

MARÍA DEL CARMEN GONZÁLEZ ARRACÓ

ARQUITECTURA DE LAS ÓRDENES MILITARES EN ARAGÓN (SIGLOS XII-XIV)

Mayo de 2012 (Director: Dr. Fernando Galtier Martí).

Miembros del Tribunal:

Presidente: *Dr. Francisco José Galante Gómez (Universidad de La Laguna).*

Secretario: *Dr. Juan Vicente García Marsilla (Universidad de Valencia).*

Vocales: *Dr. Manuel García Guatas (Universidad de Zaragoza),*

Dr. Juan Ángel Paz Peralta (Universidad de Zaragoza) y

Dr. Luis García-Guijarro Ramos (Universidad de Zaragoza).

Monjes-soldado, creadores de la banca moderna, poseedores de innumerables secretos arcanos, señores del Mediterráneo... es evidente que las órdenes militares han sabido despertar el interés de numerosos estudiosos procedentes de muy diversas ramas de la investigación histórica. Sin embargo, en el caso de su arquitectura nos encontramos con un vacío, probablemente relacionado con la idea de que no existió un estilo propio, o que éste se limitaba a imitar modelos cistercienses (como consecuencia de la relación directa desde su fundación entre el Temple y San Bernardo de Claraval). Las propias órdenes, más interesadas en la administración de sus posesiones, no se prodigaron mucho a la hora de dejar constancia documental de sus actividades constructivas.

A la hora de afrontar el estudio de cualquier tema relacionado con las órdenes militares, orientales u occidentales, tenemos que tener siempre en cuenta que presentan toda una serie de importantes diferencias con respecto al resto de órdenes monásticas de su tiempo. Las reglas tanto de templarios, sanjuanistas, calatravos, etc. daban una serie de normas que incluían el rezo de las oraciones más básicas a lo largo del día, lo que permitía a sus miembros ocuparse de otro tipo de tareas. Su constante relación con todos y cada uno de los estamentos de la sociedad medieval a través de sus actividades militares, administrativas o judiciales también constituyó un elemento diferenciador con respecto a otras comunidades religiosas.

Al tener que responder de sus acciones solamente ante el Papa, gozaron de una independencia frente al poder político y religioso que les permitió impedir la intervención en sus territorios o sobre sus habitantes, tanto de arzobispos, obispos como de todo el resto de poderes públicos y privados. Por otro lado, todas las órdenes excepto el Temple tuvieron dos ramas con diferentes funciones: la monástica cuyas tareas se centraban en las obras de caridad y la atención a enfermos; y los caballeros que, aunque también eran considerados monjes, ejercían una actividad militar. División esta que implicó, en la mayoría de los casos, unas necesidades constructivas específicas para cada uno de los grupos y, por lo tanto, la total ausencia de un modelo o estilo común.

Siendo el objetivo de esta tesis demostrar que, a pesar de dicha ausencia, sí que existieron unos modelos arquitectónicos propios, era evidente que se debía seguir una línea que fuera desde el origen oriental de las órdenes, pasando por su desarrollo posterior en Europa y culminando con su establecimiento en la Península Ibérica. Esto permitiría poder establecer comparativas estructurales y constatar las posibles diferencias territoriales. Como resultado de dichos parámetros, la tesis está dividida en cinco secciones.

La primera está dedicada a analizar el contexto socio-político que favoreció la creación de las órdenes militares en Tierra Santa, el fenómeno de la Primera Cruzada, el reparto del territorio, la inseguridad de los peregrinos, el retorno a Europa de los cruzados... Así como una explicación de su estructura interna original y los problemas teológicos a los que se tuvieron que enfrentar durante sus primeros años de existencia.

Este primer segmento nos permite adentrarnos en la segunda parte de la tesis, mucho más específica, en la que se procede a presentar uno por uno varios ejemplos de la arquitectura militar de los cruzados en los territorios orientales conquistados. La inclusión de dichos edificios nos permite tener una idea de las novedades defensivas que se introdujeron en la arquitectura medieval de dicho periodo y que constituyeron un importantísimo avance con respecto a los modelos que se habían estado construyendo en Europa. Castillos y fortalezas que responden a una orografía y unas necesidades muy similares a las que luego se encontraron estas mismas órdenes a su llegada a la Península Ibérica.

En la tercera sección precisamente se realiza un análisis de las circunstancias históricas que provocaron la llegada de templarios y sanjuanistas a los distintos reinos hispánicos; además de las condiciones que favorecieron la creación de órdenes militares autóctonas, tales como la Orden de Calatrava o la Orden de Santiago, entre otras.

Poco tiempo debió de durar la similitud entre los núcleos fundados en Europa por las órdenes llamadas internacionales con los creados en nuestro territorio. La tarea de la reconquista, repoblación y control de amplias zonas con posible presencia de una mayoría de población musulmana y judía, frente al escaso número de colonos cristianos; y el hecho de tener que asegurar militarmente complejas líneas fronterizas, fueron condicionantes suficientes como para que la dinámica de las órdenes militares fuera completamente diferente a la de las pacíficas y ricas explotaciones agrarias europeas o los grandes centros administrativos, que servían para canalizar todas las riquezas que se iban obteniendo, creando la primera red bancaria de Europa.

