que propiciaba la revisión histórica y la indagación sobre el legado cultural patrio. A la vez se producía un esfuerzo más o menos dirigido de reconstrucción identitaria del país, común a todas las naciones europeas y de impronta occidental. Esto favorecía la revisión iniciada por la incipiente musicología que perseguía la puesta en valor de importantes obras de la literatura musical pretérita y la querencia por el acervo cultural folclórico, que iba a ser introducido en las composiciones musicales a través de elementos rítmicos, melódicos y armónicos convertidos en ingredientes esenciales en la configuración de un estilo musical nacional.

Para el caso español, fueron imprescindibles las aportaciones de muchos compositores y teóricos como Mariano Soriano Fuertes, Francisco A. Barbieri, Tomás Bretón o Felipe Pedrell, entre otros. Éste último manifestaba en sus creaciones musicales y escritos, su empeño en conocer y reivindicar el valor del folclore musical, así como las obras capitales de nuestro patrimonio sonoro, considerados como ejes vertebradores de un sonido genuinamente hispánico. Se trataría de un camino continuado, con diferente concreción estilística y alcance, por otros muchos compositores de su tiempo como el citado Tomás Bretón, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Isaac Albéniz o Enrique Granados, entre otros (Hess, 2004-5: 47-56). Precisamente, algunos de ellos introducían directamente la jota aragonesa en sus composiciones (Manzano, 1995: 423-443), o como en el caso de Bretón, crearon obras que se convertirían en habituales dentro del repertorio de cantadores y rondallas.

En este contexto, las canciones y danzas propias del folclore español afloraron en el panorama musical contemporáneo, dentro de un proceso que no cesaría a lo largo del siglo XX con diferentes intereses, conveniencias y motivaciones, tanto desde la etapa de la Restauración como el periodo republicano o la dictadura franquista, cuya impronta dejaría en ocasiones

una injusta y absurda patina reaccionaria sobre la jota aragonesa.

La lectura simbólica de la jota aragonesa como seña identitaria de “lo español” se recogía y renovaba en la segunda mitad del siglo XIX a través de otras zarzuelas tan señeras del género como *Gigantes y Cabezudos*, con libreto de Miguel Echegaray y música Manuel F. Caballero (1898), o *La Dolores*, obra de Tomás Bretón (1896). La filiación murciana y salmantina respectivamente de ambos compositores evidencia la popularidad de la jota aragonesa en toda España a finales del siglo XIX. El gran éxito cosechado por éstas y otras obras con la jota aragonesa como protagonista –como la zarzuela cómica *El Guitarrico* del navarro Agustín Pérez Soriano (1900), y un largo listado de autores nacionales y extranjeros (aquí se podría ampliar mucho) –(Ruíz de Velasco y Gimeno, 2012: 79) refrendaría la cercanía y difusión de la misma, que propiciaba su positiva recepción por el público hispano.

La jota –a pesar de tener sus derivaciones en toda España– sería en su variante aragonesa la que se convertía en todo un símbolo, identificando Aragón con España, lo que el profesor Encabo denomina “construcción de emblemas nacionales” a partir de la región aragonesa, estableciéndose así una estrecha conexión directa entre la España de 1808 y la de 1898 (Encabo, 2007: 120). Así pues, la jota aragonesa pasaría a formar parte del imaginario colectivo español, conformándose precisamente en este siglo XIX. De forma paralela, la jota se erigía progresivamente en Aragón, a la par que se iba construyendo a través de sus protagonistas: cantadores, instrumentistas y compositores

La normalización de la jota aragonesa, su estudio y difusión no ha dejado de crecer durante todo el siglo XX, convertida en la actualidad como en el símbolo cultural más célebre de Aragón.

Los registros sonoros históricos y la jota aragonesa. Las grabaciones de jota y zarzuela vinculada de Miguel Fleta

Antes de abordar brevemente la figura de Miguel Fleta, debemos comentar la importancia de la aparición de las primeras formas de registro y reproducción sonora, así como su relevancia para la difusión de la jota aragonesa.

Las grabaciones fonográficas iniciales de joteritos y rondallas suponen un documento musicológico insustituible para el conocimiento de la evolución del género. Estos primeros registros, se encuentran organizados y recuperados en los fondos de algunos archivos públicos aragoneses, así como en los registros históricos (fonográficos y gramofónicos y discográficos) de la jota aragonesa en la Biblioteca de Aragón y el Instituto Bibliográfico Aragonés. También en la Biblioteca Nacional de España (Madrid). Además, han sido clave los valiosos estudios, recopilaciones e investigaciones como las referidas de Javier Barreiro y del investigador Gabriel Marro.

En las primeras grabaciones conservadas, en las postrimerías del siglo XX, se muestran ciertos intérpretes que no presentan voces poderosas (Barreiro y Marro, 2007: 33-45 y 66-68). La deriva de la propia jota cantada hacia un perfil más exigente en las condiciones vocales de los intérpretes serían sin duda uno de los atractivos que este género tendría para los cantantes líricos, quienes a su vez serían pioneros en introducir las técnicas vocales del canto (respiración, colocación de la voz, impostación) en la interpretación de jotas. Estas técnicas –también recomendables y necesarias para una adecuada y brillante interpretación de las más famosas piezas de zarzuela que se insertarían en el género– irían a su vez calando, en mayor o menor medida, hasta la actualidad –no sin reticencias– entre los cantadores contemporáneos. La potencia y la tesitura en las voces para la jota, quedarían estandarizadas como requisito para las interpretaciones más sobresalientes.

El auge de la jota y su creciente popularidad desde finales del siglo XX posibilitaba el interés del público y de las empresas fonográficas, para el registro y posterior comercialización de las primeras grabaciones. Primero de una forma exclusiva y elitista (con escasas unidades) y después, ya con el postrero desarrollo del gramófono, con grabaciones de ediciones numerosas, con fines comerciales (Marro, 2007: 3-29).

Las grabaciones conservadas de Miguel Fleta son un conjunto compuesto por más de un centenar de piezas grabadas cuya práctica totalidad se realizaron entre 1922 y 1935, conjunto constituido por fragmentos de ópera, zarzuela, jotas populares, jotas de concierto, canciones e himnos, en los que participa en casi todas como solista (también algunos dúos). Están grabados bajo el sello Gramophone-La Voz de su Amo en Milán, Londres, Barcelona, y Madrid (Solsona, 1998b: 110-111).

Según observa Verónica Maynés (2021), Miguel Fleta llevó a cabo ciento once caras de discos de gramófono de setenta y ocho revoluciones por minuto. En un período de trece años, dejó grabadas más de cien matrices, registros efectuados primero con el sistema acústico (1922-1925) y después con el eléctrico (1927-1935). Aunque son estos últimos los registros de mayor calidad sonora, la época dorada de Fleta se inscribe en la del período acústico, no sólo por estar su voz en plenitud de facultades sino por la cantidad de matrices realizadas y conservadas. Con ocasión del centenario del nacimiento del tenor, el sello Aria Recording editó la primera edición integral en tres volúmenes.

Respecto a las grabaciones de jota aragonesa y canto lírico inspirados en la misma deben destacarse las siguientes, muchas de las cuales recomendaremos para su audición y cuyas referencias completamos posteriormente. El listado puede ser ampliado con otros títulos de audiciones grabadas por Fleta que, sin ser estrictamente jotas, tratan de forma directa temas y/o personajes relacionados con tópicos

aragoneses.

Selección destacada de grabaciones de jota aragonesa y canto lírico realizadas por Miguel Fleta.

Jotas Aragonesas:

- “La Fematera “ / “La Virgen”, “Y dile que no entro a verla” o “Anda y rézale a la Virgen”.
- “Si fuera un aeroplano” / “ Mañica si te dejas”
- “La calle Mayor de Jaca”

Obras líricas de inspiración jotera (canciones y zarzuelas):

- “El trust de los tenorios”
- La jota de “la Dolores”
- “El guitarrico”
- “La Bruja”
- “La jota “, Siete canciones populares españolas, (Manuel de Falla)
- “Arre caballico mío” (Pablo de Luna). De la película Miguelón, protagonizada por Fleta, por desgracia perdida, no se conservan copias en España y se duda de si pudiera existir alguna en Argentina. La música, sin embargo, está toda grabada (Sánchez, 2015: 185-188).

Sello	Código	Año	Número de fragmentos	Asunto	Duración
EMI	7 63019 2	1989+	19	ópera/zarz./canc.	65 m. 43 s.
RCA	ND 74239	1989	12	zarz./jota/canc.	40 m. 7 s.
Zafiro	50601121	1991	16	ópera/zarz./jota/canc.	53 m. 19 s.
Atrium	ATR001CD	1992	19	ópera	72 m. 7 s.
Atrium	ATR021CD	1992	19	zarz./canc.	71 m. 29 s.
Preiser	I-89002	1989	15	ópera	60 m. 5 s.
Preiser	II-89093	1994	18	zarz./canc./himnos	76 m. 57 s.
Preiser	III-89149	1997	25	ópera/zarz./jota/canc.	73 m. 42 s.
GyC 1	CD 1355	1997	6*	ópera	24 m. 25 s.
GyC 2	CD 1356	1997	9**	ópera, zarzuela, jota	29 m. 16 s.
GyC 3	CD 1357	1997	6***	ópera	21 m. 33 s.
Nimbus	NI 7889	1997	21	ópera/zarz./jota/canc.	75 m. 14 s.
Aria Rec.	14 1021	1997	33	ópera	139 m. 17 s.
Aria Rec.	18 1025	1998	37	zarz./jota/canción	130 m.
Blue Moon	BMSD 75200	1998	96	integral Fleta	338 m. 53 s.
Delirio		1998	23	Aragón	

Figura 1- Grabaciones remasterizadas de Miguel Fleta hasta 1998 (Solsona, 1998b:134).

A esta lista pueden añadirse algunos posteriores tales como los discos de lossellos: Hispavox Preise Records (reedición de 1999 y 2006) Lebendige Vergangenheit. Miguel Fleta (III vols.); Homokord Records (1998-1999) Miguel Fleta. Obra completa, en 5 volúmenes-discos: vol.1 (1922-1924) / vol.2 (1924-1926); vol.3 (1926-1928); vol.4 (1928-1930); vol.5 (1930-1934); Great Voices of the Opera III. Vol. 5 (disco nº2) Francisco Merli y Miguel Fleta. M.A.T. Music Theme Licensing Ltd. 2008 y 2011; Singer Portrait. Miguel Fleta, vol 1 (2011); The Art of Singing (2012); Voces legendarias (Zarzuela). Miguel Fleta, Alfredo Kraus, Marcos Redondo. Rise International Music (2013); Miguel Fleta. Romanzas y canciones. Fonol Music (2015); Miguel Fleta, Adigital Folk (2015); Classics by Miguel Fleta, vols. 1 y 2, La Vintación Records (2017). Se trata de remasterizaciones de los mismos registros originales que actualmente están disponibles en Spotify, Youtube, y otras plataformas.

Miguel Fleta se convirtió en la deriva descrita en una referencia excelente de este proceso que ilustra la encrucijada entre la vertiente popular de la jota y el canto lírico en el que se propiciaban, dado el interés y vínculo del tenor aragonés con la jota, algunas grabaciones discográficas.

Estas pueden servirnos como una útil herramienta didáctica para abordar la jota aragonesa en la formación de maestros/as, con las que poder trabajar en el aula de forma multidisciplinar, tal y como vamos a abordar tras realizar una breve semblanza biográfica de nuestro protagonista.



Figura 2- Retrato de Miguel Fleta, de medio cuerpo, con abrigo de cuello de astracán. Estudio de A.M. Coyne.

Miguel Fleta, un tenor excepcional en las décadas de 1920 y 1930

Resulta difícil encontrar en el territorio italiano a oriundos que no sepan quien fue el tenor Enrico Caruso (1873-1921), admirador declarado de Miguel Fleta, si bien es cierto que el género operístico está plenamente valorado para en el caso itálico, considerada allí –incluso a la altura de su ingente legado cultural– como uno de sus elementos patrimoniales más destacados. No ocurre lo mismo en España, donde todavía cuesta un gran esfuerzo reivindicar el valor del todavía poco conocido teatro lírico español, la zarzuela y otros géneros de música popular tan valiosos, originales e imprescindibles como la jota aragonesa. Por ende, tampoco ha tenido suficiente reconocimiento Miguel Fleta, –admirado por el citado Caruso– una de las voces más destacadas de su tiempo a nivel internacional, figura incuestionable de la historia del canto lírico según apuntan variados tipos de fuentes. Las diversas monografías escritas hasta la fecha sobre el tenor coadyuvan sin duda a difundir su recuerdo y convierten las grabaciones conservadas en documentos imprescindibles para su puesta en valor (Saiz, 1986; Solsona, 1998a, 1998b, 1998c).

Miguel Fleta nació en la localidad oscense de Albatate de Cinca en 1897, falleciendo tempranamente en La Coruña en 1938. Debido a sus orígenes y a las frecuentes incursiones del tenor en el mundo de la interpretación de la jota, –estrechamente ligada a sus orígenes y comienzos musicales– los sectores populares de la sociedad española y aragonesa convirtieron a Fleta en un personaje muy admirado, más allá de sus brillantes

triunfos internacionales *belcantistas* donde la jota cerraría muchos recitales a modo de bises (Solsona, 1998a: 9). El menor de siete hermanos, sin apenas formación elemental, trabajó de picapedrero con catorce años y de albañil en Zaragoza. Allí se presentó sin suerte al Certamen Oficial de jota de 1917, para poco después, animado por uno de sus hermanos, dirigirse al Liceo barcelonés donde se presentó a las pruebas de canto con el único que conocía: jotas aragonesas. Aún así llamó tanto la atención del tribunal que fue admitido bajo la tutela de Luisa Pierrick, luego su primera esposa, quien lo formó en poco más de dos años con un tremendo esfuerzo por parte de Fleta, quien pasado el tiempo emprendió su aventura italiana en 1919. Es el comienzo de una vida en gira y de un exitoso periplo por los principales centros operísticos del mundo, tanto europeos como americanos, además de su gira oriental de 1929 por China, Japón y Filipinas (Barreiro, 2004: 57-69).

