



**3. Tesis
doctorales**

VANESSA DE AGUIAR FAGUNDES

EL ROSTRO DE BRASIL EN EL CINE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO DE 1994 A 2010

Abril de 2014 (Directora: Dra. Amparo Martínez Herranz)

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dr. Ángel Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela)*

Secretario: *Dr. Gonzalo Pavés Borges (Universidad de La laguna)*

Vocal: *Dr. José Luis Pano Gracia (Universidad de Zaragoza)*

La presente tesis doctoral, realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, tiene como objetivo el análisis estético y temático de la producción cinematográfica del cine contemporáneo brasileño. Empezamos el estudio volviendo la mirada hacia el pasado como un punto de partida para reflexionar sobre el cine contemporáneo, y así, comprender sus características, analizar el contexto histórico, las consecuencias de la crisis económica en la producción cinematográfica actual y sus efectos en la construcción estética bajo el nuevo dictamen de una sociedad de consumo postmoderna. El periodo elegido para el estudio fue el periodo que empieza después del cierre de la EMBRAFILME en 1990, tras una crisis que lleva a la producción cinematográfica casi al estado de inexistencia, hasta lograr una “retomada” de la producción con el apoyo de leyes de incentivo. El análisis de las películas abarca el periodo de 1994 a 2010. En este período, nuevos paradigmas dictan las reglas, se busca el cine industrial que mira hacia los resultados y un público cada vez más amplio resultando en producciones poco arriesgadas, dentro de los moldes del melodrama y del cine de género resaltando el pragmatismo como una de las principales características de la nueva etapa. El cine de resultados volcado hacia el mercado remarca la característica más proclamada de la *Retomada*: la pluralidad del cine mosaico, de la diversidad, de una producción sin directrices políticas, ideológicas o estéticas. El cine visto como proyecto individual, listo para alcanzar cualquier segmento del mercado, que terminó por caracterizar el cine contemporáneo por su amplia variedad de temas, estilos y discursos estéticos.

Dado el primer paso, que contextualiza, sitúa y describe las principales características de la producción actual, seguimos el análisis exponiendo con detalle una retrospectiva enfocada en los temas que buscaron averiguar los nuevos paradigmas, la estética y el discurso del cine contemporáneo brasileño en la posmodernidad. Los temas fueron clave para la comprensión del panorama, construcción del sentido y la difusión de la producción actual. Dentro del temario fueron abordadas cuestiones sobre la identidad nacional, el mito fundador, el origen, las herencias, la construcción de la memoria, las distopías, la representación de zonas de exclusión social como la *favela* y el *sertão*, la dimensión realista en los retratos urbanos y la esfera cotidiana y privada. Se buscó comprender de qué forma esta mirada a la producción contemporánea

nos ayuda en la aprehensión de la realidad y en la reflexión sobre hoy día, haciendo un ejercicio de enlaces simbólicos que fortalecen la conciencia colectiva, el sentido de una *brasilidadey* contribuyendo para una propuesta de país. Por medio de la investigación estética hicimos un epítome que reunió aspectos culturales e históricos revelando el cine como un retrato en movimiento de la vida cotidiana, de las contradicciones, identidad, deseos e inquietudes de la sociedad brasileña. Además, averiguamos múltiples lecturas en la forma de abordar cada tema, diferentes matices capaces de hacer indagaciones sobre la realidad de Brasil a veces construyendo el discurso por medio de la parodia, de la alegoría, (*Carlota Joaquina*), otras a través del tono melancólico (*Terra Estrangeira*), crudo (*Ônibus 174*), épico (*Guerra de Canudos*) o irónico (*CronicamenteInviável*). Se ha conseguido en la totalidad del trabajo teorizar sobre el país redescubriendo viejos paisajes, repasando la formación de la nacionalidad por el mestizaje de razas (*Brava gente brasileira, Desmundo, Caramuru*), la lucha por la construcción de la memoria (rupturas o ratificaciones de la historia oficial en *Guerra de Canudos, Lamarca y O que é issocompanheiro*), las tendencias distópicas (*O invasor, Cronicamenteinviável*), la perspectiva irónica del país, desnudando miradas íntimas de los momentos históricos (*Lamarca y O que é issocompanheiro*), resaltando la cultura popular (*Auto da Compadecida, Central do Brasil, Narradores de Javê*), las idiosincrasias del país y de sus personajes (*Eu tu eles, Edifício Master, Linha de Passe*) el conservadurismo de la élite y los estereotipos de género (*Se eufossevocê*), los estilos de vida, (*O homem que copiava*) las relaciones familiares, (*Mutum*), acercándose además a los problemas de la actualidad como: la corrupción política, la violencia endémica, el abismo entre clases, la marginación; revelando un interés etnográfico a la hora de mirar la periferia, señalando el cisma social y los eternos contrastes entre ricos y pobres, ciudad y campo, moderno y arcaico, industrializado y agrario, *sertão* y litoral, periferia y centro.

Al hacer el trayecto temático y profundizar la mirada sobre el país visto en la pantalla constamos que:

- Existe interés en hablar del origen y de la identidad desde nuevas perspectivas derribando el mito del mestizaje de razas pacífico en la formación de un pueblo cordial (*Brava gente brasileira, 2000, Desmundo, 2002*).
- Indagar el origen y la historia son una forma de comprender la raíz de los problemas nacionales.
- Hay una lucha por el dominio de las representaciones y la construcción de la memoria sobre la dictadura.
- Hay una predilección por retratos realistas opción presente en distintas producciones desde la preparación de actores (en algunos casos no profesionales), hasta la composición de fotografía y dirección de arte (*Brava gente Brasileira, 2000; O Invasor, 2001; Desmundo, 2002; Cidade de Deus, 2002; De passagem, 2003; Tropa de elite, 2007, 2010; Mutum, 2007; Linha de passe, 2008*).
- Se observan muchas representaciones que desvelan un autorretrato desolador de un país incapaz de afrontar y solucionar sus dramas.

- Se aprecia una fuerte tendencia a la naturalización de la violencia debido a la alta exposición en los telediarios populares provocando una desensibilización de la población, apática ante a la ausencia de un plan de seguridad público consistente, que priorice el núcleo del problema que es la desigualdad social.
- Se constata una naturalización y estetización de la violencia, transformada en espectáculo mórbido en producciones con claros referentes del género de acción estadounidense. En esos casos se dejan ver recursos estéticos (encuadres hiperrealistas, fotografía, ritmo del montaje, toques de humor negro en el guión) que conducen al entretenimiento placentero. (*Cidade de Deus, Tropa de Elite*)
- Se insiste en la idea de la explotación turística y exportación del estilo de vida exótico de la favela en el mercado internacional;
- Se ha producido un aumento en la estigmatización de la periferia, como espacio depositario de todas las ignominias nacionales (tráfico de drogas, estado de violencia endémica, pobreza), lo que en realidad es fruto del abandono, del abismo entre clases, de la corrupción y del consumismo. Como es el caso de la favela *Cidade de Deus*, cuyos moradores han sufrido un proceso de segregación social debido a la forma en que el barrio ha sido plasmado en la gran pantalla.
- Existe una predilección del público por las comedias costumbristas de clase media, especialmente agudizada en los últimos años. (*Os Normais*, 2003; *A dona da historia*, 2004; *Sexo, amor e traição*, 2004; *Se eu fosse você*, 2006 -2009; *A mulher invisível*, 2009; *Divã*, 2009 y *De pernas pro ar*, 2010.)

A todo ello, añadimos la importancia del fortalecimiento de las relaciones con la televisión, debido a una gran migración de profesionales entre los campos de la publicidad, televisión y el cine que dieron como resultado cambios estéticos y técnicos significativos en el hacer cinematográfico contemporáneo, dejando paso a un lenguaje híbrido que recalca los encuadres cerrados, el uso excesivo de plano y contra plano, ritmo acelerado y el melodrama como género recurrente en la programación televisiva nacional. Además averiguamos que la entrada de la productora Globo Films fue crucial para reiterar las nuevas estrategias de dominio del mercado audiovisual brasileño partiendo con gran ventaja: su propio *starsystem* televisivo, una gran estructura tecnológica, y un gran poder de divulgación y penetración de sus películas en el público. Como producto de esas nuevas relaciones y de la actuación de la Globo Films (como productora o coproductora) en la escena podemos destacar varios éxitos de taquilla como: *Tropa De Elite*, (2007, 2010) de José Padilla; *Se Eu Fosse Você* (2006, 2009) de Daniel Filho; *2 Filhos De Francisco* (2005) de Breno Silveira; *Cazuza – O tempo nãoopára* (2004) de Sandra Werneck y Walter Carvalho; *Carandiru* (2003) de Hector Babenco; *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meireles; *Lisbela e o Prisioneiro* (2003) de GuelArraes; *O auto da Compadecida* (2000) de GuelArraes.

Subrayamos por otra parte, pero, con igual importancia, la contraposición entre el *Cinema Novo* y la producción contemporánea, buscando posibles heren-

cias estéticas y desnudando los contrastes encontrados en las obras de hoy en día. La comparación fue inevitable a medida que el cine actual revisita ambientaciones y temas comunes a éste como el *sertão nordestino*, la identidad y el ideario de la nación, el abismo de clases, la favela, la pobreza y la violencia en una dimensión realista buscando confrontar el Brasil real y redescubrir los antiguos problemas que todavía perduran en la historia social del país aunque lo haga desde el desconocimiento y distancia revelando una curiosidad antropológica con respeto a la periferia, las clases bajas y la cultura popular todavía viva en el noreste de Brasil. La vuelta a esos espacios y temas hace mención una nostálgica al Cinema Novo, pero el retorno se produce dentro de la perspectiva pragmática de la industria cultural. No hay en la nueva producción intención de concienciar, pensar cuestiones sociológicas, alzando la voz en la búsqueda del cambio. No se quiere diseccionar disparidades sociales o heridas abiertas. El discurso se realiza desde de la superficialidad, manteniendo por encima de arrobos políticos el ideal de hacer un cine estéticamente pulido y con alcance junto al mercado globalizado.

Constatamos al final, en el plano teórico-estético, objetivos pragmáticos por encima de arrebatos ideológicos y proyectos colectivos. Es notoria la preocupación por acercarse al público ocupando espacios cada vez mayores en las salas de todo el país. Observamos el interés por responder a las aspiraciones del mercado dominado por salas situadas en centros comerciales y espectadores de clase media. Hemos de hablar de un cambio en la programación, que está centrada en los grandes lanzamientos de los *blockbusters* brasileños. El “cine de resultados” tiene fuertes ventajas en relación con el cine independiente que encuentra dificultades para llegar al circuito comercial con igualdad de posibilidades. Destacamos así, la efectiva influencia de Globo Filmes en la formación del gusto, en la creación de productos culturales globalizados, y en el consumo de valores simbólicos de la producción del cine actual. Volvemos a abordar el eterno binomio “cine de autor” vs. “cine de mercado”, que revela la constante duda de si debemos mirar hacia el público, o apreciar por encima de todo las grandes innovaciones estéticas y la búsqueda por construir un cine reflexivo. Una ambigüedad posmoderna, cuando concluimos que una industria cinematográfica no podría sobrevivir sin su público. Queda patente que hoy día, en el cine brasileño, estamos más condicionados por el marketing y las reglas del mercado. Existe un claro interés por poder ejercer la actividad cinematográfica de forma pragmática.

De todos modos, todavía existen cineastas que conservan el ideal de hacer películas autorales, quizás herencia del *Cinema Novo* brasileño y su discurso ético estético. Parece ser que el cine brasileño en sus momentos más importantes siempre estuvo atado a una búsqueda de identidad, a la producción simbólica y transformadora con constante preocupación sobre lo que debemos ser como pueblo. En ese aspecto podemos destacar el espíritu crítico que está en la base de muchas producciones que proponen una mirada cruda que denuncia la omisión de las instituciones nacionales realizando un inventario de las penurias brasileñas dentre las cuales destacamos: *Terra Estrangeira* (1996), *Central do Brasil* (1998), *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), *Cronicamente Inviável* (2000), *O invasor* (2001), *O príncipe* (2002), *Ônibus 174* (2002), *Cidade de Deus*

(2002), *Carandiru* (2003), *Quasedoisirmãos* (2004); *Tropa de Elite* (2007, 2010), *Os inquilinos* (2009).

En definitiva, consideramos el cine (en este caso el brasileño) como mediador entre cultura e imaginario. Como catalizador de representaciones sociales. Como elemento fundamental en la construcción y proyección del cuerpo simbólico, de las imágenes, de los conceptos y de la memoria, o sea, del imaginario colectivo. Ese fondo común es reserva, repertorio, sustrato mental que constituye, organiza y expresa el pensamiento del hombre y de una sociedad. El cine tiene la capacidad de asumir un papel sociológico y estético en que las imágenes proyectadas sean un instrumento para la inclusión social, “resignificación” de la realidad y formación de identidades culturales. Es un documento que permite ver lo que pasa en la colectividad, capaz de conducir nuevas discusiones, reflexiones sobre el contexto social reflexionando sobre las transformaciones por el paso del tiempo o lo que no se ha logrado cambiar. Capaz de representar o significar la experiencia del mundo.