En la mayoría de las ocasiones los monjes-soldados se vieron obligados a tener una participación muy activa en las campañas de los diferentes reinos peninsulares como consecuencia de las políticas de donación de sus respectivos monarcas. En el caso aragonés se distinguen con claridad dos periodos de interacción de las órdenes con la Corona. El primero, corresponde al momento en que templarios y sanjuanistas negociaron con las autoridades aragonesas su renuncia al testamento del monarca Alfonso I; aceptando a cambio la donación de una serie de lugares alejados por completo de la frontera, y por lo tanto, a

salvo de cualquier ataque enemigo. En su mayoría fueron granjas y zonas de cultivo coordinadas desde la comunidad francesa más cercana a través de un administrador laico, como fue el caso de los templarios.

Esta situación cambió profundamente durante el reino de Alfonso II de Aragón, iniciándose el segundo periodo, donde las órdenes comenzaron a participar en las campañas militares bajo la promesa de futuras donaciones de territorios aún por conquistar. Un regalo envenenado que les obligaba a tener que asentarse en el lugar recién ocupado, a fin de poder conservarlo y por lo tanto defenderlo militarmente.

Estos dos periodos se traducen en dos necesidades constructivas diferentes, por un lado los núcleos conventuales destinados a la agricultura y la ganadería; por otro, las fortalezas y puestos defensivos de frontera.

La tercera sección de esta tesis se ocupa de los lugares que les pertenecieron y las construcciones que erigieron. Una serie de cuarenta monografías divididas en dos partes, histórica y artística, va desglosando las diferentes edificaciones que se conservan en Aragón.

La mayoría de los estudios monográficos ya existentes sobre las localidades estudiadas no sólo se habían quedado obsoletos, sino que su parte gráfica dejaba mucho que desear, con imágenes que no correspondían con el estado actual del edificio. En algunos casos dichas fotografías o grabados antiguos se han incluido para poder realizar una comparativa; en otros, los autores se limitaban a mencionar el edificio con algunas pinceladas descriptivas tan generales que su inclusión apenas aportaba información de interés. Este tipo de carencias provocaron que a lo largo del tiempo se repitieran una y otra vez conceptos erróneos y consideraciones tomadas de otros autores, sin que hubiera una constatación directa de lo que se estaba afirmando.

Por otro lado, el estado de conservación de muchos de los edificios es preocupante. La falta de fondos públicos o privados para proceder a su restauración, su inaccesibilidad, el desinterés de las instituciones, la venta a inversores privados que imposibilitan el acceso a los edificios, etc. pone en peligro la continuidad de algunas de las construcciones que en su día formaron parte de amplios complejos monásticos o militares, que administraban o controlaban respectivamente un territorio.

En otros casos, por suerte o por desgracia, han sido objeto del afán de protagonismo de algún personaje que, a pesar de sus buenas intenciones, ha desfigurado el edificio o ha eliminado amplias secciones del mismo (véanse los casos de la ermita de Cabañas de Jalón o el castillo de Alfambra). Otro motivo, más doloroso si cabe, que ha afectado ampliamente al estado de conservación de las fortalezas aragonesas pertenecientes a las órdenes militares han sido los enfrentamientos armados de siglos recientes. Las guerras carlistas se encargaron de dinamitar gran parte de los mejores ejemplos de arquitectura militar que se conservaban en el Maestrazgo, siendo Castellote el mayor y más sangrante ejemplo de barbarie. Lo que no pudo destruir la anterior lo remató la guerra civil a base de artillería moderna, como fue el caso del castillo de Aliaga.

De todos modos, el problema de la conservación de los edificios de las encomiendas no es nuevo. La Orden de San Juan de Jerusalén o del Hospital heredó

muchos de los edificios del Temple tras su desaparición, encontrándose con la desagradable sorpresa de que no todos ellos estaban en buenas condiciones. Esto les obligó a derribar y reconstruir muchos de ellos a lo largo del siglo XVI. Dos ejemplos interesantes fueron la iglesia románica de Novillas, que amenazaba ruina, y el complejo del castillo e iglesia de Mallén; en ambos casos se reaprovecharon sillares antiguos o se integraron secciones enteras en las nuevas iglesias. Esta renovación masiva de edificios por parte de la Orden del Hospital me lleva a plantear la posibilidad de que se pueda abrir una nueva vía de investigación sobre dichas construcciones, que tal vez pudiera dar la clave de la existencia de un estilo tardío propio de los sanjuanistas.

Gracias al análisis individual de cada una de las cuarenta localidades aragonesas, se van perfilando tres tipologías que, a pesar de su variedad estilística, comparten una funcionalidad común a todas las órdenes militares internacionales e hispánicas en el territorio aragonés.

Es por lo tanto, en la última y quinta sección de esta tesis, donde se presentan las conclusiones y correspondiente respuesta a la pregunta inicial: ¿existió una arquitectura propia de las órdenes militares?

En conjunto es inútil intentar establecer una catalogación estilística. En sí se limitaron a tomar los modelos de la arquitectura local proporcionados por los talleres de la zona. Sin embargo, sí que vemos claramente cómo surge una catalogación tipológica a la que he denominado *castrum-domus-ecclesia* y a la que corresponden los siguientes edificios:

— Casa conventual urbana: formada por un conjunto de edificios alrededor de un patio central, con una muralla que lo aísla del resto de la población. La construcción de más entidad es de tipo palacial. También contaba con una iglesia o capilla privada con su cementerio correspondiente.