<i>Opera</i>	<i>Autor</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Fecha</i>	<i>Funciones</i>
Francesca da Rimini	Zandonai	Trieste	19 - 12 - 1919	34
Aida	Verdi	Trieste	24 - 1 - 1920	175
Mefistófeles	Boito	Viena	8 - 5 - 1920	18
Tosca	Puccini	Viena	11 - 5 - 1920	260
Pagliacci	Leoncavallo	Viena	21 - 5 - 1920	20
Carmen	Bizet	Viena	26 - 5 - 1920	277
La Rondine	Puccini	Viena	9 - 10 - 1920	6
Rigoletto	Verdi	Praga	23 - 11 - 1920	140
Andrea Chénier	Giordano	Piacenza	3 - 2 - 1921	20
Giulietta e Romeo	Zandonai	Roma	14 - 2 - 1922	20
Cavalleria Rusticana	Mascagni	Buenos Aires	24 - 7 - 1922	8
Flor de Nieve	Gaito	Buenos Aires	3 - 8 - 1922	1
Il Guarany	Gomes	Río	7 - 9 - 1922	6
La Dolores	Bretón	Méjico	12 - 12 - 1922	15
Manon	Massenet	Buenos Aires	5 - 6 - 1923	34
I compagnacci	Riccitelli	Buenos Aires	22 - 7 - 1923	10
La sonnambula	Bellini	Buenos Aires	31 - 7 - 1923	6
L'Amico Fritz	Mascagni	Nueva York	15 - 11 - 1923	6
La Traviata	Verdi	Buenos Aires	5 - 8 - 1924	7
La Bohème	Puccini	Nueva York	4 - 11 - 1924	40
Cuentos de Hoffmann	Offenbach	Nueva York	13 - 11 - 1924	5
Marina	Arrieta	Madrid	22 - 2 - 1926	30
Turandot	Puccini	Milán	25 - 4 - 1926	3
L'Africana	Meyerbeer	Valencia	7 - 5 - 1926	15
La Favorita	Donizetti	Valencia	10 - 5 - 1926	25
Lohengrin	Wagner	Barcelona	14 - 12 - 1926	9
Lucia di Lammermoor	Donizetti	Roma	22 - 3 - 1928	3
Christus	Alvarez	Madrid	11 - 2 - 1936	3

Figura 3 – Repertorio interpretado por M. Fleta. Relación de las mismas, lugar y fecha de sus primeras actuaciones (Solsona, 1998c, p. 77)

Su relativamente corta trayectoria profesional y vital, plagada de anécdotas y efemérides, le traerían de vuelta a tierras aragonesas en 1925. Las giras nacionales e internacionales con destacados triunfos marcarían su vida en la que la jota permanecería siempre en su memoria y repertorio, tratada siempre de manera excepcional a modo de cierre de sus intervenciones. Así, Fleta se había convertido en el mejor embajador de la jota aragonesa, haciéndola sonar en teatros de todo el mundo. Tal y como apunta Solsona (1998a:12): “Su sensibilidad ante la jota era tan grande que cuando se le otorgó la Cruz de Alfonso XII quiso recibirla de S.M. Alfonso XIII vestido de joto y, así ataviado, ofreció a los espectadores del Teatro Real de Madrid un memorable fin de fiesta”.

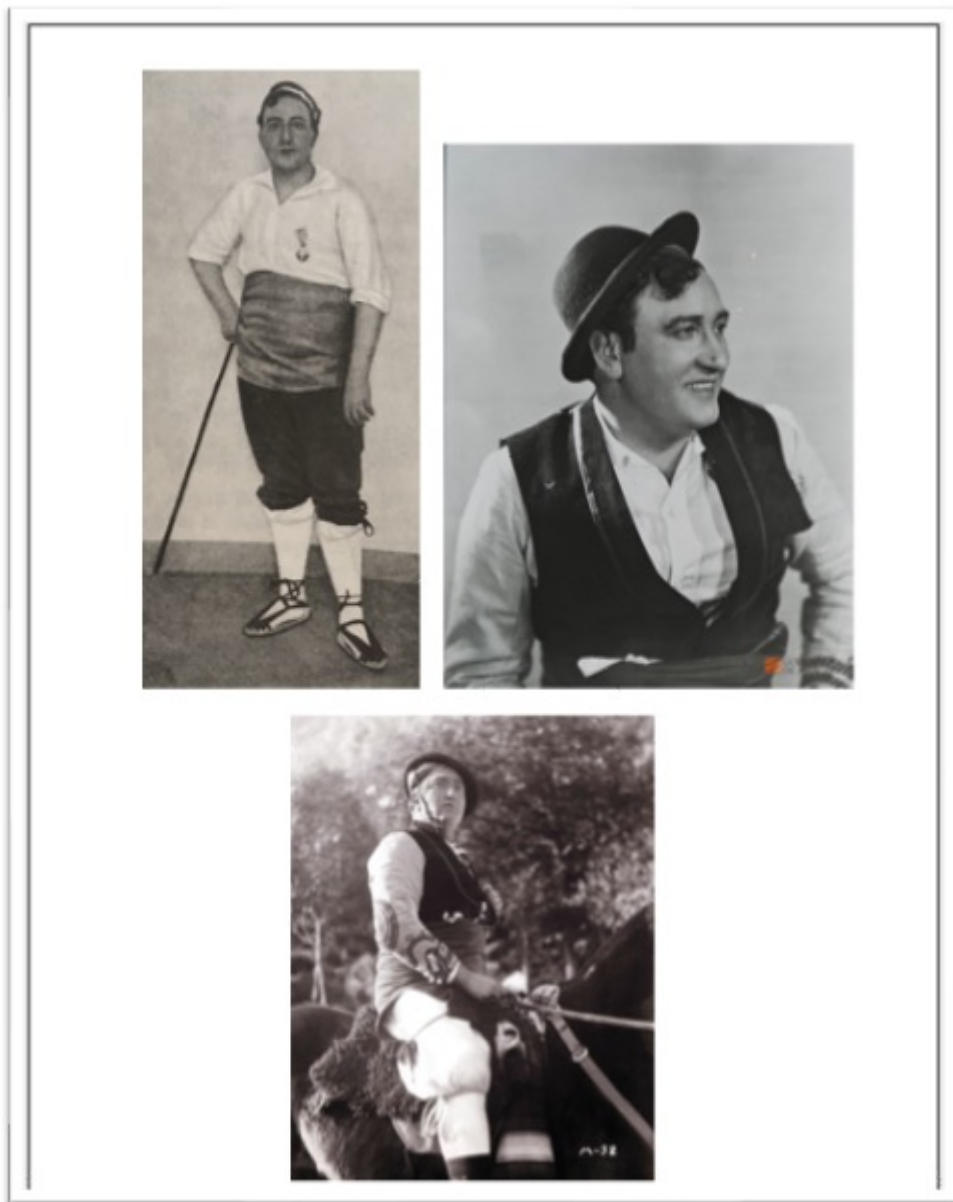


Figura 4- Retratos de Miguel Fleta con indumentaria tradicional aragonesa. Imágenes de Miguel Fleta, en primer término, ataviado con el traje de jotero, posando con la medalla de Alfonso XII (Solsona, 1998a: 12). En las otras dos, fotografiado con sombrero y traje típico ansotano (Ansó, Huesca) retrato (realizado en el estudio de A.M. Coyne en 1933. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza- Retratos modernos, Cod. ES/AHPZ – MF/COYNE/007631.) y sobre un caballo, vestuario de la película *Miguelón o El Último Contrabandista*, dirigida por Adolfo Aznar en 1933 (Sánchez, 2015: 185-188).

Los detalles sobre la biografía del tenor oscense, recogida en

las aludidas monografías, deben consultarse en aras de ofrecer una visión contextual sobre el personaje de cara al trabajo sobre las audiciones. Se trata de un contenido necesario, que debe adaptarse con mayor o menor profundidad, dependiendo del nivel educativo al que deseemos dedicar las actividades. Un proceso imprescindible si se pretende reivindicar la importancia del personaje y para la que contamos con diversos estudios, algunos recogidos en diversos estudios (Zavala, 2022: 87-90).

Propuesta didáctica sobre audiciones y la jota aragonesa: una dicotomía esencial para la educación musical en Aragón

La audición musical constituye una directriz preeminente en cuestiones relativas a los procesos de enseñanza-aprendizaje musical, ya sea en edades tempranas como en adultos. Desde comienzos del siglo XX se ha reseñado la importancia de llevar a cabo actividades sobre audiciones dirigidas (Copland, 1994). Así, desde el último cuarto del siglo pasado, las competencias basadas en la audición adquirirían una presencia determinante en los programas de estudio de la música de diversos niveles educativos, tanto formales como informales, consideradas como imprescindibles de cara a la comprensión y disfrute integral del hecho musical. Desde entonces, han sido muchos los pedagogos y educadores musicales los que han desarrollado teorías y metodologías diversas en torno a la práctica de la audición, dirigidas a escolares, y por ende, imprescindibles en el bagaje formativo del alumnado universitario en Magisterio. Diversos educadores musicales, compositores, así como otros profesionales de la música, conscientes de la importancia y potencial de la audición musical, han propuesto teorías y metodologías específicas sobre esta en contextos escolares –tales como E. Willems, D. J. Elliott (1995); K. Swanwick (1979), G. Boal-Palheiros o J. Wuytack (1995), entre otros–, así como generales y divulgativas –como los escritos del célebre compositor estadounidense A. Copland (1994) o el

musicógrafo J. I. Bras (2013)–, algunos de cuyos esfuerzos sentarían, en parte y junto otras aportaciones, las bases de la enseñanza musical a través de la audición.

Desde las consabidas publicaciones de Edgard Willems (1890-1978) acerca del poder didáctico y formativo de la audición, son muchos los trabajos y autores que han disertado, posteriormente y “sobre estos mimbres”, acerca del valor de la audición como elemento esencial en la educación musical, intrínsecamente ligado a muchos de los preceptos de las metodologías activas. La *audición activa* significa una audición intencional y focalizada, en la cual el oyente está implicado física y mentalmente, frente a la *audición pasiva* producida en contextos de bajo nivel de atención (Wuytack, Boal-Palheiros, 2009: 43-55).

Precisamente, fue el ideario pedagógico-musical de Willems el que convirtió la audición y su desarrollo –partiendo de las aportaciones de su mentor J. Dalcroze, quien a la sazón prologaba en 1940 la obra de aquel, titulada *El oído musical*– en uno de sus pilares básicos. Se constituía así todo un eje conductual en aras de la consecución de numerosos objetivos de aprendizaje de la música, a través de la activación del oído musical que reaccionaría ante una triple dimensión, mental, sensorial y afectiva (Willems, 2001: 45). Del mismo modo, se tendría en cuenta la imprescindible relevancia del canto en el aula y el desarrollo creativo, motivador del oído musical, así como de la sensibilidad auditiva (Willems, 1994). La audición constituiría prevalentemente una parte imprescindible de su diseño instruccional junto las cuestiones relativas a la rítmica, el uso de canciones.

A esta concepción debiera añadirse el potencial educativo de la audición y su análisis como favorecedora de procesos de aprendizaje desde la inter y multidisciplinariedad. Es precisamente esta dimensión la que abordaremos a continuación a través de, por una parte, el diseño de un modelo de una ficha analítica sobre cada audición; y por otra, la

consecuente descripción de los diferentes bloques de contenido.

El uso en el aula de elementos musicales del folclore propio, así como de canciones infantiles, suponen otra de las directrices consensuadas en torno a las bases de la educación musical desde las primeras aportaciones de Dalcroze, Kodaly y Ward entre otros, así como, posteriormente con sus primeros epígonos y divulgadores españoles tales como Joan Llongueras, Irineo Segarra, Montserrat Sanuy, Luis Elizalde (Oriol, 2010: 87-93) , o la muy conocida en Aragón, la oscense M^a Ángeles Cosculluela (López Casanova, 2021). Por todo ello, el binomio audición (activa, dirigida y analítica) y revisión folclórica –a través de la puesta el valor de la jota aragonesa en el aula– constituyen los cimientos metodológicos sobre los que se erige la presente propuesta.

Las cuestiones determinantes que debemos reseñar en una obra musical permitirían la comprensión de las audiciones de forma integral, y podríamos sintetizarlas en los siguientes elementos básicos y principios:

Audición musical activa: elementos básicos y principios esenciales.

Elementos básicos:

- Biográficos –sobre creadores e intérpretes–.
- Histórico-culturales –coyunturales y contextuales– .
- Los referidos a la iniciativa interpersonal, donde la mediación dialogada del docente y el grupo de alumnos ante la audición debe fomentar el entusiasmo y la emoción, manejando además los intereses de los dicientes (Wuytack y Boal-Palheiros, 1995: 23-31).

Así, el sistema de audición musical activa está basado sobre los siguientes principios:

- La participación activa del oyente, a nivel físico y a nivel mental, a través de la interpretación de los materiales musicales de la obra, antes de escucharla.
- El enfoque de la atención del oyente sobre la música durante la actividad de audición, y reconocimiento de los materiales musicales –desarrollo de los elementos musicales en la obra– que han sido previamente interpretados.
- El análisis de la forma musical, y llegado el caso, la elaboración –a través de la asociación de la obra audicionada– con una representación visual simbólica llevada a cabo a través de una representación musical gráfica no convencional (musicograma).

Estos elementos se llevarían a cabo a través de la reproducción recurrente de la audición seleccionada, –al menos varias veces– y con diferentes procesos de intervención sobre la misma, en los que desarrollaríamos los puntos expuestos (Nicolas, 1997: 165-181).

Teniendo en cuenta los factores pedagógicos básicos de la audición musical activa, los registros y grabaciones que aquí se presentan han seguido un proceso tridireccional concretado, en primer lugar, en la selección del repertorio musical partiendo de una serie escogida de las grabaciones de Miguel Fleta vinculadas con la jota aragonesa. En segundo lugar, debiera realizarse en función del nivel educativo escogido, la selección de las estrategias para aprender los materiales musicales; por último y no menos relevante, deben abordarse con diferente nivel de concreción y adecuación, el aprendizaje de los aspectos musicales a través la recurrencia en las audiciones (Wuytack y Boal-Palheiros, 2009: 43-55).

La presente propuesta plantea el estudio de diversas cuestiones relacionadas con la jota y otros contenidos musicales esenciales en el Grado en Magisterio a través de audiciones históricas y contemporáneas de jota y zarzuela

vinculadas a Miguel Fleta. Éstas se relacionan a su vez con otros intérpretes y/o versiones que enriquecen la experiencia auditiva y propician el aprendizaje de una gran variedad de elementos. Así pues, partiendo de grabaciones realizadas por Fleta se propone un modelo de ficha de análisis de audición que permite esbozar a través de diversos bloques conceptuales, los elementos musicales más importantes enriquecidos por otros contextuales.

Cada una de las obras debe compararse, siempre que sea posible, con otro registro o interpretación más reciente con la idea de obtener una nueva versión actualizada con mejor calidad de audio, y a ser posible –si la hubiere– con soporte audiovisual (vídeo) en aras de enriquecer y complementar la experiencia (Geringer, Cassidy, y Byo, 1997: 240-251).

Partiendo de esta ficha, basada en preceptos de la audición activa, se podrán concretar una serie de contenidos para desarrollar diferentes actividades, basadas siempre en el uso de audiciones como las que sugeriremos, que deberán adaptarse a diversos contextos educativos, aunque el que aquí se plantea, tal y como se ha apuntado con anterioridad, es el orientado al alumnado de magisterio.

La relación entre Fleta y la jota fue muy estrecha y se convierte en un personaje especialmente interesante para la divulgación de la misma, así como para la realización de un proceso en torno al patrimonio fonográfico aragonés, así como al conocimiento de la música vocal y la relevancia en su momento de los referidos géneros como la ópera, la zarzuela o la canción popular, que deben ser puestos en valor.

Convergen así los caminos del canto popular y el académico cuya encrucijada pretende ser analizada aquí, de forma multidisciplinar, en aras, por una parte, de una divulgación sobre la figura de Miguel Fleta y su meritoria trayectoria profesional, y por otra, de una propuesta a través de serie de audiciones y de elementos de análisis a realizar en ellas,

pensando en su uso, fundamentalmente, en la asignatura “Fundamentos de Educación Musical” del Grado en Magisterio en Educación Primaria de la Universidad de Zaragoza, vinculados al conocimiento genérico de uno de sus bloques conceptuales esenciales: la expresión vocal y patrimonio artístico inmaterial aragonés.

