"Lo que ya hemos hecho no nos pertenece. Son los otros quienes deben decidir si les sirve, y hasta qué punto, lo que hemos intentado ofrecer"

Juan Antonio Ramírez, "...Esbozo de una Autobiografía intelectual", Málaga, 2008

Son muchos los rasgos que hacían de Juan Antonio una persona y un historiador fascinante, tal y como han puesto de manifiesto los numerosos actos de homenaje y los artículos publicados con motivo de su prematura desaparición (Fernández-Cid, 2009; Rodríguez, 2009; Vidal, 2010). En particular, una de las cosas que más me ha atraído siempre de su persona, además de la singularidad y rareza de los temas que estudiaba (a menudo excéntricos como el mismo reconocía) y de la brillantez y claridad de su discurso, ha sido la continua reflexión que realizó a lo largo de toda su vida sobre el oficio de historiador. Puede parecer habitual el hecho de pensar acerca de la disciplina en la que cada uno trabaja, pero creo que puede decirse que Juan Antonio fue un historiador poco convencional, que se atrevió a pensar críticamente sobre la compleja tarea del historiador, para descubrir sus fallos (y fallas, como diría en un interesantísimo texto de 1998 al que luego aludiré), con una sinceridad y valentía poco común, las mismas características que despliega en la autobiografía intelectual que tituló "Los poderes de la imagen. Para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)", publicada en 2008 en la revista Boletín de Arte de la Universidad de Málaga (Ramírez, 2008). Críticas en las que en el fondo subyacía un profundo amor por nuestra disciplina y por el futuro de la misma, puesto que consideraba que "por su apertura y por su flexibilidad, por su culto a la vida imprevisible y su aceptación de nuevos problemas" (Ramírez, 1998, p. 37), la historia del arte podía convertirse en una especie de guía para otras ramas del saber, menos capacitadas para abordar los problemas del mundo actual.

Esta conciencia crítica es algo que practicó desde el comienzo de su carrera, como constatan algunos artículos publicados en los años ochenta (Ramírez, 1984) en los que por un lado reflexionaba sobre la epistemología de la disciplina, sin olvidar un aspecto importante (fundamental para él): la difusión, la traslación de estos conocimientos a los alumnos y la educación artística aplicada en las enseñanzas medias. Un tema que ha sido desdeñado por otros historiadores y que sin embargo para Juan Antonio Ramírez era básico, en tanto que la historia del arte (prácticamente ausente de los planes de bachillerato como denunciaba en su momento, y no podemos decir que la situación haya mejorado mucho desde entonces a pesar de la implantación de nuevos sistemas educativos), no sólo fomentaba la sensibilidad y la creatividad del alumno, sino que servía para hacer de él un ciudadano más tolerante y respetuoso, sensible a la cultura y al patrimonio (expresaba Juan Antonio, recogiendo los postulados pedagógicos oficialmente propugnados por el Ministerio de Educación en su momento). Una tarea, la de la difusión, a la que dedicó muchos y singulares trabajos, como el todavía actualísimo Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte (Ramírez, 1996).

Con su reflexión crítica sobre nuestra disciplina, Juan Antonio Ramírez no pretendía derrumbar "el magnífico edificio heredado de la historia del arte. No se pueden desdeñar cien años, al menos, de trabajo colectivo serio y continuado" manifestaba en *Historia y crítica del arte: Fallas (y fallos)* (Ramírez, 1998, p.44), pero en su opinión urgía una reforma para acabar con algunos vicios y limitaciones que estaban lastrando la potencialidad y capacidad de la historia del arte para revelar la compleja situación de la cultura y de las obras de arte en el mundo contemporáneo.

Juan Antonio expresó de manera clara y contundente su opinión acerca de esta situación en numerosos foros, y quiero destacar particularmente al respecto dos textos: Historia y crítica del arte: Fallas (y fallos), ya mencionado, editado por la Fundación César Manrique de Lanzarote en 1998, una versión elaborada de la ponencia presentada en el XI Congreso del CEHA celebrado en Valencia dos años antes; y una obra anterior, Ecosistema y explosión de las artes, editada por Anagrama en 1994 (Ramírez, 1994), texto este singular concebido con una intención ecológica (la de explicar el sistema de las artes plásticas como un mundo interrelacionado, a la manera de un biólogo), que concluía con una reflexión sobre el discurso histórico. Dos trabajos publicados con un cierto lapso de tiempo, pero que se complementan y manifiestan esa constante preocupación por el oficio del historiador que

agitó a Juan Antonio a lo largo de toda su vida, y sobre el que no dejaría de escribir y manifestarse.

Historia y crítica del arte: Fallas (y fallos) se centraba en exclusiva en un análisis sobre el papel desempeñado por la historia del arte a lo largo del tiempo. En el mismo Juan Antonio expresaba que su intención era la de favorecer el debate colectivo: "Me interesa mucho formular preguntas en voz alta, y buscar respuestas compartidas sobre cosas que a muchos de nosotros nos competen" (Ramírez, 1998, p. 11). Es este otro rasgo a destacar, que su reflexión siempre busca la respuesta, el diálogo con el compañero o con el lector, una constante a lo largo de su vida profesional, en la que tantas veces promovió el trabajo interdisciplinar y colectivo desde la traducción y edición crítica del Templo de Salomón de Villalpando (Ramírez, 1991), el manual de Historia del Arte editado por Alianza Editorial (Ramírez, 1996 y 1997), o la dirección del equipo de investigación que dio como fruto el fascinante libro Escultecturas margivagantes (Ramírez, 2006). En este sentido, Historia y crítica del arte: Fallas (y fallos) no es un ejercicio narcisista o autocomplaciente, sino un empeño que intenta ser colectivo y provocador, para suscitar la curiosidad, para mover también a la reflexión del resto de profesionales, en el que son más importantes las preguntas que las respuestas, porque no hay sólo una posible, sino que son muchas.

"¿Qué significa hacer historia del arte? ¿Qué contamos, para qué, cómo, y a quién nos dirigimos? ¿Con qué recursos y procedimientos?" (Ramírez, 1997, p. 65) son algunas de las cuestiones que debemos preguntarnos constantemente, en su opinión, sin olvidar la trascendencia de la organización del relato. Para Juan Antonio Ramírez, el género condiciona la médula del discurso (Ramírez, 1994), "el saber se despliega de distinto modo según el género que se practica" sostenía en su autobiografía intelectual (Ramírez, 2008). Precisamente a este tema dedicaría una reflexión monográfica en "La Historia del Arte como género (s) literario (s)", ponencia del Simposio El historiador del arte, hoy, celebrado en Soria en 1997 (Ramírez, 1997).

En Fallas (y fallos) reconocía que el gran logro de la historia del arte en España había sido conseguir el reconocimiento de "un territorio autónomo para los lenguajes visuales, demostrando el importante papel que éstos han jugado en la definición de los valores sociales en general" (Ramírez, 1998, p. 17), pero evidenciaba entre las limitaciones de la disciplina, la ausencia de una vocación más universalista en el tratamiento de los temas y la obsesión con lo nacional, que vinculaba tanto a la deficiente articulación del estado español a lo largo de la historia contemporánea como a la consolidación del Estado de las Autonomías. Quizás es justo —y tristereconocer que esta situación no ha mejorado mucho, salvo honrosas

excepciones, desde 1994 hasta hoy. Aludía también a la transmisión de un canon de obras de calidad, heredado y transmitido sin crítica entre los historiadores, y a la ausencia de ciertos temas marginales (lo deforme, lo informe, lo grotesco) o de naturaleza efímera (los happenings y las performances), si bien hay que decir que, probablemente debido a su empeño, estos aspectos han sido estudiados durante la última década.

Para Juan Antonio Ramírez, en la historia del arte faltaba debate crítico: "Hemos sido demasiado indulgentes o perezosos" decía, "Rara vez nos planteamos el sentido de lo que hacemos, en función de las exigencias y verdaderas necesidades de la sociedad actual" (Ramírez, 1998, p. 27). "Nuestro saber oficial está acartonado. Lo que llamamos rigor científico es sólo, con bastante frecuencia, un cúmulo de datos inanes, cosidos con un lenguaje estreñido, y en función de unos argumentos estereotipados e inmutables desde tiempo inmemorial." (Ramírez, 1998, p. 28). Y continuaba "Como siempre: muchos males derivan de nuestra falta de pasión intelectual, de los deseos corporativos de utilizar el arte como un mero pretexto para poder actuar como sacerdotes de lujo en las ceremonias del poder." (Ramírez, 1998, p. 28).

Por todas estas razones, exponía la necesidad de realizar "una subversión de las categorías" (Ramírez, 1998, p. 29)., "el mundo que nos ha tocado habitar se está transformando de un modo espectacular y no podemos permitirnos el lujo de mantener intactos los mismos métodos y supuestos intelectuales que hace treinta o cincuenta años" (Ramírez, 1998, p. 26).. Por ello afirmaba. "Debemos adoptar nuevos métodos y ocuparnos de otros temas tradicionalmente excluidos de nuestras disciplinas. Exploremos las grietas, las fallas, las tierras de nadie. Se trata de desbordar el horizonte de lo artístico y de instalarnos provisionalmente en los bordes, porque sólo desde ellos (desde el monte) se ve mejor la naturaleza del centro. Si los artistas han propuesto, con frecuencia, una ruptura de sus propios límites, ¿por qué no podría intentar lo mismo la historia y la crítica de arte?" (Ramírez, 1998, p. 29).

Esta ruptura de los límites es algo que Juan Antonio Ramírez no sólo predicó sino que practicó a lo largo de su vida, rompiendo las estructuras tradicionales de la historia del arte, tanto en la manera de narrar como en la de relacionar y estudiar los objetos artísticos, hasta en su última obra El objeto y el aura (Des)orden visual del arte moderno (Ramírez, 2009), demostrando que, con aciertos o con errores, era posible construir una mirada distinta sobre la historia del arte, reinterpretarla al margen de esquemas y lugares comunes. En mi opinión este es uno de sus legados más importantes: "Para pensar cosas nuevas, a veces es necesario cambiar el

registro del discurso" diría en Fallas (y fallos) (Ramírez, 1998, p. 41).

En la misma línea de reflexión sobre la disciplina, Ecosistema y explosión de las artes es una obra descrita por el mismo Juan Antonio como un texto que utiliza "la estrategia de las viejas cartillas escolares y de los libros de emblemas" (Ramírez, 1994, p. 10)., para analizar los agentes que protagonizan el mundo del arte y las condiciones intelectuales que permiten elaborar la historia del arte. Preocupado por la abundancia de discursos incomprensibles tanto en el mundo de la academia como en el de la crítica, Juan Antonio se empeñó en este libro en explicar de manera comprensible las transformaciones culturales y sociales que afectaban al arte actual y cómo se producía la elaboración de la historia del arte, repitiendo —casi de manera obsesiva a juzgar por lo que encontramos en otros textos suyos- la necesidad de "repensar de nuevo los conceptos y decir las cosas de otro modo" (Ramírez, 1998, p. 10). Una cuestión, la del "desvelamiento ideológico" como el mismo decía en su autobiografía intelectual (Ramírez, 2008), que le preocupó mucho, en tanto le parecía que la experiencia artística podía quedar sujeta a beneficio exclusivo de ciertos grupos sociales y de intereses de grandes corporaciones.

En *Ecosistema* el texto va acompañado en numerosas ocasiones por ilustraciones humorístico-poéticas, con versos alusivos a diferentes aspectos tratados en el texto; con ello profundizaba en una de las constantes a lo largo de todo su trabajo, la construcción de un discurso icónico-verbal en el que lenguaje e imagen iban a la par. Aunque en apariencia es un libro sencillo, casi infantil como revelan las imágenes, esconde una fuerte crítica "contra la confusión y la pedantería, tan abundantes en el sector artístico contemporáneo" (ambas citas son de su autobiografía intelectual, Ramírez, 2008).

La reflexión sobre la naturaleza de la historia del arte hoy, que Ramírez entendía como una disciplina dinámica porque, entre otras cuestiones, el mundo del arte se apoya en valores oscilantes que dependen de cada momento cultural, ocupa una parte fundamental en *Ecosistema*. Siguiendo este planteamiento, Juan Antonio exploraba a través de qué mecanismos se produce la construcción de valores artísticos, qué agentes intervienen en este proceso (artistas, críticos, galeristas, editores, coleccionistas, los comisarios, los historiadores académicos, las instituciones, los medios de comunicación) y qué intereses les mueven, dedicando especial atención a los historiadores a los que agrupaba en función de diversos discursos en un parlamento historico-artístico virtual, en el que, por ejemplo, en la Derecha estaría el PAA (Partido de la Autoridad Ancestral) y el PVAN (Partido de Viva el Arte Nacional), en el centro el PTP (Partido de Todo un

Poco), el PCI (Partido Camaleónico Institucional), el PSP (Partido de la Suavidad Personal), y en la izquierda el PSN (Partido de Siempre lo Nuevo), el PMPD (Partido Metodológico Puro y Duro) y el PLM (Partido de Leña al Mono). Una irónica y chispeante clasificación, sin duda alguna, en la que todos colocaríamos a algún colega o colegas...

Y, ¿cómo da cuenta el historiador de los cambios y evoluciones de todo este "frágil ecosistema" en el que el mismo participa a la vez como actor y narrador? A través de narraciones, de relatos, puesto que el historiador es "alguien que cuenta algo y que ordena su discurso obedeciendo a una determinada lógica narrativa" como expresa Ramírez (Ramírez, 1994, p. 89). En este sentido, aplica al discurso de la historia del arte el estudio desde la lógica estructuralista aplicada por estudiosos a otros campos como el antropólogo Lévi Strauss a los mitos. Así descubre estructuras narrativas como el modelo del ciclo cerrado (Winckelmann y su estudio del arte grecorromano), modelo episódico-encadenado (el arte prerrománico desemboca en el románico, el final de este enlaza con el gótico), el modelo relatomarco (las historias generales del arte o las biografías), el modelo diccionario, la técnica policíaca en el que el historiador ejerce de detective (el descubrimiento de una obra desconocida de un genio o el desenmascaramiento de una falsa atribución), y el gran relato que es el ideal supremo de todo historiador, según Ramírez, aludiendo a los libros de Francastel y la pintura europea o los de Pevsner sobre la arquitectura moderna.