Su función principal era la de administrar y llevar a cabo transacciones comerciales con los núcleos rurales cercanos que dependían de la encomienda. Entre sus actividades económicas se incluía la recepción de donaciones de muy diversa naturaleza y la venta del derecho de sepultura en su cementerio; así como la compra de terrenos para edificar edificios donde establecían tiendas y viviendas que alquilaban. Salvo por el hecho de estar encerrados en una pequeña muralla carecían de función militar.

— Casa fuerte rural: comparte con la anterior la distribución de sus edificios alrededor de un patio y el hecho de estar amurallada. En ellas se alojaba un número reducido de monjes. Por lo tanto contaba con un edificio de mayor entidad que les servía de alojamiento y el resto estaba destinado a almacén y caballerizas. Su función era primordialmente agrícola, dependiendo de un núcleo de mayor importancia.

La iglesia solía corresponder con la parroquial de la población con lo cual está fuera del conjunto principal.

— Castillo: su origen normalmente era un torreón exento del tipo *keep* o *donjon* construido en una zona fronteriza y que luego iba ampliándose a medida que se iba pacificando el territorio y enriqueciéndose la encomienda.

No existe una planta única debido a que las fortalezas solían adaptarse al terreno sobre el que se construían, lo que favorecía la presencia de plantas en forma de proa de barco, con varios recintos defensivos independientes unos de otros.

En todos ellos se buscaba aplicar las últimas novedades defensivas y sobre todo asegurar la autosuficiencia del castillo a la hora de soportar un asedio prolongado, de ahí la presencia habitual de aljibes alimentados por el agua de lluvia canalizada desde las terrazas de los edificios o la construcción de pasadizos que facilitarían la entrada y salida en secreto de mensajeros.

Existen otros casos en que la orden se limitaba a ocupar un castillo existente, lo que ha motivado que en ocasiones se hayan relacionado las innovaciones del mismo con la mano de obra musulmana. Este hecho no impide que a lo largo del tiempo se mejoraran, remozaran o se levantaran edificios en el interior del recinto amurallado. Cuando los caballeros sanjuanistas heredaron el castillo de Monzón se quejaron amargamente del estado del mismo tras su asedio, teniendo que proceder a realizar amplias reformas y exigiendo la ayuda económica de la Corona.

— Convento: es el único edificio que siguió realmente modelos cistercienses. La mayoría de los ejemplos que existieron en Aragón (Mallén, Grisén, Zuda de Zaragoza) han desaparecido por completo. El único superviviente fue el monasterio de Sigena que cuenta con unas condiciones muy concretas relacionadas con su fundación y que probablemente por ello lo diferenciaría del resto.

— Iglesias y capillas: no siempre estaban asociadas a una casa de la orden o a un convento. Solían ser las parroquiales de las respectivas poblaciones y a ellas se destinaba a un sacerdote de la orden, siendo por lo tanto independientes del obispado, lo que provocó numerosos enfrentamientos entre obispos y comendadores por el cobro de diezmos.

Su aspecto es muy variado, siguiendo el estilo arquitectónico de la zona en la que se encuentran como resultado de la contratación de los talleres que en ese momento estuvieran trabajando en el lugar.

Con todo lo expuesto anteriormente podemos afirmar que existió una tipología constructiva de las órdenes militares, con unos modelos comunes aunque no estilísticos. En cuanto a la supuesta severidad que se les ha atribuido a sus edificios, es más el fruto del paso del tiempo, la acción de los elementos o la mano del hombre, que una realidad. En los pocos casos en que se conserva la policromía de sus muros, descubrimos una riqueza decorativa que tiene poco que ver con la sobriedad que se intenta adjudicarles.

Por último, quiero dejar constancia de que esta tesis no pretende ser el capítulo final ni definitivo en el estudio de la arquitectura de las órdenes militares, sino más bien un punto de partida de lo que espero sea un renovado interés por dicha temática.

LAURA CLAVERÍA GARCÍA

**ARTISTAS JAPONESES CONTEMPORÁNEOS EN ESPAÑA:
LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE MITSUO MIURA**

Junio de 2013 (Directoras: Dra. Elena Barlés Báguena y
Dra. Concepción Lomba Serrano).

Miembros del Tribunal:

Presidente: *Dr. Gonzalo Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza).*

Secretario: *Dr. Vicente David Almazán Tomás (Universidad de Zaragoza).*

Vocales: *Dr. Ulrich Heinze (University of East Anglia, Norwich, Inglaterra),
Dra. María del Pilar Cabañas Moreno (Universidad Complutense de Madrid) y*

Dr. Jaime Brihuega Sierra (Universidad Complutense de Madrid).

La presente tesis doctoral, realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, constituye un estudio de la figura del artista nipón Mitsuo Miura, nacido en Kamaishi en 1946 y establecido en España en 1966, que atiende tanto a su trayectoria como a su producción artística y que lo contextualiza dentro del fenómeno de los artistas japoneses contemporáneos en nuestro país.