Se contribuye así al conocimiento de la jota aragonesa desde una óptica diversa que persigue propiciar la adquisición de diversas competencias específicas de la citada asignatura “Fundamentos de Educación Musical”:

- Conocer la tradición oral y el folclore (CE 45).
- Desarrollar y evaluar contenidos del currículo de la educación musical (...) mediante recursos didácticos apropiados y promover las competencias correspondientes en los estudiantes (CE 57).

Se pretende también coadyuvar a la creación de otras actividades de enseñanza-aprendizaje sobre la jota aragonesa relacionadas con su contextualización socio-histórica y cultural así como con la audición musical activa, la interpretación musical, y la música y el movimiento dentro de la formación de los docentes de Educación Primaria.

En cualquier caso, si bien es clara la presencia de contenidos respecto a la divulgación y conocimiento del folclore popular de nuestra comunidad, tanto en el desarrollo curricular en las diversas etapas educativas obligatorias como en la formación universitaria de docentes, las alusiones explícitas a la jota aragonesa son todavía escasas a pesar de ser la manifestación musical más relevante del folclore popular aragonés.

En base a todo lo expuesto, la propuesta que aquí se presenta persigue la consecución de los siguientes objetivos tanto generales como específicos:

- Conocer el legado cultural que constituye la jota aragonesa como la concreción más relevante del folclore aragonés contemporáneo.
- Conocer la historia reciente del canto lírico aragonés a través de sus figuras más relevantes.
- Dentro de la necesaria formación vocal de los docentes, profundizar en las diferencias entre los diferentes tipos de voces y técnicas interpretativas que les son propias: voz impostada vs. voz sin educar; y el aparato fonador y cuestiones tangenciales sobre higiene vocal.
- Poner de manifiesto la importancia de la jota aragonesa en el acervo popular de nuestra historia contemporánea.
- Hacer uso de la audición activa como herramienta didáctica para el conocimiento de la jota aragonesa, comparando -a través de audiciones históricas y actuales diversas propuestas que coadyuven en la aprehensión de la misma.
- Divulgar el patrimonio inmaterial y los registros sonoros históricos de Aragón, tanto fonográficos, gramofónicos y discográficos.

Ficha genérica sobre las audiciones. Bloques de contenido para el desarrollo de actividades

1. **CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO:** En este primer punto, tras la realización de la primera escucha de la obra seleccionada debe introducirse a los oyentes en una breve descripción respecto a lo que se conoce acerca de los

orígenes de la jota aragonesa, su popularidad y configuración contemporánea, partiendo de la tradición musical de la jota común a todo el territorio español. Debe incidirse en:

- Conocer las primeras referencias conservadas sobre la jota aragonesa como estilo o género específico respecto al resto de las jotas hispánicas, así como otras cuestiones: referencias literarias del siglo XVIII y configuración en el XIX (especialmente en su segunda mitad); la jota es un baile común a toda España, como la seguidilla o el fandango; el caso aragonés, que evoluciona durante el siglo XIX, deriva en una forma más adornada y en un ritmo más lento.
- Destacar que la jota aragonesa se convierte en un símbolo identitario de la hispanidad dentro de los procesos de reivindicación nacional decimonónicos.
- En este contexto, exponer brevemente qué es la zarzuela y el papel de la jota aragonesa como símbolo nacional en el teatro lírico español, lo que explica su presencia en muchas obras de la época compuestas por los principales compositores de zarzuela, que en su práctica totalidad no fueron aragoneses – es el caso del salmantino Tomás Bretón, y del murciano Manuel Fernández Caballero –.

2. INTÉRPRETE Y AUTOR: En el presente apartado se debe incidir en la figura de Miguel Fleta y su relevancia en el mundo de la jota, destacando sus orígenes humildes y cómo la música popular, en este caso la jota aragonesa en pleno auge de su popularidad y desarrollo, le permitió hacerse oír en diferentes foros. En esta parte se debería hacer hincapié –al margen de sus aventajadas condiciones físicas en los valores del esfuerzo, tan evidentes en el caso de

nuestro protagonista, como elemento denotativo en su fase de formación zaragozana y barcelonesa. La tenacidad mostrada por Fleta, aún a pesar de no obtener un premio en el certamen del Pilar de 1917, no le hicieron desanimarse y finalmente obtuvo, merced a su entrega, los frutos de su esfuerzo.

3. GÉNEROS VOCALES: En este punto debe abordarse la clasificación humana de las voces y la configuración básica de los elementos del aparato fonador, pautas básicas de higiene y cuidado de la voz, y la impostación en el canto (aspectos presentes en los currículos de música de Enseñanza Primaria y Secundaria). Pueden exponerse los principales géneros de música vocal atendiendo especialmente a la ópera y la zarzuela. Se recomienda (en las audiciones del bloque II) contextualizar la zarzuela -libreto, autor, etcétera.- en cada caso, explicando el papel de la jota y/o “lo aragonés” en la obra. Es el momento de plantear las diferencias entre el canto popular y el canto lírico, para posteriormente centrarnos en las confluencias que habrá entre ambos caminos, precisamente en el momento en el que la jota aragonesa adquiere una vinculación con las novedosas formas de espectáculo, convirtiéndose la potencia del canto en uno de sus requisitos imprescindibles. Atraídos por esta exigencia y por la popularidad de la jota aragonesa, algunos cantantes líricos de ópera cantaron y grabaron jotas aragonesas –caso del propio Fleta o de la mezzosoprano oscense Fidela Gardeta (“Jota aragonesa”, Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta, Madrid. Biblioteca de Aragón. Instituto Bibliográfico Aragonés, Zaragoza), interpretándolas asiduamente como parte de su repertorio en muchos recitales– así como los números más célebres de las jotas y canciones de tema baturro que salpicaron muchas

zarzuelas célebres nacional e internacionalmente. Alfredo Kraus o Plácido Domingo, admiradores de Miguel Fleta, darían, como veremos en las audiciones propuestas buena cuenta de esta complacencia de muchos cantantes líricos por la jota y este tipo de repertorio.

Muchas de estas piezas han sido adoptadas por los joteros como parte de su repertorio hasta el punto de llegara a creer que se trata de piezas de tradición folclórica local, cuando pertenecen a la esfera de la música culta y sus compositores no son aragoneses. Se trata de una prueba más –sin negar la base tradicional y /o antigua que podrían tener algunos de sus elementos– de la riqueza y de la relativamente “moderna” configuración de muchos rasgos característicos de la jota actual.

A continuación, debieran explicarse los diversos tipos de jota aragonesa y del canto (solista o unipersonal, a dúo, y coral). La jota cantada presenta gran cantidad de variantes melódicas (Barreiro, 2000: 21). Para ello se hace necesario el estudio de la estructura textual de la jota, pero también del contenido que nos conduce a diversos intentos de categorización más o menos precisas como las de Galán Bergua (1966), Arcadio Larrea (1947: 175 y ss.) y la clasificación más difundida de Fernando Solsona (1978; Solsona y Bartolomé, 1994), que como observa Barreiro (2000: 34 y ss.), combina criterios geográficos, musicales y temáticos de los tipos de jota aragonesa, quien mezcla criterios diversos para su categorización:

Diversos tipos de jota aragonesa y del canto (solista o unipersonal, a dúo, y coral):

- Estilos clásicos fundamentales y derivados de éstos: aragonesas netas incluyendo femateras; zaragozanas puras; rabaleras; fieras; de dos frases;

aragonesas libres, zaragozanas libres y otros derivados de éstas; melismásticas, ornamentales y arpegiadas; cortadas y recortadas.

- Estilos relacionados con las faenas del campo: segadoras, de pastores, etcétera.
- Estilos característicos de algunas comarcas: Pirineo, Somontano, Teruel, Calatayud, etcétera.
- Jotas mixtas y de expresión libre.
- Dúos y estribillos.
- Jotas de ronda y de baile.

4. ESTRUCTURA Y TIPOS DE JOTAS: En este apartado, atendiendo además a la formación tímbrica antes descrita, debemos profundizar en el análisis de los elementos musicales de la jota aragonesa, especialmente en los aspectos más relevantes de la melodía – generalmente articulada en dos secciones de cuatro compases, ambas en modo mayor: uno en acorde de la tónica y un segundo en el acorde de quinto grado con 7ª de dominante– (Manzano, 1995: 380), y su sencilla secuencia armónica, explicando los fundamentos básicos de su composición formal estructural de la jota: estrofas, estribillo y rima.

Analizada la letra de la audición, debe comprobarse su adecuación a las categorías descritas especialmente si es el caso de una grabación de una auténtica jota. Del mismo

modo, y tras el estudio y contextualización del contenido de letra, debe adaptarse ésta en aquellos casos en los que la misma contenga palabras o expresiones poco adecuadas para determinados niveles educativos como la educación infantil o primaria. Esta modificación no ha de tomarse como una “censura” sino como un “juego”, como ejercicio rítmico-métrico y de contenido, necesario en algunos casos (expresiones bélicas, violentas, segregadoras, sexistas, etcétera) dentro de un proceso habitual en las metodologías activas de enseñanza musical.

5. ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL: FORMACIONES TÍMBRICAS. LA RONDALLA Y LA ORQUESTA. Las formaciones tímbricas características de la jota aragonesa son las rondallas. En esta parte debe reseñarse el origen del acompañamiento en la jota, su papel determinante hasta el punto de que a las primeras ediciones del Certamen Oficial de Zaragoza las que se presentaban a concurso eran las rondallas, convertidas en protagonistas, las que se inscribían acompañadas de cantadores/as (Barreiro, 2013). Sirva de ejemplo la célebre Rondalla Pignatelli del violinista José Tremps –antes estudiantina, creada hacia 1891 por José Orós– (Ramón, 2018: 380-381). La relación de transferencia entre las estudiantinas-tunas, en pleno desarrollo paralelo a la configuración de la jota aragonesa y sus rondallas, es un tema aún sin desarrollar, pero con muchas imbricaciones.

Del mismo modo ha de incidirse en los siguientes aspectos:

- La jota cantada con baile precede a la instrumental y a las jotas de estilo.
- Dulzaina, tamboril y gaita fueron sus acompañamientos tradicionales conservados en muchos lugares hasta avanzado el siglo XX.

· Las rondallas actuales se componen -salvo excepciones- de bandurrias y laudes, para la parte melódica; guitarras, guitarricos, para la armonía –sección en ocasiones reforzada con bajo acústico o contrabajo–. Debe comentarse el papel de la percusión, especialmente en el uso de castañuelas en el baile.

Existen en las grabaciones seleccionadas acompañamientos puntuales diferentes tales como el piano (“La jota”, *Siete canciones populares españolas*, Manuel de Falla, 1914) y –sobre todo, en las audiciones del bloque II– la orquesta, agrupación tímbrica a la que habrá que referirse.

Procedería en este apartado su explicación y visualización, así como su audición y discriminación tímbrica individualizada de instrumentos y formaciones a través de recursos audiovisuales.

6. REALIZACIÓN DE MUSICOGRAMAS Y REPRESENTACIONES GRÁFICO-MUSICALES. Estas deben ser alternativas en las que se sintetizen los elementos musicales constitutivos: formales, tímbricos, dinámicos, tempo, agógicos, entre otros. Se trata de una representación original de la experiencia auditiva orientada a fijar el aprendizaje de los elementos constitutivos de las jotas. Es un recurso muy conocido, divulgado por los especialmente por uno de los educadores antes referidos, especialmente a partir de los trabajos del belga Jos Wuytack. Tras llevar a cabo el estudio de los elementos de la música sobre las audiciones propuestas, puede llevarse a cabo el diseño dirigido a las representaciones gráficas de las mismas, a modo de musicogramas, que permitan vivenciar de forma visual lo escuchado.

7. LAS GRABACIONES HISTÓRICAS. En el presente apartado debe exponerse la importancia del patrimonio musical inmaterial de Aragón. Realizar una labor divulgativa patrimonial sobre los registros sonoros en los archivos históricos aludidos anteriormente. Estas grabaciones (y partituras-cancioneros) son valiosos documentos para conocer los primeros pasos de la jota, especialmente desde finales del siglo XIX, que no se cantaba de la misma forma que en la actualidad.

8. GRABACIÓN-AUDIOVISUAL ACTUAL. En esta parte del proceso de análisis implementado se hace recomendable, siempre que sea posible, una audición-versión actualizada de la grabación histórica inicial de Miguel Fleta. Con ella y su comparación se pretende ofrecer una versión mas elaborada y con mayor calidad de audición. Acompañada generalmente de imágenes, sobre todo en el caso de zarzuelas, se propicia así el contacto del alumno con el género más allá de una simple grabación sonora que le permita vivenciar la audición de forma integral a través del refuerzo perceptivo visual. Allí se podrá apreciar la composición en su contexto: escenografía, vestuario, etcétera, enriqueciendo así la experiencia auditiva y favoreciendo el aprendizaje de los objetivos propuestos.

Selección de audiciones: Los registros seleccionados entre las grabaciones conservadas de Miguel Fleta las agrupamos en dos bloques. Pueden utilizarse otras grabaciones, ya que lo que aquí se plantea es una selección de las mismas. El primero de ellos lo componen jotas aragonesas. El segundo, jotas llamadas en ocasiones “de concierto” o piezas derivadas de la misma y compuestas para el canto lírico, especialmente de zarzuela, lo que refleja un momento de gran popularidad nacional de la jota aragonesa. En algunos casos se referencian versiones posteriores y/o actuales de las mismas obras. Recomendamos la búsqueda de versiones modernas incluyendo vídeos, de las jotas del bloque I, interpretadas por cantadores en activo. También del bloque II, mostrando así de qué forma estas piezas líricas han pasado desde la zarzuela a conformar parte del repertorio de jota aragonesa interpretada en la actualidad asiduamente. Las audiciones del bloque II pueden encontrarse fácilmente en versiones de cantantes líricos como Plácido Domingo (Sirva de ejemplo: CHAPI, Ruperto. *La Bruja*: “No extrañés, no, que se escapen” (Jota) interpretada por Plácido Domingo y el Coro Titular del Teatro Lírico Nacional “La Zarzuela”, y la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Manuel Moreno-Buendía en el disco *Romanzas de Zarzuelas*, EMI Records, 1988), Alfredo Kraus (Sirva de ejemplo: PÉREZ SORIANO, A. *El guitarrico*. “Jota de Perico”. Zarzuela en un acto (1900), Versión de Alfredo Kraus, en Alfredo Kraus. *Antología de la zarzuela*, Vocación Musical, S.L.U., Madrid, 2012; o de José Carreras en José Carreras: *Canciones*, English Chamber Orchestra, Ensayo, 2013), Pedro Lavirgen o Albert Montserrat entre otros de cara a una necesaria comparación con las interpretaciones de Fleta. Del mismo modo es muy interesante recopilar vídeos y grabaciones de estas piezas interpretadas por cantadores de jota, muestra inequívoca en este caso, del fenómeno de transferencia del canto lírico al popular.