Así es como la producción cinematográfica brasileña en la actualidad en mayor o menor medida consigue reflejar en la pantalla sus dramas, llagas, controversias, predilecciones, estilos de vida y pecados capitales. Acercarse a ese universo, a la esencia de Brasil es un ejercicio de alteridad que despierta curiosidad y también preguntas sobre uno mismo. Buscar puntos de encuentro, compartir experiencias, es un trabajo importante para el intercambio cultural y puede beneficiar la construcción de cinematografías más fuertes y renovadoras expandiendo sus límites y revitalizando los instrumentos de lectura y recepción.

En un tiempo en que los nuevos medios de comunicación e Internet acortan distancias y rompen fronteras geográficas, pensar nacionalidades e intentar comprenderse, ante la fuerza del mundo globalizado, es una acción natural. Creemos que el cine contemporáneo brasileño, aunque distinto estética y políticamente del *Cinema Novo*, va al encuentro de Brasil, a veces lo toca en profundidad, enseña nuevas perspectivas, en otros momentos lo hace al modo de la lustrosa superficialidad postmoderna, pero de todos los modos habla de nosotros y es siempre interesante verse en la pantalla grande del cine y comprobar las luces y sombras de nuestra realidad que como fantasmas dejan su huella para constituirse en el futuro en documentos para la historia e identidad brasileña.

FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN

**CATALOGACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE JOSÉ ANTONIO
DUCE GRACIA EN EL CONTEXTO DE LA CREACIÓN AUDIOVISUAL
ARAGONESA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX**

Abril de 2014 (Directora: Dra. Amparo Martínez Herranz)

Miembros del Tribunal:

Presidente: *Dr. Kepa Inazio Sojo Gil (Universidad del País Vasco)*

Secretario: *Dr. Juan Carlos Lozano López (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dra. Antonia del Rey Reguillo (Universidad de Valencia)*

El tema que aborda la presente Tesis Doctoral tiene como objetivo desarrollar un estudio integral de la labor creativa y profesional, tanto en el campo de la fotografía como del cine, de José Antonio Duce Gracia (Zaragoza, 1933). Asimismo, como se deduce en el título de la investigación, hemos pretendido establecer vínculos concretos con otros fotógrafos y cineastas que llevaron a cabo ocupaciones similares, partiendo de los más cercanos geográficamente, con los que, en muchos casos, compartirá inquietudes e intereses, materializándose en sendas iniciativas, como con otros nombres propios algo más alejados en el espacio, pero cuyas actuaciones también responden a parecidos planteamientos, siendo partícipes todos ellos de una serie de constantes que, a nivel formal, estético, significativo y profesional, caracterizaron el momento histórico y cultural español en el campo del audiovisual a partir de mediados del siglo pasado.

El desarrollo de la Tesis ha estado motivado por la ausencia de una obra de conjunto que contemplase la trayectoria creativa de nuestro autor. Por otra parte, la articulación de este trabajo obedece a una clara y evidente división entre manifestaciones creativas, fotografía y cine, por lo cual hemos creído conveniente, por razones de claridad expositiva, establecer un análisis por separado, toda vez que ambas contemplan elementos en común, lo cual ha obligado a efectuar las oportunas relaciones para explicar determinados aspectos.

En cuanto a la metodología de trabajo puesta en práctica, se han seguido una serie de pasos que describimos a continuación: en primer lugar, el vaciado de prensa relativa al tema de nuestro estudio, tanto de ámbito fotográfico como cinematográfico, en diversos archivos y bibliotecas, públicos y privados. Esta tarea nos ha permitido, tanto la recopilación de gran número de fuentes para ilustrar los posicionamientos e iniciativas estatales y de carácter asociativo en materia de fotografía y cine, el rastreo de las trayectorias creativas de diferentes fotógrafos (nacionales y extranjeros), así como las producciones cinematográficas susceptibles de ser analizadas en nuestra Tesis.

En segundo lugar, la búsqueda, sistematización, lectura y análisis de las fuentes de carácter bibliográfico, coetáneas al periodo de nuestro estudio, que nos ha posibilitado, sobre todo, completar la reconstrucción de las diversas iniciativas,

y sus causas, materializadas por las entidades fotográficas y cinematográficas, así como de los implicados a nivel individual.

Un tercer paso ha consistido en la búsqueda y sistematización de la documentación referente a los rodajes y censura de las películas objeto de nuestro estudio, custodiada en el Archivo General de la Administración, sito en Alcalá de Henares. Una información que ha sido procesada informáticamente mediante bases de datos y fichas electrónicas.

En cuarto lugar, hemos procedido al visionado y análisis de la obra fotográfica de José Antonio Duce, con objeto de establecer un catálogo o antología selectiva del conjunto de su obra, destacando especialmente la colección personal del propio autor y los fondos de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza. Muy vinculados con esta labor, han estado el visionado y análisis directo del material fílmico existente (correspondiente a la propia obra de Duce como de otros cineastas que abordaron constantes genéricas, artísticas e industriales similares dentro de sus propias obras) en diversas filmotecas, como la Municipal de Zaragoza, y, especialmente, la Filmoteca Española de Madrid.

Todos estos pasos previos han permitido llegar a establecer un análisis de toda la información recogida y redacción de este trabajo, con el correspondiente estudio de textos, documentación y material fotográfico y fílmico.

En cuanto a la articulación de nuestro trabajo, hemos ubicado el inicio cronológico de nuestra Tesis Doctoral con la introducción de José Antonio Duce en el contexto de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza y el Club Cine Mundo a mediados de los años cincuenta del pasado siglo. Antes de estas referencias que nos sitúan ante un panorama formativo que determinará buena parte de sus contantes temáticas y estilísticas a lo largo de toda su trayectoria, hemos partido -como todo estudio biográfico que se precie debe contener- de la aportación de ciertas informaciones que tienen que ver, en efecto, con sus orígenes familiares y algunos datos relacionados con su formación escolar durante la infancia y adolescencia, en cuyo transcurso tuvieron lugar determinadas experiencias que hicieron surgir en nuestro autor el interés por dedicarse en un futuro a la fotografía, y, posteriormente, al cine.

Después de establecer ese punto de partida, pasamos a analizar la obra de José Antonio Duce en sus diferentes aspectos. En el tomo dedicado a la fotografía, tras una primera aproximación a sus primeros trabajos datados en los años cincuenta, período de indefinición, pasamos a comprender su trayectoria creativa a partir de dos bloques fundamentales, de naturaleza genérica, que agruparán sus aportaciones más significativas en función de la temática: por un lado, el dedicado a la arquitectura, ya sea histórica o contemporánea, y el contexto de la ciudad. El segundo bloque de este tomo centrado en la fotografía, tiene como *leit motiv* la figura humana. En él desarrollamos otro de los asuntos más habituales en la obra fotográfica de Duce, expresado en el reportaje de costumbres y tradiciones, a los cuales otorga una nueva dimensión, como ocurre con la Semana Santa, gracias al cual obtuvo sendos reconocimientos a nivel internacional a principios de la década de los setenta. Asimismo, hemos contemplado en este bloque genérico de la figura humana otras temáticas muy diferentes, como los *books* de origen

e influencia cinematográfica, el reportaje y el retrato. Será en este conjunto de temas donde podamos advertir la asunción de numerosas innovaciones estilísticas procedentes del panorama fotográfico internacional, las más de las veces influenciadas por la fotografía de modas, o la ya referida del cine. A la hora de conocer todos estos nuevos planteamientos que nos sitúan ante un concepto de fotografía y de fotógrafo muy alejado del contexto *amateur* hispánico, hay que considerar la llegada de revistas y anuarios fotográficos internacionales como *Popular Photography*.

Por otra parte, la articulación del estudio de la obra cinematográfica, que forma parte del tomo segundo de nuestra Tesis, sí que obedece a una disposición cronológica más estricta en función de la presencia y participación del autor en diversos contextos, partiendo del mundo *amateur* y cineclubista (de finales de los cincuenta y principios de los sesenta), en especial, el Club Cine Mundo de Zaragoza, y la plena profesionalización, a partir, sobre todo, de los años sesenta, llevando a cabo sendas filmaciones para diferentes firmas del sector como Leda Films o Intercine, dentro del cortometraje documental. Asimismo, en esta faceta debemos destacar su protagonismo a la hora de fundar y sacar adelante la productora zaragozana Moncayo Films a partir del año 1962; iniciativa puesta en marcha junto con otros significados cineastas locales, muchos de ellos surgidos igualmente del mundo cineclubista y *amateur*, como Víctor Monreal o José Luis Pomarón. Fruto de esta experiencia en el campo industrial y profesional surgieron nuevos cortometrajes documentales y varios largometrajes de ficción, estos últimos adscritos decididamente en la denominada *política de géneros*, es decir, abrazando las características de los géneros firmemente asentados y conocidos por el público (suspense, policíaco, acción, etc.), con la pretensión de la viabilidad comercial de los productos filmados. En dichos trabajos, José Antonio Duce va a desempeñar indistintamente las labores de director de producción, de fotografía y realizador, destacando en esta última faceta su película *Culpable para un delito* (1966), un film *noir* localizado íntegramente en Zaragoza.

Volviendo con nuestro análisis de la producción fotográfica de José Antonio Duce, cerramos este apartado con un apéndice compuesto por un catálogo fotográfico antológico (tomos III y IV). Este consta, a su vez, de quinientas nueve imágenes en total, para las cuales se ha configurado un modelo de ficha catalográfica que contiene algunos datos positivos y un comentario y análisis específico con el fin de asociar esa imagen a un movimiento o corriente determinados partiendo de sus filiaciones estilísticas directas.

En cuanto a la ordenación del catálogo fotográfico, se sigue un escrupuloso orden cronológico. En él hemos tratado de resumir casi sesenta años de trayectoria, desde 1954, el año posterior al que se hace miembro de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, hasta 2013, período que coincide con algunos de sus proyectos editoriales sobre monumentos significativos de la ciudad de Zaragoza.

Finalmente, esta Tesis Doctoral incluye además un apéndice documental (tomo V) en el que se insertan varios textos, la mayoría de ellos inéditos, que resultan interesantes para tener una comprensión más íntegra y aproximada del trabajo fotográfico y cinematográfico de José Antonio Duce. En este sentido,

y con especial atención al apartado cinematográfico, incluimos una extensa y variada documentación dividida en dos períodos principales: los años cincuenta y sesenta. En ambos casos, se podrá contemplar la existencia de varios artículos firmados por el propio Duce, la transcripción de entrevistas, así como una relación de fichas técnicas y artísticas de las películas en que intervino, junto a los guiones técnicos y literarios de los cortometrajes y medimetrajes *amateurs*, y en la esfera profesional, documentales y films de ficción. Todo este conjunto de informaciones han sido complementadas mediante la inserción de la bibliografía general consultada para la elaboración del estudio.

Por último, respecto a las principales conclusiones que se han derivado de nuestra investigación, podemos convenir la definición de un panorama asociativo en el medio fotográfico *amateur* zaragozano que determinaba buena parte de los criterios y de las pautas de actuación (tardopictorialistas) de sus socios miembros, entre ellos José Antonio Duce, sobre todo en sus inicios. Por otra parte, a pesar de esta notable influencia ejercida, hemos podido detectar sendos cambios oficiales en la concepción, orientación y finalidad del hecho fotográfico por parte de nuevas generaciones de autores (nacidos en las décadas de los veinte y los treinta del siglo pasado) en el seno de estas entidades esencialmente conservadoras. Transformaciones que se muestran en sintonía con las tendencias fotográficas presentes en el ámbito internacional, tanto a nivel estético como funcional.

En efecto, uno de estos cambios substanciales tuvo que ver con la aspiración y consecución de la dedicación profesional de algunos estos jóvenes fotógrafos, dejando atrás las prácticas *amateurs* propias de diletantes que habían caracterizado la Sociedad Fotográfica de Zaragoza desde sus inicios, en la década de los veinte.

Todo ello permite imbricar el trabajo de José Antonio Duce en el contexto de renovación de la fotografía española, tan deudora de las influencias procedentes del extranjero.

Respecto a la cuestión cinematográfica, hemos intentado aportar datos sobre la configuración de un ambiente cinéfilo que determinó la organización de agrupaciones como los cineclubs donde se consideraba al cine como un medio de expresión cultural y artística. Sin este caldo de cultivo teórico no se entiende la constitución de círculos de cineastas *amateurs* que llevaron a la práctica sus inquietudes creativas. Dentro de estas iniciativas hay que considerar sendos trabajos de José Antonio Duce a finales de los años cincuenta.

