

## JOSÉ LUIS GAMBOA EN HUESCA Y ZARAGOZA

Ver pintura, de vez en cuando, reconforta. Vivir la posibilidad, el privilegio de zambullirse entre las untuosas masas de lo cromático-físico, de navegar la mirada por entre los rastros de una emoción, que todavía rezuma. Y, más, si se trata de una pintura como la de Gamboa, que, a lo mejor, te arrastra a la aventura tras unos ojos fugaces que pasan por una calle cualquiera entre los sensuales rumores del color y del gesto, mientras todo parece detenerse. Porque ésta es una pintura, sobre todo, viva. Germinada con una intensidad hedonista. Portadora de un desinhibido e inusual vigor.

Aunque ya no esté de moda, José Luis Gamboa sigue pintando. O dibujando con carboncillos y cretas, como se ha hecho "toda la vida". Y recreándose, con cierto sarcasmo, en las antípodas de aquello que hoy en día goza de la amplia consideración de "lo artístico". Pero Gamboa va a lo suyo, y se atrinchera en aquello que pueda resultar plásticamente menos a la moda o más clásico -elíjase el calificativo que se prefiera, si se capta bien lo que se quiere decir-, para eternizar a su manera ese mundo raro -flor-de-un día- que hoy habitamos. Y también para ponerlo en cuestión.

Que a Gamboa le apasione el género retratístico de siempre, ese que casi no se lleva y casi ningún profesional con dos dedos de frente practica ya: está muy bien. Que se permita actuar con artística vehemencia, incluso con orgullo de "oficio", porque lo suyo es buen "oficio": mejor que mejor. Gamboa consigue siempre arrastrarnos dentro de su historia amalgamada de pinturas y esencias de pintura, trufada de intimidades y hasta de excentricidades, que es lo que él, de verdad, quiere. Consigue que su pintura nos hable al oído, nos rodee y abrace, nos acompañe. Y, si le apetece, finge ponernos delante a un "personaje" -a alguien que a veces incluso conocemos- para que nos impacte con la complacencia o impaciencia de su gesto, con su urgencia comunicativa, con su expresiva franqueza pintada que nos induce, casi nos obliga, a abrirnos a su mundo. Eso, cuando no nos avasalla, nos succiona a su interior, sólo con el misterio y el vértigo de una mirada, sobre la que todo parece girar. Tal vez sí, estemos demasiado solos en un mundo muy raro. Y Gamboa lo único que hace es recordárnoslo.

José Luis Gamboa es como el curioso impertinente que en todo se mete, que nada deja parar. Un voyeur de historias anónimas, de designios con y sin rumbo, de intimidades que no deberían importarle nada y, sin embargo, le interesan mucho. Porque, después de Olimpia ¡A quien le importa, más que a él, que una amiga suya se tumbe desnuda en el sofá

de su cuarto de estar, entre telas estampadas y luces de bombillas de bajo consumo!. ¿En símbolo de qué, quiere ella erigirse?. ¿Qué quiere decirnos que no se haya dicho ya? La respuesta está bien clara. No es ningún secreto que Gamboa es un gran escéptico, un ácrata con un punto de mitomanía, tanto como un enorme hedonista que en lo pictórico haya el medio ideal de satisfacer sus instintos, altamente refinados, por cierto. En la tensión de los soportes más blancos y más vírgenes, óleos, carboncillos, cretas y pasteles dan forma a su mundo que odia los insectos y ama sacar fotografías de aquí y de allá, pasear y pasear por calles cualquiera de ciudades sin nombre y recalar en casas de amigos o de simples conocidos. Hasta la cocina. Aunque sólo sea un ratito. Lo suficiente para absorberlo todo y expresarlo pictóricamente. Esa es su pasión.