BLOQUE I. Jotas Aragonesas:	<u>Grabación- Edición</u>
	Homokord Records (1998-1999) Miguel Fleta. <i>Obra completa</i>, en 5 volúmenes-discos: vol.1 (1922-1924) / vol.2 (1924-1926); vol.3 (1926-1928); vol.4 (1928-1930); vol.5 (1930-1934). Pueden encontrarse otras ediciones remasterizadas de las mismas audiciones. Se toman como referencia las de la discográfica <i>Homokord Records</i>, anteriormente citada, aunque en algún caso referenciamos otra edición más moderna.
- “La Fematera” - “La Virgen”, “Y dile que no entro a verla” o “Anda y rézale a la Virgen”	vol.1, n°14. (1922-1924)
- “Si fuera un aeroplano” - “Mañica si te dejas”	vol.1, n°13. (1922-1924)
- “La calle Mayor de Jaca”	vol.1, n°12. (1922-1924)

Figura 5.- Selección de audiciones. Bloque I. (Elaboración propia).

BLOQUE II. La Jota Aragonesa en obras líricas -canciones y zarzuelas- o "jotas de concierto".	Grabación- Edición: Homokord Records (1998-1999) Miguel Fleta. Obra completa, en 5 volúmenes discos: vol.1 (1922-1924) / vol.2 (1924-1926); vol.3 (1926-1928); vol.4 (1928-1930); vol.5 (1930-1934)
El trust de los tenorios. Zarzuela en un acto (1910) José Serrano, Carlos Arniches y E. García.	vol.4, nº16. (1924-1926)
La Dolores. "Aragón la más famosa" (1895). Opera española en tres actos, Tomás Bretón. Puede escucharse la versión de Plácido Domingo en Romanzas de Zarzuelas, Orquesta Sinfónica de Madrid, EMI Records, 1988. Una grabación en vídeo muy interesante sobre jota de la zarzuela "La Dolores" extraída de la "Antología de la Zarzuela" grabada en la Monumental de Las Ventas de Madrid, España, 2005. Orquesta, coro y ballet Filarmonía de Madrid. Esta obra de Bretón cierra la selección como gran final del montaje, refrendando la profunda carga emocional que todavía ofrece la jota aragonesa: https://www.youtube.com/watch?v=0Qcit7BFuLs	vol.1, nº15. (1922-1924)
El guitarrico. "Jota de Perico". Zarzuela en un acto (1900), Agustín Pérez Soriano, Manuel Fernández de la Fuente y Luis Pascual Frutos.	vol.5, nº2. (1930-1934)
La Bruja "Suspiros de mi garganta". Zarzuela. Ruperto Chapí. En este caso debe explicarse el desarrollo de la jota navarra y la relación y/o parecido con la aragonesa. https://www.youtube.com/watch?v=0Qcit7BFuLs	vol.5, nº9. (1930-1934) También en Miguel Fleta. Romanzas y canciones. Fonal Music (2015), disco 2, nº1.
"La jota", "Dicen que no nos queremos" Siete canciones populares españolas, Manuel de Falla. Puede escucharse la versión de Teresa Berganza, en Manuel de Falla: el Corregidor y la Molinera. 7 Canciones Populares Españolas, corte nº7, Claves Records, Madrid, 1987.	vol.4, nº10. (1924-1926)
"Arre caballico mío". Canción-jota. Pablo de Luna. De la película Miguelón, o El Último contrabandista protagonizada por Fleta, por desgracia perdida (Sánchez, 2015, p.185-188).	vol.5, nº16. (1930-1934)

Figura 6.- Selección de audiciones. Bloque II. (Elaboración propia).

Conclusiones

Los registros conservados del tenor Miguel Fleta no solo constituyen un valioso legado patrimonial, sino que también pueden ser un punto de partida idóneo como material didáctico desde la audición, tanto en el Grado en Magisterio como en otros niveles educativos. El canto lírico y la jota aragonesa confluyen en esta propuesta que reflexiona sobre la importancia de ambas, tanto en su contenido musical y patrimonial –imprescindible en la formación de maestros–, como en la educación obligatoria.

La jota aragonesa y sus protagonistas deben conocerse y

divulgarse desde las aulas aragonesas, ya que este constituye uno de los géneros musicales más originales e ideosincráticos del territorio hispano.

El ideario estético del romanticismo promovió –de forma no siempre rigurosa– la recuperación y revisión de un pasado legendario e idealizado, proceso que propiciaba la revisión histórica y la indagación sobre el legado cultural patrio. A la vez se producía un esfuerzo más o menos dirigido de reconstrucción identitaria del país, común a todas las naciones europeas y de impronta occidental. Esto favorecía la revisión iniciada por la incipiente musicología que perseguía la puesta en valor de importantes obras de la literatura musical pretérita y la querencia por el acervo cultural folclórico, que iba a ser introducido en las composiciones musicales a través de elementos rítmicos, melódicos y armónicos convertidos en ingredientes esenciales en la configuración de un estilo musical nacional.

Para el caso español, fueron imprescindibles las aportaciones de muchos compositores y teóricos como Mariano Soriano Fuertes, Francisco A. Barbieri, Tomás Bretón o Felipe Pedrell, entre otros. Éste último manifestaba en sus creaciones musicales y escritos, su empeño en conocer y reivindicar el valor del folclore musical, así como las obras capitales de nuestro patrimonio sonoro, considerados como ejes vertebradores de un sonido genuinamente hispánico. Se trataría de un camino continuado, con diferente concreción estilística y alcance, por otros muchos compositores de su tiempo como el citado Tomás Bretón, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Isaac Albéniz o Enrique Granados, entre otros (Hess, 2004-5: 47-56). Precisamente, algunos de ellos introducían directamente la jota aragonesa en sus composiciones (Manzano, 1995: 423-443), o como en el caso de Bretón, crearon obras que se convertirían en habituales dentro del repertorio de cantadores y rondallas.

En este contexto, las canciones y danzas propias del folclore español afloraron en el panorama musical contemporáneo, dentro

de un proceso que no cesaría a lo largo del siglo XX con diferentes intereses, conveniencias y motivaciones, tanto desde la etapa de la Restauración como el periodo republicano o la dictadura franquista, cuya impronta dejaría en ocasiones una injusta y absurda patina reaccionaria sobre la jota aragonesa.

La lectura simbólica de la jota aragonesa como seña identitaria de “lo español” se recogía y renovaba en la segunda mitad del siglo XIX a través de otras zarzuelas tan señeras del género como *Gigantes y Cabezudos*, con libreto de Miguel Echegaray y música Manuel F. Caballero (1898), o *La Dolores*, obra de Tomás Bretón (1896). La filiación murciana y salmantina respectivamente de ambos compositores evidencia la popularidad de la jota aragonesa en toda España a finales del siglo XIX. El gran éxito cosechado por éstas y otras obras con la jota aragonesa como protagonista –como la zarzuela cómica *El Guitarrico* del navarro Agustín Pérez Soriano (1900), y un largo listado de autores nacionales y extranjeros (aquí se podría ampliar mucho) –(Ruíz de Velasco y Gimeno, 2012: 79) refrendaría la cercanía y difusión de la misma, que propiciaba su positiva recepción por el público hispano.

Así pues, la jota aragonesa pasaría a formar parte del imaginario colectivo español, conformándose precisamente en este siglo XIX. De forma paralela, la jota se erigía progresivamente en Aragón, a la par que se iba construyendo a través de sus protagonistas: cantadores, instrumentistas y compositores

La normalización de la jota aragonesa, su estudio y difusión no ha dejado de crecer durante todo el siglo XX, convertida en la actualidad como en el símbolo cultural más célebre de Aragón.

La propuesta didáctica aquí descrita plantea, desde la audición activa y dirigida, el trabajo sobre registros sonoros históricos de jotas y piezas líricas relacionadas –zarzuela,

canciones– interpretadas por el célebre tenor de reconocimiento internacional, Miguel Fleta. Desde este punto de partida se ha remarcado la relevancia del personaje y de los géneros vocales líricos. A través de las mismas audiciones –jotas y piezas de canto lírico– con la jota aragonesa se ha puesto igualmente se pretende poner de manifiesto en cada audición sus elementos más característicos.

Cartas a Camondo, de Edmund de Waal

Afirmaba Benjamin cómo la *rememoración* funciona como un esquema de transformación de las mercancías en objetos de coleccionista. La memoria se convierte así en el dispositivo que está detrás del, a priori, caprichoso proceso de génesis de las colecciones privadas. Explicaba también este filósofo judeoalemán cómo el acto de coleccionar es a su vez combatir la dispersión, buscar una suerte de ligazón entre todo aquello en que puede apreciarse una correspondencia, consiguiendo enseñanzas.

La memoria –real, ficticia o ausente– y sus veleidosos mecanismos constituyen la razón de ser de la colección de la familia Camondo y de la obra literaria que sobre ella ha escrito Edmund de Waal (Nottingham, 1964). Y, como suele ocurrir en el engranaje memorístico, su desencadenante es fortuito. De Waal es maestro ceramista, experto en porcelana. Por ello fue invitado a exponer sus piezas en el parisino Musée Nissim de Camondo, una refinada colección de artes decorativas francesas del siglo XVIII, sita en un palacete construido a comienzos del siglo XX a imitación del Petit Trianon. Su majestuoso jardín linda con el Parc Monceau,

epicentro del París proustiano, lo que nos revela su origen alejado de lo común.

El propio De Waal es bisnieto de Viktor von Ephrussi, banquero judío originario de Odessa. La historia de esta rama familiar la trazó en su novela, también publicada por Acantilado, *La liebre con los ojos de ámbar*. En 1871 Charles Ephrussi se estableció en un *hôtel particulier* en el número 81 de la rue Monceau, a tres minutos a pie del palacete que, años después, mandaría construir el conde Moïse de Camondo. En aquel momento, aquellas dos familias de origen judío se aplicaban en su ascenso en una sociedad francesa cada vez más antisemita. Las sagas de los Camondo, Ephrussi, Reinach y Rothschild no solo eran vecinos, sino que también fijaron, a través de enlaces matrimoniales, lazos de parentela. Además, para encajar en los códigos culturales parisinos, estas familias emprendieron un proceso de asimilación por el cual trataron de borrar sus orígenes extranjeros, sus tradiciones orientales y, finalmente, su religión judía.

Esa asimilación se llevó a cabo a través de la génesis de una memoria ficticia y adulterada, forzada por la discriminación de una Europa en pleno auge antisemita. Se trata de un proceso complejo que Edmund de Waal evoca a través del género epistolar. La correspondencia presente en este libro es imaginaria pues su autor se dirige al fallecido conde Moïse de Camondo. Este banquero, que descendía de una familia sefardí ennoblecida en Italia, había nacido en Constantinopla. Una vez instalados en París para desarrollar allí el emporio financiero que habían construido en el Imperio Otomano, los Camondo decidieron atenuar sus orígenes. Moïse se desprende de todos los cuadros orientalistas que su padre había coleccionado y dona la placa conmemorativa de la Torá procedente de su propia *bar mitsvá*. A cambio, reunió una de las más exquisitas colecciones de artes suntuarias del siglo XVIII francés.

Desde los años del Segundo Imperio, Francia había vuelto la

mirada al arte del siglo XVIII, comprendido como la epítome del refinamiento francés. Este gusto dio lugar a un historicismo por el que la burguesía o la nueva aristocracia –véanse estos millonarios de origen judío– buscaban legitimar su recién adquirido poder, evocando los fastos del Antiguo Régimen. Narra De Waal cómo ya el padre de Moïse había sido amante de una norteamericana, nacida Julia Tahl, luego conocida en París como Alice, condesa de Lacey. En un deseo de afrancesar su entera existencia, compró un pabellón situado en los jardines del château de Louvenciennes que había pertenecido a Madame du Barry. Los hermanos Goncourt –reputados antisemitas– reían imaginando a Moïse como Luis XV, disfrutando en aquel palacete de ese idilio adúltero.

Moïse contrajo matrimonio con Irène Cahen d'Anvers, procedente de otra multimillonaria familia judía, en este caso asquenazí. Irène pasó a la Historia del Arte por el delicado retrato que durante su infancia le hizo Auguste Renoir. De hecho, el Impresionismo debe mucho a los Camondo, especialmente a Isaac de Camondo, a cuya colección personal pertenecieron algunas de las obras más emblemáticas de este movimiento, expuestas hoy en día en el Musée d'Orsay.

En el libro, las cartas vienen intercaladas con fotografías de los objetos descritos, además de instantáneas que evocan la intimidad de un álbum familiar.

Decía al comienzo que la memoria, también sofocada o borrada, articula este libro. El acervo de este linaje pertenece actualmente al Estado francés. Ninguno de los protagonistas de esta historia sobrevivió a los dos Guerras Mundiales. Nissim, el hijo de Moïse y de Irène falleció en un combate aéreo en la Primera Guerra Mundial. Su padre, que jamás se recuperaría de la muerte de su primogénito, acabaría sus días en 1935, legando su colección a la Union centrale des arts décoratifs, un gesto más con el que los Camondo quisieron demostrar su condición de buenos franceses. La hermana de Nissim, Béatrice, casada con el compositor de origen judío Léon Reinach,

continuó en el París ocupado durante la Segunda Guerra Mundial, portando de manera discreta su estrella amarilla. Se había divorciado, convertido al catolicismo y se creía, por sus buenas relaciones, libre de cualquier peligro. En diciembre de 1942 son detenidos Béatrice, Léon y sus dos hijos Fanny y Bertrand y llevados a Drancy. De allí terminarían siendo deportados a Auschwitz y con ello se extinguiría la estirpe de los Camondo.

A sus recuerdos aquí da voz Edmund de Waal, trayendo a sus cartas los objetos, los muebles, los cuadros o los libros que continúan, silentes, pulcros, en la residencia familiar, un verdadero lugar de memoria de quienes ya no están.

Uso de tecnologías obsoletas como catalizadoras del arte digital y videoarte actuales

Teletexto como herramienta artística

La primera mención de la posibilidad de visualizar datos en las pantallas de los receptores de televisión domésticos independientemente (o además) del programa de televisión normal aparece en una nota fechada el 14 de diciembre de 1970 de P. Rainger (entonces Jefe del Departamento de Diseños de la BBC) al Ingeniero Jefe de Investigación y Desarrollo. La nota, titulada "Notas sobre métodos electrónicos de visualización de datos nacionales", menciona la generación de caracteres alfanuméricos y el almacenamiento de una línea de escritura por medios electrónicos. Se previó una revista electrónica de treinta páginas que podía actualizarse continuamente y un medio magnético para almacenar las páginas. Aquel texto decía

que la información para la visualización podría enviarse dentro de la forma de onda de la televisión o a través del sistema telefónico: anticipaba así los sistemas de Teletexto y Viewdata.

Para proporcionar a los hogares del Reino Unido de un hardware electrónico que pudiera descargar páginas de noticias, informes, hechos y cifras, el ingeniero de diseño principal de Philips Offsite Link, John Adams, creó en 1971 una propuesta técnica y de diseño que utilizaba el intervalo de supresión vertical Offsite Link. Aquel sistema propuesto por Adams incluía 24 filas de texto de 40 caracteres cada una, selección de página, múltiples pantallas de información y transmisión de datos con intervalos de borrado vertical. Así, y ya con un nombre comercial definitivo, que el Ceefax se lanzó el 23 de septiembre de 1974 para brindar a los espectadores de la BBC la oportunidad de consultar los titulares de noticias más recientes, las últimas noticias deportivas, el pronóstico del tiempo o las listas de televisión, en una era anterior a Internet en la que la única alternativa era esperar el siguiente boletín de radio o televisión.