Por otra parte, pronto asistimos a un claro interés por parte de nuestro autor -como sucede con otros, como Víctor Monreal o José Antonio Páramo- de dar el salto al mundo profesional. Interés que queda plenamente materializado en los intentos de establecer una estructura industrial cinematográfica a través de la fundación de una productora dedicada, en primer lugar, a la realización de cortometrajes documentales, y, posteriormente, de largometrajes de ficción: será el caso de Moncayo Films.

En líneas generales, hemos pretendido situar la trayectoria de José Antonio Duce en una coyuntura de lentos aunque paulatinos cambios en el medio audiovisual en nuestro país, que discurre en paralelo al continuo afán experimentador que ha caracterizado al propio autor. Dicha trayectoria no se explica

completamente sin hablar de la transición oficiada desde rígidas estructuras de formación, como pueda representar la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, hacia otros contextos en los que concurren nuevos intereses y orientaciones que tienen que ver con una progresiva tendencia hacia la profesionalización y unas prácticas, tanto en estilo como en función, informadas por influencias foráneas.

RUBÉN PÉREZ MORENO

ELEUTERIO BLASCO FERRER (1907-1993). TRAYECTORIA ARTÍSTICA

Marzo de 2014 (Directora: Dra. Concha Lomba Serrano)

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dr. Gonzalo Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza)*
 Secretario: *Dr. Ernesto Arce Oliva (Universidad de Zaragoza)*
 Vocales: *Dra. M^a Soledad Álvarez Martínez (Universidad de Oviedo)*
Dr. Jaime Brihuega Sierra (Universidad Complutense de Madrid)
Dr. Javier Pérez Segura (Universidad Complutense de Madrid)

La atención que la historiografía artística ha prestado al artista aragonés Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993) hasta fechas muy recientes, ha sido paupérrima. La recuperación de los artistas que pasaron al exilio en la gran diáspora republicana de 1939 está siendo especialmente costosa, y sigue constituyendo este ámbito, en un discurso que queda duramente fracturado con la Guerra Civil, el que todavía requiere una atención especial, tanto en lo que se refiere a su investigación historiográfica positiva como al estudio de sus condiciones sociológicas, institucionales, ideológicas y, por supuesto, estéticas.

Este trabajo de investigación ha sido planteado como un estudio monográfico de la trayectoria artística del autor nacido en Foz-Calanda con dos objetivos fundamentales:

El primero de ellos, trazar la evolución artística del autor al hilo de las coordenadas biográficas y en su contexto.

El segundo, realizar el catálogo de su producción, paso previo fundamental para cualquier intento de discurso histórico-artístico.

Para llevarlo a cabo y desde el punto de vista metodológico, primeramente se ha realizado un profundo estudio del estado de la cuestión, que nos han permitido una exhaustiva revisión historiográfica crítica.

Posteriormente hemos procedido a un amplio proceso de exhumación documental en archivos públicos, privados y hemerotecas, que nos han aportado información válida para trazar su trayectoria vital y artística. En esta misma dirección, ha sido clave la entrevista con aquellas personas que tuvieron una relación personal y/o profesional con el creador.

Paralelamente, para el desarrollo del análisis artístico de la obra de Blasco Ferrer, y constituyendo en sí mismo uno de los objetivos de este trabajo, se ha realizado el catálogo razonado de su obra.

Sintetizando la trayectoria del artista aragonés y las conclusiones a las que hemos llegado, hemos de señalar que Eleuterio José Blasco Ferrer nació en la madrugada del 20 de enero de 1907 en la pequeña localidad turolense de Foz-Calanda.

Su infancia y juventud estuvieron marcadas por la pobreza, recorriendo junto a su familia los pueblos del Bajo Aragón y el Maestrazgo turolenses vendiendo vasijas de barro que ellos mismos hacían. Es desde muy joven cuando se empieza a gestar una conciencia social entorno a los desheredados de la fortuna, grupo al que él pertenecía.

No sin dificultades, con el apoyo de incondicional de su madre Lucía y la férrea oposición de su padre José, Blasco consigue marchar a Barcelona para estudiar Bellas Artes. Contaba con 19 años. Barcelona habría de ser la ciudad donde Blasco se hizo artista y donde emergerá con fuerza el compromiso social y libertario que irradia de una buena parte de su obra. Allí trabajó en los más variopintos trabajos y se matriculó durante dos cursos en un par de asignaturas en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes de la Llotja, donde no encajó bien las enseñanzas académicas. También asistió a la Academia Martínez, hasta que fue llamado a filas a Madrid, donde estuvo destinado en el Cuerpo de Ferrocarriles. A su regreso, en 1929, la personalidad artística de Blasco empieza a afianzarse.

Continuó su formación en la Academia Alemany, donde conoció a algunas importantes amistades, como el alcorisano José Aced, o el también artista Buenaventura Trepát, con el que junto al escultor anarquista José Clavero compartirá taller. Además ingresa como socio en el Centro Obrero Aragonés, entidad que se fue acercando a la causa republicana y al ideario anarquista.

Su primera exposición individual se celebra en la sala Parés en 1931, a las que seguirán sendas muestras en las galerías Layetanas en 1932 y 1934, apadrinadas por el tratadista Josep María de Sucre; además de en el Círculo Turolense (1933) y numerosos centros y ateneos culturales (Agrupación Faros, Ateneo Popular de Gracia, Asociación de Idealistas Prácticos, etc.).

El meridiano cronológico de su trayectoria acaece hacia 1931, cuando se adentra en la poética surrealista a través de la cual explora los vicios y males de la sociedad capitalista al servicio de unos ideales libertarios. Su producción en papel se acerca a la obra revolucionaria de otros dibujantes vinculados la mayoría al Sindicato Único de Profesiones Liberales de la CNT de Barcelona.

Pero Blasco siempre tuvo un especial interés hacia la escultura en barro y fundamentalmente en hierro, sin bien las mayores dificultades económicas del trabajo de este material hicieron limitar su producción. De hecho, tenemos que ir al año 1934 para hallar por primera vez obra tridimensional expuesta. Se trata de terracotas muy influenciadas por la escultura catalana, con una tendencia realista asociada a la modernidad de entreguerras, expresivas y con ciertos elementos de primitivismo; y obras en chapa de hierro, donde consciente del valor escultórico

del material en sí mismo, explora valores plásticos nuevos, siguiendo la senda abierta por Picasso, Gargallo y Julio González, o sin el mismo grado rupturista por Manolo Hugué o Julio Antonio.

Durante la mayor parte de la Guerra Civil Blasco realizó tareas de dibujante cartógrafo en la propia Barcelona, en el Estado Mayor. Los dibujos de este periodo se enmarcan en el realismo bélico, recurriendo, dentro de la hibridez estilística de esta tendencia, a los estilemas surrealistas trabajados en los años anteriores.

Todavía en marzo de 1938 participó en una muestra colectiva en el Estudio Libre de Bellas Artes de la ciudad Condal. Debió ser en esas fechas cuando se incorpora a la 26ª División del Ejército Popular Regular de la República, antigua columna "Durruti", con cuartel general en Bujaraloz, como Miliciano de la cultura. Con la ofensiva de las tropas franquistas sobre el Norte del Ebro, la división, desbordada, se reorganizó en el frente del Segre. Pero durante la campaña de Cataluña, iniciada el 23 de diciembre de 1938, y con la caída de Tarragona y Barcelona, los miembros de la división se dirigieron hacia Puigcerdá cubriendo la retaguardia de la población civil que huía hacia la frontera francesa.

El 10 de febrero de 1939, apenas unas horas antes de la llegada de las tropas fascistas, Blasco atravesaba la frontera franco-española por Bourg-Madame. Tras pasar por Latour-de-Carol, fue trasladado junto al resto de división al Castillo de Mont Louis, y de allí al campo de concentración de Vernet d'Ariège, donde permaneció siete meses. No detuvo su reclusión su actividad artística, realizando un abundante número de dibujos, el grueso de los mismos realizados dentro de la poética surrealista o en la periferia de la misma, base de una parte muy relevante de su obra posterior.

La guerra con Alemania se avecinaba y tras ser trasladado al campo de Septfonds, fue contratado por la empresa Motobloc de Burdeos, cuya actividad se había reorientado hacia la industria bélica.

En junio de 1940 las tropas nazis llegaban a la ciudad portuaria, iniciando el autor uno de los periodos más difíciles. A pesar de las circunstancias, del hambre y del peligro constante, no dejó de trabajar. En aquellos días se puso de manifiesto la solidaridad y el apoyo mutuo defendido entre los españoles refugiados junto a Blasco, caso del escritor Benigno Bejarano, Antonio Casanova, Abel Paz o Mateo Santos.

El turolense viajó a París en dos ocasiones con otros refugiados que serían apresados por la Gestapo. Gracias al pintor belga Van Montfort, gestionó en plena ocupación alemana una exposición individual en la *Garerie de Berr*, la primera en suelo galo, para el año 1942, fecha en la que se establece de forma definitiva en París. Y no tardará en entrar el contacto con Picasso, el cual en su papel benefactor ayudó al aragonés en los momentos más difíciles.

Será con la liberación cuando Blasco empiece a ser un habitual de numerosos salones artísticos y a ser una referencia dentro del exilio republicano en el país vecino. Ese año 1944, expone en el Salón de Otoño, presidido por Denys Chevalier, llamado triunfalmente para la ocasión Salón de la Liberación. Y a partir de ese momento la actividad expositiva de Blasco va en aumento, de forma que

entre 1947 y 1958, celebra 11 exposiciones individuales: cuatro en París; dos en Marsella; y una en La Haya, Ámsterdam, Bagnols-sur-Cèze, Nimes y Barcelona. La obra pictórica deja de tener interés, desde los años 40, centrándose su éxito en sus obras en hierro. Blasco trabaja habitualmente sus esculturas a partir de una única lámina de metal donde ha de prever de antemano el resultado final de unas piezas que poseen una intensa y sincera carga emotiva.

Fallecidos los escultores aragoneses más renovadores en el uso de la chapa metálica y el hierro, esto es, muerto Gargallo en 1934 y asesinado Acín en 1936, Blasco se convierte en el artista aragonés que estando activo en la década de los treinta, continuará de forma más clara la senda abierta por este material tras la fractura que supone la Guerra Civil, enlazando con el resurgir del hierro a partir de los años 50.

Fueron distintos los caminos de la renovación de la escultura en el primer tercio de siglo. Blasco mantuvo siempre relación directa con la realidad y cierta dependencia de la figuración de raíz clásica. El hierro como material y el juego con el espacio, nunca le llevaron ni tan siquiera a acercarse a la abstracción.

Hemos de señalar que Eleuterio Blasco Ferrer es un artista irregular, cuya obra más interesante desde el punto de vista plástico se circunscribe a un periodo de tiempo relativamente breve, unos 25 años, ocupando la década de los años treinta, cuarenta y primera mitad de los cincuenta. A partir de esas fechas, se aprecian pocas variaciones respecto a los logros ya conseguidos en el plano escultórico, manteniendo siempre un gran dominio técnico en el trabajo del hierro.

Valorar en qué forma, la guerra y el exilio determinan un cambio en la plástica de Blasco nos llevaría una larga disertación. Pero en síntesis y en primer lugar recordemos que el focino atraviesa la frontera en febrero de 1939, esto es, cuenta con 31 años. Es un artista joven aunque lleva a sus espaldas varias exposiciones individuales y numerosas participaciones en colectivas. No obstante, no había desarrollado en España una obra especialmente densa como para entender que hubiera alcanzado la madurez artística plena. Esta la logra en la década de los 40, momento en que se define de forma cristalina la plástica del focino. Al igual que otros artistas como Remedios Varo, Gabriel García Nazareno, Seoane o Granell, no se desprende, en el exilio, del equipaje poético-visual de los años treinta, sino que lo impulsa, lo hace más rico desde el punto de vista iconográfico; no hay mutación, ni una metamorfosis definitiva, manteniendo los elementos emocionales y estéticos de su producción anterior. Quizá sea una más acentuada melancolía la que se desprende de su producción con el paso a suelo galo, afinidad emocional que en uno u otro momento encontramos dentro de la compleja diversidad de artistas del exilio, aunque difiere la forma en que plasmaron estas sensaciones de trastorno sentimental y profesional.

La muestra celebrada en la Reyn Gallery de Nueva York a fines de 1964 y en la Galerie Grands Augustins de París en 1967, suponen el canto del cisne de la trayectoria artística de Eleuterio. Una especie de despedida artística. Tan solo tiene 60 años, pero ralentiza enormemente su actividad. Aquejado de numerosos achaques, Blasco prácticamente desaparece de los medios artísticos franceses.

Blasco regresa a Barcelona definitivamente en 1985, anciano y enfermo. Cuenta con 78 años, 46 años después de que atravesara la frontera. Es más, su primer viaje a España, con grandes dudas y miedos todavía, data de 1968, 29 años transcurridos desde el aciago 10 de febrero de 1939 en que abandonó suelo español. Y durante 28 años fue administrativamente un refugiado, hasta que en 1967 el Consulado General de España en París le emitió un certificado de nacionalidad.