La realización de este trabajo se justifica, en primer lugar, por el interés del tema que aborda. Por una parte, Miura es el artista nipón que vive en nuestro país desde hace más tiempo, uno de los que ha realizado mayores aportaciones al panorama artístico español y también el que ha conseguido los logros más importantes en él. Por otra, además de sobresalir entre los artistas japoneses que viven en España, Miura es una figura de absoluta referencia en el arte que se produce en nuestro país desde la década de los setenta hasta nuestros días.

A pesar de ello, la historiografía española había contraído hasta la fecha una deuda enorme con este creador, motivo por el cual nuestra investigación resultaba más que necesaria. A decir verdad, no se había llevado a cabo todavía un análisis riguroso y sistemático de su trayectoria y la bibliografía publicada, salvo excepciones, resultaba habitualmente superficial o parcial. Consecuentemente, las lagunas y carencias existentes en el conocimiento de Miura hasta la elaboración de la presente tesis doctoral eran muy notables. Especialmente desconocidas resultaban las primeras décadas de su trayectoria y producción, las fuentes que maneja, su faceta de docente, su papel en la Galería & Ediciones Ginkgo, etc. Igualmente, su trayectoria no había sido analizada con relación a su condición de artista japonés residente en España ni se le había examinado dentro del panorama artístico español contemporáneo en el que se inserta.

Para realizar esta investigación hemos seguido una metodología de trabajo que se divide fundamentalmente en cuatro fases. En primer lugar, hemos llevado a cabo la búsqueda, recopilación, lectura y análisis de la bibliografía existente sobre nuestro tema de investigación. En este sentido, se han abarcado las publicaciones más importantes sobre la migración de japoneses a Occidente

y especialmente a nuestro país; las relaciones hispano-japonesas en el siglo XX; la diáspora de artistas japoneses por distintos países de la órbita occidental, sobre todo a Europa y a Estados Unidos; y los artistas japoneses que residen o que han residido en España, especialmente sobre Mitsuo Miura. También hemos consultado abundante bibliografía sobre arte contemporáneo, principalmente español, americano y japonés.

En segundo lugar, se ha procedido a la búsqueda, recopilación y análisis de la documentación relativa a los creadores nipones que viven o han vivido en España, en especial a la relacionada con la figura de Mitsuo Miura. Para ello se han consultado los archivos de un gran número de museos, universidades, ministerios, instituciones culturales y educativas, galerías, fundaciones, etc. Igualmente importante ha sido la consulta de las bases de datos de innumerables centros y la labor realizada en los archivos personales de muchos de los creadores incluidos en nuestro estudio y de otras individualidades que han estado relacionadas directa o indirectamente con su trayectoria o su labor creativa. Igualmente, se ha entrevistado a los principales artistas japoneses que residen en España y a otras personas relacionadas personal o profesionalmente con ellos.

En tercer lugar, hemos realizado un exhaustivo trabajo de campo. En concreto, hemos estudiado in situ las piezas de artistas japoneses contemporáneos residentes en España que se albergan en las colecciones tanto públicas como privadas y particulares más importantes de nuestro país o en los talleres de los propios artistas. Todas esas obras han sido catalogadas debidamente, siguiendo las directrices del Sistema de Documentación y Gestión Museográfica DOMUS.

En cuarto lugar, hemos procedido a sistematizar todos los datos recopilados, informatizándolos mediante el uso de diversas bases de datos. Finalmente, hemos llevado a cabo un análisis sociológico, histórico y artístico de los artistas japoneses contemporáneos que viven o han vivido en nuestro país. El estudio de este fenómeno nos ha permitido contextualizar la figura de Mitsuo Miura, la cual analizamos después atendiendo tanto a su trayectoria profesional como a su producción artística.

Posteriormente, hemos redactado nuestra tesis doctoral, estructurándola en nueve partes fundamentales que exponemos a continuación:

I. *Introducción*. En esta parte se presenta nuestro trabajo, justificándolo y señalando los límites que hemos puesto, así como los objetivos perseguidos; la metodología y la sistematización del mismo.

II. *Estado de la cuestión de los estudios sobre Mitsuo Miura*. En él analizamos las distintas publicaciones que han visto la luz sobre Mitsuo Miura, organizándolas cronológicamente. También recapitulamos los temas que más han preocupado a sus principales exegetas y las lagunas más importantes que existen sobre su conocimiento y que nuestro trabajo aspira a cubrir.

III. *Artistas japoneses contemporáneos en España*. Esta parte incluye una visión global de la presencia de artistas japoneses en España desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Esta se contextualiza en el fenómeno de la diáspora de artistas nipones a Europa y Estados Unidos y se enmarca dentro de las migraciones de japoneses a Occidente desde el periodo Meiji (1868-1912)

hasta nuestros días. Además, se analiza desde un punto de vista sociológico, histórico y artístico a los creadores nipones más representativos que residen o han residido en España.

IV. *Trayectoria y producción artística de Mitsuo Miura*. En ella se estudia de forma exhaustiva y pormenorizada la figura de Mitsuo Miura. En concreto, se establecen las etapas fundamentales tanto de su trayectoria —teniendo en cuenta los lugares en los que ha residido— como de su producción. Esta última se ha sistematizado en once series diferentes, que a su vez se dividen en un número determinado de subseries. Todo ello nos ha permitido estudiar su evolución y sus principales características, así como valorarlo en distintos contextos.