Ceefax, el primer sistema de teletexto abierto del mundo cerró su emisión a las 23.30 horas del 23 de octubre de 2012, después de haber estado en servicio durante más de tres décadas.



Figura 1. Pantalla de despedida del BBC CEEFAX

By the time you read this, I will be dead. When I started out in 1974, I was the future – TV's first robot newsreader. But what once seemed cutting-edge is now regarded as hopelessly old-fashioned, and I have been frozen out by the powers that be, yet another victim of BBC ageism. I can't take it any more. It's a struggle to get up for the nightshift, and my poor pixels are tired. My friend Oracle said it would end like this. Goodbye, cruel world.

Para cuando leas esto, estaré muerto. Cuando comencé en 1974, yo era el futuro: el primer robot lector de noticias de televisión. Pero lo que alguna vez pareció vanguardista ahora se considera irremediabilmente anticuado, y los poderes fácticos me han excluido, otra víctima más de la

discriminación por edad de la BBC. No lo soporto más. Es difícil levantarme para el turno de noche y mis pobres píxeles están cansados. Mi fiel Oráculo dijo que terminaría así. Adiós mundo cruel. (Traducción propia)

Proyecto de arte y tecnología titulado “PERR0”

En septiembre del año 2018, el Victoria & Albert Museum y la galería SCAN Project Room, ambos en Londres (Reino Unido), presentaron el proyecto PERR0; dos exposiciones que incluyeron un elevado número de obras de artistas españoles especializados en técnicas digitales y artes tecnológicas. Fue una iniciativa enmarcada en el mundialmente conocido “Digital Design Weekend” de Londres, con el apoyo de la Subdirección General de Cooperación y Promoción Internacional de la Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.



Figura 2. Flyer digital de la exposición

Un proyecto. Dos exposiciones

El proyecto PERRO partía de la escena publicada, un 5 de julio de 1993, en el periódico *New York Times*. En aquella viñeta humorística realizada por el dibujante Peter Steiner aparecían dos perritos delante de un ordenador. En la misma escena, uno le comenta al otro: "En Internet nadie sabe que eres un perro". De esa manera se retrató formalmente y por vez primera la identidad en Internet, que es la proyección de lo que mostramos para que los demás formen la imagen que queremos de nosotros. Un "yo mismo" en un tercer estado, es decir: "Yo", el primero, "lo que los demás ven en mí en el plano físico",

el segundo, "lo que yo les dejo ver en internet sobre mí", el tercero.

Como punto de partida nadie tiene enfermedades en internet, no está cansado, y lo más probable es que tenga un aspecto magnífico y con un poco de imaginación pueda ser también muy rico: la vida en internet nos permite ser lo que siempre quisimos y en la vida real no se es. Por eso, fabricamos las proyecciones ideales de nosotros mismos con la salvaguarda de que si algo sale mal siempre podemos morir para empezar de nuevo. Eso es aplicable a los personajes que en la realidad virtual podemos reemplazar por nosotros mismos.

Pero claro, si nos manifestamos como seres perfectos significa que no somos honestos con los demás ni con nosotros mismos en el mundo real y nos resulta muy sospechoso que, aún sabiendo que todo esto ocurre normalmente en Internet, este espacio se proponga como un lugar desde donde podemos proyectar y mejorar la democracia de nuestra vida: "Declárate en foros" o "¡Compra desde casa!" o "¡Vota desde tu asiento!". No se es más democrático por poder contratar sensaciones como la política, la pornografía o la banca online sin ser visto, sino por imbuir de ética a un procedimiento que no la tiene. Cohabitar en Internet no significa necesariamente convivir en Internet y por eso las reglas no son del todo claras. Eso sí, la vida virtual es ostensiblemente más simple y reduccionista.

El activista, el net.artista, el evasor de impuestos, el adicto a la pornografía, los grupos paramilitares, los islamistas, los neonazis, la CIA, el promotor inmobiliario, el Vaticano, un estudiante, los inmigrantes o los ministros, todos y todas tenemos la posibilidad de establecer vínculos que no serían posibles en nuestro mundo físico y que necesitan una relectura constante. Si en lugar de generar convivencia solo compartimos un espacio seco y árido estamos proyectando un espacio conveniente a nuestro *yo-en-internet*, un tercer espacio donde los delitos no se purgan, todo tiene un final previamente conocido y que por supuesto es tan falso como el

traje preconcebido que llevamos puesto delante de los demás.

Este fue el tema principal de las exposiciones realizadas tanto en el V&A de Londres como en la SCAN Project Room, que presentó una serie de obras cuyos autores destacan no sólo por su personalísimo estilo artístico y coherencia estética, sino también por haber sabido mantener una equilibrada capacidad de investigación técnica y análisis humanista cuando el suelo bajo sus pies no había dejado de temblar durante la última década, y en el presente artículo se quiere profundizar en la obra de Javi Álvarez, basada en el extinto teletexto como tecnología de aplicación artística y presentada en formato de “solo exhibition” en la SCAN Project Room.



Figura 3. Obra de Javi Álvarez a modo de precuela en la Hobusepea Gallery de tallin (Estonia)

Objetivos para una exposición artística que emplea tecnologías obsoletas

Casi seis años después del cierre definitivo de Ceefax y gracias a la ingeniería inversa, que el artista Javi Álvarez

presentaría la obra de arte *Face the ex-world at your fingertips* dentro del proyecto PERR0, una pequeña ucronía que toma como base las noticias reales emitidas desde Ceefax, para luego alterarlas a través de simples anagramas.

Fascinado por la era pre-Internet, el artista ideó una pieza a través de un sistema que reproducía el Ceefax original. De todos los sistemas de reproducción Ceefax conocidos, finalmente se estudiaron dos. El primero fue la generación de contenidos en vivo para un dispositivo de teletexto instalado en un televisor de tubo a través de una tarjeta Raspberry Pi, y el segundo resultó en un software de editor gráfico de teletexto para evitar la falla en la comunicación entre un centro transmisor de datos y el centro de recepción, en uno o varios televisores de tubo, dispuestos en una exposición.

Por ello el primer sistema en probarse fue el Teefax, que mediante una tarjeta Raspberry Pi consigue dar forma a un receptor analógico logrando las mismas líneas utilizadas de forma idéntica al teletexto original, aunque el problema de replicar el sistema original de Ceefax mediante esta tarjeta implicaba aceptar que no sería posible hacerlo a través de una señal analógica, ya que los medios de transmisión son enteramente digitales. El mero hecho de la utilización de un procesador digital para su emisión y recepción, así como la no existencia de antenas estándar de transmisión y recepción analógicas, podría haber provocado un escenario de señal repetitiva y por tanto redundante.

Cualquier usuario/a del sistema Teefax puede instalar el software gratuito en una Raspberry Pi, conectar su salida de vídeo de 3,5 mm a un televisor (a través del conector SCART) para después, comenzar a usarlo presionando el botón de teletexto en el mando de control remoto (botón que aún se encuentra en muchos de ellos). En resumen, la Raspberry Pi de Teefax está conectada a un segundo giro de la placa llamado VBITPi. Tras ello, se consigue una señal de teletexto directamente desde la salida de video de la placa Pi, evitando

el flujo de teletexto del hardware al software y reduciendo instantáneamente a la mitad el costo de un sistema de teletexto. Pero, como se menciona anteriormente, el paso de transmisión de la señal analógica se pierde.

La segunda posibilidad se centró en la ingeniería gráfica de un sistema de teletexto que permitiera la correcta disposición de contenidos en un entorno expositivo. De esta manera se pudo garantizar:

1. Que los gráficos del teletexto podrían ser funcionales y más rápidos que operarlos desde el mando a distancia de una televisión de tubo.
2. Que se podría hacer coincidir con una transmisión sonora en vivo, cosa que no ocurría con la transmisión original del Ceefax.
3. Que dinamizaría la creación de pantallas de teletexto con noticias manipuladas de la prensa amarilla británica mediante anagramas.

Hacia un editor de teletexto de código abierto

Finalmente, Álvarez se decidió a utilizar la plataforma online de "FAB Teletext Editor", por ser la más completa para la edición de gráficos a partir de noticias existentes, a la que además se le agregaron los anagramas como un giro de tuerca ante la realidad informativa que ante los ojos de artista y comisario surgía en el Londres pre-Brexit. El propio título de la obra es un anagrama, partiendo del eslógan "CEEFAQ, THE WORLD AT YOUR FINGERTIPS" para pasar a ser "FACE THE EX-WORLD AT YOUR FINGERTIPS".

El Teletext Editor es un programa basado en Windows para la preparación de páginas de teletexto y la transferencia de páginas al sistema de teletexto. De igual forma, proyectos como VBI Microtel, transmitido por teletexto holandés en 2006, han buscado crear gráficos en un formato que la reacción instintiva de los espectadores sea de cálida nostalgia, siendo

los precursores de la primera convocatoria que el Teletext Art Festival realizó en Berlín en 2012 donde se realizaron las primeras investigaciones en artes del teletexto. Con ese propósito, quedó claro que la mayoría de los editores de teletexto son ampliamente similares y fáciles de comprender, aunque ninguno de ellos utilizaba código abierto y se limitaba al uso de plataformas como Linux en algunos casos, Windows la mayoría.

En los próximos años, una tarea pendiente es la democratización de un medio de comunicación que poco a poco fue perdiendo el interés de las audiencias a medida que avanzaba la digitalización de la comunicación y la ostensible mejora de los gráficos. Sin embargo, el teletexto recuperado mediante trabajos de ingeniería para el arte requiere de un diseño de software abierto que permita el trabajo conjunto de transmisión de contenidos a través de canales analógico-digitales.

Conclusiones sobre la obra artística

Proyectos como PERRO y la exposición de Álvarez demuestran el claro interés por la creación de formas y figuras de contenidos a través de medios de baja resolución por muchos motivos: resistencia a la obsolescencia que emana de la codicia corporativa, aprehensión de lo analógico como una realidad presente con futuro y la proyección del ser aparte del envoltorio simplista de Internet.

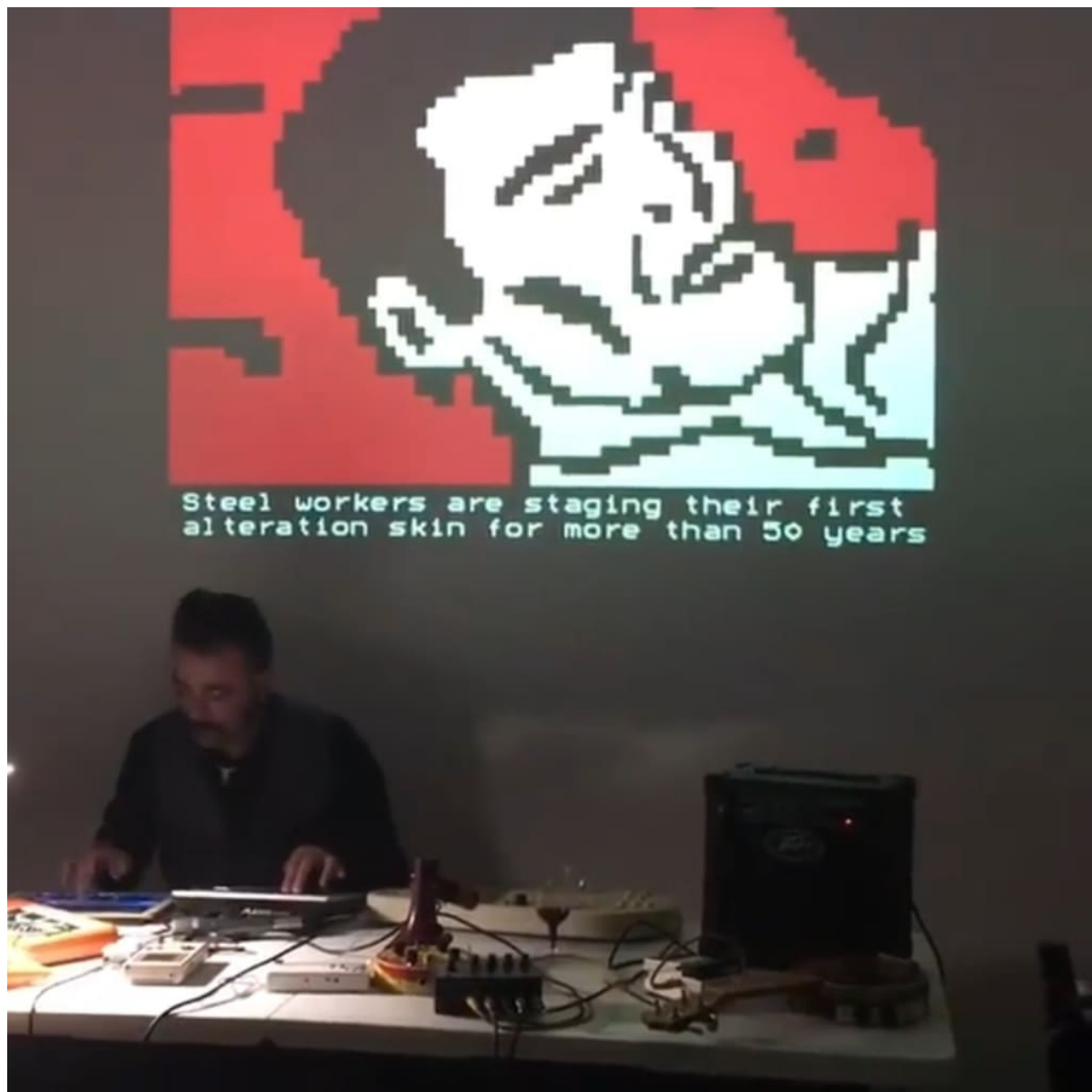


Figura 4. Momento de la performance de Javi Álvarez enb la SCAN Project Room

Aquella exposición en la SCAN Project Room tuvo una precuela en la Hobusepea Gallery de Tallin (Estonia) donde el artista compuso varias series de anagramas con tipografía y cinta magnética pregrabadas en los que, buscando una semántica agresiva, indagó en la poesía televisiva como un estado preparatorio a la omnipresencia de lo tecnológico interconectado. Al cabo del tiempo, Javi Álvarez se decidiría por el Ceefax como lugar para la poesía, una arqueología del saber, un recipiente de pensamiento, inocuo por estar desacompañado al ritmo de la novedad tecnológica, ¿o no?

Casi seis años tras la “muerte” del CEEFAX, Javi Álvarez ha querido emplear este sistema para diseñar la obra *Face the ex-world at your fingertips*, obra que viene muy a cuento en un Londres pre-Brexit, donde las historias más sencillas, humanas y programadas, estaban en guerra.

La transformación de un país a través de los ojos de sus artistas

La Sala Juana Francés del Ayuntamiento de Zaragoza acoge una exposición coral, de título, *Los 70 son nuestros y los 80 también. Artistas plásticas zaragozanas*, que persigue dar visibilidad a catorce autoras aragonesas o residentes en la comunidad autónoma: Ana Aragües, María Ángeles Cañada, Carmen Faci, Ana Gandú, Cristina Gil Imaz, Iris Lázaro, Elena López Rayo de Luna, Maribel Lorén Ros, María Llanos Guerra, Pilar Nicolás Vadillo, María Antonio Orús Sacacia, Carmen Pérez Ramírez, Alicia Vela y Pilar Viviente; todas ellas pertenecientes a las décadas de 1970 y 1980, a través de una revisión de la colección patrimonial del Ayuntamiento de Zaragoza y que continúa la línea abierta en la anterior edición dedicada a las mujeres artistas que comenzaron el ejercicio de su profesión durante 1950 y 1960.