Apenas los últimos dos meses de su vida, Eleuterio residirá en la Residencia para la Tercera Edad de Alcañiz. Allí fallecerá a los 86 años de edad, el día 29 de julio de 1993.

En todo caso podemos decir que la trayectoria del artista turolense es un rompecabezas con piezas extraviadas: su biografía plantea interrogantes clave no desvelados, y parte muy importante de su obra se halla en paradero desconocido e incluso destruida, siendo conocida tan solo por fotografías de muy buena calidad. A pesar del extravío de de tan relevantes fragmentos podemos afirmar que Blasco fue un artista fundamental del exilio artístico republicano, sin cuya recuperación historiográfica el estudio del exilio en París tendría una importante laguna.

JORGE RAMÓN SALINAS

**OCIO Y CULTURA EN HUESCA DURANTE LA RESTAURACIÓN
(1875-1902) A TRAVÉS DE LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS LOCALES**

Mayo de 2014 (Director: Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente)

Miembros del Tribunal:

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

Secretaria: *Dra. Teresa Sala García, (Universidad de Barcelona)*

Vocal: *Dr. Luis S. Sazatornil Ruíz (Universidad de Cantabria)*

En la presente tesis doctoral se han investigado las actividades culturales y de ocio en el entorno urbano de la ciudad de Huesca durante la primera etapa de la Restauración (1875-1902), a través de las publicaciones periódicas locales. Se trata de un estudio multidisciplinar cuyo campo de estudio corresponde al área de conocimiento de las Ciencias Sociales, la Historia del Arte, la Literatura, la Historia de la Música y la Musiocología.

El principal objeto de este trabajo ha sido analizar la programación artística, cultural y de ocio en la capital oscense y durante el periodo descrito, fundamentado en las actividades programadas en los diversos espacios que se crearon o se transformaron para albergarlas. La investigación ha sido realizada mediante un examen sistemático y minucioso de la práctica totalidad de la hemerografía conservada.

Los datos obtenidos han posibilitado la obtención de contenidos como los siguientes: La elaboración de un listado cronológico de eventos culturales y artísticos; la elaboración de un calendario de representaciones y conciertos, así como de otros espectáculos y actividades de ocio atendiendo al espacio en el que se desarrollaron; la obtención de datos biográficos de artistas que protagonizaron la escena cultural urbana oscense, y así como de los miembros de los cuadros artísticos de las diferentes compañías estudiadas; el conocimiento de la recepción crítica de las principales obras y actividades realizadas, valorando el éxito obtenido por las compañías y artistas; el análisis de aspectos sociológicos de los eventos culturales y artísticos: costes, organizadores, horarios, puntos de venta, composición y actitud del público asistente, etc.

Los espacios de ocio y cultura estudiados han sido:

- El Museo Provincial. Escaparates, salones de sociedades y otros espacios para la exposición y exhibición pública de las artes plásticas y decorativas. La fotografía y el cinematógrafo.
- Las sociedades de recreo.
- Los cafés.
- Los teatros. El Teatro Oriental y el Teatro Principal.
- La Plaza de Toros.
- Calles, paseos, plazas y otros espacios urbanos.
- Los frontones y el velódromo.

Cada uno de ellos constituye un apartado monográfico en el que, tras un estudio de su origen, evolución y características, se han detallado las actividades que en ellos se realizaron, siguiendo un criterio cronológico.

Los géneros y actividades de ocio y cultura descritos y clasificados han sido los siguientes:

- Las artes visuales: artes plásticas y decorativas, la fotografía y el cinematógrafo.
- La música.
- El teatro y las actividades parateatrales.
- Magia, prestidigitación y actividades circenses.
- Bailes de sociedad y otras actividades.

Este trabajo nos aproxima a la historia de la ciudad desde el prisma de las actividades culturales y de ocio, en un periodo —el de la primera etapa de la Restauración (1875-1902)— en el que la escasa historiografía oscense ofrecía tradicionalmente la visión de una ciudad provinciana que languidecía bajo el yugo político de Manuel Camo Nogués. Desde esta tesis se ha pretendido modificar parcialmente esta idea, y mostrar la vitalidad social, artística y cultural, que había en la ciudad durante el periodo descrito. Del mismo modo se ha pretendido realizar una reconstrucción de la programación cultural y de ocio realizada y despertar el interés por Huesca y sus gentes durante el último cuarto del siglo XIX.

PIEDAD VARGAS SORIA

LA CREACIÓN DEL SUEÑO ARQUITECTÓNICO

Mayo de 2014 (Directora: Dra. Isabel Yeste Navarro)

Miembros del Tribunal:

Presidente: *Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente (Universidad de Zaragoza)*

Secretaria: *Dra. Nuria Ricart Ulldemolins (Universidad de Barcelona)*

Vocal: *Dr. Miguel Ángel Chaves Martín (Universidad Complutense de Madrid)*

Al analizar los procesos creativos de estos creadores, mi intención no es descubrir unos rasgos característicos que los diferencien entre ellos o entre otros procesos creativos, sino que pretendo hallar características comunes que, de alguna forma, se repiten en éstos y otros procesos creativos. También pretendo realizar un análisis de la situación de los mismos creando su propia obra (con toda la problemática que su actividad conlleva), y su relación con el arte ortodoxo.

La creación artística contemporánea está determinada, en muchas ocasiones, por parámetros institucionales y está sujeta, en el caso de la arquitectura, a requerimientos determinados.

Pero encontramos también de manera paralela otras actividades normalmente de personajes ajenos al ámbito artístico y arquitectónico, que pretenden llegar a materializar sus fantasías, llevando a cabo obras que no han sido encargadas por nadie y que se generan fuera de las normas que dirigen la actividad artística ortodoxa. El apasionamiento subjetivo y personal y la ilusión individual son los estímulos que impulsan los “constructores marginales”, siendo difícil no apreciar en este hecho la pulsión más auténtica a través de la cual se genera gran parte de la actividad creativa.

Es evidente que se trata de sujetos cuyos estados psicológicos y situaciones vitales se presentan de manera muy diversa, pero el rasgo común a todos es esa necesidad que tienen de crear. Si a esta necesidad le añadimos el hecho de que se entregan a esa tarea sin una formación previa, nos encontramos con que los caminos que toman para llevar a cabo sus obras tienen coincidencias entre ellos.

Caminos no necesariamente diferentes a los que toman los artistas ortodoxos. Todas estas reflexiones me llevan a pensar que estamos frente a una posible vía para llegar a comprender los procesos creativos en general.

Considero que es necesario un reconocimiento de la importancia de este tipo de obras que supere la escasa e insuficiente dedicación que hasta el momento había recibido este interesante tema por parte de algunos investigadores. Pero ante todo, no quiero establecer en esta tesis una postura radical ni caer en estereotipos, por lo que he intentado mostrar el trabajo desde un punto de vista objetivo e imparcial; intentando sacar del silencio en el que se ha mantenido a estos creadores y la invisibilidad de sus obras por parte de la mayoría de historiadores del Arte.

Son obras distintas, que llaman la atención y se desmarcan, de forma evidente, en el espacio donde están enclavadas. Son la satisfacción de sus artífices, los cuales desean que éstas sean protegidas y apreciadas.

La clara intención por parte de los creadores de que sus obras sean conservadas y el creciente interés que suscitan estas construcciones en la sociedad me lleva a considerar ciertos aspectos fundamentales para la inclusión de las mismas en el ámbito histórico artístico, lo que a su vez me lleva a preguntarme por su futuro.

Para analizar estas edificaciones es necesario analizar primeramente una serie de consideraciones generales encaminadas a la reflexión acerca del arte marginal y cuestiones transversales a este tema para así poder llegar a comprender de forma más amplia y con una visión más global y completa algunas cuestiones relacionadas con las obras estudiadas.

Para ello es fundamental hacer una aproximación al estudio del arte fuera del arte, un análisis de las relaciones existentes entre los artistas marginales y ortodoxos poniéndose de manifiesto las características que acercan a ambos grupos de creadores. Una aproximación a esos otros creadores, que se encuentran fuera de la cultura ortodoxa, y en particular de la complicada infraestructura del mundo artístico, esto es, de las galerías, museos y universidades con los que normalmente se relacionan los artistas.

Inevitablemente al estudiar estas obras nos vienen a la cabeza cuestiones relacionadas con la estética, la antiestética, la belleza o el kitsch. Planteándose cuestiones relacionadas con el buen y el mal gusto, y de las características que, de algún modo, son necesarias para considerar una construcción como bella o agradable, pero sin perder de vista las generalidades y características globales relacionadas con el fenómeno socio-cultural del kitsch.

Podemos afirmar que el ser humano es propenso a considerar algo bello cuando ese elemento u objeto reúne de manera condensada las cualidades que, de algún modo, escasean en nosotros o en nuestra sociedad. Entender el engranaje psicológico del gusto puede que no modifique nuestra percepción de lo que apreciamos como bello, pero puede frenar nuestras reacciones escépticas frente a lo que no nos gusta. Tendríamos que aprender a preguntarnos cuáles son las carencias que tiene la gente para poder considerar un objeto como bello e intentar comprender la naturaleza de su necesidad, a pesar de que no nos apasione su opción.

La existencia del fenómeno estético del kitsch en las sociedades contemporáneas es un tema peliagudo, pero evidentemente inevitable. Sin embargo, no se trata solamente de un hecho estético, sino que por prolongación a los más diversos ámbitos de la creación puede formularse como un fenómeno totalmente cultural. Cuando consigamos una definición de arquitectura que incluya la vastísima variedad de expresiones y demandas arquitectónicas, desaparecerá el fantasma del kitsch.

Casi todos los creadores que se muestran en este estudio utilizan en sus obras innumerables materiales reaprovechados, cosas sin utilidad para la sociedad a la que pertenecen. La reutilización, en su sentido más puro, genera el collage que emerge de los fragmentos de materiales usados, siendo el lugar donde, aparen-

temente, se originan las obras de arquitectura intrusa. Este es el contenido de tercer capítulo. Creaciones improvisadas y normalmente fuera de la legalidad. Construcciones que se adscriben al fenómeno de engendrar un refugio privado. Arquitectura enfrentada con disposiciones y leyes, pero que, rescata la autonomía de hacer sin ese poco provechoso y oxidado tradicionalismo del material perfecto e inmaculado. Una arquitectura que disfruta con el construir su propio refugio. Que busca alternativas lejos de cualquier fingido compromiso intelectual, y llegan a ser, en muchas ocasiones, contribuciones técnicas realmente originales.

Las obras que aquí se estudian, puede que ni ahora ni en el futuro sean consideradas por muchos como obras de arte, pero es interesante estudiar en ellas la vinculación con los medios de comunicación de masas, siendo ésta la manera en que son puestas en escena frente a la sociedad. Éste es un escaparate público de información y masificación, que despliega ante la sociedad estas obras que se encontraban en el anonimato. A través de Internet se ha dado el paso de que estas obras hayan pasado de ser conocidas en un ámbito reducido, puede que más culto, a otro mucho más amplio y popular, lo que quizá significa que los límites entre el gusto popular y el gusto culto son cada vez más difusos.

Resulta evidente que para llegar a un mayor entendimiento y para poder analizar estas construcciones de manera profunda, es fundamental, tratar cuestiones relacionadas con la creatividad y el proceso creativo, donde se analizan las diferentes maneras de acometer el arte, tratándose temas como la inspiración y el genio. Quedando de manifiesto que, los modos de afrontar la creación artística por los distintos creadores son desiguales, como diferente se evidencia, en cada caso, el producto, la obra.

Una parte fundamental de esta investigación está destinada al estudio de la figura de los creadores y los procesos creativos de los mismos que generan las construcciones que en este estudio se recogen. Esta muestra está formada por diez ejemplos de este tipo de construcciones, que van desde castillos, un templo griego, una catedral y diferentes construcciones de aire surreal, casas de conchas y azulejos hasta terminar con intervenciones en el espacio con visión arquitectónica.

Dicha muestra está estructurada en tres partes. La primera es donde se encuentran las construcciones propiamente dichas, en las que los creadores diseñan todos y cada uno de los espacios, volúmenes, distribuciones y relaciones espaciales y ornamentales. En un segundo bloque aparecen construcciones ya existentes —normalmente construcciones de aspecto tradiciona— con aportaciones meramente ornamentales, elementos decorativos que los revisten y en donde los creadores ponen su empeño no en la creación de espacios y volúmenes sino en la adición de materiales de cubrición. Y un tercero que corresponde a lo que he denominado como “intervenciones en el espacio con visión arquitectónica”, tratándose de elementos como vallas o intervenciones en jardines siguiendo formas de construcción y procesos creativos similares a las edificaciones que aquí se estudian.

Por otro lado, es importante tener en cuenta que estas construcciones comparten características con otras obras internacionales que han sido reconocidas

como obras de arte y/o catalogadas como monumentos o lugares históricos. Tras estudiar los documentos por los cuales se les concede la consideración de patrimonio cultural analizo los ejemplos españoles recogidos en esta investigación, teniendo en cuenta la repercusión que las mismas tienen en los medios de comunicación, la repercusión a nivel artístico, el reconocimiento popular y el reconocimiento a nivel local por parte de los Ayuntamientos de las diversas localidades.