V. *Conclusiones*.

VI. *Bibliografía*. Esta aparece dividida por temas y ordenada alfabéticamente por autores.

VII. *Apéndices*. En ellos se recogen, entre otras cuestiones, la nómina de los casi doscientos artistas japoneses contemporáneos que residen o que han residido en nuestro país documentados hasta la fecha; una relación de las exposiciones llevadas a cabo por Mitsuo Miura; las transcripciones de las entrevistas realizadas a Miura, así como algunas de las más importantes llevadas a cabo a otras personas de su entorno personal o profesional; otros documentos escritos; y un compendio de las principales publicaciones que han tratado sobre su trayectoria.

VIII. *Contemporary Japanese artists in Spain: the oeuvre of Mitsuo Miura*. Se trata de un resumen de nuestra tesis y las principales conclusiones alcanzadas en la misma traducidos al inglés.

IX. *Catálogo de obras de Mitsuo Miura*. Abarca todo tipo de manifestaciones y en él se reúne un total de 1710 fichas con sus correspondientes fotografías.

En lo que se refiere a las principales conclusiones alcanzadas en nuestra investigación, podemos señalar que el trabajo de Mitsuo Miura no apela a una “japonesidad” particular, y que, en general, no se observan en él características formales típicamente niponas. Algunas excepciones a este respecto serían, por ejemplo, la importancia de la caligrafía en su obra de juventud o el uso de formatos colgantes y, en una ocasión, de un sello a modo de firma. Sin embargo, la formación que este artista recibe y las experiencias que vive en Japón dejan una importante e imborrable huella en su persona que se reflejará en su obra y en su mentalidad. No obstante, a menudo esta pasa desapercibida, ya que él nunca la fomenta y se mezcla con otras influencias de procedencia occidental. Asimismo, los contactos que Miura mantiene con su país de origen tras establecerse en España son muy escasos y lo cierto es que no ha logrado insertarse en el panorama artístico nipón.

En cambio, su integración en España es sumamente rápida y profunda, tanto desde un punto de vista personal como profesional, tal y como prueba el hecho de que a menudo es considerado como un artista de nuestro país. Todo ello hace que su trabajo logre desde el principio una positiva valoración que se evidencia en las prestigiosas galerías e instituciones en las que ha expuesto; los importantes críticos que le han apoyado; o las colecciones en las que está representado. Además, en general, los problemas que Miura se plantea en sus obras,

aunque sumamente personales, coinciden en muchos puntos con los de toda una generación de artistas que ve la luz a finales de los sesenta y en la década de los setenta y que desean, entre otras cuestiones, superar el legado del grupo de Cuenca e internacionalizar su práctica artística.

Consecuentemente, Miura es tanto un creador español de origen nipón como un creador japonés que ha desarrollado su trayectoria profesional en España, y esta doble condición le acompañará siempre.

Por otro lado, en lo que se refiere a las fuentes que Miura maneja en su trabajo, podemos señalar que son sumamente variadas. Miura es un artista extremadamente culto y siempre se mantiene al día de lo que sucede en el mundo del arte tanto en España como en el extranjero. No obstante, ni siquiera en los primeros años de su trayectoria, se afilia de manera decidida a un movimiento concreto, sino que mezcla y experimenta con influencias de muy diversos orígenes, aproximándose a ellas de forma esencialmente intuitiva, estética y personal, lo que hace que a menudo las diferencias entre sus creaciones y las de sus modelos sean mayores que las similitudes. Además, conforme alcanza su madurez estilística, especialmente desde los años ochenta, Miura desarrolla un camino absolutamente independiente, lo que a veces convierte a su trabajo en indefinible.

A grandes rasgos y desde un punto de vista estético sus obras se caracterizan por la sutileza, la delicadeza, la simplicidad de formas y de medios (no de contenidos); por los sensibles estudios cromáticos, los contrastes de color, material o textura; por la adecuación al espacio expositivo, etc. Del mismo modo, a menudo la obra de Miura desafía todo tipo de convenciones, ya que siempre escoge aquello que mejor se adecua a la idea que quiere expresar o al resultado que desea obtener en cada momento.

Por otro lado, su trabajo, por norma general, no se estructura en etapas perfectamente definidas, sino que sus series permanecen abiertas durante mucho tiempo y permeables a las novedades que otros conjuntos de piezas le ofrecen, solapándose. Miura es un artista versátil, valiente, que se atreve a reinventarse a sí mismo, a cambiar y a experimentar, aunque manteniendo siempre una gran coherencia interna.

Asimismo, es necesario subrayar que la huella que Miura ha dejado en otros artistas más jóvenes no es formal, sino que tiene ver con su actitud —independiente e insobornable—, su método de trabajo—especialmente su profesionalidad y atención a los detalles—, y su idea del arte ligada a lo cotidiano y a las cosas aparentemente insignificantes. No en vano, Miura es un artista que se caracteriza por su mirada positiva sobre la existencia y por su interés por la belleza de lo cotidiano, de lo que le rodea, de lo esencial.