Exponer en Huesca y Zaragoza al mismo tiempo, no ha supuesto ningún esfuerzo extra para un artista que vive para crear. En la oscense Escuela de Arte (hasta el 24 de junio), con el original título de “Marboretás y caballitos del diablo”, los retratos al carboncillo sobre papel Fabriano impactan a primera vista, no sólo por su gran tamaño, sino fundamentalmente por su fuerza e intensidad. El resto de los retratos en pasteles, acrílicos sobre lienzo, y alguna técnica mixta de emocionante desarrollo, son menos viscerales pero imponen sus reconocibles formas entre ágiles y espontáneos toques que producen una especial sensación de frescura y una fuerte impresión de “instantaneidad”. En Zaragoza –Palacio de Montemuzo, del 20 de mayo hasta el 20 de junio- con el título de “Excepto a las libélulas”, ha preferido crear tres espacios diferenciados con obras seleccionadas dentro de su producción reciente, entre las cuales priman sus temas de siempre: la mujer, la ciudad, el retrato de su mundo afectivo y social... Destacan algunas experimentaciones realizadas con Titanlux, que en manos de Gamboa se transforma en un material “arrollador”. De todo ello se deduce que su pintura es como él, auténtica y profundamente emocional.

---

**DEL SIMULACRO A LA REALIDAD: DEFINIENDO A MARGIELA.**

Bajo una denominación propia y plural en su autodefinición y práctica como grupo, Maison Martin Margiela nació en París, en octubre de 1988, fruto de la unión de Jenny Meirens y el diseñador y estilista belga que dio nombre a la compañía, refugiándose estratégicamente tras su firma. Desde entonces, Martin Margiela ha logrado un reconocimiento dentro de la esfera cultural y artística adecuado a aquellas aspiraciones de disolución de las fronteras del campo de la moda que comenzaban a dar sus frutos en la década de los ochenta a través de creadores como Yamamoto, Kawakubo, Lang, y, más próximo a la Maison, los llamados “Antwerp Six” (“Los Seis de Amberes”). Considerado el séptimo miembro no oficial de estos, Margiela ha compartido el mismo compromiso hacia las inquietudes de otros lenguajes artísticos contemporáneos no tanto a través de una exploración formal en diseños ocasionalmente definidos como “deconstructivistas”, e incluso “neo-conceptuales”, sino por la presente demanda de autodeterminación creativa del diseñador frente al sistema; una idea arraigada por la influencia del mítico departamento de moda de la Royal Academy of Fine Arts de Amberes, y que ha evolucionado a través de prácticas paralelas de carácter expositivo, editorial o cinematográfico, sobrepasando toda argumentación de legitimación cultural basada únicamente en el convencional y cuestionable concepto de “anti-moda”.

Reconocible por el uso de materiales reciclados, por la exaltación del desgaste y destrucción de la prenda o por la transgresión de la escala humana en sus diseños, y respetada por su fiel alejamiento de los mecanismos convencionales de firma, exhibición y difusión de las colecciones, Maison Martin Margiela ha cumplido más de dos décadas en las que ha desnudado, a través de diversas estrategias, la pureza de la moda entendida desde el “oficio” y la “técnica”. Conscientemente lejos de un discurso retrospectivo, dos años después de su presentación en el MoMu Fashion Museum de Amberes, y tras su paso por la Haus der Kunst de Munich, la exposición conmemorativa “MAISON MARTIN MARGIELA ‘20’. The exhibition” se instala desde el 3 de junio al 5 de septiembre en Somerset House de Londres. Con piezas adquiridas de los últimos trabajos de la firma, y comisariada por su creadora, Kaat Debo, y por Claire Catterall, la muestra explora, en treinta puntos, las claves para definir la trayectoria y producción de uno de los nombres que más ha aportado a la reflexión sobre la potencialidad de la moda contemporánea para

alcanzar nuevos compromisos.