El hecho de que existan publicaciones internacionales que estudian obras con características similares a las aquí estudiadas como pueden ser el Palais idéal de Cheval, las Watts Towers de Rodia o Bottle Village de la Señora Prisbey y que a su vez estas obras hayan sido consideradas y reconocidas por las autoridades de diferentes países como monumentos o lugares históricos, me lleva a pensar en que no se trata únicamente de construcciones extravagantes llevadas a cabo por personajes peculiares y sin experiencia constructiva o, aunque, con habilidades manuales, sino que se trata de algo que va más allá. Se trata de sorprendentes construcciones llevadas a cabo, en todos los casos, por la necesidad de singularizarse, motivadas por el deseo, mejor o peor entendido, de rodearse de belleza o de personalizar e individualizar su espacio para convertirlo en algo único e irreplicable.

Casi todas estas obras tienen en común el carácter de tarea casi obsesiva y el uso de materiales y/o técnicas constructivas poco habituales. Recurriendo a una construcción por adicción y yuxtaposición, donde se amalgaman objetos y materiales que se encuentran al alcance de estos constructores, dando como resultado enormes collages.

En pocas ocasiones estos artistas poseen estudios o conocimientos de las técnicas y leyes que rigen la arquitectura y por lo tanto son obras con múltiples y considerables carencias e irregularidades técnicas, pero lo importante en ellas es su capacidad de conmovir, transmitir y hacer que los espectadores no permanezcan impasibles ante ellas, lo que nos lleva claramente al terreno del arte.

Para comprender estas obras es necesario desmitificar el arte y alejarnos de esa percepción trascendental y de esos prejuicios que, en muchas ocasiones, supone un obstáculo al contemplarlo.

La Historia del Arte que da cabida a estas obras determina el vínculo obligatorio entre la parte interna de las obras y la realidad exterior, es decir, entre el proceso creativo que es vivido y experimentado por sus artífices y el resultado formal lleno de extravagancias del objeto resultante, sin entender el aspecto cultural como un contexto acotado ni la actividad artística como un hecho aislado. Resultando una historia que disuelve los límites tradicionalmente argumentados entre los diferentes movimientos artísticos y su encorsetamiento.

El eclecticismo de estas obras lleva a desistir del intento de incluirlas en un determinado grupo de obras artísticas o movimientos, ya que comparten cualidades y características comunes con el arte povera, el collage, el art brut, el outsider art o el ready-made entre otros.

Este enorme cajón que se abre ante nosotros puede definirse como la agrupación de prácticas artísticas llevadas a cabo por individuos sin formación

artística en quienes se manifiesta, de modo más o menos repentino, una necesidad inminente de dar forma.

No es mi intención determinar unas características propias de estos artistas y ajenas a otros procesos creativos, sino intentar encontrar las dinámicas comunes con otros procesos, pero que son manifestadas con mayor intensidad en los procesos estudiados.

Aunque los creadores posean psicologías y situaciones vitales muy diversas, entienden el arte como una necesidad existencial. Si esto lo sumamos a un acercamiento con la creatividad sin contar con una formación especializada desemboca en el desarrollo de caminos que son comunes en ciertos puntos. Esto no quiere decir que se trate de caminos distintos a los de otros artistas, sino que se muestran de manera diferente, despojados de artificios, con un entusiasmo hacia la creación que nos hace pensar que nos encontramos en un campo muy propicio para intentar entender los procesos creativos en general.

Podemos observar cómo estas construcciones son el resultado de dar respuesta a ciertas necesidades intrínsecas al ser humano, por medio de la práctica arquitectónica.

Estos proyectos son, en primer término, una ilusión de poder cambiar la realidad más cercana para resolver necesidades y ser capaces de poder contar con un entorno más adecuado. Esta forma de actuar es innata en la naturaleza del ser humano.

El proceso por el cual son llevados a cabo los distintos proyectos no puede ser interpretado con carácter general. Cada creador cuenta con su propia manera de trabajar, establece sus propias estrategias, crea o adapta sus herramientas y concibe el proceso de forma personal.

Estos proyectos desde los que se crean las diferentes arquitecturas cuentan con una estructura interna bastante complicada, ya que tienen que cohesionar múltiples formas de análisis, de fuentes, de técnicas y de disciplinas para conseguir llegar a la constitución global del proyecto. Esta complejidad propia de cualquier proceso creador, así como la personalidad y biografía de cada autor, llevan a que cada arquitectura sea única, personal e irrepetible.

Estas obras no pueden ser consideradas como algo puntual e insignificante, ya que es innegable que tienen cierta repercusión sobre los espectadores que observan estos sueños arquitectónicos.

Son obras diferentes, que destacan de manera notable en el lugar donde se ubican, convirtiéndose en el orgullo de sus autores, los cuales se sienten satisfechos de haber sido capaces de realizarlas y ansían que sean conservadas, visitadas y admiradas.

Esta intencionalidad de conservación que sus autores manifiestan y el creciente interés que despiertan estas obras en la sociedad nos lleva a analizar aspectos importantes para la futura inclusión de las mismas en el ámbito histórico artístico.

Es importante destacar como algunas obras internacionales que comparten innumerables características con las que aquí se estudian son o han sido reconocidas como obras de arte y catalogadas como monumentos o lugares históricos.

Tengo la impresión de que en nuestro país, quizá debido a cierto inmovilismo o encasillamiento de los estudios académicos relacionados con la Historia del Arte —excepto algunos ejemplos aquí mencionados—, nos ha llevado a cierto abandono, desamparo o arrinconamiento de esta interesantísima variedad de obras que en otros países europeos y en Estados Unidos, hace tiempo que son reconocidas y protegidas a nivel institucional y sobre las cuales tendríamos que hacer hincapié, primero desde el reducto de la historia del arte y, posteriormente, valorar y animar a las autoridades competentes a conservarlas y protegerlas.

La capacidad transgresora del acto creador no puede encontrarse, constantemente, con las trabas que, en ocasiones, ponen ciertos historiadores o críticos de arte. El intento de explicar las obras de arte o el fenómeno que las produce, no puede acabar con los valores del arte sino que su verdadera intencionalidad tendría que ser intentar incrementarlos.

Es necesario adoptar nuevos procedimientos y ocuparnos de ciertos temas que tradicionalmente han sido excluidos por parte de la Historia del Arte.

Considero muy interesante que exploremos esas obras y procesos creativos que todavía se encuentran en tierra de nadie y que intentemos ampliar los límites —a veces tan encorsetados— de lo artístico, para instalarnos más cerca de los límites, porque sólo desde ellos es posible aproximarse a este tipo de creaciones.

Al igual que los artistas rompen constantemente con esos límites, los historiadores y críticos de arte deberíamos hacer lo propio.

Es interesante que seamos capaces de superar la percepción del museólogo y del mercado de arte, para profundizar en las auténticas motivaciones de los diferentes procesos de producción artística.

Considero que la historia del arte debe ser una ciencia comprometida, abierta, flexible y cercana a los nuevos problemas que constantemente se generan y tiene que alejarse de pautas dogmáticas, de temas limitados y de rígidos procedimientos.

Evidentemente no se puede menospreciar más de un siglo de trabajo histórico serio, pero urge una remodelación, un levantamiento de ciertas disposiciones complementarias y trabajar para encontrar el camino hacia una necesaria renovación.

El espíritu inagotable y el carácter autodidacta que se ponen de manifiesto en estas construcciones, todas ejecutadas desde el anonimato artístico, así como la belleza arquitectónicamente extravagante de estas obras, se transmiten a todo aquel que va a verlas.

En el momento en que uno de estos creadores se hace responsable de llevar a cabo una de estas construcciones, un sueño arquitectónico con significaciones estéticas y simbólicas concretas, nos encontramos ante un complicado debate de consideración y valoración artística. Se trata de creaciones que rebasan las fronteras del arte popular. Son obras que pueden llegar a manifestarse de manera inocente y auténtica, que pueden ser consideradas en ciertos aspectos como obras naïf o kitsch, pero que, por otro lado, poseen gran fuerza; obras por medio de las cuales se expresan inquietudes y sentimientos íntimos de unos individuos

peculiares que dedican todo su tiempo y energía a la creación artística como una forma de manifestarse.

Estas extraordinarias construcciones puede que pasen inadvertidas para el sistema tradicional del arte, pero en pocas ocasiones dejan impassibles a sus espectadores.

No se puede considerar esta tesis como un trabajo cerrado, sino que por el contrario y a partir de la misma surgen nuevos e interesantes temas de investigación en los que resultaría sumamente atractivo poder ahondar como puede ser el estudiar el posible proceso de legalización o de reconocimiento patrimonial de estas obras, así como realizar un inventario exhaustivo de estas obras por antes de su posible desaparición.

Hay que poner esfuerzo y energía en la defensa de la creación artística en general y en la defensa de este tipo de construcciones en particular. Dar valor a estas creaciones como parte necesaria de la Historia del Arte y de su evolución. Debemos trabajar por una Historia del Arte en la que se incluya la diversidad actual y en la cual se hable sobre estas obras y abrir nuevos caminos de reflexión y teorización en lo referente a este tipo de arquitectura.

El promover el conocimiento y la difusión de estas obras es una forma de garantizar su supervivencia, por lo que sería muy interesante seguir trabajando en esa dirección.

ELENA MARCÉN GUILLÉN

ARQUITECTURA DE MUSEOS EN ARAGÓN (1978-2013)

Septiembre de 2014 (Directores: Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente y
Dra. Ascensión Hernández Martínez)

Miembros del Tribunal:

Presidente: *Dr. Josep Maria Montaner Martorell (Universidad Politécnica de Barcelona)*

Secretaria: *Dra. Concepción Lomba Serrano (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dra. M^a Ángeles Layuno Rosas (Universidad de Alcalá)*

La presente Tesis Doctoral, que ha sido desarrollada gracias a una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU) concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en el año 2009, tiene como objeto de estudio la arquitectura de museos de la comunidad autónoma de Aragón en el periodo democrático (1978-2013). Esta etapa coincide en Aragón con una verdadera edad de oro de la institución museística, en la línea de lo que ocurre también en el resto de España y en la mayor parte de los países industrializados. La democratización del museo como espacio de masas, unida en el caso español a la carencia de infraestructuras culturales que arrastraba el país

desde la dictadura, se encuentra sin duda entre las múltiples causas de esta proliferación masiva.

La elección de la arquitectura de museos en Aragón como tema de investigación responde a la voluntad de cubrir una laguna en este campo. Pese al panorama de progresivo interés por la arquitectura de museos que se detecta en el ámbito español desde hace varias décadas, la carencia de estudios de conjunto del territorio aragonés en el momento de plantear esta investigación era evidente. Aunque la arquitectura de museos es un tema de investigación clave en nuestra materia y, de hecho, el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza es una referencia en este sentido (en diferentes ámbitos de estudio), el tema no había sido objeto de análisis exhaustivos que abordaran la situación en su totalidad.

Entre los objetivos definidos al inicio de la investigación se encontraba determinar cuándo surge la arquitectura de museos como tal en la comunidad, detectar las opciones tipológicas más frecuentes en la arquitectura de museos aragonesa y el verdadero impacto de cada una de ellas, y elaborar un catálogo razonado de los espacios expositivos aragoneses en términos de arquitectura (si no de todos, al menos de un conjunto representativo), que permitiera disponer en el futuro de un instrumento de trabajo eficaz y actualizado.

La metodología empleada en el análisis arquitectónico partió de la definición de varios niveles de trabajo. El primero consistió en la visita de un amplio conjunto de centros, cuyo estudio podía aportar una valiosa información en cuanto a las tendencias más habituales en arquitectura de museos. Para ello, de forma previa se elaboró un censo exhaustivo de espacios expositivos de Aragón, que recogió un total de 451 espacios. El censo sirvió de base para efectuar una selección representativa de aquellos que debían ser visitados con el fin de elaborar el catálogo arquitectónico que se incluye como anexo en la tesis. La información más relevante de cada uno de ellos fue consignada en una ficha catalográfica de elaboración propia que incluía diferentes campos (relacionados con la arquitectura y la museografía).

Además, los datos obtenidos en la fase de trabajo de campo fueron volcados a su vez en una hoja de cálculo Excel con diferentes descriptores: tipología (museo, centro de interpretación o exposición permanente), temática, modalidad arquitectónica (de nueva planta, rehabilitación o museo al aire libre), titularidad, horario y año de inauguración. El censo fue organizado por provincias, asignando a cada localidad el correspondiente código SITAR (Sistema de Información Territorial de Aragón), lo que hizo posible más adelante trabajar con los datos y reflejar los resultados en una serie de gráficos y representaciones territoriales.