En definitiva, consideramos que la trayectoria de Mitsuo Miura supone un episodio fundamental en la Historia del Arte Español de los últimos cuarenta años, puesto que, tal y como este trabajo se ha encargado de demostrar, con su silenciosa pero intensa labor ha ayudado a escribir algunas de sus páginas más importantes.

MARÍA CÁCERES-PIÑUEL

**MUSICOLOGÍA, NACIONALISMO Y ACTIVISMO SOCIAL
EN LA ESPAÑA DE ENTREGUERRAS (1882-1980).**

Enero de 2014 (Directores: Dr. Juan José Carreras y Dra. Cristina Urchueguía)

Miembros del Tribunal:

Presidente: *Dr. Manuel García Guatas (Universidad de Zaragoza).*

Secretario: *Dr. José Máximo Leza (Universidad de Salamanca).*

Vocales: *Dra. Vizencina Ottomano (Universität Bern),*

Dra. Tess Knighton (CSIC-Barcelona) y

Dr. Álvaro Ribagorda (Universidad Carlos III-Madrid)

Esta tesis doctoral es fruto de un convenio de cotutela entre el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y el *Institut für Musikwissenschaft* de la *Bern Universität*, y se ha terminado de escribir en la Escuela de Doctorado del *Institut of Advanced Study in the Humanities and the Social Sciences* (IASH) de la *Bern Universität*. El trabajo de investigación ha sido financiado por una ayuda de Formación de Profesorado Universitario (FPU) dependiente del Ministerio de Educación de España, una ayuda de movilidad de la Caja Inmaculada y una beca para finalización de proyectos de excelencia de la *Dr. Joséphine de Kármán-Stiftung*. Esta tesis ofrece un análisis histórico y cultural sobre el nacimiento de la musicología como disciplina autónoma en España a través de la reconstrucción de la biografía intelectual de José Subirá.

Subirá no fue un hombre común, pero tampoco tuvo el protagonismo de un personaje memorable o heroico. Su vida transcurrió cerca de los epicentros del poder político y cultural del siglo XX, pero siempre mantuvo en ellos una posición, si no marginal, de retaguardia. A pesar de sus firmes convicciones políticas y estéticas, su actitud vital fue la del eterno contemporizador. Ante el franquismo su posición basculó entre la resistencia y la colaboración. En muchos sentidos fue un exponente del proceso de acomodación ideológicas bajo regímenes autoritarios. Subirá no fue, por tanto, protagonista ni triunfador, pero siempre supo ejercer desde una segunda fila una influencia decisiva en su entorno académico, científico y político.

A pesar de que su obra disfrutó de reconocimiento, tanto en vida como póstumo, existe una gran desatención al personaje como agente de la vida musical del siglo XX. Al contrario de los que les pasa a otros “padres de la musicología” coetáneos suyos, ninguna sección de la profesión del siglo XXI se considera legítima heredera de su magisterio o acción. En plena eclosión de los debates sobre el concepto de “memoria histórica” y sobre los usos políticos de la historia, esta investigación se plantea indagar en el conocimiento de la historia de la disciplina de la musicología en España a través de este personaje, en muchos aspectos, excepcional y, en tantos otros, representativo de su tiempo. La contradictoria trayectoria de Subirá ofrece un enorme campo de exploración

que desafía los relatos lineales sobre el proceso de la profesionalización de la musicología en España.

Desde el principio, la intención en la elaboración de esta tesis fue evitar el biografismo, sin embargo, los avatares vitales del musicólogo ofrecen una suerte de esqueleto desde el que organizar la información. Existe una gran tradición de obras de investigación sobre la vida y obra de compositores y músicos, sin embargo, la biografía sobre musicólogos es un género con muy escasa bibliografía. El enfoque de las recientes monografías sobre los antagónicos musicólogos alemanes Alfred Einstein (GEHRING, 2007) y Heinrich Bessler (SCHIPPERGES, 2005), coetáneos de Subirá y con los que mantuvo contacto, así como la dedicada a Ambros y el proceso de profesionalización de la musicología histórica en Alemania (WOLKENFELD, 2012), fueron acicate para decidir dar a mi investigación este formato. El relato de los avatares profesionales de Subirá permite, por un lado, analizar las funciones que distintas instituciones a las que perteneció tuvieron en la definición de la musicología como disciplina autónoma en España a lo largo del siglo XX, y, por otro, estudiar la influencia que las relaciones personales desempeñaron en aquel proceso. Aunque este trabajo no es una biografía gremial o grupal, se ha tenido en cuenta que en muchos aspectos Subirá fue representante de la cosmopolita *generazione dell'ottanta*, cuyos miembros vivieron a caballo entre dos siglos, golpeados vitalmente por los conflictos bélicos derivados de los políticas totalitarias, y marcados profundamente por el concepto de modernidad.