En esta exposición, comisariada por Desirée Orús, confluyen, por tanto, dos formas diferentes de expresar el mundo interior de cada artista. Por un lado, durante los 70, se mantiene una pintura tradicional sujeta a un cierto realismo devenido de la formación y preferencias en muchos casos hacía la temática del paisaje. Y, por otro lado, Zaragoza, durante los años 80, se

sumaba a una corriente nacional de vanguardia, de nuevas ideas y tendencias, con una sociedad joven e inquieta abierta a este tipo de iniciativas. Una nueva generación de artistas jóvenes, que están empezando sus carreras profesionales, y muestran un lenguaje renovado, apropiado a los nuevos tiempos, desde distintas temáticas que van desde el paisaje, el intimismo figurativo, las visiones de la ciudad por medio de los concursos de pintura rápida del Ayuntamiento de Zaragoza o las composiciones de personajes en el entorno urbano. En estos años se crean los Centros Cívicos en los barrios de la ciudad, en los que los artistas se involucran en distintas actividades, pintando murales, participando en exposiciones colectivas y colaborando en el tejido social. La pintura no es la única disciplina en la que desarrollar la creatividad, sino que experimentan con otros formatos como el vídeo o el *performance*.

Los 70. Tradición

En 1976 se celebraron las primeras elecciones democráticas y en 1978 se aprobaba la Constitución. Se inicia así un proceso de modernización que afectó a la cultura artística y que culminaría en los años 80, donde las mujeres tenían mucho que decir. En el panorama artístico aragonés se produce una cierta efervescencia: La Diputación Provincial de Zaragoza crea en 1970, el Premio de Pintura San Jorge. En 1972 nace el periódico *Andalán*, que supondrá un punto de inflexión en los cambios políticos y culturales que iban a producirse; por su parte, el Ayuntamiento de Zaragoza continuó su programa expositivo y desde mediados de los 70 volvió a organizar nuevos certámenes para sustituir a las bienales que se venían realizando en la Lonja. También será esta una década en la que aparezcan nuevos grupos artísticos: Forma, Azuda-40, Alagarada, Lt o el Colectivo Plástico Zaragoza, siempre integrados mayoritariamente por hombres. La ausencia la mujer en estos círculos artísticos, no tiene una respuesta concreta, quizá porque en ese momento la relación entre hombres y

mujeres artistas no se veía desde la misma perspectiva que tendrá lugar en la década siguiente. En esta época, existen pocos ejemplos en los que una mujer, sin pertenecer a uno de estos colectivos, muestre sus trabajos conjuntamente. Un ejemplo es el de la figurinista y diseñadora teatral Aurea Plou- entonces compañera de Paco Rallo- que expuso en el año 1975 en la galería Berdusán con el grupo Forma; el otro ejemplo es el de María Carmen Estella que fue miembro del colectivo plástico zaragoza (C. P. Z), formado en 1976, que colaboró con Concha Orduña. En general, eran unas pocas mujeres involucradas en el panorama cultural del momento, en la participación en concursos y en muchos casos su aprendizaje pasaba en gran medida por el Estudio de Alejandro Cañada de quien aprendían técnicas, perspectiva y dibujo lo que las llevaba a comenzar realizando una obra de tinte realista que posteriormente iría evolucionando hacía parámetros más personales.

Los 80. Identidad y autonomía personal

En España, los 80, constituyen tiempos de cambios tanto en lo político, como en lo social y cultural. El arte se convierte en uno de los protagonistas de la modernización cultural. El lenguaje pictórico se vuelve más complejo ya que no existe distinción en la elección de la temática entre hombres y mujeres. En general se produce una paulatina incorporación de la mujer a los distintos ámbitos y entre ellos está la plástica. Las artistas apuestan por la creatividad. Su formación no se limita al taller, sino que mayoritariamente estudian en facultades de Bellas Artes, en muchos casos en Barcelona, por cercanía. Entre los cambios que se producen en este periodo esperanzador, destacamos: la semana cultura organizada en 1981 por el Frente Feminista en la Lonja del Ayuntamiento de Zaragoza; la convocatoria de galería Preciados, en 1982, del I Premio de Pintura sólo para mujeres...etc.. Pero todo cambió en 1984, cuando el Ayuntamiento de Zaragoza patrocina un encuentro entre artistas que se

celebra del 2 al 6 de julio en el Balneario de Panticosa (Huesca). Entre los apartados que se aprueban se encuentran: la solicitud a la Diputación General de Aragón, Diputación Provincial, Universidad de Zaragoza y Ayuntamiento, para que se inicien los pasos pertinentes para la creación de una Facultad de Bellas Artes; la creación de un Museo de Arte Contemporáneo en Aragón; la difusión del arte aragonés fuera de nuestras fronteras, y una actividad política de adquisiciones. Habrá que esperar dos años para que el Ayuntamiento de Zaragoza acuerde en pleno que la concejalía de Acción Cultural ejecute dentro del denominado Plan Joven, la adquisición de obras en 1986. Esta iniciativa vendría a completar la colección de patrimonio artístico municipal y apoyar a la generación de artistas que no sobrepasaban los treinta y cinco años.

Lo que queda claro en esta década es que el arte, sin distinción de sexos, deja paso a una renovación estilística en la que aparecen la versatilidad de temas y conceptos. Ello permite que las mujeres artistas se integren en la constitución de grupos y en concursos artísticos. Un ejemplo, en 1986, en el Premio Isabel de Portugal de la Diputación Provincial de Zaragoza, de un total de 58 obras expuestas, 19 correspondían a mujeres.

Ignacio Fortún. Cinco capítulos

Ignacio Fortún expone *Cinco capítulos*. Más de setenta obras realizadas mayoritariamente a partir de la pandemia, no han sido creadas por bloques siguiendo estos capítulos, sino que han ido apareciendo alternativamente de forma natural, y

posteriormente, tras la meditación, surge esta ordenación.

En esta ocasión, la materia empleada es muy variada, experimenta combinándola en una misma obra, trabaja con óleos, acrílicos y pasteles, con esmalte muy recientemente, los soportes pueden ser tela, tabla, papel de diversas clases, y sus características planchas metálicas de aluminio y zinc, a las que ahora añade latón.

La visita es el capítulo más amplio, se trata de una reflexión a partir de la observación del hombre, muy condicionado por la experiencia vivida en ese *Tiempo lento* (esmalte/aluminio, 2020) del que salimos, y su comportamiento posterior, visitando la naturaleza y haciéndose preguntas sobre el presente y el futuro al que nos dirigimos, *Lugar de las respuestas* (acrílico/lienzo, 2020), pero nos encontramos con *Lugares que no responden I, II y III* (esmalte/zinc, 2020-2021), donde la naturaleza va invadiendo construcciones inacabadas y abandonadas. Hombres con gabardina y planos en las manos parecen proyectar el futuro, desde lo que podrían ser escenarios de ciencia ficción tras una devastación, *Paradigma* (acrílico/lienzo, 2020), *Nueva cartografía* (esmalte y óleo/zinc, 2023), y también el propio artista del que encontramos diversos autorretratos, como *El arquitecto* (acrílico/lienzo, 2020). El autor reflexiona sobre la incomunicación y la deshumanización, como vemos en *La visita* (esmalte y óleo/aluminio 2021), donde personajes en distintas actitudes no reparan los unos en los otros, ni siquiera en la mujer que parece herida y está tendida y desnuda en el suelo.

Muy importante en este artista es el tratamiento de la luz, en *Paisaje límite* (1990), hallábamos las últimas y tristes luces del día, en *Ceniza húmeda* (1993), el cielo gris azulado que permanece tras el fuego, y en *Desierto del hombre* (1995) esa luz blanquecina que se produce cuando la arena, que ocupa la atmósfera, oculta el sol. Y sobre todo, los juegos de luces y efectos conseguidos con los soportes metálicos, empleando focos de colores, para que un mismo cuadro pueda representar

distintos momentos del día, o que sea la incidencia de la luz aplicada a la obra, y el movimiento del espectador lo que la haga mutable. Ahora, además de planchas de zinc y aluminio, experimenta con el latón, consiguiendo una luz dorada, cálida, como vemos en *Final y principio I, II, III y IV* y en *Sanación I y II* (esmalte/latón, 2022), tonalidades a las que no estamos acostumbrados en Fortún, y que utiliza también en *Hombres de azul oscuro I-VIII* (acrílico y pastel/papel de algodón artesano, 2023).

Este capítulo enlaza con el IV, *Hay un camino antiguo* (2023), cinco obras en esmalte sobre latón, que el autor acompaña de un bucólico relato sobre la belleza agreste del paisaje, los posibles habitantes que fueron y los pastores, fundiéndose con la naturaleza en sus repetidas visitas.

En *Los viajes de Pilar*, capítulo II, encontramos las vivencias con su compañera, en *Berlín* (esmalte/aluminio, 2021), Pilar consulta una guía en un rincón del museo, o sus acampadas campestres y sus viajes al Cantábrico, que le inspiraron las vacas de *Los nadadores* (2014). Capítulo III, *En el país de las sombrillas*, nos presenta esos bazares donde se venden productos plásticos para uso en playas y jardines en verano, y personas contemplando el mar o conversando en la terraza de un bar de pueblo.

En la obra de Fortún el agua ocupa un papel principal, el capítulo V y último, *El agua que nos lleva*, discurre por pueblos y ciudades, fuente de vida y de progreso, que fluye lenta y silenciosamente o rápida y peligrosa en sus crecidas, que posibilita los huertos en las orillas. El canal, el Huerva, el Ebro, los bosques de ribera... temas ya tratados en *Canal, camino y frontera* (2019). Y el agua como sanación vista en el capítulo I, y que proviene de *Los nadadores*. El ambiente onírico, mágico, que encontrábamos en las vacas que venían a buscar a los nadadores, también esta presente en la muestra, el hombre con gabardina que vadea un río, incluso los visitantes arrimados a las paredes rocosas, y la balsa que

conquista el canal.

Una gran exposición, no retrospectiva, que compendia todo el recorrido artístico del pintor, muy necesaria para deleite y relajación, y para el completo conocimiento de este importante artista.

Tejer los silencios. Quinita Fogué

Quinita Fogué, Gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo, concedido por la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte en 2022, por su exposición en el Museo de Teruel (2022-2023), presenta ahora *Tejer los silencios*, pintura, escultura, dibujo e instalaciones.

La artista, que acompaña su exposición con pensamientos, nos da la pauta de lo que expone en la sala abovedada:

En el silencio y en la soledad de la pandemia

quise acercarme con mis colores

llenos de luz a la oscuridad

de personas con realidades y sueños

que no pudieron cumplirse durante días y noches

Es una gran instalación, al fondo, una enorme red multicolor tejida a ganchillo durante las noches de insomnio de este

triste periodo, papeles que recorren todo el muro llegando hasta la red, representando sus personajes, círculos, escaleras... un intrincado laberinto de gran colorido, recorrido por cadenas que van y vienen, que nos sirven de sujeción, y que son un homenaje a lo que pasamos en el confinamiento. Encontramos su frecuente reutilización de lanas, hilos y tejidos. Otra gran red acompaña a una sábana en la que con hilos de color se bordan dibujos que recuerdan a los pictogramas de los indios nativos americanos. Tanto esta instalación como la que se halla en la siguiente sala que representa tierra, troncos y piedras, esos bosques que se talan, se nos antojan a modo de cobijo, de tiendas primitivas que aíslan y también protegen.

En la sala pequeña, dibujos al óleo sobre papel vegetal que les confiere un aspecto sedoso, representan sus personajes fantásticos, pájaros que semejan hombres, otros suben escaleras, familias con niños, parejas junto a un extraño árbol, mujeres que parecen volar. Y por supuesto las escaleras, maletas y sombreros que nos recuerdan sus andanzas por todo el mundo y nos hablan también de la emigración y de la globalización.

Esos personajes, muchos con la cabeza agachada, mirando la tierra, que es el quehacer de la artista, su preocupación, esa tierra a la que quiere desde que nació, con la que se siente muy unida, y que la siente maltratada, a la que hay que cuidar para poder seguir adelante. Los caminos y las sendas que se cierran porque ya no los transita nadie. Los colores que caracterizan su pintura, amarillos, naranjas, tierras, los azules intensos del cielo de su Bañón, van a enlazar con toda la gama de azules del mar, su preocupación por la supervivencia de la vida en el mar, amenazada por tanta basura y plásticos que se lanzan y que se devuelven a las playas contaminándolas a la vez. Como escribe la artista:

EL MAR TIENE MEMORIA

Aguas azules quejándose

de lo que el hombre vierte a su lecho

Sus obras en esta sala están acompañadas de canastas con piedras y conchas y un cernedor con el que tamizará la arena para arrancarle las partículas plásticas.

Con esta misma intención de denuncia, realiza esculturas en alambre con pequeños objetos de colores colgados, con la base de arena y conchas, que situadas en los arcos, aportan un toque lúdico jugando con las sombras que proyectan en la pared. Fogué trata temas muy serios, atemperados con la alegría que le aportan sus tonalidades.

Modelos de belleza. El antiguo Museo de Reproducciones Artísticas

La pequeña ciudad de Sitges, bañada por el Mediterráneo en las cercanías de Barcelona, sigue siendo, a día de hoy, una meca para cualquier amante del arte decimonónico español. Desde finales del ochocientos, este municipio atrajo a abundantes pintores catalanes, especialmente paisajistas especializados en la captación de la intensa luz de sus paisajes costeros. La ciudad fue escogida por el pintor Rusiñol para crear el Cau Ferrat, su residencia y proyecto museográfico y vital, actualmente transformado en museo municipal. Junto a él se encuentra el Museu Maricel, también perteneciente al ayuntamiento de Sitges. Es este segundo el que ha puesto en

marcha la exposición que aquí reseño, en la que se rescata la memoria del antiguo Museo de Reproducciones Artísticas de Barcelona.

Los museos de reproducciones artísticas fueron todo un fenómeno durante el siglo XIX. En las grandes ciudades europeas y norteamericanas se puso de moda la creación de colecciones de copias de importantes obras de arte, en las que se reproducían célebres esculturas y piezas de artes decorativas que han integrado el canon de la Historia del Arte. Generalmente, el sentido de estas colecciones era pedagógico. Así, en 1873 vio la luz en Londres el Cast Courts en el South Kensington Museum –el actual museo Victoria & Albert–. España reflejó también esta moda y en 1877 vio la creación del desaparecido Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, instalado hasta 1961 en el Casón del Buen Retiro en Madrid. Posteriormente, una parte de la colección pasó a los sótanos del Museo Español de Arte Contemporáneo, sirviendo a los alumnos de la cercana Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid para estudiar estas copias de altísima calidad de piezas procedentes de importantes colecciones europeas. Actualmente, una parte de la colección se expone en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Aragón también contó con este tipo de colecciones, siendo adelantado en España su Museo de Reproducciones Fotográficas instalado a comienzos del siglo XX en la casa natal de Goya en Fuendetodos, promovido por el pintor Ignacio Zuloaga.