El segundo nivel de análisis consistió en establecer dos grandes grupos en función de las dos posibilidades fundamentales a la hora de crear un museo, una división ya habitual en la bibliografía especializada: instalarlo en un edificio preexistente, rehabilitado para usos museísticos, o bien crear para él una arquitectura de nueva planta. La metodología ha consistido en presentar, en ambos casos, un panorama detallado de la situación, aunque los criterios metodológicos aplicados han variado de una opción a otra. En el caso de la rehabilitación

arquitectónica, se ha preferido clasificar el análisis en función de las tipologías constructivas que acogen espacios expositivos en la comunidad (eclesiástica, civil, militar, preindustrial, industrial y de ocio), mientras que la arquitectura de nueva planta admitía un acercamiento cronológico y formal.

Finalmente, el tercer nivel —más específico y detallado— lo constituye el estudio monográfico de ocho casos destacados, organizados en tres grupos, uno por cada una de las tendencias mayoritarias en la arquitectura de museos (rehabilitación y creación *ex novo*) y un tercero para los proyectos no realizados. Los ejemplos escogidos han sido el Museo Diocesano de Barbastro-Monzón, el Mausoleo de los Amantes de Teruel, el Museo Camón Aznar (Zaragoza), el IAACC Pablo Serrano (Zaragoza), el Centro de Arte y Naturaleza (Huesca), el Museo Orús (Utebo, Zaragoza), el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo de 1993 y el Espacio Goya. En la elección de los ejemplos se ha buscado la representatividad territorial: solo uno de los museos analizados está situado en la provincia de Teruel, mientras que dos pertenecen a la de Huesca y cinco a la de Zaragoza. Este desequilibrio es un reflejo de la situación aragonesa, ya que la provincia de Zaragoza (sobre todo la capital) acumula la mayor parte de las propuestas. Por otro lado, el resto del territorio ha quedado lo suficientemente representado en los capítulos anteriores como para ofrecer, en conjunto, un análisis coherente.

El estudio de la arquitectura de museos en Aragón permite extraer una serie de conclusiones. En sentido estricto —aunque existen ejemplos anteriores—, el surgimiento de la arquitectura de museos en Aragón se produce de forma algo tardía respecto al ámbito internacional. La primera ocasión para reflexionar en torno a la singularidad del edificio museístico no se dio en la comunidad hasta la primera década del siglo XX, cuando el arquitecto Ricardo Magdalena se enfrentó a la concepción del que sería el futuro Museo de Zaragoza. El edificio, que debía albergar la “Exposición de Arte Retrospectivo” de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, favoreció el desarrollo de una reflexión detallada acerca de su distribución espacial y sus necesidades, ya que fue diseñado pensando en el futuro uso al que se iba a destinar. Sin embargo, el proyecto no tuvo una continuidad inmediata y los museos que se abrieron con posterioridad siguieron instalándose, como hasta entonces, en edificios preexistentes prácticamente sin adaptaciones previas. Actualmente, en Aragón predomina la rehabilitación arquitectónica como opción fundamental (con un 83% de los ejemplos analizados), si bien es cierto que en los últimos años han aumentado de manera considerable las creaciones *ex novo* (que suponen el 15% de los espacios existentes, mientras que el 2% restante son museos al aire libre).

Por otro lado, el periodo analizado se ha revelado como una etapa esencial en la historia de los museos aragoneses, caracterizada por un dinamismo sin precedentes en la apertura de nuevos centros. Esta explosión museística se ha producido en Aragón con un ligero retraso respecto al ámbito nacional, ya que es sobre todo la primera década del nuevo milenio la que asiste a la multiplicación espectacular de nuevos centros, mientras que en el resto del territorio esta expansión se produce dos décadas antes. La proliferación indiscriminada de espacios expositivos, sobre todo en el ámbito rural, ha dado lugar a una oferta

museística irregular e inconexa, con graves carencias de gestión. Además, el estudio de la situación actual en materia museística proporciona una imagen de contrastes, ya que junto a los proyectos culturales estrella de los diferentes gobiernos autonómicos, en los que se han invertido cuantiosos recursos, existe toda una multiplicidad de humildes museos y otros espacios expositivos de carácter local, frecuentemente olvidados por las instituciones que los pusieron en marcha.

El balance final, a pesar de las carencias enunciadas, es positivo. En el periodo democrático, Aragón ha visto incrementada su oferta expositiva con un número considerable de nuevas propuestas de signo muy variado, que componen un paisaje dinámico. Esta proliferación ha conllevado la restauración de un ingente conjunto patrimonial que se encontraba en desuso. Por otro lado, el diseño museístico de nueva planta ha dotado a la comunidad de algunos de sus hitos arquitectónicos más destacados. Sin embargo, para seguir trabajando en la configuración de una red museística coherente, se impone llevar a cabo una reflexión detenida sobre la situación actual y las necesidades futuras de la comunidad, que evite repetir los errores del pasado y que haga posible, al mismo tiempo, optimizar los recursos disponibles.

ANA ISABEL SERRANO OSANZ

**HISTORIA Y ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN DE LA SOPRANO
LÍRICA Y LÍRICO-SPINTO DE LA ESCUELA ITALIANA DE CANTO
A TRAVÉS DE LA FONOGRAFÍA EN LA ERA CALLAS-TEBALDI**

Noviembre de 2014 (Directores: Dr. José Luis Pano Gracia y
Dra. Susana Sarfson Gleizer)

Miembros de tribunal:

Presidenta: *Dra. Isabel Álvaro Zamora (Universidad de Zaragoza)*

Secretario: *Dr. Rodrigo Madrid Gómez (Universidad Católica de Valencia)*

Vocal: *Dr. José Vicente González Valle (Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC)*

Uno de los momentos más interesantes para la historia de la lírica universal fue la década de los años 40 del pasado siglo XX, periodo en el que destacaron las inconmensurables voces de Maria Callas y Renata Tebaldi, las cuales convivieron junto a una extensa pléyade de sopranos que quedaron parcialmente ensombrecidas por estos dos portentos vocales y mediáticos. Esta tesis doctoral contribuye a rescatarlas del olvido, ya que se ha encaminado en su mayor parte a estudiar, a partir de los registros fonográficos, esas otras figuras que se desarrollaron en escena en este periodo, bien por ser hoy día prácticamente ignoradas en los círculos musicales y en la crítica profesional o por no haber sido todavía sometidas

a un profundo análisis musicológico bajo aspectos estrictamente técnico-vocales como su fonación, tesitura, fraseo, dicción, homogeneidad de registros, emisión, anchura o repertorio.

Los estudios ya existentes de estas intérpretes se habían centrado en aspectos biográficos y repertorios, relegando al ostracismo excelentes carreras profesionales que triunfaron en los más importantes teatros internacionales y que nos han legado abundante discografía. Y cuando estas obras tocaban cuestiones más próximas al análisis transmitían, en bastantes ocasiones, errores de concepto, aseveraciones confusas sobre la altura de las notas, realización de las cadencias o tonalidad de las ejecuciones, sumándose a esto una manifiesta falta de objetividad. A ello se ha de añadir que la crítica anglosajona había seguido ciegamente los postulados de algunos renombrados estudiosos como Rodolfo Celletti, quien había realizado determinadas consideraciones poco científicas o no apoyadas en el documento sonoro que han quedado como verdades inamovibles a pesar de su falta de rigor, o las aseveraciones de Jhon Ardoin sobre la discografía de Callas, que presenta sonados deslices.

El objetivo de esta tesis ha sido aunar en un solo compendio, de una forma sistematizada, un estudio profundo que trate con rigor musical y académico la historia y análisis de la interpretación de la soprano lírica y lírica-*spinto* de la escuela italiana de canto, abarcando aquellas voces que hicieron su debut escénico entre 1940 y los primeros años de los 50, e incluye grabaciones realizadas a lo largo de toda su carrera, aunque ésta se extienda hasta los 70 o incluso más. Desde que el sonido y la música se pueden grabar, ese momento especial, el momento artístico, obra de arte del cantante hasta entonces efímera, perecedera, que desaparecía fugaz tras el eco de su última vibración, puede por fin trascender a la historia. Esa grabación y sus análisis constituye nuestro objeto, huyendo de validar cualquier información que no esté extraída directamente de la escucha fonográfica, intentando ser lo más imparciales y científicos posibles. El total de voces analizadas asciende a 52 sin contar las 125 relacionadas en el capítulo de antecedentes.

La metodología seguida en nuestro trabajo sigue las bases específicas de la investigación musicológica aplicadas al análisis de las fuentes sonoras sin prescindir de los fundamentos generales de la investigación histórica y de la historia del arte, estableciendo criterios suficientes para permitir una caracterización y describiendo explícitamente los procedimientos pormenorizados de nuestro examen para que éste pueda ser reproducible. En la actualidad, la Musicología, al igual que la Historia, se caracterizan en la investigación por su orientación fundamentalmente descriptiva, y más en un análisis que se centra en cuestiones estéticas.

A pesar del carácter tan particular de este estudio, toda tesis ha de ampararse en un método científico y ha de estar en relación directa con la epistemología entendida como la forma en que este conocimiento se ha objetivado para poder definir si ha sido correcta la formulación y el uso del propio método científico. En nuestro caso partimos de tres elementos base: en primer lugar, la toma sonora, normalmente en soporte digital (disco compacto), y ocasionalmente, en vinilo,

cinta magnética y disco de 78 rpm. Una vez identificada, comprobamos la adecuación tonal del soporte a la realidad de la ejecución histórica y establecemos conclusiones. En segundo lugar, el uso del diapasón a 440Hz, y, por último, el estudio de la partitura, creación del compositor que lleva inseridas cuantas indicaciones musicales habremos de tener en cuenta, en principio, más variaciones o interpolaciones consentidas por la historia repetida de su uso. Nuestro análisis se concreta a través de la escucha minuciosa de la fuente, valorando los diferentes parámetros en que se puede descomponer la interpretación musical vocal, que también nos sirven en su conjunto para definir la tipología de la soprano, que la conceptuaremos de lírica, lírico-*spinto* o dramática según la propia idiosincrasia de la voz, el momento de su carrera o incluso la carga emocional del personaje recreado.

Esta tesis no puede ser entendida exclusivamente con la lectura de los capítulos que conforman la misma, sino que hay que acudir a los anexos que la acompañan. El primero, “Banco de sonido”, contiene un significativo muestrario de las grabaciones enjuiciadas, que se han pasado a formato mp3 para poder tener el documento auditivo y cotejar nuestras valoraciones con su escucha. El segundo lo constituyen las principales o más repetidas partituras que se recrean en el anexo anterior, posibilitando todo ello aunar de forma simultánea la lectura del contenido de esta tesis con la partitura y el audio. El número total de la muestra auditiva supera los 800 documentos sonoros.

Uno de los apartados más laboriosos ha consistido en conseguir las fuentes sonoras. La distintiva naturaleza de este trabajo aconseja principiar señalando que las fuentes que manejamos no son las más familiares al estudioso tradicional, sobre todo en lo concerniente a las grabaciones. La obra artística del intérprete musical no existe en el tiempo sin el documento sonoro que la sustente y la búsqueda de éste, no siempre editado, nos ha llevado a contactar con otros coleccionistas, con los propios cantantes, que atesoraban sus grabaciones no comerciales como objeto propio de estudio, o con los teatros para disponer de sus tomas sonoras internas. Algunas partituras y tratados de canto presentan dificultades similares, habiendo óperas que no se han reeditado y que solo a través de la fotocopia parcial en un archivo de teatro o conservatorio internacional nos permite conocer. Otras fuentes para este trabajo han sido las hemerotecas, los anales de teatros, las epistolares, así como entrevistas con maestros de canto, cantantes, músicos, directores de orquesta y profesionales del mundo de la escena en general que conocieron, estudiaron o coincidieron con las sopranos objeto de este estudio.

Del material sonoro analizado hemos de destacar, además de las obras publicadas en sellos especializados que no han sido nunca citadas ni comentadas por otros investigadores, los numerosos inéditos presentados, siendo en unos y otros casos los análisis realizados primicias absolutas.

En cuanto al trabajo en sí mismo, una indicación inicial: todas las grabaciones que se citan se han puesto o estudiado en la tonalidad real en que fueron cantadas con independencia de los avatares de velocidad de giro, distensión de la cinta magnética, etc., que haya sufrido la toma fonográfica. El estudio comienza con una sección de antecedentes en la que aparecen 125 voces, capítulo que

constituye una aportación a la fijación de la historia de la cuerda de soprano y, en especial, a la de las líricas y lirico-*spinto* desde la existencia de documentos sonoros, novedad como presentación sistematizada en la que no han entrado otras obras.