La reconstrucción de la biografía intelectual de Subirá ha permitido abordar cuestiones conceptuales que orbitan alrededor de la profesionalización de la musicología en España tales como la influencia del nacionalismo catalán en los estudios de música popular, los debates públicos en torno a la modernidad en la composición contemporánea y la función de la historiografía musical en los discursos de construcción nacional. En definitiva, a través del periplo vital de nuestro protagonista se ha trazado un microcosmos desde el que interpretar las complejas relaciones entre musicología, sociedad y política durante uno de los períodos más conflictivos de la historia reciente de España. El objetivo principal de este trabajo es ofrecer un análisis histórico y cultural del papel de esta joven disciplina en la sociedad española en el período de entreguerras. Los modelos en los que me he basado para la concepción de esta investigación son los estudios que sobre el caso alemán han desarrollado que Pamela Potter (POTTER, 2008) y Anselm Gerhard (GERHARD, 2000, 2001), y el estado de la cuestión que sobre la situación de la historia de la musicología en España esbozó hace ya casi veinte años Xoan M. Carreira (CARREIRA, 1995) y el más actual de Juan José Carreras (CARRERAS, 2001).

El epicentro documental de la investigación se ocupa de la trayectoria profesional de Subirá en relación a las trasformaciones de la disciplina durante el período comprendido entre la Segunda República y la primera etapa del Régimen Franquista. Sin embargo, procesos históricos y conceptos metodológicos enraizados en el siglo XIX y con repercusiones posteriores al período prioritario de estudio también forman parte de la investigación. Aunque el área prioritaria de estudio es el Estado español, uno de los principales focos de análisis en cada

uno de los capítulos es la construcción de memoria colectiva e identidad cultural musical española, en relación u oposición a lo foráneo. Además, para la interpretación del proceso de profesionalización de la musicología en España se ha tenido muy en cuenta los distintos modelos internacionales en los que ésta se basó y se ha utilizado para ello el marco teórico de las transferencias culturales.

La digitalización de los fondos del *Archivo de la Edad de Plata*, que contiene el expediente de José Subirá y las múltiples fichas de archivo que realizó en tanto que administrativo de la secretaría de la *Junta para la Ampliación de Estudios*, las mejoras en el acceso a los materiales del *Archivo General de la Administración* de Alcalá de Henares, que custodia tanto su expediente policial como papeles administrativos del *Instituto Español de Musicología*, así como la consulta de su legado en la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, han facilitado el estudio del proceso de institucionalización de la musicología en España. Para el análisis de las relaciones personales intra- e inter-organizacionales se ha aplicado el análisis de redes sociales. Este acercamiento ha sido especialmente fructífero para estudiar y comprender su marginal posición en el entramado institucional y su paradójico poder como mediador. Para la reconstrucción de su bagaje profesional y personal ha sido fundamental la posibilidad de consultar los materiales, todavía sin catalogar, de su archivo personal custodiados por la *Biblioteca de Catalunya* y la *Biblioteca Nacional*. El marco teórico de la crítica genética ha sido de gran ayuda para el estudio de estos documentos.

El problemático proceso de restitución de la figura de Subirá en la historia de la disciplina pone de manifiesto las continuidades metodológicas e interpretativas, así como el sesgo de algunas de las iniciativas historiográficas revisionistas de las últimas décadas. El musicólogo encaja perfectamente con la acepción de “resistente silencioso”, acuñada por Jordi Gracia en su monografía sobre la cultura durante el fascismo, en la que estudia la oposición no heroica al régimen franquista (GRACIA, 2004). En este ensayo, centrado en el ámbito literario, Gracia señala ciertas claves para entender procesos en los que, desde la musicología, estuvo inmerso Subirá. Ese es el caso de la revisión histórica del siglo XVIII a contrapelo de la retórica historiográfica franquista, la reapertura de los diálogos intelectuales entre Madrid y Barcelona y la resistencia a la retórica falangista mediante la sencillez lingüística, todo ello dentro de la herencia intelectual de tradición liberal anterior a la Guerra Civil.

Subirá tuvo un firme compromiso socialista y republicano, razón por la que fue depurado tras las Guerra Civil, sin embargo, pocos años después fue nombrado secretario de la principal institución musicológica del franquismo, el *Instituto Español de Musicología*. Este confuso perfil ideológico podría explicar el que su legado intelectual no haya sido reivindicado por la historia oficial franquista, ni tampoco por las revisiones historiográficas críticas que se iniciaron con la Transición Democrática. Subirá no pertenecía a la clase intelectual acomodada como para poder encajar en los relatos idealizados de la “Edad de Plata”, ni era un socialista ortodoxo como para ser recuperado en los del movimiento obrero, ni, mucho menos, fue un catalanista secesionista como para formar parte del patrimonio histórico del nacionalismo catalán de fin del siglo XX. Sin embargo,

Subirá fue catalanista, republicano, institucionista, socialista y represaliado. A pesar de que desde la década de los noventa, una nueva corriente de setecentistas ha reevaluado las investigaciones de Subirá sobre la música escénica del siglo XVIII, denostada por el paradigma histórico franquista que la consideraba decadente y extranjerizante, ningún trabajo monográfico se ha ocupado de su figura. La problemática recuperación del musicólogo nos ofrece la oportunidad de reflexionar en torno a la reciente historiografía musical española y sus actuales procesos de memoria.