Pero, más allá de esto, Juan Antonio Ramírez considera que las historias no se hacen sólo con estructuras narrativas, sino que "éstas se eligen y emplean para contar algo, obedeciendo a razones complejas" (Ramírez, 1994, p.89) en razón de lo que el denomina modelos ideológicos, "...presuposiciones tácitas que condicionan todo el proceso de construcción de la historia, desde la selección y valoración de las informaciones hasta la elección de las estructuras narrativas." (Ramírez, 1994, p. 103). Entre ellos se encuentra el modelo del agotamiento (que supone que la genialidad o potencia creadora de un individuo o colectividad tiene un tiempo límite), el modelo de la novedad a ultranza (que considera la historia del arte del siglo XX como una sucesión interminable de novedades formales), el modelo finalista (que considera la historia como un proceso que conduce a un culmen), el modelo conspirativo o el muy de actualidad modelo de modas de temporada (que centrado en mostrar las diferencias de la moda artística presente frente a lo pasado se construye como un momento de movimientos pendulares), el modelo de vuelta al orden (lógico retorno tras las vanguardias), y el del eterno retorno (muy utilizado en la posmodernidad, el neo-expresionismo, el neopop, el neo-conceptual...).

Junto a estos modelos existe también la posibilidad, tal y como argumenta Ramírez, de construir una historia del arte que se exprese y construya su discurso a través de las imágenes y de los propios objetos artísticos, algo que el hizo constantemente en sus textos, en el mismo *Ecosistema* sin ir más lejos,. En este sentido, Ramírez subrayaba el papel del museo como institución que construye también la historia del arte, citando el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA, como el constructor de la historia mítica de la modernidad, un tema de absoluta actualidad si tenemos en cuenta las reordenaciones realizadas en los más importantes museos los últimos años. Y cuando no es posible construir la historia con los fondos del museo, se construye a través de exposiciones temporales en las que —advertía- se puede justificar "cualquier representación" (Ramírez, 1994, p.138).

Ramírez en aquel momento era premonitoriamente consciente del papel que jugaban estos eventos fomentando la masificación del arte y cómo esta circunstancia estaba cambiando el propio rol y situación del museo, que había "empezado a orientar sus colecciones permanentes de modo que se perciban como exposiciones temporales. El museo no es ya un panteón inamovible, sino un sitio prominente donde se presentan argumentos fluctuantes" (Ramírez, 1994, p. 139). En este mundo fluctuante (como el de la Bolsa, decía Ramírez), en el que ni la historia objetual (la ofrecida por los museos) era definitiva y no había un discurso rector, sino que "todo empezaba a parecerse una ficción" (Ramírez, 1994, p. 139), la historia del arte, que también había sufrido un proceso de atomización, sin embargo seguía siendo considerada por Juan Antonio como "una de las atalayas más privilegiadas para dar cuenta del mundo en que vivimos" (Ramírez, 1994, p. 144).

¿Qué validez pueden tener todas estas ideas y opiniones expresadas ya hace más de una década? Extraordinaria, en mi opinión, puesto que la situación descrita por Ramírez, sobre todo en relación con el ecosistema artístico, se ha agudizado a tenor del incremento en el número de eventos relacionados con el arte. Pero sobre todo porque sus reflexiones nos hacen estar alerta acerca de los prejuicios (a veces inconscientes, a veces heredados) con los que podemos estar construyendo nuestras narraciones. Los textos de Juan Antonio nos obligan a cuestionarnos nuestra tarea una y otra vez, a asumir nuestros límites y, en caso necesario, a pelearnos con ellos, en una batalla que, sin duda, tendrá saludables e higiénicos efectos en el discurso que construyamos a continuación. Por eso el mejor homenaje que podemos hacerle es leer sus obras de nuevo y animar a los demás (a nuestros alumnos y a cualquier persona interesada en el arte contemporáneo) a hacer lo mismo.

Ascensión Hernández Martínez

Profesora del Dpto. de Historia del Arte\_Universidad de Zaragoza

Miembro de AACA

## Repertorio bibliográfico

Fernández-Cid, Miguel (2009), "El secreto de Juan Antonio Ramírez", *El Cultural*, suplemento cultural del diario *El Mundo*, Madrid, 25 septiembre 2009, p. 37.

Ramírez, Juan Antonio (1984), "La historia del arte entre las ciencias sociales: estatuto epistemológico y sugerencias didácticas para la enseñanza media", *Boletín de Arte*, n.º 4-5, Dpto. de Historia del Arte, Universidad de Málaga, pp. 37-50.

Ramírez, Juan Antonio (1992). Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante, Madrid: Visor.

Ramírez, Juan Antonio (editor), (1991), El Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón según Jerónimo Prado, 2 vols., Madrid: Ediciones Siruela.

Ramírez, Juan Antonio (1994), *Ecosistema y explosión de las artes*, Barcelona: Anagrama.

Ramírez, Juan Antonio (1996), Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte, Barcelona: Ediciones del Serbal.

Ramírez, Juan Antonio (editor), (1996 y 1997), *Historia del arte,* 4 vols., Madrid: Alianza Editorial.

Ramírez, Juan Antonio (1997), "La Historia del Arte como género(s) literario (s).", en *El historiador del Arte, hoy. Actas del Simposio organizado por el Congreso Español de Historia del Arte, CEHA*, 10-11 octubre, 1997, Soria: CEHA-Caja Duero, pp. 47-66.

Ramírez, Juan Antonio (1998), *Historia y crítica del art: Fallas (y fallos)*, Lanzarote: Fundación César Manrique.

Ramírez, Juan Antonio (editor) (2006), Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España, Madrid: Ediciones Siruela.

Ramírez, Juan Antonio (2008), "Los poderes de la imagen. Para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)", *Boletín de Arte*, n.º 29, Dpto. de Historia del Arte, Universidad de Málaga.

Ramírez, Juan Antonio (2009), *El objeto y el aura. (Des) orden visual del arte contemporáneo*, Madrid: Akal.

Rodríguez, Delfín (2009), "En algún lugar de Roma", *ABCD*, suplemento cultural del diario *ABC*, Madrid, 26 septiembre 2009, p. 39.

Vidal Oliveras, Jaume (2010), "El objeto y el aura. (Des) orden visual del arte contemporáneo", *El Cultural*, suplemento cultural del diario *El Mundo*, Madrid, 29 enero 2010, p. 21.

#### IL DIVINO MIGUEL ANGEL

Así fue como lo consideraron sus contemporáneos cuando falleció, su cadáver fue expuesto en un gigantesco catafalco en la iglesia de San Lorenzo, propiedad de los Medici, en donde se le rindió un suntuoso homenaje no sólo como un gobernante, entonces reservado para los grandes príncipes, sino adorado como un santo. Su halo de santidad pareció quedar probado cuando, transcurridos 25 días de la muerte, el cadáver seguía sin pudrirse ni oler, así al menos lo cuentan las fuentes, no del todo fiables que intentan entroncar con las leyendas de santos de la Edad Media para dotar al artista de un halo de beatitud. Y es que una personalidad tan arrasadora como la de Miguel Ángel, no debía pasar desapercibida en la Italia de aquel tiempo, cuna arte del Renacimiento, tan innovador como Da Vinci, tan productivo como Rafael, tan minucioso como Giorgione, y bendecido por una vida tan larga y una fuerza creadora tan desbordante como la de Tiziano, en contra destaca su solitaria vida, pues con la fortuna que amasó y la habilidad como inversor inmobiliario, podría haber vivido como un autentico príncipe, su sed de dinero y encargos y su avaricia, todo eso se ve reflejado en la obra Miguel Ángel: Vida y obra.

Sus autores Frank Zöllner, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Leipzig, que ya hizo un estudio similar de Leonardo en esta misma editorial y en el mismo formato, y que fue un gran éxito de ventas y Christof Thoenes profesor de la Universidad de Hamburgo, que trabaja en la Biblioteca Hertziana de Roma. A través de diez capítulos han intentado demostrar la hipótesis sobre el rápido ascenso a la posición de artista destacado, debido fundamentalmente a su sobre sobresaliente talento así como sus excelentes relaciones

sociales, su fulgurante éxito, permitió decidir sobre sí mismo, y por lo tanto sobre a qué clientes debía atender y a quienes no, convirtiéndose de esta manera en el prototipo del artista moderno, dotando a su obra de una autonomía jamás vista hasta esos momentos.

El presente volumen incluye magníficas reproducciones fotográficas a toda página y detalles nunca antes vistos hasta ahora, de todas las obras restauradas hasta la fecha. Especialmente ilustrativo es el capitulo dedicado a la Capilla Sixtina, pues cada uno de los rincones que pintó Miguel Ángel están representadas lo más cercano posible al observador real, decía Johann Wolfgang Von Goethe "Sin haber visto la Capilla Sixtina, no es posible hacerse una idea cabal de lo que el ser humano es capaz de llevar a cabo".

Hasta tal punto aseguró Miguel Ángel su inmortalidad, apareciendo desde muy joven en listados de artistas, como Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos (1550) de su amigo Giorgio Vasari, que cuando Miguel Ángel realizó con tan sólo 24 años La piedad, lo firmaría como "MICHAEL ANGELUS BONAROTUS FLORENTINUS FACIABAT" es decir, lo hacía el florentino Miguel Ángel Buonarroti. significativo el comienzo de la inscripción, pues el artista escribe su nombre en dos palabras claramente separadas Michael y Ángelus, aludiendo al arcángel San Miguel, el mensajero enviado directamente por Dios. De aceptar esta interpretación de la firma, no precisamente modesta, nos encontraríamos con que el joven Miguel Ángel se consideraba así mismo como un intermediario entre la tierra y el cielo, enviado por Dios y comparable con un ángel. Por el contrario, el propio Miguel Ángel demostraba a veces su lado más humano en algunas cartas enviadas a su familia y algún que otro amigo, cuando dice: "Si la gente supiera cómo he llegado a esforzarme para dominar mi técnica, en modo alguno les parecería tan fantástica". Todo esto y mucho más se puede contemplar en este imprescindible volumen, ideal tanto para los especialistas, donde encontrarán hasta los más mínimos detalles a lo largo y ancho de la obra del artista florentino, así como para los iniciados, que descubrirán la vida y obra de una gloria del arte universal.

### PARA SABER MÁS:

Frank Zöllner y Christof Thoenes

Miguel Ángel: Vida y obra

#### GOYA □NTIMO

Mucho se ha hablado de Goya en los últimos tiempos. Quizás, uno de los apartados menos conocidos o estudiados, del tremendo mundo que es Goya, sean sus dibujos arquitectónicos. El estudio que ahora presentamos, Fantasía y razón, de Ricardo Usón García, pretende profundizar por una parte sobre las arquitecturas proyectadas por Goya, y por el otro, sobre la relación de estos proyectos con la cultura y la sociedad de su tiempo. Así pues a lo largo del libro se irán mostrando claro ejemplos como las pinturas que realizaría para la Cartuja del Aula Dei, en 1774, en donde ese Goya de juventud, que cuenta ya con una afamada reputación, recoge una panorámica de la iconografía de la virgen cuya configuración ha sido extremadamente cuidada, el planteamiento de las formas arquitectónicas en cambio, es valiente cuando menos, rompe radicalmente con estereotipos barrocos. Otro ejemplo claro lo veremos en la obra La paradera de San Isidro (1788)en está época, Goya está trabajando en el Palacio Real, en la obra se ve una magnífica visión global de Madrid, realizada en forma de V, a lo largo de la panorámica, destacarán edificios como el Palacio Real, y San Francisco el Grande, y con ella La ermita de San Isidro, aquí la arquitectura forma parte de una configuración de objetos fundamentales para la definición del boceto. En 1799 Goya es nombrado Primer Pintor de Cámara del Rey, nos encontramos en los albores del siglo XIX, el siglo de las luces, está en su declive más radical, separada está ya, la cultura del pueblo llano. El gran ejemplo de ese atisbo de ilustración llegaría en el Retrato de la familia de Carlos IV, a diferencia de la plástica barroca de Van Loo en la Familia de Felipe V, donde las arquitecturas ricas en ampulosidad escénica contrastan con la fuerte personalidad del Goya que ocultándose está en un segundo plano, mostrando así, una modernidad expresiva no conocida en mucho tiempo.

Pero quizás lo más interesante dentro del presente estudio, sean los dibujos arquitectónicos, poco o nada conocidos, en donde la voluntad arquitectónica asoma en cada una de sus trazos ente ellos cabe destacar *La pirámide* es una visión

fantasma en donde aparece una gran figura en forma piramidal, atravesada por una bóveda de carácter emblemático. El monumento conmemorativo es un dibujo que posiblemente según los expertos pueda ser el proyecto para el mausoleo dedicado a la duquesa de Alba, aunque para otros, se trataría de un monumento funerario dedicado a las víctimas de la Guerra de la Independencia. Con todo esto, el autor del estudio divide en tres, los niveles de pintura arquitectónica: los fondos neutros generales, que ya hemos visto en Aula Dei, la definición del paisaje en donde Goya muestra un ejercicio de paisaje puro, es decir un enclave natural, ejemplos claros serían Partida de caza y La era y para el caso de definición de arquitecturas podremos recordar La ciudad en la cima de una roca, una especie de "capricho" en donde sobre un peñasco, en cuya cima asoma una gran ciudad, una especie de "hombres alados" revolotean por la extensa atmósfera que rodea a la ciudad enigmática, algo parecido ocurre con Asmodea, aunque con variables distintas, esta pintura de la Quinta del Sordo, cuya condición enigmática muestra un gran peñón o montaña en donde se llega a la cima a través de un camino en ascendente, lo curioso de esta composición son los dos gigantes aparentemente agazapados están señalando el camino que conduce a la cima.

A lo largo del presente estudio, su autor nos ha demostrado que Goya a lo largo de su vida, siempre realizó temas de su invención, decidiendo dibujar arquitectura creativa, ya que nos encontramos ante un Goya próximo a los sesenta años, que representa un lenguaje arquitectónico tan peculiar y puro, con directrices académicas, y próximo a las vanguardias, que verdaderos arquitectos de la época, no fueron capaces de elaborar una arquitectura de una pureza compositiva y un concepto adelantado como lo que realizó el pintor. De esta manera asistimos a algo más que una interrelación entre pintura y arquitectura, asistimos a un dialogo entre fantasía y razón, conceptos que aparecerán constantemente a lo largo de la obra de Goya. La maestría de su ejercicio y la fuerza desbordante de su personalidad fue lo que dio la magia de su universal obra. "La fantasía, abandonada de la razón produce monstruos, y unida con ella es la madre de las artes"

# PARA SABER MÁS:

Ricardo Usón García

Fantasía y razón. La arquitectura en la obra de Francisco de Goya

Abada Editores, Fundación Goya en Aragón, 2010 390 pgs

## ESTUDIO CAMALEON, VEINTE AOS DE DISEO CULTURAL EN ZARAGOZA

los tiempos de una Zaragoza dinámica, socialmente hablando, y cada vez más alejada del franquismo. Estudio Camaleón, nace como un proyecto de colaboración de tres ex alumnos de la Escuela de Artes de Zaragoza. Manuel Estrada, que por entonces trabajaba en la imprenta de la Diputación Provincial de Zaragoza, Samuel Aznar, que ejercía como director del estudio de diseño de la Imprenta San Francisco y Luís Royo, que por aquel entonces ilustraba para diversas revistas como *El Víbora, Heavy Metal*, y colaboraba con *Norma* Editores . Ana Benedicto completó el equipo de ayudante de diseño. Tras varias colaboraciones a partir del 2003, Paco Rallo, con una dilatada trayectoria iniciada en el mundo del arte siendo todavía estudiante, en 1971, dentro del Grupo Forma, y después de ejercer como diseñador freelance durante algunos años, funda Vértigo de Diseño, y luego en 1993 Futuro Espacio de Diseño, en donde permanecería hasta 2005. Fue miembro fundador de la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón, así como uno de los primeros promotores del Foro de Diseño y más recientemente, del Premio Ahora de Artes Visuales, ligado al Colectivo Ahora. Estudio Camaleón poco a al accediendo mundo de la empresa las instituciones, aunque lo cierto es, que no debió ser fácil. Había diseño y diseñadores anteriores a la fundación de Camaleón suficientemente interesantes como para que las instituciones ya no mirasen a Barcelona o Madrid a la hora de encargar trabajos, y algunos jóvenes ilustradores decidían quedarse en Aragón en lugar de emigrar a la capital catalana para buscar empleo. A lo largo de estos últimos años, el ha ido cambiando, siendo el equipo que actualmente está formado por Manuel Estrada, Paco Rallo, Migue Bielsa y Ana Jerez. Nuevos tiempos, nuevas perspectivas, aunque sin perder nunca el norte.