El segundo capítulo entra de lleno en el binomio Callas-Tebaldi como eclipse de una generación, y en él se hace una revisión crítica del estudio de sus grabaciones a la vez que se da un nuevo enfoque de la verdadera rivalidad que hubo entre ellas y entre éstas y el resto de sus coetáneas, destacándose en las conclusiones algunas nuevas aportaciones sobre este respecto. De Maria Callas remarcaremos telegráficamente: Que ha sido la única intérprete de su anchura y peso vocal que realiza proezas que no se han vuelto a repetir en la historia de la ópera debido en parte a su acusada personalidad y a su carácter competitivo por resaltar del resto del reparto (sirva como ejemplo *Il Trovatore* de 20-6-1950, con Kurt Baum, en Méjico, en el aria el acto I “Tacea la notte placida” en la que no sólo da el Reb5 opcional, sino que a esto le suma el arriesgado alarde de dar un Mib5 con una facilidad insultante al final del aria). Que se constatan numerosos errores aparecidos en diversos autores sobre la extensión de su voz, la tonalidad real en que se cantaron algunos fragmentos o la precisión con respecto a alguna nota añadida (así, John Ardoin no había reparado en el hecho de que Callas en el *Rigoletto* de 17-6-1952 baja el aria “Caro nome” medio tono para no tener que dar el Mi5 final mantenido que de esta manera le resultó un más amable Mib5). Que su periodo de esplendor vocal duró muy poco tiempo: su carrera comienza en 1947, con 23 años, con *Gioconda* en Verona, afianzándose sin discusión en el 50 (la temporada de Méjico es concluyente, con sus demostraciones de carácter y su interpolación del Re4 en *Norma* y el Mib5 en *Aida*), alcanzando la plenitud a los 28 años en 1952 (con funciones de un dominio técnico y escénico absoluto, como la *Norma* del Covent Garden). Esta exuberancia extrema con un derroche de medios que llega casi a la prodigalidad se mantiene dos o tres años, dando ya en 1955 muestras de fatiga vocal. A partir de ahí comienza el declive, en 1958 ya no da el Re5 al final del acto I de *Norma* y en 1965, con 41 años, su voz está fragmentada. A esto hay que sumarle el afrontar las exigencias de un repertorio de los más variados compositores y estilos en una misma temporada e incluso en un mismo concierto (mezclaba Mozart, Rossini, Bellini, Verdi, Donizetti, Puccini o Wagner) y el abuso y exageración al realizar las *puntaturas* finales de las arias, que va unido al factor psicológico de búsqueda de impacto a cualquier precio, con lo que la tensión a la que sometía a su laringe era extrema. La consecuencia de lo anterior es que surge la aparición de un *vibrato* demasiado largo (trémolo en sus últimos años) en la tesitura aguda (a partir del Lab4) que se manifiesta ya con cierta frecuencia desde 1955, menoscabo cuyas causas han sido sacadas a la luz bajo este prisma por vez primera en esta tesis.

Con respecto a Renata Tebaldi subrayaremos en esta sucinta relación: Su pureza de timbre, exuberancia vocal, homogeneidad en los registros y *legato* perfecto van unidos a una relativa dificultad en la zona sobregada (esto le hizo bajar medio tono algunos fragmentos de *La Traviata*, como parte del aria del acto I “Follie, follie”, hecho este no reflejado nunca en anteriores análisis de la voz

de Tebaldi). Su afinación no siempre es impoluta, sobre todo en determinados sonidos agudos, tendencia que se presenta ya en sus primeras grabaciones, por lo que no puede traer causa de un uso inadecuado de su instrumento en el devenir del tiempo que lo mermase y produjera ese sonido calado como se ha dado a entender por algunos críticos (aparece ya en el aria “Si, mi chiamano Mimi” de *La Bohème* de las grabaciones para la Fonit de 1950). La posible causa es que a veces tendía a dar un apoyo escaso en notas que creía manejar a placer, lo cual es otro evidente vicio aunque la intención subyacente fuera no forzar nunca y mantener esa homogeneidad extrema de toda su gama. Pero ante unos medios tan generosos como los suyos una ligera merma en el sustento aéreo provocaría, sin duda, que el peso de su generoso caudal no pudiera alcanzar la altura correcta. Esa disminución del apoyo es lo que, sostenemos, provoca la afinación calante, hecho que nunca le sucedía cuando la nota era extrema (Do5), pues ahí la cantante dosificaba adecuadamente requiriendo el máximo a un instrumento que respondía entonces de forma precisa.

Algunos musicólogos como Celletti establecen axiomáticamente consideraciones como que Tebaldi tuvo dos partes bien diferenciadas en su carrera, una primera, juvenil, con roles eminentemente líricos, y otra mucho más dramática, *spinta* o verista. Igualmente, esgrimen como causa del deterioro de su voz el cantar con ciertos tenores de gran volumen, como Mario del Monaco, que la obligaban a apurar su instrumento. Ninguna de estas afirmaciones tiene base real. Tebaldi debuta en 1944 con *Mefistofele* como Elena, pero en 1946 hace ya Margherita, canta *Andrea Chénier* desde 1945, siendo en 1946 su ópera más representada, año en que también debuta la *Tosca*, asume *Aida* desde 1950, *Adriana Lecouvreur* y *La Wally* desde 1953 o *Forza del destino* desde 1954. Y los alterna con *Traviata*, *L'Amico Fritz*, *Bohème*, *Otello* o *Faust*, en efecto, al igual que en 1957 *La Traviata*, papel menos pesado y más lírico, es la ópera que más veces lleva a escena. Lo incontestable es que Tebaldi, desde joven, encarnó a ciertas heroínas de tipología *spinto* y estética verista para las que hacían falta medios de considerable amplitud como Maddalena en *Chénier* y *Tosca*. Y con respecto al deterioro por forzar su instrumento al querer competir con un Del Monaco tampoco tiene sustento: no solo la soprano adoraba cantar con el florentino sino que ella misma era la pieza a batir por los tenores, pues su manantial sonoro era ingente. Terminamos por afirmar, además, que esta voz no tuvo un declive marcado, pues el sonido de Amelia en *Un ballo in maschera* de 1970 (papel comprometidísimo en el que tiene afrontar una tesitura desde el La2 hasta alcanzar reiterados Do5) o el de sus conciertos de esa década con Franco Corelli es el mismo que hizo que Toscanini la denominase “la voce d’angel o”.

Sobre la postergación que supuso para el resto de sopranos el dominio de estas dos divas cabe preguntarse si estamos frente a un mito o a una realidad, y podemos concluir que fue algo muy real y nada literario. Valga como ejemplo lo sucedido en Argentina con la estupenda soprano local de proyección mundial y generosos medios Delia Rigal en Buenos Aires en 1949: Callas hizo todo lo posible para cambiar el orden de programación preestablecido por el Teatro Colón para conseguir inaugurar la temporada, encomendada inicialmente a Delia

Rigal, que debía cantar *Aida*. Logró que se permutase este título por *Turandot* y ser ella quien abriera la estación lírica bonaerense, arrebatando además una de las funciones de *Aida* a la Rigal, soprano junto a Maria Caniglia por la que la Callas sentía una profunda rivalidad, llegando a confesar su “malestar” por los éxitos de la argentina en los años 1948 y 1949.

El tercer capítulo discurre por la senda del verismo y en él se estudian las voces de Carla Gavazzi, Clara Petrella, Gigliola Frazzoni, Doroty Kirsten, Graziela Valle, Elena Rizzieri, Florence Quartararo, Nora de Rosa, Rosetta Noli y Margaret Mas, dedicándose el cuarto a otras cantantes de la escuela italiana como Onelia Fineschi, Rina Gigli, Rosana Carteri, Maria Vitale, Caterina Mancini, Marcella Pobbe, Anita Corridori o Franca Sacchi. A éste le sigue otra sección que se ocupa de sopranos nacidas fuera de Italia que adoptaron, en mayor o menor medida, el repertorio italiano, estando presentes Inge Borkh, Gré Brouwenstijn, Eleanor Steber, Astrid Varnay, Delia Rigal, Sena Jurinac, Anna de Cavalieri, Victoria de los Ángeles (única española), Birgit Nilsson, Virginia Zeani (brillante continuadora del belcanto callasiano), Maria Curtis Verna, las hermanas Leonie o Lotte Rysanek, Lisa Della Casa, Lucy Kelston, Teresa Stich-Randall, Margarita Roberti, y Helena Arizmendi. Y finalizamos con cantantes debutantes en los 50 en el que se incluyen sopranos como Lucine Amara, Regine Crespin, Leyla Gencer (principal seguidora de la recuperación de repertorio belcantista abierto por Callas en obras como *I Puritani*, donde emulaba el alarde de la greco-americana de cambiar su línea vocal con Ricardo al final del concertante del acto II “Vieni al tempio” para emitir varios Do5 y alcanzar el Re5, añadiendo a este recobro títulos como *Lucrezia Borgia*, *Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*, *Les Martyrs*, *Belisario*, *Elisabetta*, *Regina d’Inghilterra* o *Beatrice di Tenda*), Drágica Martinis, Anita Cerquetti, Antonietta Stella, Gabriella Tucci, Anna Maria Rovere, Ilva Ligabue, Eileen Farrell, Margarita Benetti, Floriana Cavalli o Lucila Udovich.

Una originalidad más de este trabajo es que se ha elaborado una relación del ámbito o extensión del registro de cada una de las sopranos con el soporte exclusivo las fuentes sonoras que han estado a nuestra disposición, dato importante que permite saber qué repertorio no se puede abordar o la sanidad técnica, siendo a la vez un factor a valorar en sí mismo: a la soprano se le busca por calidad general, belleza vocal, fraseo, matiz y, entre otros muchos factores, uno decisivo, su facilidad en los extremos agudos de la tesitura. Tanto es así que si Callas no hubiera estado en posesión de brillantes y recios sobreagudos (sabiamente unidos, en su caso, a resonantes graves) posiblemente no habría hecho una carrera de primer orden (su Mib5 de unos *I Puritani* de Venecia constituye su carta de presentación para el primer contrato mejicano).

Concluiremos esta presentación recordando que con Callas parten las posiciones filológicas en la interpretación del *belcanto* así como la profundización en la vida interna y dimensión psicológica de cada rol. Con Tebaldi y la difusión comercial de su voz, bella, llena, poderosa y redonda, se comienza a requerir en el arte del canto no solo corrección estilística, sino adecuación vocal al personaje por peso armónico, color, empuje y carácter. Estas nuevas demandas cristalizan en la generación protagónica de nuestra tesis, lo que nos sitúa ante el nacimiento de

una exigencia de perfección que buscará el adecuado equilibrio entre registros en un resultado sonoro carente de aristas y sin que ninguna zona quede descompensada, llegando al germen de lo que hoy, a pesar de la constante evolución, denominamos canto moderno, que utiliza todos los recursos de la técnica, partiendo siempre de la voz plena y apoyada, incluso en el piano más extremo, para servir al compositor mediante la traslación a un elemento tangible, el sonido, de aquello que estipuló en la partitura pasado por el tamiz de su propio talento interpretativo. Y eso, hoy día, y por lo que respecta a las sopranos, es un logro que todos debemos al exorbitante influjo del binomio inmortal Callas/Tebadi.

ALEX GARRIS FERNÁNDEZ

**LA TUTELA DEL PATRIMONIO ARAGONÉS: LA COMISIÓN PROVINCIAL
DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS DE ZARAGOZA
(1835-1936)**

Diciembre de 2014 (Directora: Dra. Ascensión Hernández Martínez)

Miembros del Tribunal:

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

Secretario: *Dra. María Esther Almarcha Núñez-Herrador
(Universidad de Castilla-La Mancha)*

Vocal: *Dra. María Pilar García Cuetos (Universidad de Oviedo)*

La tutela del patrimonio cultural español, a lo largo de su historia, no se comprende sin la destacada labor desarrollada por las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos. Un tema de investigación reciente en la restauración monumental de nuestro país que está aportando importantes resultados en los últimos tiempos gracias a las investigaciones en cada una de las provincias de nuestro territorio nacional. La elaboración de esta tesis doctoral se convierte, por lo tanto, en una novedad dentro de la investigación del patrimonio monumental y artístico en Aragón, acotada su actuación a la provincia de Zaragoza.

En 1835 las aplicaciones legislativas impuestas por el ministro Mendizábal dieron origen a la aparición de las primeras instituciones artísticas encargadas de la tutela del patrimonio nacional, las denominadas Comisiones Científicas y Artísticas. Su labor en defensa de los bienes desamortizados se caracterizó por el afán clasificatorio y descriptivo de los bienes catalogados para su preservación. Años más tarde, la *R. O. del 13 de Junio de 1844* establece la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos continuando con la protección del patrimonio cultural y en nuestro caso particular, el zaragozano, cuyo funcionamiento y gestión varió a lo largo de los siglos XIX y XX según las circunstancias políticas, económicas y sociales del momento. De esta manera,

aunque abarcamos en nuestro estudio la labor desempeñada hasta el año 1936, momento destacado de transición dentro de la política patrimonial, el fin de la historia de la Comisión zaragozana termina por prolongarse dos décadas más tarde, en 1957.