Como forma social eternamente insatisfecha que se alimenta de la invariable dada en los constantes valores transformativos del diseño indumentario, la moda pareció alcanzar los límites de su sistema en el cumplimiento de su deber con el hedonismo democratizado que, germinando desde la segunda mitad del siglo XX, alcanzó su paroxismo en los ochenta. Lejos de desaparecer en su completa realización, la industria supo adoptar en paralelo las bases para su supervivencia, a través de la construcción de un campo de seducción basado en un cierto proceso de “colonialismo” de determinados espacios del arte, revitalizando un diálogo por siempre existente. A este respecto, en una de las pocas entrevistas concedidas por la firma (atendida por fax y en su mítica tercera persona del plural), Maison Martin Margiela se posicionó declarando que cada una de estas esferas, a pesar de “compartir la expresión a través de la creatividad”, operaba “desde procesos mediáticos muy divergentes” (traducción propia, recogido en Susannah Frankel, *Visionaries: Interviews with Fashion Designers*, V&A Publications, 2001). A pesar de ello, la firma no ha dejado de sumergir al campo de la moda en una autorreflexión en torno a sus estrategias de funcionamiento, que ha llevado a cabo necesariamente desde una apropiación de prácticas que pretenden trascender la comunión con el arte por su mera naturaleza como lenguaje creativo. Es en esta exploración de espacios comunes con la que ejerce el juego de alejamiento frente a la industria que le ha valido un puesto en discursos de la crítica artística, al tiempo que, no obstante, ha revelado la autonomía del diseñador de moda (casa/firma/grupo) para generar un capital cultural legítimo.

Partiendo de estas premisas, la exposición cumple con un minucioso recorrido por la potencialidad semiótica de los diversos códigos empleados por Maison Martin Margiela en ese camino de ambiguo distanciamiento que transcurre, por lo pronto, en una estratégica manipulación de un uso excesivo de determinados registros visuales de anulación y sustitución de realidades asociado a la moda. La misma disposición del espacio expositivo por parte del escenógrafo Bob Verhenst – asiduo de la industria a través de montajes de diverso tipo para Hermès, Yamamoto o Demeleumeester – nos sumerge en mecanismos de simulacros que permiten, en su exhibición, una fácil lectura crítica de sus posibilidades y una búsqueda de los elementos que ocultan tras

ellos. Explícitos engaños visuales se disponen partiendo de técnicas tradicionales como la utilización de espejos, o el perseverante *trompe l'oeil*, que, en forma de cortina fotográfica realizada por Frans Parthesius, introduce el principal nivel de la muestra. Dotada de significados múltiples, esta colisión de los espacios reales y los ópticos ha sido una práctica usual en las decoraciones de los lugares de trabajo y comercio de la firma, así como en la política de “invisibilidad” de Maison Martin Margiela, cuyas tiendas se disuelven en lo desapercibido del espacio urbano para exigir una participación activa del cliente potencial. Lejos de aproximarse al concepto de ilusoria espectacularidad acostumbrada en la exhibición de la Alta Costura, los simulacros de la firma – en sus distintas manifestaciones que van de la prenda al espacio que la rodea – apelan a la interacción de quien las percibe, remitiendo a aquellas realidades concretas que son susceptibles de ser ocultas y anuladas en aras de la construcción de engaños por parte de la moda. El proceso de manifestación de esta condición de lo real que precede a la moda puede ser tan sutil como las intermitentes apariciones a través de juegos de iluminación de las piezas agrupadas en *Artisanal Collection*. En esta instalación se genera una pausada cadencia a través de la luz para revelar, en complicidad con el espectador, una metáfora del ritmo acorde a las necesidades de concepción y producción de las mismas. Una revelación del tiempo, reforzada por la mención explícita de las horas de confección, que se consume en la obra de la Maison con la recreación del uso y el desgaste de algunas de las prendas; simulacro de un pasado que, siendo tabú en una industria plagada de ficciones de novedad, se vuelve fetiche en Margiela, relacionándolo con la corriente de “estetización de la pobreza” que sostuvieron los japoneses Kawakubo y Yamamoto como reacción frente al lujo en los ochenta.