La exposición que se puede ver en el Centro de Historia de

Zaragoza, está comisariada por Raquel Pelta, Historiadora del diseño, doctora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, Licenciada en Geografía e Historia y en Comunicación Audiovisual. En la muestra, se han seleccionado logotipos de diversas instituciones, empresas o eventos, así como la edición de libros-catálogos de relevantes exposiciones que se han ido realizando en la ciudad, de las cuales no sólo se exponen los carteles, así como en vitrinas una selección de algunos productos editoriales. Cerrando la muestra con felicitaciones de diversos artistas gráficos con los que el estudio mantiene o ha mantenido contacto en algún momento de su trayectoria.

Estudio Camaleón ha cumplido dos décadas, demostrando la capacidad de adaptación de la que hace gala el animal que le sirve de símbolo, en una época en la que la rapidez en la demanda y los cambios constantes están a la orden del día. Pero quizás lo más importante sea que Estudio Camaleón, ha estado presente en las vidas cotidianas de muchos ciudadanos aragoneses, quienes sin saberlo, han sido testigos de la evolución cultural de esta ciudad, a través de un diseño siempre respetuoso con sus intelectos.

# PARA SABER MÁS:

Estudio Camaleón: 20 años (1990-2010)

Centro de Historia de Zaragoza

21/05-25/07/10

## **E**L MODERNISMO CATAL□N EXPLORADO A FONDO

El Renacimiento hacia la nueva modernidad de Barcelona capital y después de toda Cataluña, no comenzaría hasta 1854, cuando la ciudad se liberó de las murallas medievales que asfixiaban desde la revolución industrial. La Exposición Universal de 1888 fue representativa del nivel que alcanzaba el pulso colectivo. Pero el mayor beneficio fue sin duda el psicológico, pues los barceloneses recobraron la seguridad perdida, que aterraba al resto de España por la crisis económica y psicológica a raíz del desastre colonial, lo que no tardó en producir efectos muy beneficiosos. La nueva legión de arquitectos y maestros de obras que compusieron el tejido denso con un mínimo de calidad. Obras como La Pedrera, La

manzana de la discordia, la Casa de los Ossos, La Casa de les Punxes, El Castillo de los Tres Dragones o el Palacio de la Música son sólo algunos ejemplos. Entre los nombres de arquitectos, destacan Gaspar Homar, Frances Vidal, Lluís Domenech, Antoni Gallissá, Josep Pey, Joan Busquets i Cornet o por supuesto Antonio Gaudí, son sólo algunos de los nombres de arquitectos claves que se rodearon de un grupo de artistas y artesanos de primer nivel, experimentados y plenamente entregados a su labor, siendo capaces de crear conjuntos de factura y nivel.

### LAS ARTES PLÁSTICAS:

A diferencia de la arquitectura, escultura, las artes decorativas y las gráficas, la pintura modernista no sólo tuvo unas características muy determinadas. A principios de 1890, la pintura que triunfaba en Barcelona era la de "asunto", en representaban cenas amables. aristocratizante, cuyos autores habían adquirido un calidad artística nada despreciable aunque totalmente desprovista de novedad, estos artistas con una clientela tan adinerada como la burguesía catalana de aquel momento, vivieron su momento de esplendor. Abrir brecha en ese ambiente tan sólido no fue fácil. Dos artistas se atrevieron a ello Ramón Casas y Santiago Rusiñol, hijos rebeldes de la burguesía catalana, presentarían a finales del siglo XIX en la única sala que existía entonces en Barcelona, la Sala Parés, su exposición, que cómo era de esperar fue un completo rechazo por parte de crítica y público. Pero esto no les impidió continuar en sus respectivas andaduras, así pues Ramón Casas se dedicaría a la faceta de los retratos, tanto al óleo como dibujos al carbón, que resultarán ser trabajos muy elaborados, donde priva captar por encima de cualquier subjetividad, las características objetivas del personaje representado. En junio de 1897, Casas, Rusiñol, junto con Pere Romeu y el crítico Miguel Utrillo, abrirán en Barcelona un local singular bautizado con el nombre de Els Quatre Gats, homenaje al famoso local parisino, local que en poco tiempo sería regentado por las personalidades más importantes del mundo del arte, la literatura, la música que pasaban por Barcelona. Algunos de las nuevas promesas que pasaron por ahí serían Nonell, Canals y Mir. Nonell, que junto con Mir, es sin duda una de las grandes personalidades del arte catalán, estaría presidida su carrera por una absoluta

independencia y sobre todo rechazo a cualquier imposición, esa obstinación, le costaría bien cara, pues no conocería el éxito, hasta poco antes de morir.

#### **EL ARTE PUBLICITARIO:**

El fenómeno del cartelismo eclosionó a finales del siglo XX. La influencia del cartel, como vehículo de expresión artística, vendría a adoptar unas formas artísticas y un repertorio figurativo. Los primeros grandes autores dedicados a esta especialidad, bebieron de las fuentes de los movimientos simbolistas y prerrafaelistas ingleses. Entre sus autores más importantes, destacamos a Ramón Casas, Josep Lluís Pellicer o Alexandre de Riquer.

## REPRESENTACIÓN ARAGONESA:

Entre las piezas seleccionadas para esta exposición, figuran tres piezas del escultor aragonés Pablo Gargallo (Maella 1881-Reus 1934) 'La Pareja', 'La Bestia del hombre' y 'El Ángel'. Aunque el escultor no está considerado como modernista, si fue bien sensible a esta influencia, dando lo mejor de sí en el empleo de materiales como el plomo, el cobre y el hierro y trató magistralmente el vacío como elemento de expresivo más de la representación plástica.

A partir de 1910 el modernismo había agotado ya todas las posibilidades de decir algo nuevo. La Primera Guerra Mundial tuvo una gran repercusión en la transformación de los gustos y costumbres de la gente. Como apuntaba el decorador Santiago Marco "las heridas de esa guerra lo transformaron todo, y el arte no pudo quedar inmóvil cuando todo cambia de fisonomía".

## PARA SABER MÁS:

La exposición podrá visitarse los días laborables de 10.00 a 14.00 horas y de 17.00 a 21.00 horas y los Domingos y festivos de 10.00 a 14.00 horas. Los lunes la Lonja permanecerá cerrada.

#### MART⊓NEZ TENDERO, ENTRE LA REALIDAD Y EL SUE∏O

El pintor José María Martínez Tendero nació en Albacete, ciudad que Azorín definió como la nueva Nueva York de la Mancha. Estudia Bachillerato en las Escuelas Pías, colegio en el empieza a pintar y diseñar carteles. Uno de sus maestros sería el arqueólogo Samuel de los Santos, que con el tiempo

sería director del Museo de Albacete, al que ayudaba en la ejecución de los planos durante las excavaciones romanas e ibéricas. A los 17 años decide estudiar Arquitectura en Valencia, estudios que dejaría con gran disgusto de los padres, decidiendo apuntarse en al Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, centro en el que estudió tres cursos, teniendo como profesores destacados a los pintores Genaro Lahuerta, director de la Escuela Superior, y Francisco Lozano. En 1970 llega a Zaragoza, un año después expondrá en la Sala Gambrinus y le otorgarán la Medalla de Oro en la V Bienal de Pintura y Escultura Premio "Cuidad de Zaragoza", así como en el Salón de Pintura de Ejea de los Caballeros (Zaragoza). En 1972 obtiene la Medalla de Oro del Premio "San Jorge" de pintura. Esta es una breve reseña para una biografía que no está ni mucho menos concluida, todo ello listo para afrontar su primera retrospectiva, comisariada por el crítico de arte Manuel Pérez Lizano, con 86 obras de muy diversos temas, desde los bodegones, pasando por los paisajes, abstracciones o la arquitectura que podrán admirarse en el Palacio de Sástago.

Diversas son las etapas que veremos a lo largo del recorrido que realicemos, así un primer periodo tenebrista entre 1971-73, se caracterizará por una evolución pictórica y por el nuevo uso de las texturas y las diversas capas, que serán un constante, eso, y el siempre presente recuerdo a la obra de Bacon o Rauschemberg, emergiendo un extraordinario y cambiante sentido del color que atrapará al espectador en el ir y venir de cada rincón de las obras. La otra gran apreciación serán los retratos, sobre todo los femeninos, siempre más libres, otorgándole en cada una de sus obras, el protagonismo a la mujer con dosis originales. Así pues en el lienzo Alegoría de la medicina (1981) tendremos en un plano superior un cielo nuboso, del que nacen diversos destellos procedentes del Sol, mientras que en inferior una figura femenina es proyectada sobre Zaragoza, con la Basílica y otros monumentos.

Nos queda por repasar la última pero no menos importante, parte de la exposición, la dedicada a la arquitectura. En esta sección veremos una amalgama de espacios, formas y colores. Los grandes cuadros vienenses, recogen los trazos arquitectónicos que se van creando como una especie de

rasguños realizados directamente sobre el lienzo y que, corroboran la belleza del conjunto con sus iglesias. En esta dirección es ineludible recordar las cuatro serigrafías que el artista realizó para la Exposición Internacional Zaragoza 2008, con la hermosa Torre del Agua oteándose entre las brumas de los cielos difuminados y planos parcialmente nubosos.

En esta última parte, el visitante tendrá la oportunidad de poder contemplar el último periplo artístico entre el 2009-10 con obras como *Cuidad para un sueño. El pintor y Zaragoza* ó *Sueño de San Jorge* en donde el artista representa a un San Jorge cuyos colores son propios de una amplia gama de grises y negros, en donde el joven San Jorge, de notable belleza su desnudo, plácidamente está soñando, cuando es amenazado por una especie de prisión de entramado geométrico cuya cambiante gama de grises y negros se ve reflejado en el espectador.

Martínez Tendero representa a través de esta retrospectiva una dilatada trayectoria que contempla lo más destacado de sus muy definidas etapas y la firmeza de su estética.

#### PARA SABER MÁS:

Martínez Tendero. Espacios para un sueño (1971-2010) Palacio de Sástago. Diputación Provincial de Zaragoza 13/05-18/07/10

Madama Butterfly en la historiograf $_\square$ a musical espa $_\square$ ola. Las principales aportaciones del siglo XX

En los albores del siglo XX, el gran maestro italiano, Giacomo Puccini, estrena la ópera Madama Butterfly un 17 de febrero de 1904 en el Teatro de La Scala de Milán. La velada scaligera resultó ser un fracaso tremendo. La que se había considerado una obra maestra tras años de dedicación compositiva, la que había sido ovacionada en el último ensayo general por toda la orquesta, la que presentaba un reparto de lujo y una puesta en escena en la que no se había reparado en gastos, recibió aquella noche el rechazo del público, movido por una claque organizada, fruto de envidias profesionales y editoriales,

como expresa el editor Giulio Ricordi, y de una crítica que no estaba acostumbrada a escuchar unas armonías tan novedosas. Sin embargo, Puccini, convencido de la calidad de su composición, no dudó del éxito final de la misma y, efectivamente, con ligeros cambios, tres meses más tarde, en mayo de 1904, Madama Butterfly volvía a estrenarse en el Teatro Grande de Brescia con plena aceptación por parte de un público que, en esta ocasión, aclamó al compositor. A raíz de este triunfo la ópera no ha dejado de representarse en los escenarios de los teatros más famosos del mundo, gozando de la inmortalidad, tanto su música, como sus personajes, especialmente su protagonista femenina, que ha venido a convertirse en un mito que se ha extendido hasta nuestros días.

Madama Butterfly está compuesta en una época convulsa. Desde el último cuarto del siglo XIX, el nacimiento del capitalismo y el desarrollo del colonialismo iban a transformar el mundo conocido. Numerosos movimientos y tendencias de carácter independiente asoman al panorama artístico.

La novela realista se renueva de la mano de Émile Zola, que trata de aplicar a la narrativa la objetividad de la observación científica y sus principios influirán en la ópera verista, uno de cuyos ejemplos será *Madama Butterfly*.

Por otra parte, fruto del imperialismo, que provoca el conocimiento de las culturas lejanas y de sus gentes, se desarrollará de forma espectacular el exotismo, un fenómeno particular y singular que rápidamente irá conquistando diferentes campos de la cultura.

Es también en este momento cuando a partir del contexto aperturista japonés tras la *Revolución Meiji* de 1868, Occidente abre los ojos a un Japón que, aunque muestra al mundo la imagen de un país moderno, todavía conserva sus tradiciones y una rica cultura milenaria que comienza a ser objeto de estudios de carácter científico. La captación y recepción de lo japonés en la cultura occidental dará lugar al fenómeno del *japonismo*. Éste se extenderá especialmente desde mediados del siglo XIX hasta los años 30 del siglo XX, destacándose, como principal foco del mismo, París. Viena o Londres también desarrollarán un importante papel e incluso el fenómeno cruzará el Atlántico y llegará hasta Estados Unidos. En cada uno de estos lugares los elementos japoneses se interpretarán de diferente manera.

El japonismo se dejaría sentir en numerosas manifestaciones culturales

occidentales, destacándose entre las mismas el arte (arquitectura, pintura, artes gráficas, artes decorativas e industriales, y artes de la jardinería); la publicidad; la literatura, especialmente la poesía; las artes escénicas (teatro, ópera, espectáculos musicales, cine y entretenimientos de variedades); la moda, especialmente la femenina; la decoración de interiores, y finalmente, actos sociales y costumbres (fiestas y bailes de disfraces, carnavales, etc.).