Esta tesis doctoral está dividida en seis capítulos temáticos complementarios que no se encadenan en el tiempo pero se estructuran internamente de forma cronológica. En todos ellos el acontecimiento de la Guerra Civil, tan decisivo en la historia de España y en la trayectoria vital de Subirá, sirve de punto de inflexión para la comparación de los períodos inmediatamente anterior y posterior. El Capítulo I presenta un estado de la cuestión, es decir, una recensión crítica sobre la bibliografía acerca de la trayectoria profesional de Subirá, los homenajes que se le dedicaron en vida, así como, los distintos relatos autobiográficos y pseudobiográficos del propio autor. Esta sección termina con la reconstrucción de los avatares que sufrieron su archivo y biblioteca personales tras su muerte.

El capítulo II es un relato sobre la trayectoria vital del musicólogo en el que se trata el problema del origen y la identidad como tema transversal a lo largo de su existencia. En este primer capítulo se documenta su formación académica en el Real Conservatorio y en la Universidad Central de Madrid, y se analiza su vinculación profesional con el consulado de Argentina en Bélgica, la Junta para la Ampliación de Estudios y el Ministerio de Trabajo. También se analiza su actividad privada durante la Guerra Civil, el proceso de depuración que sufrió y su posterior restitución, así como, la influencia de todo ello en su discurso musicológico.

En el Capítulo III se estudia el papel del catalanismo en la investigación de música popular y profesionalización de la musicología en España. Se analizan, en primer lugar, los distintos fenómenos de recuperación y actualización del folclore de principio del siglo XX y el papel mediador de Subirá entre la intelectualidad madrileña y catalana al respecto. La segunda parte del capítulo ofrece el estudio de un caso concreto; la escenificación de las tensiones nacionalistas entre Cataluña y Madrid a través de un evento como fue el III Congreso de la *Sociedad Internacional de Musicología*, celebrado en Barcelona en 1936, en el que se representó la proyección científica y diplomática de Cataluña como nación independiente y en el que Subirá fue activo colaborador.

A través del estudio de los diferentes volúmenes de la obra de Subirá sobre el género de la tonadilla, en el Capítulo IV se analizan los modelos historiográficos y la genealogía de su discurso, así como, las implicaciones ideológicas de las discusiones epistemológicas sobre cómo escribir historia musical durante los años treinta. A través de los distintos volúmenes sobre historia general de la música que Subirá publicó en los años cuarenta, se aborda el cambio del canon estético y la recodificación metodológica de la investigación musical durante el primer franquismo. Por último, se estudia el proceso creativo y difusión internacional

de la obra *Historia de la música española e hispanoamericana* de 1953, escrita desde las premisas de la historia social e institucional académica de la época.

En el Capítulo V se reconstruye el activismo político y cultural de Subirá, así como, las implicaciones ideológicas de la crítica musical en España en el período entreguerras. Se detalla la controversia entre Subirá y Adolfo Salazar en relación a las funciones de la crítica histórica en la contemporaneidad y en torno a los conceptos de vanguardia, progreso y modernidad. Subirá, reconocido aliadófilo político, era un convencido germanófilo en sus facetas de programador, historiador y crítico musical, y aquello marcó su discurso crítico sobre el fenómeno del neoclasicismo. La última parte de este capítulo reconstruye su actividad propagandista musical durante la Guerra Civil y analiza el papel de los medios de comunicación de masas en la divulgación musical.

A lo largo del Capítulo VI se traza un recorrido por las instituciones que albergaron los conatos de construcción disciplinaria de la musicología y las tareas que Subirá desempeñó en cada una de ellas a lo largo de su vida. Estos son los casos del Centro de Estudios Históricos de la Junta para la Ampliación de Estudios, el *Institut d'Estudis Catalans*, la Residencia de Estudiantes, la Junta Nacional de Música, la Real Academia Española, la Biblioteca Nacional, la *Biblioteca de Catalunya*, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Instituto Español de Musicología. Este último capítulo también se ocupa de ahondar en los condicionantes políticos de los diferentes horizontes metodológicos, ideológicos y éticos de la actividad musicológica, así como de plantear una reflexión sobre los usos extra-musicales de la historia, la edición, y la investigación musical durante los dos primeros tercios del siglo XX.

Desde el punto metodológico, esta tesis aplica la crítica genética a la investigación sobre historiografía musical. Este acercamiento, que centra su atención en el proceso creativo, ha resultado muy fructífero para analizar la escritura de Subirá y el complejo contexto en la que se circunscribió. Por otro lado, el análisis de las redes sociales ha enriquecido el clásico análisis estructural de las instituciones y ha permitido una investigación sobre el proceso de profesionalización de la musicología centrado en las relaciones personales entre los miembros de distintas instituciones más allá del organigrama oficial de las mismas. Podemos concluir, en primer lugar, que José Subirá tuvo un papel estratégico en el proceso de profesionalización de la musicología en España ya que ejerció de activo agente social y cultural de manera interrumpida durante todo el siglo XX, fue uno de los pioneros en la investigación de fuentes musicales del siglo XVIII, y su obra histórica sobre música española es todavía hoy la más traducida a otros idiomas. Por otro lado, la desatención sistematizada hacia su legado intelectual pone en evidencia las continuidades interpretativas y falta de revisión crítica sobre la historia de la disciplina musicología en España desde la Transición Democrática. Por último, podemos afirmar que el nacimiento de la musicología tuvo profundas connotaciones nacionalistas y que jugó un papel decisivo en las políticas de masas de los años treinta.