Entre todos estos recursos no pasa desapercibida la instalación *A personal Wardrobe*, formada por tres grabaciones, realizadas entre 1989 y 1995, que muestran independientemente a clientes de distintas ciudades probándose sus posesiones favoritas de Maison Martin Margiela. Cada uno de los videos está proyectado consecutiva y simultáneamente en la misma pared, reforzando la idea de ilusión óptica por la aplicación de la escala natural a la imagen. Los protagonistas de *A Personal Wardrobe* parecen actuar en la experiencia no sólo de ser observados, sino de hacerlo por el hecho de ser

capturados por una cámara. Mientras, en su contemplación como espectadores, participamos de una inversión del acto de aceptación voluntaria de visibilidad del propio cuerpo con la que quedamos seducidos cotidianamente por la experiencia de la moda. Esta simple composición no deja de remitir a la exaltación de lo visible que ha alcanzado dentro de la industria una cota vertiginosa con ejemplos como la tienda insigne de Prada en Nueva York, realizada por Rem Koolhaas. En ella, los probadores disponen de un sistema similar al del espejo de dos caras que permite al cliente permanecer confiadamente resguardado de miradas en su interior mientras puede contemplar un exterior en donde se juega en paralelo con la proyección de películas, imágenes de los últimos desfiles de la firma y grabaciones a tiempo real de lo acontecido en el espacio de la tienda. Esta escenografía comercial trasciende la visibilidad para inferir en la privacidad a través, como advirtió Quinn, de la inclusión simulada de sistemas de vigilancia en la cotidianeidad de los espacios de la moda, haciéndonos sospechar incluso de la intromisión en la intimidad del probador. Se trata de una perversa explotación de las pulsiones de notoriedad que conlleva una implicación activa del sujeto dentro lo que se vuelve un circuito visual cerrado al servicio de la industria, recordándonos a las exploraciones de estos mecanismos por artistas como Dan Graham.

Sin embargo, frente a este juego de cuerpos expuestos a un régimen escópico, los protagonistas de *A Personal Wardrobe* quedan distanciados objetivamente de las promesas del sistema al esconderse tras el vital anonimato dado por la pieza *Incognito*, unas gafas con reminiscencias de Courrèges, consistentes en una recreación de la popular banda longitudinal negra que cubre los ojos para salvaguardar la identidad. Esta pieza asociada a la ocultación suele ser aplicada como complemento a las modelos en las presentaciones de la Maison, con el fin de focalizar toda la atención en las prendas y no en sus soportes. La intención se fortalece con la utilización de modelos no profesionales para mostrar las colecciones, e iconos como las gafas *Incognito* no sólo adquieren un sentido próximo a la demanda de democratización del sistema de exhibición del diseño indumentario. En el exceso de anonimato, Margiela anula uno de los códigos fundamentales en la construcción de promesas por parte de las estrategias comerciales de la moda: la minoría capaz de lograr una sublimación de su apariencia que incite a la imitación o emulación a

través de la prenda. Si la firma se entrega a la construcción de copias, lo hará sólo en torno a las de prendas arquetípicas para su línea *Replica*, eludiendo la persuasión a la reproducción de apariencias e identidades que anule la singularidad.

Igualmente, son los mismos diseños los que plagan la trayectoria de Margiela de unos simulacros que se tornan un metalenguaje dentro del sistema de engaños de una industria encaminada, en primer término, a construir ficciones de nuestra corporeidad y sus experiencias. Los ejemplos más evidentes de este discurso los encontramos en la constante creación de ropa pintada que genera una doble exposición de la prenda (real y representada), y en la implementación de huellas de uso, no sólo por el mencionado desgaste, sino por la recreación de gestos tradicionalmente asociados a la vivencia de la indumentaria. Tal es el elocuente caso de uno de los ejemplos del grupo denominado *Classical Wardrobe/The Trench Coat*, variaciones en torno a un mismo diseño clásico basadas en la dislocación o exageración de algunos de sus elementos. La pieza, presentada en otoño-invierno de 2005-2006, dispone forzosamente al usuario a adaptar su cuerpo a un código gestual común dado en la elevación del cuello de la gabardina, que dispone en el diseño una capucha improvisada para la lluvia. No obstante, esta exploración de las disposiciones corporales adquiridas desde la indumentaria y la moda alcanza sus cotas más interesantes en el trabajo desarrollado en la colección de 1995, *A Doll's Wardrobe*, basada en una grotesca extrapolación a la medida humana de las prendas de iconos populares de la apariencia estandarizada como son los muñecos Ken, Barbie y G.I. Joe. En el deslizamiento de sus vestuarios hacia el cuerpo real, se revela la desproporción de muchos de los elementos que componen la indumentaria de estas versiones contemporáneas de las tradicionales *fashion dolls*, soportes de la moda que antecedieron a los maniquíes. Con ello, nos está provocando una tensión visual en la indirecta filtración del sentido de sometimiento a la estandarización de la medida corporal en conflicto con la adecuación de la prenda al bienestar del cuerpo. Esta reflexión llevó años más tarde a la Maison a crear sus famosas prendas XXXL para diferentes líneas y colecciones. La experimentación matemática de este trabajo desprende una violencia contenida y perturbadora que se vuelve explícita en la pieza de 2009, *Oversized shoes*, unos zapatos de un tacón sobredimensionado que lleva al límite las posibilidades físicas del cuerpo, en contraste con la simplicidad de su pieza fetiche: las