Barcelona contó con su propio Museo de Reproducciones Artísticas, creado en 1890 por el consistorio de la Ciudad Condal. Nació con el nombre de Museo de Reproducciones Artísticas, de Arquitectura, de Escultura y de Artes Suntuarias. La ubicación escogida para acoger esta colección fue el Palacio de la Industria construido con motivo de la Exposición Universal de Barcelona de 1888. La creación en la capital catalana de un museo de reproducciones artísticas es completamente lógico: la ciudad era la principal urbe

industrial de España y este tipo de colecciones servía de modelo a los diseñadores industriales a la hora de reproducir motivos decorativos extraídos de las esculturas, vidrieras, cerámicas y demás piezas de artes suntuarias de la Historia del Arte. Además, la política museística de la Ciudad Condal a finales del siglo XIX atestiguaba las aspiraciones culturales de Barcelona, ciudad que, consciente de su riqueza económica y creciente poder político y cultural quiso rivalizar con Madrid y crear sus propias instituciones museísticas que compitiesen en significación con las de la capital de España. Así, al tiempo que veía la luz este museo de Reproducciones Artísticas, Barcelona también creaba un Museo de Bellas Artes y un Museo Arqueológico –este fue conocido posteriormente como Museo de Historia–.

La azarosa vida de este Museo de Reproducciones Artísticas, que tuvo que salvar importantes dificultades prácticamente desde el momento mismo de su fundación, hizo que una parte de la colección llegase en 1935 al Palau Maricel de Sitges, un edificio que había quedado sin colecciones tras la marcha del filántropo estadounidense Charles Deering, que había instalado aquí una magnífica colección de arte español a comienzos del siglo XX.

Actualmente, hasta el otoño de 2024, el Museu Maricel rinde homenaje a este desaparecido museo barcelonés exponiendo una parte destacada de la que fue su colección original, en esta muestra titulada *Models de bellesa. L'antic Museu de Reproduccions Artístiques*, comisariada por Ignasi Domènech.

La exposición se ubica en las últimas salas del itinerario de visita del Museu Maricel, en el poético espacio de las estancias del edificio que tienen una vista en altura sobre el Mediterráneo. De manera poética, el visitante que contempla el bellísimo mirador de esculturas *noucentistes* recortadas sobre el fondo azul del mar, accede a continuación a las salas de esta exposición temporal, desde la que también se vislumbra, ligeramente, ese fondo. Es el marco idóneo para muchas de

estas reproducciones artísticas que copian ejemplos del arte de otros países mediterráneos como Francia, Italia o Grecia. Sobresalen las reproducciones de los mosaicos de la iglesia de San Vitale de Rávena o los frescos de la basílica de San Francisco en Asís. También la reproducción del elegante *David* de Donatello. En cuanto a las piezas de artes decorativas, destacan los esmaltes franceses y las mayólicas italianas.

La cantidad de 200 piezas seleccionadas es considerable, teniendo en cuenta las dimensiones reducidas de este espacio expositivo. Esto explica el carácter de acumulación presente en la museografía de la exposición, que, sin embargo, refleja con bastante fidelidad el aspecto de esos museos de reproducciones artísticas en los que cerámicas, yesos y vidrieras y otras técnicas se amontonaban dispuestos para su estudio por parte de los alumnos de las escuelas de artes y oficios. Este uso educativo podría ser recuperado en la muestra de Sitges, que se presta a ser visitada por alumnos de Bellas Artes o de diseño industrial.

Entrevista a Marta Pérez Campos, premio AACCA 2023 al artista aragonés menor de 35 años

¿Qué es el arte?

No creo que sea fácil encontrar una respuesta clara a qué es el arte, pero sí que puedo responder a qué es para mí, a cómo

percibo yo el arte. Sí que tengo claro que para mí el arte va más allá de ser un objeto estético, aparte de contar con un valor estético considero que es necesario que abra una reflexión sobre un determinado tema, que nos brinde un punto de vista diferente sobre algo, que plantee preguntas y de alguna manera abra mundos y posibilidades. Obviamente es un acto de comunicación, que incluso a veces puede desembocar en una experiencia educativa, de conocimiento sobre una situación o tema que nos era desconocido.

Por eso, me gusta más hablar de proyectos artísticos que de obras de arte, creo que hoy en día la mayor parte de los artistas comparte esta percepción en tanto que un proyecto conlleva una investigación, evoluciona con el tiempo, y quizá define mejor las producciones artísticas actuales que la expresión 'obra de arte' que se asocia más a un objeto inerte.

¿Cómo te iniciaste en el mundo de los nuevos medios y el arte digital?

Estudié Bellas Artes en la Universidad de Zaragoza, y aunque teníamos algunas asignaturas sobre medios audiovisuales, no se llegaba a estudiar contenidos relacionados con el arte de los nuevos medios. Fue curioso porque mi primera toma de contacto fue con un taller sobre Arduino que se organizó en la Politécnica. Allí hablaron de la posibilidad de crear instalaciones interactivas y vi que había una vía de experimentación que me era desconocida y que podría ser interesante por mi interés en la (in)comunicación y los errores. Cuando terminé el Grado, decidí irme a Berlín y allí entré en contacto directo con obras y artistas de los nuevos medios. Me pareció fascinante lo que se podía hacer, así que decidí que quería hacer un máster sobre ese tema, y es cómo acabé estudiando en el programa Interface Cultures de la Kunstuniversität de Linz, Austria. Allí tuve la suerte de tener como profesores a grandes artistas de los nuevos medios

como son Christa Sommerer o Lurent Mignonneau.

Háblanos de tu proceso creativo

Parto de aquellos momentos en los que somos incapaces de entendernos, la idea de incomunicación, los momentos de error, de interferencia, lo que falla de una forma sutil o estrepitosa cuando existe un intercambio de información.

Esa es la idea central desde la que por diferentes vías derivo mis proyectos.

Con ellos, intento plantear si existe alguna manera de intervenir en esas situaciones de supuesto error y ver a dónde me pueden conducir. Algunas veces me interesa intentar plantear una solución y otras simplemente hacer visible ese fallo y ver qué pasa.

Dentro de la especulación sobre lo supuestamente erróneo se enmarcan mis últimos proyectos en los que el lenguaje y el libro de artista ocupan una posición central. Desde mi interés en el lenguaje como sistema de comunicación ha habido una deriva que parte de los lenguajes naturales y la comunicación humana hasta llegar a los lenguajes de programación y la relación comunicativa que establecemos con las máquinas y ellas con nosotras. Esto también me ha hecho interesarme por la Inteligencia Artificial, más concretamente, el hecho de que sea el lenguaje natural el medio que tenemos para interactuar con ellas.

Este interés en los lenguajes de programación y el software, aparte de en mis proyectos artísticos, está tomando forma dentro de mi doctorado en el que busco explorar las implicaciones estéticas y pedagógicas del software en la actualidad empleando para ello el diseño y desarrollo de talleres y proyectos artísticos.

Nunca he considerado que mi práctica se pueda adscribir a un medio en concreto, ya que a lo largo del tiempo he trabajado con gran variedad de ellos como el video, la fotografía, la performance, o los wearables o vestibles. Aunque, en los últimos años incluso me he alejado de la creación de proyectos que puedan enmarcarse en las artes visuales y he comenzado a centrarme más en el diseño talleres en los que poder trabajar sobre los mismos temas, pero escapando, de alguna manera, de la creación de un objeto físico, buscando más el intercambio de opiniones y puntos de vista.

De todas formas, he encontrado que me siento muy cómoda con el formato de libro de artista, entendiendo este como un objeto central que puede ser desplegado en una instalación. Para mí, el libro de artista es una entidad que permite condensar una idea en un espacio, más o menos, reducido y que a partir de ahí puede desplegarse a través de medios tanto analógicos como digitales y generar instalaciones mutables.

¿Cómo influye la IA en el arte y qué potencial tiene de cara al futuro?

Los efectos de la IA dentro del mundo creativo los estamos notando desde que en 2022 ChatGPT en cuanto a modelo de lenguaje y otras aplicaciones capaces de generar imágenes a partir de texto como DALL-E o Midjourney hicieran su aparición y quedasen a disposición de cualquier persona con conexión a internet. Está claro que la capacidad para generar contenido, de mayor o menor interés y calidad, con el que cuentan esas herramientas es indiscutible, pero no creo que debamos verlas como algo temible.

No soy una experta en IA, pero está claro que está suponiendo una revolución y que habrá que replantear algunas metodologías que ahora una IA puede resolver de una manera más eficiente que un humano, pero no es algo que no haya pasado antes con

otros medios que también supusieron un antes y un después como fue la cámara fotográfica. La diferencia es que estas aplicaciones son una caja negra y no podemos saber qué información de salida vamos a obtener de ellas, lo que, en mi opinión, hace que no sean una mera herramienta y que por el momento podamos hablar de cocreación con ellas. Esto probablemente cambie con el tiempo y acabarán siendo una herramienta de creación más. O no, en realidad es difícil vaticinar qué va a pasar con un medio tan reciente.

De lo que no me cabe duda es que se ha de legislar y controlar qué contenido manejan dichas aplicaciones, eso es lo que me parece verdaderamente peligroso tanto dentro del mundo del arte y la creación como en general.

Entrevista a José Carlos Naranjo

Gran parte de tu obra figurativa ha tenido como contexto la noche, la periferia de las zonas urbanas y la aparición espontánea de alguna figura iluminada. ¿De dónde dirías que surge este imaginario nocturno? Por otro lado, en la última muestra individual en Birimbao parece que retomes la figuración de tus primeros años sin desatender tu viraje hacia el reduccionismo, la abstracción y/o el puro análisis de las formas. ¿Dónde crees que se sitúa tu pintura actualmente y hacia dónde se dirige?

Desde los comienzos he ido almacenando fotografías que podrían denominarse también como referentes o modelos y se ha convertido en mi fuente habitual, cuyo contenido podría pasar desapercibido para cualquiera, pero que me provoca como un destello en mi intuición plástica e imaginación creativa. En

su mayoría son imágenes que están tomadas de una manera inesperada, y tiradas con flash, de ahí puedo decir que viene todo ese caudal de imaginario nocturno ya que tiene relación con la noche. Este material ha sido archivado paulatinamente, y por lo general, está vinculado a mi entorno: periferias de ciudades, figuras humanas y también objetos encontrados.

Ahora sigo recorriendo con entusiasmo el camino que se inició hace más de una década partiendo desde la imagen para iniciar una pintura. No se trata de copiar una imagen que ya existe, más bien, es una interpretación de la misma a través del medio pictórico.

Mi trabajo se sitúa en un terreno cuya base es la figuración y contiene un valor narrativo que va asociado al uso de la figura humana como protagonista, aunque puntualmente podemos decir que se extiende hasta el puro análisis de las formas que surgen de la síntesis del propio referente. Así mismo, pienso que mi trabajo se dirige hacia una ruta que contiene una secuencia lógica y coherente. Impulsado por el deseo y la necesidad de trabajar sobre algo con una evolución estilística clara y que me permita avanzar orillando.

Compartiste estudio con otros compañeros de Bellas Artes durante los años que pasaste en Sevilla. Recuerdo haber visitado primero aquel en el que trabajabais Ismael Lagares, Fran Cabeza y tú, cerca de la avenida Miraflores; y después, el de la Calle Imaginero Castillo Lastrucci, al que bautizasteis Ismael, tú y Alejandro Botubol con el nombre de Espacio Creativo La Bañera. ¿Qué extrañas de aquellos años y qué diferencias encuentras al trabajar solo desde entonces?

De esos años compartiendo taller tengo muy buen recuerdo. Todavía estudiando en la facultad, junto a Fran y Lagares, nos aventuramos a alquilar un pequeño local en los bajos de un bloque de pisos. Nuestra intuición nos llevó a dar ese

paso, sin apenas recursos, nos unimos y lo alquilamos. Como era lógico, ese espacio se nos quedó pequeño pero usábamos descaradamente la zona del parking en plena calle para continuar con la actividad.

Un tiempo después me uní a la Bañera con Botubol y Lagares. El taller también era un punto de encuentro y varios compañeros pasaron e incluso trabajaron desde allí... Compartimos varios años que ha estado marcado por el aprendizaje del trabajo en proceso y las dinámicas de cada uno. Fue un periodo muy productivo unido a una gran amistad.

Seguidamente, desde Londres o Madrid, también compartí distintos estudios con otros autores a través de talleres y residencias, siendo la más reciente la de la Casa de Velázquez de Madrid en 2022.

Como es lógico, el hecho de trabajar en solitario es diferente, es una dinámica de trabajo con menos interferencias que cuando lo compartes, te sientes aislado pero a la vez pienso que a mi pintura le viene bien todo eso. A mí personalmente me gusta mucho la dinámica de taller compartido pero estos últimos años lo he tenido en solitario y puedo afirmar que también es igual de válido y productivo.

¿Cómo gestionas las jornadas de trabajo en el estudio y cuánto hay de preparación al iniciar cada nuevo proyecto?, ¿se van sucediendo los cuadros o vas creando varios al mismo tiempo?

Encuentro muy productivo planificarme las jornadas y las semanas en el taller. Un calendario para apuntar las fechas relevantes es útil para impulsar una dinámica de trabajo diario.

Por lo general cuando inicio una nueva propuesta, lo primero es seleccionar una serie de imágenes. Una de las primeras

tareas es editar, distorsionar y ajustar esas imágenes con programas de edición desde un ordenador. Posteriormente decido los formatos con los que voy a trabajar. Luego durante el proceso si hay cambios son sobre la marcha.

Planifico la propuesta como un conjunto y por lo general cada pieza es elaborada de una manera individual. Cada cuadro tiene sus tiempos de proceso y requieren más o menos sesiones aunque a veces trabajo en varios simultáneamente. Una pintura me va llevando a la siguiente y una vez las doy por finalizadas, me gusta tenerlas a la mano para volver a revisarlas.

En 2013 viajaste a NY para ingresar en The School of Visual Arts como artista residente,

¿cómo afectó a tu trabajo estar en un lugar tan diferente a Andalucía?

Esta experiencia es parte de mi formación y siempre estaré agradecido al apoyo que recibí de algunas amistades para que fuese posible. Por encima de todo lo que más destacaría es compartir talleres con compis de diferentes lugares del mundo. Todos sabemos que NY nunca duerme y su oferta cultural es realmente masiva y vibrante.

La residencia era como estar en una burbuja ya que vivíamos y teníamos un taller para trabajar en pleno Manhattan, también organizábamos otras actividades para visitar en grupo museos, galerías de arte, talleres de artistas, incluso estuvo el célebre crítico Jerry Saltz para darnos una charla.

Siempre he pensado que esta experiencia me afectó para bien, a pesar del contraste tan abismal, y el choque cultural entre el sur de España y un lugar como Nueva York. Puedo decir que la residencia despertó en mí las ansias por continuar viviendo, trabajando y proyectándome desde fuera de nuestras

fronteras.

¿Puedes contarnos sobre tu carrera, cómo empezaste a pintar y qué te llevó a Londres?

Siempre he tenido curiosidad, desde la niñez, por explorar todo lo relacionado con la pintura, sin embargo no tenía ninguna referencia cercana. En mi pueblo crecí muy alejado del mundo del arte, aunque siempre he sentido una intuición que me impulsaba a indagar sobre el universo de la pintura. Recuerdo que iba a clases de dibujo y pintura o cursillos durante los veranos que para mí eran muy estimulantes.