En el ámbito literario la fascinación por Japón se reflejó en multitud de obras. Autores como Rudyard Kipling, Arthur Waley, Maurice Dekobra, William Plomer, John Morris, Fosco Maraini, Ruth Benedict, Edwin O. Reischauer, James Kirkup, Eugen Herrigel, Trevor Ling, Alan W. Watts y Edward G. Seidensticker, Lafcadio Hearn, André Bellessort o Enrique Gómez Carrillo, entre otros, acercaron cada vez más Japón a Occidente, construyendo una singular visión de lo japonés, especialmente gracias a las descripciones de los textos de Pierre Loti, creador de una ensoñadora imagen de Japón con sus cerezos, sus templos o sus musmées.

Al igual que sucede con el resto del arte, este periodo, de finales del XIX y comienzos del XX, va a caracterizarse dentro del terreno musical por ser una época de movimientos separados e independientes, sin un patrón central que unifique unas características. Desde aquellas Melodías Orientales que compusiera Felicien David, el exotismo sería un importante recurso musical que, especialmente en el campo operístico, proporcionaría la atmósfera y el colorido musical de esas tierras lejanas, idílicas y fantásticas que hacían soñar al espectador. Bizet, Verdi, Delibes o Massenet recurrirían a Oriente en algunas de sus obras. Debussy también se sentiría cautivado por la música oriental, que después reinterpretaría en unas composiciones novedosas y de efecto, y Stravinsky gustaría de la lírica japonesa, a la que rindió homenaje a través de su serie Canciones Japonesas. Relacionadas con Japón, gozarían de gran popularidad las operetas El Mikado (1885) de Gilbert y Sullivan, Madame Chrysanthème (1893) de Messager, o La Geisha (1896) de Sydney Jones. Saint-Saëns intentó hacer una pequeña incursión en lo japonés con su Princesse jaune, pero sería Pietro Mascagni, en 1898, quien con su ópera Iris, marcaría el camino de la principal obra del japonismo musical, Madama Butterfly de Giacomo Puccini, una ópera que recoge todos los elementos que caracterizarían la imagen japonesa occidental y que con una audaz y novedosa trama armónica se convertiría en un punto de referencia para la siguiente generación de compositores, siendo un ejemplo la

Petruschka de Stravinsky.

Sin embargo, la popularidad de *Madama Butterfly* no se corresponde en absoluto con las publicaciones que sobre la misma existen. A pesar de los estudios publicados en los últimos años sobre aspectos generales de la música y del arte de finales del siglo XIX y comienzos del XX, el estudio de esta ópera no ha sido objeto de investigación específico ni para la Historia del Arte ni para la Historia de la Música. *Madama Butterfly* carece de estudios profundos y exhaustivos y, a pesar de que la bibliografía sobre Puccini es relativamente abundante, escasamente puede encontrarse alguna monografía que contemple algo más que las cuestiones generales de la ópera, que es el tipo de documentación que forma parte de los capítulos de los textos de carácter biográfico que incluyen referencias acerca de la producción artística del compositor.

Este vacío todavía se hace más evidente en España, donde apenas existen publicaciones relacionadas con *Madama Butterfly* y su autor que incrementen la historiografía musical internacional, mucho menos en lo que concierne a estudios monográficos, totalmente inexistentes. El análisis de este drama musical de Puccini debe ir más allá de los límites establecidos por el género biográfico. La calidad de la obra y todos los elementos que la misma contiene, merecen unos estudios profundos que aporten resultados novedosos y propios de la línea que establece una investigación rigurosa y científica.

Desde el estreno de *Madama Butterfly* en 1904, la historiografía musical española retrasa su primera publicación hasta 1949, fecha en la que Federico Oliván presenta su escrito *Puccini, su vida y su obra*, un buen trabajo, de fácil lectura, perfectamente válido para introducirse en la vida y obra de Puccini, con un interesante prólogo de Manuel Aguirre de Carcer donde queda manifiesta la gran aportación de esta obra destinada a "llenar un vacío y a reparar un injusto olvido" que dentro de la bibliografía española existía sobre Puccini.

En la misma línea de las obras biográficas publicadas en otros países, Federico Oliván, a lo largo de los diferentes capítulos, analiza someramente las distintas composiciones de Giacomo Puccini, obviando, en este caso, los temas relacionados con la estética, la música y la dramaturgia, las cuales deben ser consideradas fundamentales en el estudio de un drama musical. A este respecto, vale la pena resaltar la carta-prólogo de Juan Manen en la cual, brevemente, se exponen algunos de los rasgos más característicos del compositor. Sin embargo, el objetivo de este libro de Federico Oliván

no es acometer un análisis minucioso de todos estos aspectos sino acercar al lector la figura de Puccini a través de una biografía sencilla y divertida, con numerosas anécdotas que inevitablemente hacen sonreír.

Puccini, su vida y su obra, no es un texto técnico, es un homenaje al compositor italiano, perfectamente documentado y apoyado en el epistolario del Maestro, sin bien apenas aporta novedades en relación a otras publicaciones anteriores de autores extranjeros. No obstante, es de destacar la acertada apreciación personal que Oliván realiza sobre el entorno en el que vivía y trabajaba Puccini; un ambiente que no deja de recordar algunos aspectos de las casas y jardines del Japón.

Federico Oliván insiste especialmente en esa constante preocupación por parte del compositor de documentarse, a fin de reflejar a través de la música, del libreto y de la escenografía un ambiente y una atmósfera suficientemente veraz para que el conjunto de la obra resulte perfecto. Cierto es que en no pocas ocasiones esta extremada preocupación de Puccini le trajo problemas por parte de un sector del público que no supo comprenderlo.

No obstante, *Puccini*, *su vida y su obra*, presenta algunas imprecisiones de carácter conceptual, nada extraño por otra parte si se tiene en cuenta que en España no se había fomentado el estudio de la cultura japonesa como en otros países y por consiguiente era fácil cometer errores de interpretación en relación a términos que, por su popularidad, habían creado una definición estereotipada. Tal es el caso del vocablo "harakiri". Dentro del contexto de *Madama Butterfly*, en realidad no se puede hablar de *harakiri*, sino de "*jigai*", cuyo ritual consiste en cortarse la garganta con el *kaiken* y está reservado a las mujeres.

El libro también reproduce una información que, procedente de Tokio, fue publicada en 1949 en el *Diario Vasco* de San Sebastián. La misma, versa sobre el deseo de los habitantes de Nagasaki, localidad donde se desarrolla el drama operístico, de que dicha ciudad sea recordada como la tierra natal de la heroína de Puccini y no como un objetivo de bombardeo atómico. En esta localidad japonesa había tenido gran acogida la idea de colocar un monumento a la memoria de la hermosa joven llamada Cho-cho-san (Butterfly), protagonista de la ópera, junto a la casa que habitó en el número 12 de la calle Minaimi Yomato Cho. La casa consiguió sobrevivir a los efectos de la bomba

atómica y en su fachada rezaba: "hasta que haya dinero bastante para levantar el monumento, se va a colocar una lápida que recuerde a la inspiradora de la famosa ópera pucciniana".

Evidentemente, la casa no perteneció a Butterfly, que es un personaje ficticio; se trata del hogar que acogió a Pierre Loti, el académico francés que pasó el verano de 1885 en Nagasaki, donde llegó como oficial de la Marina Francesa y, siguiendo una costumbre muy extendida en la época, contrajo matrimonio con una joven japonesa. Estos matrimonios temporales sólo tenían validez hasta el momento en que el extranjero volvía a su país. Mientras, un pequeño alquiler mensual a la familia de la joven le permitía gozar de una mujer que le organizaba la casa y le procuraba diversión. Estas vivencias de Pierre Loti fueron relatadas en la novela Madame Chrysanthème (1887) que, años más tarde, sería una de las fuentes en las que se inspiraría el argumento de Madama Butterfly. Todavía hoy en día, la casa es visitada por innumerables turistas y su popularidad es tan grande que muchas parejas de recién casados acuden a la misma para fotografiarse.

También es preciso destacar de la obra de Federico Oliván el apéndice de notas que aparece al final de la misma y que, siguiendo el orden de las citas del texto principal, ofrece al lector, entre otros datos, breves biografías de algunos personajes relacionados con Puccini. Y en este sentido, la obra de este autor es novedosa ya que hasta ahora dichos personajes aparecían únicamente citados o, como mucho, acompañados de pequeños detalles conectados al papel que habían ejercido. Igualmente, en el apéndice se incluyen datos de los autores de novelas o piezas teatrales que Puccini elegiría para sus libretos, lo que permite ampliar el espectro vital y profesional del maestro italiano.

Puccini, su vida y su obra, al ser la primera biografía escrita en España, aporta la información suficiente para reconstruir el ambiente de las veladas de los estrenos de muchas de las óperas del compositor en Madrid y a los que asistió Oliván. Se trata pues, de información de primer orden al provenir de la experiencia del propio autor y, por tanto, material fundamental.

El libro reúne el trabajo de investigación, la amenidad y la fidelidad histórica. España, que por estos años cuenta ya con un público adicto a las óperas puccinianas, tiene la necesidad de una obra que ponga de relieve los pormenores de la vida del artista y precisamente será esto lo que mueva a Oliván a escribir *Puccini*, su

vida y su obra. Para su elaboración se sirvió de la información obtenida gracias a una serie de conversaciones que mantendría con ciertas personalidades coetáneas de Puccini: escritores, músicos, críticos y cantantes que le habían tratado en Milán. Dicha información le permitió divulgar los detalles de la vida del compositor italiano, sus anécdotas, sus cartas, etc. Asimismo, aporta una interesante lista con los nombres de los artistas que componían la colonia veraniega en Torre del Lago.

Sin embargo, no quiero finalizar este juicio de valoración sin dejar constancia de la necesidad de recordar, a la hora de acometer la lectura de este libro, que el mismo fue escrito durante la dictadura franquista en la que Federico Oliván era Ministro. Por ello, no debe extrañar la exaltación gloriosa que se hace del fascismo cuando se narra la Marcha sobre Roma o cuando intenta ofrecer una imagen de matrimonio modélico entre Giacomo Puccini y Elvira sin entrar en detalles sobre las infidelidades de Puccini, que si bien son ciertas, también lo es el hecho de que las mismas no hicieron peligrar el matrimonio. Además debo señalar el error cometido por Federico Oliván al afirmar que el éxito de la segunda versión de Madama Butterfly en el Teatro Grande de Brescia aconteció un año después de aquel funesto estreno en La Scala en 1904, cuando en realidad dicho evento sucedió tan sólo tres meses más tarde, el 28 de mayo de 1904.

Un salto en el tiempo, carente de publicaciones, nos lleva al año 1974, fecha clave por cumplirse el cincuenta aniversario de la muerte de Puccini, acontecimiento que da lugar a la aparición de toda una serie de escritos en Europa, aportando también España una obra sobre el maestro italiano.

Con el título de *Puccini: el hombre, la obra, la estela*, publica Antonio Fernández-Cid una obra ligera y amena que, sin llegar a acometer un análisis profundo, narra lo más destacable del compositor con respecto a los detalles de su vida privada y profesional. La lectura va a enriquecer el universo musical de todos aquellos aficionados a la ópera y admiradores de Puccini que no buscan el desarrollo detallado de la técnica o del tratamiento virtuoso de los distintos aspectos de la obra pucciniana.

Fernández-Cid divide el libro en tres partes claramente diferenciadas. En la primera, una exposición de datos biográficos permitirá una visión rápida, de fácil comprensión, de los hechos más destacados que se sucedieron a lo largo de la vida de Giacomo Puccini.

La segunda parte está dedicada exclusivamente a la obra del músico; en ella trata la gestación de cada una de las óperas, incluyendo un resumen de los distintos argumentos y además justifica las razones o causas que, en opinión del autor, determinaron el fracaso o el éxito de las mismas. En el capítulo referido a Madama Butterfly, Fernández-Cid, igual que Federico Oliván, enfatiza esa obsesión de Puccini por reproducir el ambiente y la atmósfera, lo que exigía siempre un profundo trabajo de documentación. Al no contemplar dicha parte tecnicismos, se obvia el lenguaje específico que concierne al análisis musical y en su lugar el autor emplea un lenguaje sencillo que facilita al profano la comprensión. Además, en el desarrollo de este apartado, Fernández-Cid aplica las características de la personalidad del artista al estilo tan personal de la composición operística.

Una figura de la talla de Puccini, es lógico que dejara huella dentro del mundo musical, concretamente en el campo de la ópera. Las vías que dejó abiertas para la evolución y desarrollo de la técnica y la estética no podían pasar desapercibidas, y precisamente al poso que dejó el compositor de Lucca, está dedicada la última parte del libro de Fernández-Cid.

Estos últimos capítulos, son los más interesantes por ser los únicos que ofrecen aspectos novedosos al estudio de Puccini al estar elaborados a partir de las distintas opiniones de grandes personalidades de la música en general, y del canto en particular. Un pequeño resumen sobre el artista que fue el ilustre compositor introduce el desarrollo posterior del texto.

Desde los artistas más conservadores hasta los que se sitúan al frente de la vanguardia musical, todos opinan sobre el lugar que le corresponde ocupar a Giacomo Puccini. Unánimemente coinciden en otorgarle un puesto de honor en la Historia de la Música, incluso los que siguen una línea de trabajo no coincidente en ningún momento con la del músico italiano. Las distintas aportaciones de cada uno dejan al descubierto las cualidades artísticas más valiosas del estilo de Puccini que después quedan reflejadas en unas melodías que superan el paso del tiempo llenando los teatros de todo el mundo. Las dos últimas entrevistas, las realizadas a Juan Antonio Parma y a Joaquín Calvo Sotelo, aportan la visión de los que, a pesar de ejercer una profesión alejada de la interpretación y la composición musical, disfrutan y se emocionan con unas melodías, temas y personajes que pervivirán para siempre.

Hasta aquí los escritos que han tratado el tema de Puccini con referencias a Madama Butterfly en su contenido. Considerando la bibliografía comentada y valorada puede concluirse que nos hallamos ante estudios muy generales que se sitúan dentro del género biográfico. Puntualmente, y siempre a modo de pequeños esbozos que en ningún momento profundizan en el análisis de la materia, se tratan algunos aspectos estéticos de la ópera, bien respecto a la música bien en lo que a escenografía se refiere, pero no existe un solo escrito que recoja todos los aspectos de la obra de Puccini; no existen monografías que contemplen el análisis profundo de dichos elementos. Apenas se trata el contexto histórico, social y artístico del momento en el que Puccini desarrolló su obra en general y, Madama Butterfly en particular. Este estudio resulta fundamental para comprender y valorar dicha obra en su totalidad puesto que una composición musical no es solamente producto de la inspiración sino que se trata de un proceso intelectual y elaborado a partir de la sabia combinación de numerosos aspectos.