botas *Tabi*.

Aún dentro de la vivencia subversiva del concepto de bienestar y comodidad asociado al consumismo, descubrimos interesantes ejemplos en la intermitente aplicación de materiales impropios para la construcción de algunas prendas. Tal es el caso de los platos rotos que confeccionan un chaleco, la chaqueta *Costume jewelry*, formada por collares, o las placas cuadradas de espejo unidas a un *top* que, englobada en la *Artisanal Collection*, nos resulta muy próxima a la cota de malla metálica que Paco Rabanne creó para su “colección-manifiesto” del 65, *12 vestidos inllevables en materiales contemporáneos*. De este modo, esta práctica esporádica por parte de la Maison de lo que podría recalificarse como “artesanía furiosa” (apelando al título de uno de los ciclos que reunían la significativa composición de Bourrez con la que Rabanne presentó sus creaciones) desprende un sutil sadismo – nada ajeno, por otro lado, a la interesante inducción de destrucción bacteriológica de los tejidos que, en 1997, formó la exposición “La Maison Martin Margiela: (9/4/1615)” en el Museum Boijmans van Beuningen de Rotterdam. Considerando la complejidad de significados y el extraordinario extremismo de la obra de Paco Rabanne, lo cierto es que Margiela comparte en estos discursos un mismo carácter sacrificial, cerrado simbólicamente en la experiencia directa de estas prendas sobre el cuerpo, y asociado a la idea de persecución de las expectativas generadas culturalmente a través de la moda. Dentro de este discurso, localizamos otros elementos más polémicos y visualmente violentos como los velos que cubren los rostros de las modelos dentro del proceso de anulación de subjetividades fetiche de las exhibiciones de moda. Sin embargo, si Paco Rabanne ha insistido en crear unos códigos que transforman a sus mujeres en las “Juana de Arco del 2000”, Maison Martin Margiela opta por un simple guiño al pasado de la década de los sesenta, momento en el que se comenzaba a reforzar las estrategias de coerción para la formulación de lo corporalmente aceptable.

Presente igualmente en el empleo del Op Art para el *Duvet Coat* o en algunas de las filmaciones reunidas en *Birthday Room*, los sesenta aproximan igualmente al universo de Margiela hacia lenguajes tomados del neodadaísmo, no sólo en la mencionada elaboración de prendas a través de la descontextualización de objetos ajenos a la indumentaria, Así, desmarcando sus producciones de los contextos convencionalmente