Hice el bachillerato artístico en un pueblo cercano, y el profesorado allí me dio ciertas nociones y me animó para ir a la universidad. A partir de ahí, tras despejar algunas dudas, tenía claro que quería hacer Bellas Artes. En el primer año de la licenciatura, comienzo a comprar materiales para asistir a clases de procedimientos pictóricos y de este modo entré al mundo de la pintura.

Años más tarde, tras mucho trabajo, llegó la posibilidad de irme al extranjero y con un billete de ida me instalé junto a mi pareja en Londres. Pienso que nos llevaron hasta allí las ganas de aprender y trabajar desde una de las capitales más multiculturales del mundo.

2266 son los kilómetros que separan Villamartín de Londres. Imagino que después de haber vivido seis años en la capital inglesa, la huella que haya podido dejar la ciudad en tu obra y a nivel personal debe ser muy honda. ¿Cómo crees que te ha podido influir?

La andadura en Londres comenzó en 2014, y en principio fui para seis meses pero justo al llegar me concedieron una beca

a través de una convocatoria de Griffin Art Prize Iberia, que organizaba Colart. Esto me permitió poder extender la estancia unos meses, aunque finalmente fueron unos años. El regreso a España ocurrió en plena pandemia en 2020, sin premeditarlo, decidimos que era el momento de cerrar un ciclo para comenzar una nueva etapa.

Londres es una ciudad que puede llegar a ser hostil, extremadamente cara y si bajas la guardia sales disparado por los aires. Siempre he tratado de estar en alerta con los ojos bien abiertos, y los pies en el suelo, para aprender de una aventura ha tenido de todo.

Resaltaría como uno de los aspectos positivos de Londres que hay una gran comunidad de artistas que viven y trabajan desde allí, por toda la ciudad hay algunos edificios en desuso que a través de organizaciones para apoyar a creadores terminan siendo destinados al uso de talleres para todas las disciplinas. Ser partícipe de una comunidad así es muy enriquecedor, te abre la mente y obviamente también va unido a un crecimiento personal.

En cuanto a la huella que ha dejado en mi trabajo o a nivel personal pienso que aún es pronto para saberlo. Eso irá floreciendo o consolidándose con el tiempo... Lo que sí tengo claro, es que para mí es un lugar muy especial y la considero como una segunda casa. Estoy sumamente agradecido por toda la experiencia allí hasta el momento. Actualmente sigo teniendo muchos vínculos con la ciudad y planeo volver aunque mi base se encuentra ahora en la Sierra de Cádiz, en Villamartín.

Tu pintura ha transitado por distintas etapas, que van desde la figuración en menor o mayor grado hasta las composiciones más líricas y semiasbtractas de los últimos años, pero encuentro que en esta última exposición pareces haberte entregado a la esencia misma de la pintura, sin que

necesariamente hayas necesitado prescindir de cualquier referencia a elementos naturales o a la figura humana. En esta dirección, me gustaría conocer cuál es tu opinión sobre el uso de imágenes de archivo en el proceso pictórico y cuál es la función que estas referencias acometen en tu obra. ¿No es acaso una reflexión sobre la pintura más que una correspondencia con el origen de dónde provienen las imágenes?

En cuanto al uso de imágenes en mi proceso, considero que estas referencias desempeñan un papel significativo. Para mí, la fuente de imágenes es como un vasto almacén de memorias visuales, un tesoro visual que se presta a una reinterpretación a través del medio pictórico. No las veo simplemente como representaciones estáticas de un pasado que ya no volverá, más bien, las considero como material vivo y maleable que puede ser transformado y reinventado en el lienzo.

Las imágenes de archivo actúan como puntos de partida, como catalizadores creativos que desencadenan procesos intuitivos y gestuales sobre la superficie del lienzo. Como he mencionado a comienzos de la entrevista, no busco replicar fielmente las imágenes, sino más bien utilizarlas como inicio para una reflexión más profunda sobre la propia naturaleza de la pintura. De hecho, considero que esta práctica es una reflexión sobre la pintura en sí misma. Al trabajar desde las imágenes, estoy explorando cómo la materialidad de la pintura puede dialogar con el contenido visual que ya existe. Es un proceso de diálogo entre la tradición y la contemporaneidad, entre la memoria visual y la expresión artística. La manera de poner la pintura sobre el soporte se convierte en una forma de interrogar y reinterpretar la historia visual que nos rodea.

Durante décadas se ha cuestionado si la pintura llegó a

agotarse o si, por el contrario, se trata de un medio en continua reinvencción, en gran medida gracias a los préstamos de otras disciplinas como la arquitectura o la escultura. ¿Cuál crees que es el estado actual de la pintura?

Respeto mucho todas las disciplinas que conforman el panorama artístico actual pero por encima de todo me siento un gran defensor de la pintura. Mi sensación es que como medio es inagotable y todo ese cuestionamiento alrededor de su estado actual me parece un tanto curioso. La pintura ha experimentado cambios significativos a lo largo de su historia y actualmente su evolución es continua; se sigue explorando, alargando y expandiendo sus límites, lo que demuestra que es un medio vigente. Sólo hay que echar un vistazo al contenido de algunos museos, galerías, o ferias de arte internacionales, donde la pintura sigue teniendo una amplia presencia y protagonismo. Incluso, desde el móvil, puedes ojear aplicaciones como Instagram donde se proyecta mucho contenido relacionado al mundo de la pintura contemporánea.

A pesar de ese planteamiento sobre si la pintura se ha agotado o no, en la actualidad muchxs pintorxs demuestran todo lo contrario al seguir predefiniendo el medio. Pienso que la pintura continúa siendo una forma de expresión vibrante y en constante evolución en la escena artística contemporánea.

La paleta reducida y grisácea de tus cuadros le confiere una apariencia tan sólida que podría recordarnos a la tradición más auténtica de la escuela española -Fortuny, Velázquez, Goya y Ribera-, con todo y con eso, cada vez es más frecuente encontrar una mayor apertura hacia el color, como ocurre en “Capó, figura y pared (2023)”, o en “Long hallway in Denmark Hill (2023)”. ¿Crees que hay alguna correspondencia entre la experimentación de tu práctica pictórica y la elección de una

paleta concreta? Te pregunto esto porque, a pesar de los cambios evidentes entre tu primera individual, “Caprichos y Disparates”, y “El pie lejos del freno”, me parece que hay una clara identificación de tu paleta, algo contenida y ajustada por los tonos medios y grises, recordando quizás en terminología musical al regulador de dinámicas. Por otro lado, ¿podrías contarnos algunas de tus consideraciones a la hora de utilizar el color? ¿Qué pinturas conforman tu paleta?

Primero agradecerte tu observación sobre la evolución de mi paleta y cómo esta puede evocar reminiscencias a la tradición de la escuela española y a los grandes maestros que mencionas. La relación entre mi práctica pictórica y la elección de una paleta específica es un tema para pensar con detenimiento. En mis inicios la escala de color se caracterizaba por tonos más apagados y grises, posiblemente marcado por el paso por la facultad de Bellas Artes de Sevilla. Una escala de color reducida con el fin de encontrar soluciones eficaces a los planteamientos de luz y sombra en las composiciones de los cuadros.

Como es lógico mi práctica ha evolucionado con los años, he experimentado con una mayor apertura hacia el color, como lo evidencian las obras recientes que mencionas y que forman parte de la última individual en Birimbao. Pienso que esta expansión hacia colores más vibrantes, planos y variados refleja un deseo por explorar nuevas posibilidades.

Creo que la correspondencia entre la experimentación en mi práctica pictórica y la elección de una paleta concreta radica en una evolución natural y consciente. Si bien se ha visto ampliada mi paleta para incluir una gama mayor, sigo siendo consciente de la importancia de la moderación y la coherencia estilística. La elección de una paleta más amplia no significa abandonar la identidad de mi obra sino más bien enriquecerla.

Pensando en el color en mi trabajo resaltaría el uso de

paletas reducidas con escalas que me permitan jugar con el alto contraste y el claroscuro, así como una base de grises tanto fríos como cálidos. Aunque con los años he ido incorporando puntualmente nuevos tonos en la paleta. Trabajo con libertad en ese sentido y testeo con tonalidades que nunca he usado.

Los contrastes de luz y sombra son cruciales en mi trabajo. Considero cómo la iluminación afecta a los colores y cómo puedo utilizar contrastes para modelar formas, arrojar sombras y crear profundidad en las composiciones sobre el formato bidimensional.

En mi práctica predomina una paleta de colores reducida, y a partir de ahí voy añadiendo otros tonos, pero que si tuviera que numerar de primeras una paleta básica nunca faltaría; el blanco titanio, negro marfil, gris payne, tierra sombra tostada, azul ultramar, verde ftalo, rojo cadmio y amarillo.

¿Qué papel desempeñan la planificación y la improvisación en tu proceso creativo? ¿Consigues encontrar un equilibrio entre ambas?

La improvisación y la planificación son aspectos fundamentales en cualquier proceso creativo. Por un lado, la planificación es útil para generar un marco idóneo para el desarrollo de un nuevo cuadro; por otro, la improvisación es un aspecto más cerca del error o el accidente, que lejos de presentarse como aspectos negativos durante el proceso son positivos para que el trabajo pueda seguir evolucionando.

Al comenzar una nueva pintura encuentro dificultades si trato de visualizar cuál será su estado final con lo que nos encontramos ante un proceso cargado de incertidumbre, de lo que puedo tener certeza es de su estado durante su proceso a cada paso.

En cuanto al equilibrio entre la planificación y la improvisación, considero que es fundamental que se genere una armonía entre ambas. La planificación como estructura inicial necesaria y la improvisación como aporte de frescura son elementos en los que me apoyo para que mi trabajo salga adelante.

Una constante en tu pintura es la experimentación técnica y la incorporación de nuevos lenguajes pictóricos. Desde los registros en pequeño formato a la serie de pinturas sobre aluminio o la adhesión al soporte de piezas de papel. ¿Qué importancia le das a estos cambios?

Desde mis comienzos hubo una experimentación con el soporte, siempre me ha interesado ir probando sobre distintas superficies hasta encontrar la que mejor se adapta a mi lenguaje. En cierto modo, trabajar con una amplia gama de soportes en el taller me ha permitido explorar y ordenar mis pinturas en diferentes apartados o series como el papel, el lienzo, aluminio o madera.

Este interés por trabajar sobre diferentes soportes ha sido motivado por buscar nuevos enfoques o perspectivas en mi práctica. El soporte juega un papel fundamental para mí, y cada uno ofrece distintos modos de manipular la pintura. Por lo general, las superficies que más he usado hasta el momento son el lienzo y el papel, ambas ofrecen una amplia posibilidad de registros para mi trabajo.

En resumen, considero que la experimentación técnica y la exploración sobre distintos soportes han sido esenciales para mi desarrollo. Estos cambios no solo han enriquecido mi práctica, sino que también aportan capas de significado a cada obra, ofreciendo una experiencia procesual y visual más enriquecedora.

Hablemos de exposiciones y próximos proyectos. “El pie lejos del freno” es tu quinta individual en la galería Birimbao, una muestra en la que has reunido un gran tríptico y diez piezas de diferentes formatos. ¿Cuál dirías que ha sido el punto de partida de este proyecto?, ¿podremos ver nuevas obras en próximas ferias o exposiciones colectivas?

El punto de inicio de este proyecto se puede situar en la Casa de Velázquez de Madrid. El pasado 2022 hice una residencia artística allí y el resultado de la misma fue una propuesta donde, por un lado, hice una serie de collages experimentales de pequeño formato, y por otro, pinturas de grandes dimensiones.

A partir de ahí, una vez terminada la residencia comencé a darle vueltas a la idea de entrelazar ambas líneas de trabajo. Quiero decir, mezclar desde los collages hasta las propuestas más figurativas, y así fueron los primeros acercamientos para la individual que se presentó en Birimbao el pasado noviembre.

Una vez inaugurada la exposición tuve un periodo de reflexión, un parón voluntario para consolidar algunas ideas y conceptos. Pasado este tiempo, volví con más frescura a los pinceles y en la actualidad estoy trabajando en pequeños lienzos a los que se van sumando otras medidas. Próximamente participaré en una muestra colectiva y además para mediados de primavera estoy preparando una exposición individual en Jerez de la Frontera. Tengo mucha ilusión de que todo el trabajo salga adelante y deseo que se materialicen otras vías que hay en el horizonte, aunque eso es futuro y lo que realmente me interesa es el presente.



Arte y ciencia en la formación de maestros: una exposición didáctico-investigadora

Las conexiones entre áreas de conocimiento han sido siempre habituales, más en estos tiempos de interdisciplinariedad y perfiles profesionales cada vez más permeables y menos estancos. Las relaciones entre arte y ciencia se remontan a la antigüedad, en la que el arte se encontraba dentro del concepto *techné*, más cercano a unas habilidades concretas que a la construcción de experiencias estéticas. Esta unión ha ido recalando en las primeras ilustraciones de animales y plantas, como el trabajo de la entomóloga e ilustradora, Maria Sibylla Merian, o el coleccionismo de maravillas naturales, o la capacidad del dibujo de explicar fenómenos naturales,

biológicos o neurológicos, donde encontramos el caso del aragonés Ramón y Cajal. Ha sido, por lo tanto, un vínculo esencial en la transformación de la sociedad y en la transferencia de conocimiento.

La exposición *Arte y ciencia en la formación de maestros*, comisariada por las áreas de Didáctica de la Expresión Plástica y Didáctica del Medio Físico y Químico del Grado de Primaria de la Universidad de Zaragoza, y que ha estado abierta durante la primera quincena de febrero, se ha nutrido de los resultados del proyecto interdisciplinar que llevan a cabo las dos áreas. La muestra materializa las vías de investigación del proyecto, en la cual las obras de arte contemporáneo se han situado como punto de partida para el desarrollo de las propuestas relacionadas con los fenómenos de la "Luz, "El color" y "Los fenómenos meteorológicos". El objetivo de esta exposición ha sido definir, implementar y analizar el aprendizaje desde un punto de vista interdisciplinar bajo el enfoque STEAM para la formación de los futuros maestros de primaria. En ella, se han presentado algunos de los resultados más sobresalientes del alumnado, todos ellos centrados en las obras tridimensionales, instalaciones o vídeos, a través de las cuales se ha estudiado la integración de los saberes artísticos y científicos. Desde lo artístico, las cuestiones que se han desarrollado en estos proyectos han sido de pura indagación, incidiendo en los elementos básicos de la expresión plástica como la luz y el color y apoyándonos en los propios procesos artísticos. Desde la ciencia, los alumnos y las alumnas han podido hacer visible lo invisible, y dinámico lo estático. A través de la mirada científica, se ha partido de la premisa de cómo hacer uso de los fenómenos de la naturaleza, trabajando en el aula a partir de los proyectos creados en relación con la puesta estética y artística.

Si bien esta exposición ha tenido un claro enfoque didáctico e investigador, también han podido visitarla artistas visuales y

plásticos, docentes o ciudadanos curiosos e interesados en estas materias, ya que la muestra ha estado abierta para aquellos y aquellas que ha querido ver los resultados de aprendizaje de nuestros futuros y futuras docentes de primaria.