En lo que se refiere al estudio de las fuentes literarias de Madama Butterfly, tampoco puede hablarse de un análisis exhaustivo. Hasta ahora, lo único con lo que contamos es con el resumen de los argumentos de las diferentes versiones que llevaron a la consecución de la obra maestra de Giacomo Puccini y una posible relación con una historia de la vida real, acaecida a finales del siglo XIX en Japón y que parece haber inspirado la primera obra escrita de Madame Butterfly; el relato corto de John Luther Long, publicado en 1898 (que además se citan en obras escritas por autores extranjeros). Superficiales y escuetas comparaciones que poco aclaran para llegar a establecer una auténtica línea en la evolución de la gestación de la ópera de Puccini.

Las fuentes literarias de la composición operística apenas están pues, estudiadas y siempre las directas, sin embargo las fuentes indirectas en ningún momento quedan contempladas, vacío que también se da fuera de España. Las fuentes literarias indirectas son imprescindibles por la importancia que suponen para la elaboración de la composición musical en todos sus aspectos. Puccini y sus libretistas necesitaron beber de todas ellas para crear una obra que respirara del ambiente japonés; en la que se creara una atmósfera propicia e inteligente que calara tanto en la música y en el escenario, como en el público. De ellas nada se dice en las publicaciones.

Madama Butterfly es una ópera que no solamente debe sobresalir por la calidad de su técnica musical, su estética, el tratamiento del libreto o la escenografía, sino que ha supuesto, un fenómeno social; se ha convertido en un mito a lo largo del tiempo y como tal, la ópera de Puccini no ha sido estudiada por ningún autor.

Sirva de colofón este epílogo de la figura de Giacomo Puccini como homenaje particular en agradecimiento a su trabajo, particularmente el referido a *Madama Butterfly*, por colmarnos de satisfacción a todos los amantes y profesionales de la Música, y emocionarnos de forma extraordinaria con la exquisitez de sus sonidos.

¿No es digno de admirar un hombre que sin conocer la cultura y la música japonesa es capaz de hacernos creer que nos encontramos en este país del Extremo Oriente y de adaptar y reelaborar estas melodías conjugándolas con el *belcanto* italiano por medio de un virtuosismo técnico extraordinario?.

¿No es digno de valorar un hombre que, rompiendo con la tradición operística italiana, tan conservadora, se lanzó a la búsqueda de nuevos tratamientos, nuevos temas y argumentos, y nuevas armonías, revolucionando el concepto de ópera hasta entonces perfectamente definido?.

Un hombre que concedió tanto o más valor a la parte teatral que a la propiamente musical: "Los acontecimientos han de ser transparentes, ricos en contrastes, y han de entrar más por los ojos que por el oído". Así se expresa Puccini hablando de *Turandot*.

Puccini no fue un niño prodigio como pudo ser Mozart o tantos otros músicos famosos; tampoco fue precoz a la hora de estrenar su primera ópera, sino que ésta nació dentro de un tiempo que puede ser considerado normal, los veinticinco años. En ningún momento fue un hombre que dejara de vivir obsesionado por su trabajo y la fama no le afectó ni le hizo perder la simpatía, la amabilidad, la cordialidad, la ternura o la cortesía. Pero a pesar de esta aparente normalidad, Puccini es un "genio" porque a lo largo de toda su trayectoria fue inconformista, perfeccionista, revolucionó, rompió con la tradición, innovó, conoció y asimiló nuevas formas y motivos extraños a la música occidental, y defendió sobremanera su obra aunque tuviera, por ello, que ir en contra del mundo, basándose en la seguridad que le aportaba su original y particular trabajo musical.

Puccini supo construir escenas dramáticas eficaces, tuvo el don de la calidez, la exuberancia melódica y una elevada capacidad técnica. Sobresale entre los demás por su capacidad inventiva y ese sentido que tiene acerca de conseguir el equilibrio entre la situación dramática y las diferentes escenas líricas. Antes de Puccini no hubo nadie con esa sensibilidad para las cosas pequeñas, esas cositas sin importancia en las vidas de gente también sin importancia, tal y como sucede en *Madama Butterfly*.

El mismo Puccini se expresó en una ocasión de la siguiente manera: "El arte es vida, y, como en la vida, en él son las cosas y los momentos grandes, y en él son los momentos y las cosas de ninguna importancia; como en la naturaleza, allí están el día y la noche, la cumbre y el llano. También el sueño más bello sería insoportablemente monótono si no tuviera claroscuros".

No se sale de la verdad, Ernst Krause cuando habla de fuerza expresiva de la melodía, brillo y finura del lenguaje orquestal a través del cual dibuja detalles y clarifica situaciones en pocos compases, ardor vital, amargo deseo de dolor, placer en el elemento de comedia, análisis psicológico de sus personajes, especialmente de sus tipos femeninos.

Amor, ternura, odio, crueldad, rabia, celos, injusticia, lágrimas, risas... Puccini vive sus fantasías, las siente, comprende a sus personajes y sufre con ellos; si no, de qué otra manera sería capaz de presentarlos al espectador y conseguir que éste tome parte de la acción hasta emocionarse, y lograr arrancarle la respuesta deseada.

La Música se vistió de luto el 29 de noviembre de 1924, cuando Giacomo Puccini abandonó este mundo. Las campanas de la catedral de Lucca y de la Iglesia de San Martino, tocaron a lo largo de media hora y la orquesta de La Scala, bajo la dirección de Arturo Toscanini, tocó la música fúnebre de *Edgar* ante un público emocionado y conmovido por tan importante pérdida.

Casella dedicó al fallecido maestro unas profundas y emocionadas palabras: "La muerte de Puccini no supone solamente un motivo de tristeza nacional para nuestro país, sino que creo poder asegurar que pocos fallecimientos de artistas han provocado un dolor tan general, sincero y profundo como el final de este hombre, un cumplido caballero en el campo de su arte y un ser noble, un ser humano bondadoso y simpático...".

La composición de Madama Butterfly se extendió desde 1900 a 1904, fecha del estreno. Música a cargo de Giacomo Puccini y libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica.

Se sabe que en el último ensayo general llevado a cabo antes del estreno de Madama Butterfly en el Teatro de La Scala de Milán, al término del mismo, toda la orquesta se puso en pie ovacionando al autor, expresando su satisfacción ante una obra de tan magna calidad.

Rosina Storchio en el papel de Butterfly; Giovanni Zenatello como Pinkerton; Giuseppe de Luca interpretaba al cónsul Sharpless y, dirigiendo la orquesta, Cleofonte Campanini

Giulio Ricordi relata lo sucedido aquella velada en su revista Musica e Musicisti, del número de marzo de ese mismo año de 1904.

Japón, tras siglos de aislamiento, se abre a Occidente. El régimen feudal al que estaba sometido el país cae; Edo, la capital hasta ese momento, es ocupada por el ejército imperial y tras la rendición del shogun en 1868, comienza la era Meiji que se extenderá hasta 1912. Ahora la capital se sitúa en Tokio y el joven emperador Mutsuhito será quien tome las riendas del nuevo gobierno cuyos cambios administrativos irán tomando forma coherente de manera gradual. Tras la Constitución de 1889, Japón cada vez estará más cercano a Occidente.

ALMAZAN, D.: El Japonismo en la Prensa Ilustrada. Japón y el Japonismo en las Revistas Ilustradas Españolas (1870-1935). Vol IV. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Elena Barlés

OLIVAN, F. (1949): Puccini, su vida y su obra. Madrid. Gráficas Uguina

Violinista y compositor español, nacido en Barcelona en 1883 y muerto en la misma ciudad en 1971. Comenzó sus primeros estudios musicales de la mano de su padre y posteriormente fue discípulo del maestro Ibarguren. En su primer recital público contaba solo siete años de edad y en los conciertos de estas fechas causaba gran sensación entre los espectadores y la crítica. Visto el éxito cosechado, con nueve años hizo su primera tournée musical por España y distintos países de Europa y América. En 1903 era ya internacionalmente conocido como violinista, manteniendo un primer puesto mundial durante muchos años y actuando en los mejores centros musicales del mundo. Como compositor, se inició a los trece años y consiguió cierta notoriedad aunque nunca igualó la obtenida como violinista. Durante un tiempo se estableció en Alemania. Cultivó todos los géneros cosechando éxitos importantes, con un estilo

extremadamente conservador y un tanto mimético que al paso del tiempo cayó en el olvido. Algunas de sus obras son: Juana de Nápoles, Heros, Nerón y Acte o Soledan (óperas); Variaciones sobre un tema de Tartini, Concierto español, Nova Catalònia, La vida es sueño, Elogio del fandango o Sinfonía Ibérica (violín y orquesta); Mobilis in mobilis (cuarteto) y Belvedere (flauta y piano).

Idea que yo ya había expresado con anterioridad a la lectura del libro de Federico Oliván y así queda reflejada en el trabajo de investigación realizado dentro del Curso de Doctorado, Japón y Occidente: relaciones artísticas, impartido por la Dra. Elena Barlés y el Dr. David Almazán durante el curso académico 2002-2003 en la Universidad de Zaragoza

El seppuku, conocido en occidente como harakiri (hara significa cortar y kiri, vientre), es un ritual llevado a cabo por aquel japonés que desea morir con honor; tras el ritual, su nombre quedará limpio y se perpetuará su memoria. Se trata de una muerte que corresponde al samurai y a grandes rasgos, el ritual consiste en una pequeña incisión en el abdomen de manera que sin causar la muerte instantánea, ésta llegue gracias a la pérdida lenta de los intestinos. Como el dolor es tremendo e insoportable, el personaje es decapitado con la espada, honor que suele concederse al mejor amigo de éste. En la ópera de Puccini, y así consta en el libreto, Butterfly se quita la vida cortándose la garganta con el mismo puñal que su padre había empleado para quitarse la vida con el ritual del seppuku: "Sale y coge el velo blanco que cuelga del biombo, después el cuchillo de su padre, de dentro de un estuche lacado, que está colgado de la pared cerca de la estatua de Buda. Besa la hoja con devoción, cogiéndola con las manos por la punta y por la empuñadura y, en voz baja, lee la inscripción: Con honor muere quien no puede conservar la vida con honor.....Mantiene el cuchillo en su garganta.....Entonces ella toma el cuchillo y con sus ojos fijos en el niño se esconde tras el biombo. Se oye el ruido del cuchillo al caer al suelo y un velo blanco colgado en el biombo desaparece. Butterfly reaparece con el velo en su garganta..."

Puñal empleado para el ritual del suicidio.

He aquí lo que en su magnífico libro Historia y anecdotario del teatro Real, tantas veces citado, dice su ilustre autor, D. José Subirá, a propósito del estreno en Madrid de Madama Butterfly, el 16 de noviembre de 1907: "iCuántas curiosidades y cuantos recelos despertó aquella nueva ópera de Puccini con la que el Real abriría sus puertas, bajo nuevos manes, el sábado 16 de noviembre de 1907. Prometianselas muy felices los puccinistas, pues La Bohème seguía en el candelero y el interés por Tosca iba en cuarto creciente. En cambio, los antipuccinistas mostraban desazón, pues consideraban al afortunadísimo compositor harto superficial y amanerado, no obstante su melodismo seductor en apariencia, y no se cansaban de repetir que obtenía éxitos ficticios impuestos por un editor milanés, a falta de propia virtualidad.

Sin embargo, aquella "Señora Mariposa" —que esto significa Madama

Butterfly, como repetían incansablemente los conocedores del idioma inglés ante el asombro de monoglotas recalcitrantes- cayó en Madrid con buen pie. A ello contribuyó Rosina Storchio, actriz y cantante del primíssimo cartello, aún descontando lo atractivo del libreto construido hábilmente por Illica y Giacosa sobre ajeno asunto, y lo insinuante de la música netamente pucciniana.

También se excitó el interés ante la novedad de aquel argumento cuyos protagonistas eran un Teniente de navío norteamericano y una geisha de Nagasaki, lugar donde se desarrolla el asunto. La emoción sentimental de las almas tiernas que oían y veían ese drama lírico, unas en butacas y palcos, otras en el distante paraíso, alcanzó su punto culminante cuando la japonesa burlada por el marino, se hace el harakiri con el puñal de su padre, cuya hoja, al parecer, tenía en idioma y caracteres japoneses la inscripción imperativa: "hay que morir con honor, cuando con honor no se puede vivir".

En auge Puccini por entonces, hasta su Bohème se había cantado en el teatro de la Zarzuela, con ripiosa traducción castellana, de que es ejemplo —que se puede comprobar por haberse publicado con dicha versión la partitura- el siguiente racconto de la protagonista:

Pues llámame Mimí, más mi nombre es María. Breve es la historia mía. Cual costurera yo bordo en casa y fuera…

Todo se perdonaba gustosamente, sin embargo, con tal de ver y oír -oír con música, ya que lo de menos es la letra- cuanto Mimí, Rodolfo y sus amigos hacían y decían en aquel espacioso coliseo de la calle Jovellanos.

Carlos Paladín, Lucio d'Ambra, Ferrucio Pagni, Arturo Toscanini, Guido Marotti, Pietro Panidhelli, Arnaldo Fraccaroli, Giuseppe Adami.

Ludovico y Angiolino Tomassi, Francesco Fanelli, Eugenio Otolini, Rafael Gambogi, Giuseppe Raíz, Giovanni Papasogli, Antonio Bettolacci, Gioachino Mazzini,, Mugnoni, , Carignani, , la Fernari, la Storchio o la Darclée, Forzano, Verga, Illica, Giacosa, y Praga. Giulio y Tito Ricordi.

Los Puccini tenían una casa de campo en Torre del Lago, lugar que se convirtió para Giacomo en su refugio de trabajo, de inspiración; era

su "Edén", su "Olimpo", su "Paraíso".

La casa se sitúa a la orilla del pequeño Lago Continental, más conocido en la actualidad como Lago Puccini, cerca de la pequeña ciudad Torre del Lago, junto al Lago Massaciuccoli que al maestro le encantaba mirar y disfrutar en él de una de sus aficiones, los paseos en lanchas motoras.

Del lugar emana una extraña paz, serenidad y tranquilidad. La casa disponía de un amplio panorama sobre el lago pudiendo disfrutar del paisaje y de los centenares de aves acuáticas que recalaban en él.