impuestos para la promoción y comercialización, Maison Martin Margiela, congrega a su público en escenarios poco comunes, a veces próximos a una extraña cotidianeidad, a través de desapercibidos llamamientos con las ya míticas fórmulas de invitación a las presentaciones de sus colecciones (bajo soportes que van desde tabletas de chocolate o platos a dibujos infantiles), que acabaron anecdóticamente ignoradas en las papeleras de los editores de moda. De este modo, la firma parece desvanecerse voluntariamente en el campo del sistema empleando estrategias de engaño, aunque no de ficción. En efecto, en ningún momento hay simulacro, sólo una representación que encierra, como otras acciones, un irónico rechazo a los elementos fundamentales en la construcción del concepto de capital legítimo para la industria de la moda. De hecho, la visión de Margiela en torno a las ficciones de la industria no llega a tonos apocalípticos, que podrían persuadir a la rendición, en el momento en que presenciamos el manifiesto retorno hacia lo que se contempla como reducto de lo real en la moda: la creación de la prenda. Esto se desprende de la revelación del proceso de confección a través de la exposición visible de las costuras o de la inversión de la cualidad tridimensional de la ropa en beneficio de una bidimensionalidad con sus *Flat Garments*.

Esta proximidad a lenguajes que, apropiándonos del concepto de Claire Fontaine, lo convierten ocasionalmente en un “diseñador ready-made” que levanta esfuerzos a favor de la singularidad del creador, cobra pleno sentido en la ocultación del propio Martin Margiela en la firma, convirtiendo su nombre, de esta forma, en un simulacro. Singular e irremplazable desde la misma definición por parte de la moda, el diseñador se expone normalmente a una estrategia de perversa de dominación y disolución dentro de un sistema que reconoce la creatividad como valor de la modernidad pero la reduce a una mera promesa para quien aspira a dominar su campo de producción. En su anulación como sujeto visible, Margiela acepta esta sentencia de forma preventiva, logrando así trasladar la individualidad a la firma para obtener, en el dominio del campo, un poder despersonalizado y carismático exento, entre otras cosas, de cualquier futura “transubstanciación”, como diría Bourdieu, que reemplazaría al diseñador único tras su ausencia. En esta asunción, definir “Maison Martin Margiela” nunca será asegurar un contingente vacío de toda potencialidad de singularidad.

MAISON MARTIN MARGIELA '20' The exhibition.  
Somerset House, Embarkment Galleries, Londres.

3 de Junio – 5 de Septiembre de 2010.

Horario: Todos los días de 10.00 a 18.00 (última admisión 17.30).

---

NECROLÓGICA: ALGUNAS REFLEXIONES MÁS ANTE LA MUERTE DE JUAN ANTONIO RAMÍREZ

“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 triste– reconocer 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 histórico-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 relato-marco (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 neo-pop, 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 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 capítulo 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. Es muy significativo el comienzo de la inscripción, pues el artista escribe su nombre en dos palabras claramente separadas Michael y Angelus, 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

Taschen, 2010, 368 pags

---

#### **GOYA ÍNTIMO**

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, pues rompe radicalmente con estereotipos barrocos. Otro ejemplo claro lo veremos en la obra *La paradera de San Isidro* (1788) en esta 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 que 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 CAMALEÓN, VEINTE AÑOS DE DISEÑO CULTURAL EN ZARAGOZA**

Eran 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 poco fue accediendo al mundo de la empresa y 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 estudio 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

---

#### **EL MODERNISMO CATALÁN 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 donde se representaban cenas amables, de cariz 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 prima 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.

---

#### MARTÍNEZ TENDERO, ENTRE LA REALIDAD Y EL SUEÑO

El pintor José María Martínez Tintero nació en Albacete, ciudad que Azorín definió como *la nueva Nueva York de la Mancha*. Estudia Bachillerato en las Escuelas Pías, colegio en el que 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 la 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 "Ciudad 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 Rauschenberg, 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 *Ciudad 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

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 musméas.

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. Ciertamente 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, disfrutaban y se emocionaban 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: “¡Cuántas curiosidades y cuantos celos despertó aquella nueva ópera de Puccini con la que el Real abriría sus puertas, bajo nuevos manes, el sábado 16 de noviembre de 1907. Prometíanse 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 monoglotos recalcitrantes- cayó en Madrid con buen pie. A ello contribuyó Rosina Storchio, actriz y cantante del primísimo 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 ríspida 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, Ferruccio 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... ¡Suspiro 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. ¡Adoro 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 Partegàs y Diet Wiegman, se 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 estadounidense **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 "clasificadorio" 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.