Giacomo Puccini compartía con los orientales la admiración por la naturaleza y gozaba con su contemplación. En una carta que el músico escribió desde París a su amigo Caselli, decía: "...Estoy enfermo de París; sueño con los bosques y ese magnífico aroma...iSuspiro por notar la suave y dulce brisa del mar y quisiera poder inspirar el aire salado de Lucca!...Amo las maravillosas columnas de los chopos y los abetos, los sombríos claros del bosque donde quisiera, como un joven druida, tener mi casa, mi templo, mi lugar de trabajo. Amo las ramas de frescas hojas verdes de un bosque, ya sea joven o viejo. iAdoro los mirlos, las currucas, los frailecillos, los pájaros carpinteros!". (Fragmento de una carta a Caselli, extraído de KRAUSE, E. (1991): Puccini. La historia de un éxito mundial. Madrid, Alianza Música

Además, Torre del Lago, en la época estival, se convertía en una colonia de verano a la que acudían numerosos artistas, muchos de ellos amigos del Maestro y con los que compartía gratos momentos y también sus composiciones.

Actualmente, la casa Puccini es una casa-museo y en ella descansan, en una pequeña capilla que construyó su hijo Tonio, los restos del compositor.

FERNÁNDEZ—CID, A. (1974): Puccini: el hombre, la obra, la estela. Madrid, Ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de Bolsillo. Punto Omega.

Abogado y coronel de Intervención Militar. Crítico musical de A B C, colaborador de La Vanguardia, Blanco y Negro y Mundo Hispánico; comentarista musical de Televisión Española, se halla en posesión de los Premios Nacional de Literatura, Nacional de Televisión, "Manuel de Falla", "Ruperto Chapí", "Rodríguez Santamaría" y otros. También le fue

concedida la Encomienda con Placa de Alfonso X el Sabio y la Encomienda de Isabel la Católica. Nombrado por el gobierno italiano Comendador de la Orden al Mérito de la República, y Francia le nombró Oficial de la Orden de las Palmas Académicas. Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes y de los Amigos de la Opera de A Coruña, Socio de Honor y mérito de multitud de entidades. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla.

Entre un buen palmarés de publicaciones hay que destacar las biografías de Granados, Argenta, Victoria de los Angeles, y otras como Músicos que fueron nuestros amigos, La Orquesta Nacional de España, Canciones de España, y por encargo de la Fundación March, La Música Española en el siglo XX, Opera.

Ha dado un gran número de conferencias por todo el mundo y además ha asistido a los principales festivales musicales en calidad de cronista. Varios compositores le han dedicado canciones sobre poesías de su Galicia natal.

Ciudad natal de Giacomo Puccini, perteneciente a la Toscana italiana, unida a una importante y larga tradición musical.

Federico Moreno Torroba, Pablo Sorozábal, Oscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Xavier Montsalvatge, Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Tereza Berganza, Plácido Domingo, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos.

Director artístico y empresario, al frente del Teatro del Liceo, en Barcelona. Y buen conocedor del acontecer lírico del momento.

Académico y escritor de teatro ilustre, figuró entre los más sensibles y fieles aficionados a la música y, concretamente a la lírica. Federico Oliván le dedicó su biografía Puccini; su vida y su obra.

ADAMI, G. (1928): Epistolario di Giacomo Puccini, Milano, Mondadori

KRAUSE, E (1991): op. cit.

Edgar es la segunda ópera que compuso Puccini. Con un argumento que en algunos momentos puede recordar a la Carmen de Bizet, fue estrenada el 21 de abril de 1889 en el Teatro de La Scala de Milán. La marcha fúnebre a la que se hace referencia en el texto forma parte del Acto III de la ópera.

Alfredo Casella (1883-1947) compositor, pianista y director de

orquesta italiano perteneciente a "generazione dell'ottanta" (generación de los 80) junto a Alfano, Malipiero, Pizzetti y Respighi. Estos compositores se centran en la música orquestal e instrumental. Gracias a Casella, a su labor como musicólogo, se debe gran parte de la resurrección de Vivaldi en el siglo XX.

CARNER, M. (1958): Puccini: a critical biography, London,

REVOLVIENDO EN LA BASURA.

Hasta el 9 de mayo, el CDAN de Huesca ha presentado una interesante exposición colectiva coproducida con el donostiarra "Koldo Mitxelena Kulturenea" y comisariada por el independiente Seve Penelas. Como siempre, el exquisito montaje a que nos tienen acostumbrados los responsables del museo oscense enaltece la apropiada selección de trabajos que reúne, en heterogéneos soportes audiovisuales y plásticos, variadas reflexiones artísticas centradas en el tema de los residuos y los reciclajes. Los 9 artistas seleccionados vehiculizan sus intuiciones estéticas bajo una óptica predominantemente crítica y comprometida, con un cuestionamiento más o menos explícito de las formas de vida actuales y sus excesos autodestructivos, sus estridencias, contradicciones, convulsiones y el desasosiego que dejan como residuo en el interior del ser humano, como individuo y como ser social. Consumidor compulsivo de recursos, e insaciable generador de residuos, cómplice en definitiva del perjudicial estado de cosas que la propia reflexión artística pone en común evidencia, el espectador no puede mirar inocentemente estas creaciones que reclaman, a través del impacto de sus heterogéneas formas plásticas y discursos conceptuales, un cambio de actitud más que necesario.

Inicia el recorrido expositivo un breve memorándum sobre algunos de los artistas y tendencias históricas que han procedimentado su creatividad a través del reciclaje de elementos de desecho y la

reutilización estética del objeto encontrado, caduco o inservible: cubismo, dadaísmo, surrealismo, arte povera, land art, arte conceptual y otras tendencias de los años 60-70. En esta misma línea conceptual, pero en clave de compromiso con su contemporaneidad, las obras de Basurama, Donna Conlon, Mark Dion, Regina José Galindo, Chus García Fraile, Chris Jordan, Vik Muniz, Ester Partegàsy Diet Wiegman, alternan rítmicamente en la sinuosa luminosidad de los espacios del CDAN para estimular nuestra sensibilidad, tanto como mover nuestras conciencias. La espectacularidad de la fotografía en gran formato se abre con la propuesta del brasileño Vik Muniz (1961) que reunifica en estudio innumerables restos industriales para reconvertirlos, con ánimo ilusionista, en obras famosas de la pintura de todos los tiempos, como el goyesco Saturno devorando a sus hijos, o Atlanta e Hipomenes, de Guido Reni, jugando de paso irónicamente con la idea "aurática" de lo clásico. El estadunidense Chris Jordan da un paso más en su reflexión fotográfica y la focaliza sobre los excesos de las sociedades actuales de consumo, captando a través de impactantes imágenes las monstruosas realidades que en su seno se generan: montañas de materiales electrónicos en diferentes fases de su proceso de reciclaje que ponen de relevancia la magnitud y sinrazón de los mecanismos consumistas y el grave deterioro ambiental que estos hábitos conllevan. La artista multidisciplinar Ester Partegàs (La Garriga, Barcelona, 1972), incide en esta misma denuncia a la sociedad de consumo y a los modelos culturales abusivos característicos del capitalismo. Presenta en el CDAN varios paneles de metacrilato con impresiones fotográficas en color, retocadas con pintura plástica y spray, donde los cubos de basura, las bolsas y detritus se entremezclan para configurar un paisaje que envuelve al espectador de manera un tanto abrumadora.

Otras obras en soportes menos convencionales invitan al espectador a participar en un espacio y un tiempo de reflexión críticos con nuestros comportamientos y actitudes urbanitas. En el capítulo de instalaciones hay que destacar la titulada "Fieldwork 04" (2007), del norteamericano Mark Dion (1961), artista que trabaja sobre la historia real de los objetos banales que nos rodean y censura la función de las instituciones museísticas y el modo "clasificatorio" en que disciplinas como la historia natural o la propia arqueología construyen artificialmente nuestro conocimiento del mundo y del pasado. La separación y ordenación de los desperdicios encontrados en el Támesis, es el punto de partida de su instalación presentada en el

CDAN, resultado de un proyecto elaborado en 2007 en colaboración con el Museo de Historia Natural de Londres para conmemorar el tercer centenario del nacimiento de Linneo, padre de la taxonomía moderna. También, puede destacarse la instalación concebida por la madrileña **Chus García-Fraile** (1965), que aplica una muy personal psicología de lo espectacular para transgredir las convenciones que determinan el modus vivendi inherente al ciudadano actual. Su instalación "Pantone", compuesta de una docena de "maqueados" cubos de basura cuidadosamente alineados, transfieren a un objeto desagradable las cualidades simbólicas propias del objeto artístico, en un interesante juego de ambigüedades.

Las producciones audiovisuales con base en acciones conceptuales, no faltan en una exposición que plantea una problemática actual, a través de los vehículos expresivos que corresponden a nuestro tiempo. Generador de pensamiento y actitud, el colectivo "Basurama" -nacido en la Escuela de Arquitectura de Madrid y dedicado a la investigación y a la gestión cultural desde 2001- centra sus reflexiones en los procesos productivos, la generación de desechos (reales o virtuales) que éstos implican y las posibilidades creativas que suscita esta mejorable coyuntura contemporánea. Destacan, también en este terreno, las producciones de la panameña de origen norteamericano Donna Comlon (1966), que ha centrado su actividad creativa de los últimos años en el video, la fotografía, la instalación y las performances. En Huesca presenta "Brisa de verano", un vídeo realizado en colaboración con Jonathan Harker, que plantea con misterioso lirismo su particular reprobación a la sociedad del desperdicio: una valla metálica retiene los volátiles restos que transporta la invisible energía del viento, conformándose como una trama de colorida pintura casual. En la producción "Marea Baja o Estación seca" se señalan las consecuencias de las pequeñas acciones individuales cuando se suman a miles de acciones similares, la implicación ético-social de gestos como el de tirar un neumático, una botella o una simple bolsa de supermercado. Otro interesante vídeo es el que presenta la guatemalteca Regina José Galindo (1974) - "Limpieza Social" (2005)" - en su línea de trabajo habitual con su propio cuerpo como protagonista de acciones duras, a menudo violentas. El uso de un lenguaje singularmente poético, y cargado de fuertes connotaciones políticas y de denuncia, pretende llamar la atención sobre la actual realidad social latinoamericana.

Con un pie en lo escultórico, el alemán Diet Wiegman (1944) -el

más veterano de los artistas seleccionados- ejerce un fascinante giro conceptual a la idea peyorativa de la basura y los desperdicios con su espectacular pieza "Regarded from two sides" (1984). Un foco estratégicamente situado, reconvierte una masa informe de desperdicios metálicos en la exacta silueta de uno de los paradigmas de la belleza clásica: el *David* de Miguel Ángel. El conjunto deja en el aire la cuestión de la consistencia de lo real y toda la fuerza inherente al simbolismo de la luz y sus potencialidades profilácticas y espiritualmente transformadoras.

LA INTERVENCION PICTORICA.

C'est le réel qui se fait posible, et non pas le posible qui devient réel.

Henri Bergson, La pensée et le mouvant, 1934.

Muchos de los datos bibliográficos proporcionados por el historiador Manuel Pérez-Lizano en el catálogo de la exposición que el Palacio de Sástago de la Diputación Provincial de Zaragoza ha dedicado al pintor José María Martínez Tendero, resultan esenciales para entender la naturaleza de la dedicación profesional de este pintor y las capacidades por él atribuidas a la pintura. Conocemos, gracias a sus propias declaraciones, cuanta es su fe en este arte en tanto que trabajo que requiere una preparación y una constante actualización, donde además no caben las representaciones pictóricas, los temas y las funciones que no obedecen a los propios elementos pictóricos, todo lo cual se conjuga con una muy positiva visión de los certámenes y concursos oficiales como medio de estímulo y encuentro de los trabajos de diferentes artistas. Sin embargo, no creo que Martínez Tendero sienta toda esta entrega ni la haya vivido como una producción de imágenes destinadas a cubrir las paredes de particulares coleccionistas, instituciones y entidades empresariales prometedoras. Observando la gran cantidad de registros sintetizados en sus lienzos y en toda su producción en conjunto, podemos intuir su taller ante todo como un centro de investigaciones, un laboratorio donde él disecciona las

infinitas posibilidades de la pintura: "Ya he dicho que esta presencia mía en algunos concursos es una actividad paralela a otra más importante, definitiva, que es mi trabajo, mi investigación como pintor", comentaba en 1977. La pintura deviene un medio simultáneo de conocimiento y producción de imágenes y, más allá de su condición virtual, de la realidad misma en el análisis de sus infinitas texturas y calidades matéricas.

Por el contrario y retomando los datos proporcionados por el comisario de esta exposición, Manuel Pérez-Lizano, en 1964, a la edad de 17 años, Martínez Tendero emprendió los estudios de arquitectura, los cuales no finalizó al inclinarse definitivamente por una carrera plástica. Esta primera predeterminación explica en parte la ambición de su pintura, sobre todo en sus últimos "espacios arquitectónicos", los cuales debemos considerar junto con sus paisajes y otros ciertos "espacios" bastante más abstractos. Tras un debate entre su propia naturaleza y su función representativa tradicional, finalmente su pintura se presenta sintetizada de manera dialéctica.

A pesar de afirmar en diversas ocasiones no existir temas predilectos en sus pinturas y trabajar directamente -además del movimiento en el espacio- el color y la luz, elementos intrínsecos de su profesión, la representación y la figuración está presente en su producción desde el comienzo de su trayectoria como pintor en 1967, a los veinte años de edad. También afirmó en 1984 pertenecer a una generación de pintores españoles englobados bajo el concepto de "nueva figuración" tan cara a Carlos Areán, Manuel García Viño y Venancio Sánchez Marín, y ello a pesar de haber asegurado siempre su independencia. En esta misma ocasión opinó haber iniciado su carrera cultivando un realismo fotográfico, orígenes cuyas producciones apenas se han conservado, pero en las que no faltaban las alusiones políticas, por ejemplo antibelicistas, tal y como era habitual en muchos de los pintores españoles de entonces, por ejemplo en Equipo Crónica, Canogar, Antoni Miralda, Arroyo, Genovés, etc. También encontramos similitudes con los dibujos de artistas de su generación de la talla de José Hernández, y

aquí en Aragón de Sergio Abraín, Ignacio Mayayo y Natalio Bayo. Incluso Martínez Tendero declaró en 1975 cultivar "un surrealismo que convive y queda encerrado como un interrogante de evocaciones nacidas en la intimidad".

Cierto es que este surrealismo podría definir el encuentro entre la pintura manifestada mediante sus propios elementos, -incluso ciertos automatismos-, y un realismo objetivo que, como en el caso de los surrealistas históricos, indaga en modelos fotográficos. Sin embargo, los surrealistas se apartaron de las preocupaciones artísticas y profesionales para perseguir fines más ambiciosos y revolucionarios, anteponiendo a cualquier forma de arte y literatura separada un acercamiento poético hacia la realidad. En cambio Martínez Tendero, enfrentando la pintura con la representación exacta y fiel, concisa, logra exaltar sus facultades más puras: la luz y el color. Es más, antes que el surrealismo y por su constante alusión a la máquina, quizás debamos remontarnos a aquellos considerados representantes de un protodadaísmo neoyorquino, principalmente Duchamp, Picabia y Man Ray, quienes adoptaron el tema de la máquina para cuestionar las funciones de la pintura misma y del Arte con mayúsculas, tal y como demuestra la yuxtaposición de este tema con el tradicional retrato femenino en piezas de Martínez Tendero como Mujer y Máguina (1991) o Mujer alada (1982), donde este modelo, en su encuentro con la máquina, la cual salva los males ocasionados por la Expulsión del Paraíso, adquiere facultades nuevas a modo de Interferencias (1984). Siempre cabría preguntarnos en qué consisten estas máquinas dotadas de extrañas e interminables cintas que acumulan las facultades cromáticas y lumínicas de la pintura en un movimiento continuo que salva la fragmentación de la representación. En este sentido Martínez Tendero ha profundizado bastante en el problema de la mimesis, desvelando las yuxtaposiciones inevitables en toda representación mimética, a pesar de restringirse a la virtualidad óptica, problema que intentó salvar con una serie de experimentaciones con diferentes calidades matéricas. La vanguardia histórica había enfrentado la pintura en tanto que registro trasnochado de un juego de estamentos y apariencias (el retrato) con la realidad tecnológica, entre la cual la pintura se empecinaba en

mantenerse, ayudada por el papel crucial que las apariencias juegan en la rápida expansión del mercado sobre la misma realidad, un nuevo imperio surgido de las contradicciones entre una burguesía aún recelosa de la diluida sangre azul, y las infinitas posibilidades ofrecidas por el desarrollo de la industria.

Tal y como el historiador del arte ruso Nikolai Tarabukin expuso en 1916 a la hora de establecer las diferencias esenciales entre la composición del pasado y la construcción del futuro, si una ventaja posee la máquina frente a la pintura es su posibilidad de extenderse en todas sus dimensiones hasta el infinito a modo de cadenas productivas, mientras que la composición siempre se constriñe en sus propios marcos definitorios, los cuales roban su coherencia interna. Martínez Tendero, en tanto que pintor de su generación nacido tras las masacres de la Segunda Guerra Mundial, la cual ante todo sirvió para enfrentar la humanidad contra sus propios medios, exponiéndola así desnuda ante los regímenes que la administran, reacciona haciendo de la pintura una máquina que otorga la unidad deseada por todo profesional para su labor, una vez liberada de la representación con la que ahora se enfrenta. Es en sus cuadros la pintura disfrazada de máquina la que denuncia el retardo del ojo (paradigmático de este fenómeno resulta su retrato del Papa Juan Pablo II, 1991). Una vez constituida como tal, conforma fragmentos de un continuo constructivo, lo que Martínez Tendero entiende por "módulos", los cuales ocupan la superficie pictórica e invaden los anteriores espacios representativos, hasta que intervenga a modo de arquitecto del color sobre espacios arquitectónicos previos con ensoñaciones que la pintura fabrica ("Máquina para volar"). Frente a la anterior imitación del modelo, la pintura acaba por intervenir. Ahora con su opacidad invade el modelo y conquista el espacio con sus fantasías. De hecho, estas figuraciones de pintura pura se aproximan al maridaje entre el pulso del pincel y la máquina, de un discípulo tanto de Le Corbusier como de Duchamp: el chileno Roberto Matta, gran gimnasta del automatismo gráfico. Este parecido formal desvela la posición histórica de Martínez Tendero, recuperando para el arte los medios que las vanguardias de la primera mitad del siglo XX opusieron a la pintura. Él reafirma la posición del

artista profesional frente a la disolución de las vanguardias figuraciones históricas. Incluso sus mecano-mórficas (retomando el concepto empleado por Werner Spies para las obras maquinistas de Picabia y Max Ernst), resultan barrocas en comparación con el Benjamín Palencia más orgánico, el anterior a 1936, por poner una comparación con otro pintor de Albacete, de una generación anterior, traductor en el país de las vanguardias históricas europeas, y conocido por Martínez Tendero por ser maestro en su provincia. Con esta búsqueda de las formas más apropiadas para una pintura liberada, Martínez Tendero parece recuperar el tenebrismo barroco y dejar que la luz emane de ella misma como gracia divina, desplegando por otra parte las veladuras y los efectos lumínicos propios de un Velázquez maduro, barroquismo que también caracteriza los espacios arquitectónicos por él intervenidos en los últimos años: tras el clasicismo de las vanguardias, empeñadas en reducir la creatividad a sus mínimos elementos para romper sus marcos, según los argumentos del especialista en la materia Philippe Sers, se despliega un nuevo barroco orgulloso de la sofisticación del arte en su independencia y en su capricho. Si antes las películas bélicas mostraban hospitales atendidos por hermosas enfermeras, ahora los soldados recogen los miembros despedazados de sus compañeros, ya no caídos, sino reventados y descuartizados. Cuanto más se aleja la muerte de nuestros hogares, más la apresa la mimesis con el fin de reificarla.

Toda representación constituye un ejercicio ideológico, porque la ideología nace de la necesidad intrínseca a la idea de cubrir la realidad con su opacidad. iOjalá los seres nacidos del sueño de una pintura una vez instituida como máquina constructiva, se encarnen en la realidad misma e invadan la ciudad de Zaragoza y las urbes de todo el mundo! No obstante, muchas de las pinturas de Martínez Tendero han emergido de su viajes (espacio + movimiento). Pero para ello tendría que dar el salto decisivo de la intervención, aquel ya planteado primero por el futurismo y luego por el espacialismo de Lucio Fontana, y eso implica siempre una decisión política, arriesgada, vertiginosa, quizás demasiado para la lírica del pincel y la pluma. Aún así... ¿acaso no es nuestro el derecho a extraviarnos en todo momento? Se me ocurre por ejemplo

estudiar y dilatar las distancias restantes entre los contenidos de los sinónimos, aunque por lo pronto Martínez Tendero ha sido capaz de ubicar la pintura en el lugar que merece, aquél tan importante en el mundo que nos ha tocado vivir regido por los canales de la información, aquél desde el cual puede escindir y separar la realidad de la ficción.

Cojan un pincel. Ya no pinten, no dibujen nada. Subrayen y tachen lo que se les antoje. Enseguida sentirán ustedes mucho más próxima la realidad que les rodea.

La modernidad interrumpida:La arquitectura espa\u00c1ola de la postguerra

## Hasta el principio de la Guerra se entreveía la modernidad.

Aceptado ya el término de "arquitectura de la Segunda República" (cfr. Domenech Girbau, 1968, pp. 21 y ss.) que fue muy debatido durante mucho tiempo (vid. las palabras de Secundino Zuazo: ¿Como van ustedes a hablar de arquitectura de la República si precisamente durante aquellos años no se construyó nada en España? No recuerdo otro periodo de mayor recesión económica. Nadie nos encargaba ni un maldito chalet (Bohigas, 1970 p. 7) hoy parece difícil discutir el papel preponderante que, durante ese periodo de tiempo, jugaron los arquitectos y la arquitectura españoles en la adopción de un lenguaje moderno, y en el compromiso ideológico que ello suponía (el exilio de buena parte de ellos —vid. Anexo 1-(Urrutia, 1997: 28. Bohigas: 114) y el discurrir arquitectónico en la inmediata posguerra confirmarán, caso de que fuera necesario, esa aseveración).

Ciertamente esa época y sus protagonistas tuvieron una gran significación que podemos desgranar en algunos hechos fundamentales, a saber:

-El papel de la paradigmática (y muy influida por la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales de París, de 1925),

"generación del 25" (en la que destacaban, entre muchos otros, Bergamín, Fernandez Shaw, Mercadal, Arniches o Gutierrez Soto), y su participación en el proyecto de la Ciudad Universitaria (intento de "oficializar" por parte de la república, no lo olvidemos, las actitudes progresistas y de vanguardia de esa generación de arquitectos.

-La exposición Internacional de Barcelona de 1929, con un icono del movimiento moderno como el pabellón de Mies van der Rohe.

-La obra de arquitectos como Secundino Zuazo y las iniciativas personales de Josep Lluis Sert y García Mercadal (entre las que no fueron las menos importantes las visitas organizadas por el segundo a la Residencia de Estudiantes de Madrid de personalidades como Le Corbusier, Gropius o Van Doesburg), que eventualmente se acabarían convirtiendo en el GATCPAC y el GATEPAC (1930) con su órgano de difusión la revista A.C. (Documentos de Actividad Contemporánea) (Solá-Morales, 1975: 31 y ss.).

Estos hechos son, sin duda, indicativos más que suficientes para entender que en esos años, la arquitectura española, como muy bien señala Bohigas, se estaba acercando a la modernidad

Los años de la segunda República representaron uno de los más ambiciosos proyectos de renovación política para España. Durante un tiempo se creyó realmente en la posibilidad de transformar las estructuras de un país anquilosado y encauzarlo de un modo definitivo en las sendas de la modernidad, el liberalismo y la revolución social. Naturalmente, también los arquitectos quisieron participar en esa aspiración colectiva que soñaba con el advenimiento de una nueva sociedad. Así, el trabajo de la generación de arquitectos de finales de los años veinte y treinta se caracterizó por una actitud progresista que imitaba los símbolos del avance tecnológico, por la eliminación de ornamentos superfluos y por la búsqueda de un funcionalismo racionalista (Bohigas, 1998: 11).

Para reforzar este punto asomémonos un poco entre las construcciones más destacadas de ese momento, entre las que es inevitable referirse a la desaparecida gasolinera Porto Pí (1927), de Casto Fernández Shaw . Obra de concreto, terminada en apenas 50 dias, que

coloca a su autor en coordenadas similares a Garnier o Sant´Elia, como manifiesto del ímpetu de la vida moderna.



Estación de Servicio "Petroleos Porto Pí" (actual Estación e Servicio Gesa, S.L.),
1927



Central térmica de Ciudad Universitaria, 1932, Manuel Sánchez Arcas, Madrid

El Rincón de Goya (1926-8) de Fernando García Mercadal, encargado para el centenario de la muerte del pintor, rompió la idea de monumento conmemorativo decimonónico (grupos escultóricos alrededor de la figura del pintor), sustituyéndola por un lecorbuseriano pabellón abierto a un jardín que integraba biblioteca y sala de exposiciones (Buil Guallar, 2003: 13-18). Para muchos se trata del primer edificio racionalista en España.

Como decíamos antes, las obras de Ciudad Universitaria fueron fundamentales, y entre ellas, por su relación con la vanguardia internacional tal vez podríamos destacar la desaparecida Fundación Del Amo (1928-30), de Rafael Bergamín; la facultad de Filosofía y Letras (1932-35), de Agustín Aguirre, quizá uno de los emblemas arquitectónicos de los afanes educativos de la II República (González-Cárceles, 2008: 64); y el pequeño, pero en mi opinión personal, el quizá más vanguardista de todos, edificio de la Central Térmica (1933) de Manuel Sánchez Arcas y Eduardo Torroja, con limpios lienzos de ladrillo y ventanas rasgadas característicos de la escuela holandesa (Bohigas, 1970: 23).

En este apuntar del racionalismo en España, no podríamos dejar de referirnos al Plan de Extensión de la Castellana en Madrid de Zuazo y Jansen (1929), que acabaría definiendo el crecimiento futuro de la capital.

Hay que mencionar también, la colonia El Viso de Bergamín (1933-6),

en la que según el propio arquitecto, se hizo "una arquitectura simple, muy cúbica, quizá inspirada en las casas que habíamos visto en Alemania y Holanda, un poco seca, pero que yo esperaba compensar con los distintos colores con que se pintaron las fachadas de los diferentes bloques" (Revista de Arquitectura, mayo 1967).

En el edificio Carrión de Feduchi y Eced (1931-33), para muchos el aldabonazo original de la modernidad en Madrid, parece evidente que se aúnan, por una parte, las influencias de la arquitectura expresionista (uno querría pensar que fundamentalmente de Mendelsohn). Destacan igualmente, por otro lado, algunos ribetes de *art-deco*, y la clara influencia neoyorquina (habría que decir que estos últimos eran elementos no demasiado apreciados por la nueva "ortodoxia" impuesta por el GATEPAC y A.C.).

Y, finalmente, no podríamos echar en saco roto las lecciones estructurales del maestro Eduardo Torroja, en toda su obra pero, tal vez, especialmente la tribuna diseñada para el Hipódromo de la Zarzuela, en equipo con Arniches y Domínguez (1935-6) en la que se unen eficacia y sinceridad estructural con un extraordinario logro estético, sin duda a la altura de las mejores realizaciones de los treinta en Europa.

### El canto del cisne: el pabellón de Sert en Paris (1937).

A pesar de ese despliegue de incipiente modernidad, en el periodo inmediatamente anterior al inicio de la Guerra Civil, uno pensaría que, tras el levantamiento militar del 18 de julio de 1936, cualquier actividad arquitectónica hubiera debido ser cancelada. Ello fue casi completamente cierto, (aunque en Cataluña, la actividad se prolongó, incluso en el periodo bélico), ya que como el resto de los españoles, los arquitectos se encontraron entre ambos bandos, se exiliaron, o, incluso, murieron en las hostilidades.

Existe una obra que, sin embargo, constituye el auténtico canto del cisne de la modernidad arquitectónica amparada por esta renovación que hemos visto antes: el Pabellón de España (la España, no lo olvidemos, legalmente constituida por la Segunda República), para la Exposición Internacional de París de 1937, construido por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, manifiesto dramático de la situación histórica por la que atravesaba el país en ese momento.

Elementos prefabricados, funcionalidad y racionalidad, plantas

libres enlazadas con escaleras y rampas y la negación de cualquier ornamento definían un edificio que constituyó un enorme éxito de crítica, a lo que contribuyó entre otras cosas, el hecho de que albergara piezas tan señeras como la magnífica *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* de Alberto Sánchez, y, por supuesto, el famosísimo *Guernica*.

Sin embargo, en muchos sentidos, la suerte estaba echada, y, en palabras de Oriol Bohigas, "la pérdida de la guerra significó la liquidación de toda la vanguardia y el aniquilamiento del grupo, perdido en los exilios y las deserciones internas" (Bohigas, 1970: 181).

### Los edificios del nuevo gobierno: ¿la modernidad interrumpida?

Como se ha dicho en muchas ocasiones, mucho era lo que había que reconstruir tras el final de la guerra en 1939, y escasas eran, las posibilidades de hacerlo. Efectivamente, no sólo las filas diezmadas de los arquitectos constituían un problema, sino que además los problemas materiales eran acuciantes (la ausencia de producción de metales y concreto era casi absoluta).

Sin embargo, achacar a esas circunstancias (como ha ocurrido algunas veces), edificios como los gobiernos civiles que surgieron con rapidez por todas las provincias españoles, o el Ministerio del Aire de Luis Gutiérrez Soto (que fue ferviente partidario de una arquitectura española moderna basada en la tradición y llegó incluso a tildar la arquitectura moderna como apátrida, que cual nuevo Alcázar inaugurará la forma que el régimen franquista tenía de concebir su capital, constituiría incluso una ironía, dado el gigantismo de esas construcciones.

Desde luego, como menciona Bozal, sólo consideraciones ideológicas, ora negativas, como la estrecha identificación de la arquitectura moderna, como con el resto de las manifestaciones artísticas de vanguardia, con la Segunda República, es sin duda uno de los motivos para que se la combata con dureza en el franquismo; ora positivas, como la imagen que el Regimen tenía de sí mismo y/o intentaba proyectar, y de sus referentes contemporáneos e históricos, pueden explicar esos programas constructivos dada la inanición económica de la inmediata posguerra (Bozal,1976: 66).

En cuanto a los modelos de la inspiración de los arquitectos de ese

momento, como decíamos antes, sólo la influencia de los regímenes políticos afines en esa época en Europa (el Heitmatstil de Albert Speer—hay que recordar la celebración de la Exposición en Madrid La nueva arquitectura alemana, en 1942-, o los proyectos de Marcello Piacentini en la Roma fascista—conocidos a través del número monográfico "La Roma del futuro", de la Revista Nacional de Arquitectura, núm. 8, 1941-), o el deseo de la recuperación de viejas glorias hispánicas puede explicar este repentino revival que, desde luego, hacía presagiar un futuro cercano muy negro a las manifestaciones arquitectónicas de la modernidad.

Parecía que a los "inflamados espíritus nacionales" de la posguerra, se les hacía sencilla la indagación sobre un "estilo propio". Citemos a título de ejemplo las declaraciones de Luis Gutiérrez Soto:

Durante los tres años de duración de nuestro Movimiento Nacional, este sentimiento nacionalista fue incrementándose, hasta culminar en la más bella exaltación de nuestros sentimientos históricos y tradicionales. En la guerra volvimos a conocer nuevamente España, en sus campos de batalla, en el andar de sus caminos, en el dramatismo y belleza de sus pueblos y de sus iglesias castellanas, y sentimos más que nunca todo el peso y la gloria de una tradición y una historia que, por desgracia casi habíamos olvidado. Lógicamente al final de nuestra guerra a la hora de la reconstrucción este sentimiento nacionalista y tradicionalista se impuso a toda otra consideración; dos tendencias marcan este periodo, una se apoya en las tradiciones populares y regionales, en la reconstrucción de pueblos destruidos y otra, que inspirándose en la arquitectura de los Austrias y Villanueva, y en el Escorial como precursor de una sencillez, ha de marcar el camino de una arquitectura estatal netamente española, expresión exacta del sentimiento espiritual y político de la nación (...) porque a fuerza de ser sinceros, sentimos como un poder obsesionante de hacer una arquitectura "asi" a la española, en abierto contraste con aquella otra que nuestros sentimientos (...) consideraron falsa y apátrida (Fernández Alba, 1972: 126).



Ministerio del Aire, 1942-1951, Luis Gutiérrez Soto, C./ Princesa, 87, Madrid



Arco de Triunfo de Moncloa, 1946-1955, Ramón de Arregui, Av./ Arco de la Victoria s/n, Madrid.

Otros edificios madrileños que se insertan en ese discurso visual, que será conocido como la Cornisa Imperial del Manzanares, serán el Arco de Triunfo de la Moncloa o el Museo de América. Aunque no en esa zona de la ciudad, no podemos olvidar tampoco el discurso político de la fachada del edificio principal del CSIC, construido por Miguel Fisac desde 1944 (tengo para mi que, arquitectónicamente hablando, la nueva institución planteaba la superación mediante su peculiar imagen de los modelos de la Ciudad Universitaria). serán el Arco de Triunfo de Moncloa

Pero sin duda, el edificio más representativo de este momento, es el complejo del *Valle de los Caidos* (1942-59, Valle de Cuelgamuros, San Lorenzo de El Escorial, Madrid), la obra más fuertemente impregnada de este ambiente inflamado de asunción de un espíritu triunfante, construida para

perpetuar la memoria de los caídos de nuestra gloriosa Cruzada [...] La dimensión de nuestra Cruzada, los heroicos sacrificios que la Victoria encierra y la trascendencia que ha tenido para el futuro de España esta epopeya, no pueden quedar perpetuados por los sencillos monumentos con los que suelen conmemorarse en villas y ciudades los hechos salientes de nuestra historia y los episodios gloriosos de sus hijos (Decreto de 1 de abril de 1940, "disponiendo se alcen Basílica, Monasterio y Cuartel de Juventudes, en la finca situada en las vertientes de la Sierra de Guadarrama (El Escorial), conocida por Cuelgamuros, para

perpetuar la memoria de los caídos de nuestra gloriosa Cruzada").

Esta suma de circunstancias la convierten en una construcción siempre dificil de abordar de manera neutral pero imposible de no citar cuando nos referimos al periodo. Proyecto favorecido especialmente por Franco, este se lo asignó a su Director General de Arquitectura, Pedro Muguruza. La cueva ya se comienza a perforar en 1942, y el concurso para la cruz se falla al año siguiente. Cuando Muguruza cae enfermo en 1949, la obra pasará a Diego Méndez, quien la finalizará en 1959 (mil ciento cincuenta y nueve millones de pesetas de la época). Se trataba, sin duda, como ha comentado Urrutia, del "reflejo de una pasión por una idea hecha prevalecer" (Urrutia, 1997: 243).

# La ruina y la reconstrucción de las regiones devastadas como propaganda política.

La inexorable necesidad de la reconstrucción de una España destrozada durante la guerra (más de ciento noventa ciudades y pueblos se declaraban como "semidestruidas" en 1939), se entrelazó de manera indisoluble con la utilización política de determinados edificios representativos de hechos heroicos asociados al Alzamiento Nacional, que serán exaltados bien mediante su reconstrucción, bien mediante su conservación en estado de ruina como memento. No podemos disociar ese hecho de sus precedentes políticos como son la creación de la Dirección General de Regiones Devastadas en 1939, o la aparición de su órgano oficial: la Revista Reconstrucción cuyo primer número saldrá en 1940 (véase al respecto, el artículo de López Díaz, 2003).

En ese orden de cosas destacan ejemplos como el Alcázar de Toledo, el Santuario de la Virgen de la Cabeza, la propia Ciudad Universitaria, Belchite o Brunete. Todos ellos escenarios de la Gloriosa Cruzada Nacional, en la que se desarrollaron episodios bélicos de particular resonancia para la construcción del imaginario heroico del bando vencedor.

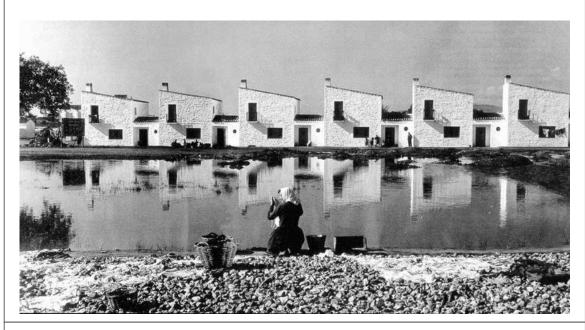
Así por ejemplo, el Alcázar de Toledo se convirtió en el recuerdo permanente de su asedio a la guarnicion nacionalista que se encontraba sitiada por las milicias republicanas. La resistencia de la guarnicion se convirtió en el gran simbolo del heroismo nacionalista. A lo largo de la

guerra, y mas tarde, durante muchos años, se acepto la historia en la versión difundida por los simpatizantes de la causa nacionalista que afirmaba que el 23 de julio, el jefe de las milicias republicanas había llamado por teléfono al coronel Moscardó, comandante de la plaza para decirle que, si no se rendía, su hijo seria ejecutado. Casi con toda seguridad la historia es apócrifa, ya que parece que el hijo de Moscardó murió el 23 de agosto (un mes más tarde) ejecutado junto a otros presos como represalia por un bombardeo nacionalista. Además la leyenda propagada por los nacionales presenta una sospechosa semejanza con la leyenda de Guzmán el Bueno, que sacrifico valerosamente la vida de su hijo durante el sitio de Tarifa por los árabes, en el siglo XIII.

### Los poblados de colonización.

Otro de los elementos a tener en consideración que tiene que ver tanto con criterios políticos (recuperación de lo *rural-popular*, impregnación ideológica de los "viejos valores: patria y religión" propugnados por el nuevo orden), como con criterios económicodemográficos, fueron los proyectos de *Arquitectura en regiones devastadas* y los conocidos como los poblados de colonización, propulsados en este caso por el Instituto Nacional de Colonización, creado en 1941.

La jerarquía de estos proyectos de nueva planta será clara: iglesia, ayuntamiento y casa sindical son los edificios rectores de cualquiera de estos nuevos poblados, en los que se buscan urbanismos organicistas de tradición histórica (reformismo del XVIII), conjuntados con esas necesidades ideológicas. Eso llevará en muchas ocasiones a un pastiche entre regionalista y folklórico que sólo será superado a fines de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta.



Vegaviana (Cáceres), 1954-58, José Luis Fernández del Amo.

En ese momento, estos poblados, que no eran muy costosos, dados los materiales y técnicas artesanales y/o vernáculos, empezarán a ver empleados en su planeación, criterios racionalistas y materiales más modernos. A partir de entonces, estos poblados serán, irónicamente y en función de esos criterios antes citados, uno de los focos en los que una incipiente modernidad podrá ser comenzada a incubar, sin levantar sospechas ideológicas.

Figura fundamental en este terreno es la de José Luis Fernández Del Amo, quien ingresa en 1947 en el Instituto Nacional de Colonización, haciéndose merecedor a la medalla de oro de la VI Bienal de Arquitectura de Sao Paulo (con Niemeyer en el jurado), por sus más de diez proyectos, entre los que destaca sobre todo Vegaviana (Cáceres) en 1954-58. Es también muy importante la obra primera de Alejandro de la Sota en Esquivel (Sevilla) en 1948-52.

#### ¿El fin de la autarquía=el fin de la interrupción de la modernidad?

Aunque, tradicionalmente, se ha venido asumiendo que a principios de los cincuenta, con el abandono de la política autárquica del regimen franquista y la apertura internacional, España se incorporó, si bien es cierto que progresivamente, a la modernidad; no es menos cierto, que al menos en el caso de la arquitectura, esta severa interrupción de al menos un decenio, presentaba en ese momento señales de no haber terminado

todavía, como pone de manifiesto claramente el edificio de Sindicatos de Madrid, increíblemente defendido por algunos como paradigma de modernidad de los cincuenta (Preckler, 2003: 581), pero que evidentemente, al menos para nosotros, prolongaba en el tiempo el planteamiento ideológico colosal de los Nuevos Ministerios de Secundino Zuazo.

En cualquier caso, era meramente un problema de tiempo el que algunas iniciativas hicieran cristalizar la, en palabras de Emilio Giménez, segunda modernidad de la arquitectura española de los cincuenta (Giménez, 2004: 227).

Entre estas iniciativas no podemos dejar de destacar propuestas como las del grupo R (integrado por Oriol Bohigas y Jose Antonio Coderch entre otros) fundado en 1951 en clara imitación de lo que había ocurrido con el más famoso grupo de ruptura del arte español de la época, el barcelonés *Dau al set* (1948).

Por supuesto, hay que referirse también a obras como el Gobierno Civil de Tarragona, del arquitecto De la Sota (1956-63), quizá primera aceptación del gobierno, aún reticente, de la arquitectura moderna. Masas cúbicas, rupturas y perforaciones no jerárquicas y asimétricas, recuerdos del neoplasticismo holandés y del constructivismo abstracto, pero también lejanos resabios de Loos, definen esta obra que nos permite ya hablar de una auténtica ruptura.

El pabellón de los Hexágonos (Exposición Universal de Bruselas, 1958) de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Mozelún, representó a España en el extranjero lo cual no era una cosa baladí, si pensamos en el antecedente de 1937. Que la retículada estructura metálica, el cerramiento acristalado y algunos muros de ladrillo, que definían la propuesta, fueran considerados dignos de representar a la nación, parecía darle a la arquitectura moderna un status oficial.







Gobierno Civil de Tarragona, 1956-63, De la Sota Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas, 1958, de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Mozelún (hoy en la Casa de Campo de Madrid).

Iglesia del Teologado de San Pedro Mártir, 1955-60, Miguel Fisac, carretera A-1 km. 11, Alcobendas, (Madrid)

O, finalmente, la obra religiosa de Miguel Fisac, en la que se adelanta a las proposiciones del Concilio Vaticano II, y entre la que destacan sobremanera el Colegio de Dominicos de Arcas Reales, en Valladolid (1951-4) o el Teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas, Madrid (1955-60). En la primera, en la ascensionalidad y la iluminación graduada de la iglesia se percibe ya un gran deseo de renovación. En la segunda el estudio sobre el espacio religioso de la iglesia convierte a Fisac, sin duda en el gran protagonista de la incorporación de la modernidad a la arquitectura religiosa española.

Ya para concluir, tengo para mí que la formulación de Giménez (esa "segunda" modernidad), constituiría la más clara muestra de una conciencia de interrupción temporal, pero también de una inevitable aceptación de la, por otra parte extremadamente tardía, concepción moderna de la arquitectura española.

# <u>ANEXO 1.- La suerte de los arquitectos</u>

**FALLECIDOS**: Aizpurúa (fusilado por fuerzas republicanas), Torres Clavé (muerto por bombas nacionales)

INHABILITADOS TEMPORALMENTE O A PERPETUIDAD: (Depuración político-social de arquitectos, Orden de 24 de febrero de 1940/BOE de 28 de febrero) Lacasa, Sanchez Arcas, Sert, Bergamín, Dominguez, Arnichez, Eced, García Mercadal, Zuazo

EXILIADOS: Bergamín, Capdevila, Bahamonte, Iñiguez, Amós, Fernández Salvador, Ortiz, Yarnoz (Venezuela); Bonet (Argentina); Domínguez (Cuba); Lacasa (Rusia); Sert (USA), Zuazo (Francia, luego Canarias); Escorsa, Pradal, Giner de los Rios (Francia); De la Mora, Rodríguez Ordaz, Tejero (Colombia); Rodríguez Arias, Zavala (Chile); Auñón, Azorín, Bertrán de Quintana, Benlliure, Bilbao, Blanch, Botella, Candela, Caridad, Coll, Detrell, Fernández Balbuena, Gay, Jara, Marco,

Martí, Ramonet, Rivaud, Robles, Sáenz de la Calzada, Segarra (México)

.