Nuestra metodología de trabajo ha sido definida en cuatro grandes bloques:

- La búsqueda, lectura y estudio de la bibliografía relativa al tema de estudio, paso previo imprescindible para la realización del estado de la cuestión.
- La investigación, transcripción y análisis de la documentación como principales dificultades encontradas en nuestro trabajo, debido tanto a la dispersión de las fuentes en diferentes archivos como a la ausencia de documentación a lo largo de los periodos históricos rastreados. A estos hechos debe sumarse la variedad de correspondencia consultada: actas, informes, circulares, inventarios, libros de contabilidad, cartas, borradores, notas... Este apartado constituyó, en definitiva, un arduo ejercicio de comprensión que hizo necesario reconstruir la historia de la Comisión como si fuera un puzle.
- Las tareas propias del trabajo de campo necesarias para analizar *in situ* los monumentos estudiados y la realización de un corpus fotográfico sobre el actual estado de los monumentos conservados.
- La redacción del trabajo propiamente dicho.

La importancia de esta institución artística, como primer organismo oficial encargado de la tutela de nuestro patrimonio en la provincia, ha sido el hilo conductor que ha guiado cada una de las labores llevadas a cabo sobre la protección de los bienes artísticos propios de su jurisdicción local. En este sentido, para conocer la propia historia de la Comisión, una vez diferenciadas las etapas históricas, nos apoyamos en numerosos ejemplos donde participaron sus comisionados para resaltar las principales tareas llevadas a cabo sobre la tutela del patrimonio:

- *1835-1865*. A pesar de sentarse las bases de la propia institución artística, la carencia documental en todo este periodo se hace notar, en buena medida, por varias causas. Junto a las circunstancias históricas que atravesaba el país, la carencia de medios económicos a disposición de la Comisión propició un retraso de las atribuciones establecidas, aspecto que obligó a prestar una especial atención a casos muy concretos sobre el patrimonio de la provincia, como la conservación del patrimonio desamortizado, la creación del Museo provincial o la participación con las Alcaldías de la provincia a través de los “Interrogatorios”. En este sentido, la información de que disponemos recogida en diferentes legajos, referida al monumento o actividad tratada en cuestión, quedaba en muchas ocasiones incompleta por la falta de un seguimiento continuado de estas labores. Este panorama reflejaba por parte del Estado una toma de contacto con la conservación del patrimonio de

nuestro territorio y a su vez, una laguna administrativa relevante que debía planificarse desde el punto de vista legislativo.

- 1865-1869. La participación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Real Academia de la Historia fueron decisivas en la tutela del patrimonio nacional durante la década de 1860. Ambas participaron del cambio sustancial que se introdujo en las directrices de las Comisiones Provinciales de Monumentos, como en Zaragoza, a través de la redacción del Reglamento según la *R.O. del 24 de noviembre de 1865*. Esta normativa intentó dar la consideración social e importancia que requería la Comisión gracias a las modificaciones legislativas sobre la composición, atribución de cargos y competencias designadas. Se trataba, por tanto, de profesionalizar y mejorar, en cierta manera, el perfil de sus individuos para asegurar una mayor eficacia en el funcionamiento de la misma.

Podemos confirmar que esta etapa fue la más fructífera, provechosa y productiva dentro de la Comisión gracias a la continua labor desempeñada por sus miembros. Entre ellos, Jerónimo Borao en su cargo de Vicepresidente y los secretarios Paulino Saviron y Francisco Zapater, fueron los principales encargados de desempeñar esta tarea de manera metódica y disciplinada en cada una de las sesiones, a través de la correspondencia mantenida asiduamente con Madrid. A partir de entonces se inició uno de los capítulos más interesantes de esta investigación, la referida a la realización del *Catálogo del Museo provincial de pintura y escultura de Zaragoza*, pero sobretodo los informes y actividades de los considerados, por ellos mismos, como “Monumentos Especiales”: el Monasterio de Nuestra Señora de Veruela y la Catedral de Tarazona (Tarazona y el Moncayo), las iglesias de San Pedro Mártir, San Pedro de los Francos y la portada de Santa María la Mayor (Calatayud), el Monasterio de Rueda (Ribera Baja del Ebro) y en la capital de Zaragoza, la portada e iglesia de Santa Engracia, la Aljafería, el palacio de Zaporta, la Torre Nueva, el convento de Santa Fe, la iglesia de Santo Domingo y la iglesia de Santo Tomás de Villanueva.

- 1869-1882. La reorganización de la Comisión de Monumentos de Zaragoza en la etapa precedente consiguió establecer una línea de intervención sobre nuestro patrimonio local ejemplarizante. Buena prueba de ello fue el nombramiento de Subcomisiones dirigidas a diversos asuntos como la colaboración para la formación de una Estadística Monumental, la creación de una biblioteca en la sede de la Comisión Provincial de Monumentos, la recopilación de noticias biográficas para llevar a cabo el Catálogo de retratos de aragoneses célebres, la adquisición de un monetario o la formación de la historia de los nombres de las calles y sitios públicos de Zaragoza con sus tradiciones locales, entre otras muchas.

La ingente cantidad de piezas artísticas que comenzaron a acumularse en los salones del Museo provincial fue la base para establecer una colección de indudable valor histórico-artístico que fue reclama-

da, en varias ocasiones, por diversas instituciones oficiales. El Museo Arqueológico Nacional creado según el *R. D. del 20 de marzo de 1867* fue determinante en el desarraigo de muchas piezas provenientes del Museo provincial de Zaragoza, como los arcos árabes extraídos de la Aljafería que motivó un enconado enfrentamiento entre Paulino Saviron, responsable del traslado de objetos del territorio aragonés a Madrid, con Francisco Zapater y Vicente Arbiol, principales defensores de la permanencia de estas piezas en Zaragoza.

También debemos resaltar el encargo ofrecido por la Comisión General Española a la Comisión Provincial de Monumentos de Zaragoza, con el fin de participar en la Exposición Universal de París de 1878 mediante la realización del *Albúm del Museo de Zaragoza*, cuya publicación se llevó a cabo en esta muestra internacional mediante la participación documental y fotográfica de sus colecciones como principal referente del arte de nuestro territorio.

- *1882-1908.* La transición del siglo XIX al XX es el periodo más desconocido de la Comisión debido a la carencia de referencias documentales conservadas entre sus fondos, si bien, puede reconstruirse en gran manera gracias a los documentos transmitidos hasta las Reales Academias de San Fernando y de la Historia junto con correspondencia, borradores o notas personales de miembros de la Comisión, como Pablo Gil y Gil o José Nasarre Larruga, entre otros. En este sentido, la *R. O. del 24 de Abril de 1883* fue decisiva para la Comisión al perder parte de la responsabilidad y autoridad que mantenía sobre la tutela de nuestro patrimonio. La aplicación de esta normativa legislativa puso al frente del Museo provincial a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis dejando a un lado la conservación de las piezas que hasta entonces había custodiado la Comisión.

Poco a poco, la capacidad de decisión y valoración sobre nuestro patrimonio empieza a disiparse ante la preeminencia de otros agentes locales, donde destacó el Ayuntamiento y su proceso de reforma urbanística que supuso la desaparición de notables edificios, como la Torre Nueva o el palacio Zaporta, entre otros. Pero también adquirió una gran relevancia la Diócesis de Zaragoza sobre el uso fraudulento que se realizó de nuestro patrimonio eclesiástico al caer en manos de algunos prelados, como ocurrió con la dirección de obras planificada en la Basílica de Nuestra Señora del Pilar, la venta ilegítima que se pensó realizar de los tapices de la Seo o la venta del oratorio en alabastro del S.XV de Dalmau de Mur.

- *1908-1936.* Con motivo de la Exposición Hispano-Francesa, realizada en la ciudad de Zaragoza en 1908, se consigue la construcción de infraestructuras culturales de primer orden como fueron la Escuela de Artes y Oficios y el Museo Provincial de Zaragoza. Ambas edificaciones consiguieron fomentar un caldo de cultivo propicio tanto para la proyección del patrimonio cultural como para la reaparición de la

Comisión Provincial de Monumentos, al instalarse en la nueva sede museística que había ideado Ricardo Magdalena.

El relevo generacional que se produjo en el seno de la Comisión viene de la mano del humanista aragonés Mariano Pano Ruata al ocupar el cargo de la presidencia, junto con Carlos Palao como conservador del Museo y Manuel Abizanda Broto en las funciones de Secretaría. A esta plantilla, le rodearon ilustres personalidades de la vida política, religiosa o civil que afianzaron dentro de la Comisión el relevante trasfondo intelectual necesario para volver a proyectar las nuevas atribuciones asignadas y que quedaron recogidas en el nuevo Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos, según la *R. O. del 11 de Agosto de 1918*.

La actividad arqueológica que se puso en marcha durante la década de los años veinte adquirió una gran relevancia dentro de nuestra provincia gracias a la figura de Juan Cabré Aguiló, a quien se le encargó la formación del Catálogo de Monumentos Históricos y Artísticos de Zaragoza. Además, la designación del mencionado Pano Ruata como Delegado Regio de Bellas Artes, en la provincia de Zaragoza, fue decisiva para la autorización de otras excavaciones, como los yacimientos de Velilla de Ebro (Zaragoza) y Sena (Huesca), entre otros.

La fecha de 1936 supone el momento histórico más determinante de nuestra investigación, no porque desaparezca en sí mismo este organismo capital en la tutela del patrimonio artístico, sino por establecer en esta fecha el hito que marcó el fin de una era, el estallido del conflicto bélico más importante en la España del siglo XX. Además, las consecuencias originadas a raíz de la culminación de la Guerra Civil supuso, para la Comisión de Monumentos, el progresivo distanciamiento en las atribuciones asignadas ante el desarrollo de un nuevo sistema heredado, en parte, desde la Dictadura de Primo de Rivera: la Comisaria de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

- 1936-1957. La instauración del nuevo estado franquista modificó cuantitativamente el perfil de los individuos que permanecieron adscritos a la Comisión, debido, en buena medida, a la progresiva disminución de tareas y a un número cada vez más reducido de sesiones que terminaron por no celebrarse. El hecho de que cesara la actividad de la Comisión zaragozana, en junio de 1957, no fue resultado de ninguna orden o decreto homogéneo para todas las Comisiones de Monumentos en España, sino que, se debió a causas de gestión y administración de la propia provincia. A este hecho, se suma la publicación, en este mismo año, del *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, de Francisco Abbad Ríos, en cuya investigación colaboraron integrantes de la propia Comisión, como Teodoro Ríos, José María López Landa o José Galiay. La participación en este trabajo puede considerarse como la última contribución de la Comisión y el broche final a su larga trayectoria en defensa del patrimonio cultural en la provincia de Zaragoza.

Es preciso subrayar la destacada importancia que adquirió la fotografía como herramienta fundamental en el proceso de estudio, valoración y toma de decisiones de la Comisión, cuyo interés como documento histórico ha sido fundamental para contrastar y verificar las anotaciones textuales de numerosos informes. Entre la nómina de fotógrafos que prestó sus servicios a la Comisión de Monumentos de Zaragoza se encuentra Manuel Hortet y Molada, figura pendiente de estudio por la historiografía artística, que se convirtió en el primer fotógrafo oficial de la institución desde 1867. A su aportación, debemos incluir ya en el siglo XX, la colaboración mantenida con el fotógrafo Juan Mora Insa durante los años veinte.

Por último, para completar la historia de la tutela se hacía preciso profundizar en el perfil de muchos miembros que habían pertenecido a la Comisión a lo largo de tiempo, un estudio muy interesante que ha sacado a la luz labores desconocidas de algunos de ellos y nos ha permitido poner rostro a las personalidades implicadas en la protección de nuestro patrimonio local.

En definitiva, el objetivo principal que hemos querido conseguir con esta tesis ha sido fundamentalmente el contribuir al análisis, conocimiento y puesta en valor de las actividades de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Zaragoza como agente clave en la tutela del patrimonio aragonés y de la historia cultural de Zaragoza.

FEDERICO MARIA GIAMMUSSO

LA CHIESA E IL CONVENTO DI SAN DOMENICO A CAGLIARI NEL XVI SECOLO

Marzo de 2015 (Directores: Dr. Marco Rosario Nobile y
Dr. Javier Ibáñez Fernández)

Tesis en cotutela entre la Università degli Studi di Palermo (Dipartimento di Architettura) y la Universidad de Zaragoza (Departamento de Historia del Arte)

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dr. Fabio Mangone (Università degli Studi di Napoli Federico II)*

Secretario: *Dr. Marco Cadinu (Università degli Studi di Cagliari)*

Vocal: *Dr. José Carlos Palacios Gonzalo (Universidad Politécnica de Madrid)*

Nel lavoro di ricerca riassunto in queste pagine è stato affrontato lo studio della chiesa e del convento di San Domenico a Cagliari e dell'architettura religiosa in Sardegna tra Medioevo e prima età Moderna, con particolare riferimento al panorama cinquecentesco e alle trasformazioni avviate nella fabbrica conventuale nella seconda metà del secolo.

Il convento, fondato nella seconda metà del Duecento, fu il frutto di complesse fasi di realizzazione attuate tra il XIV e il XVI secolo; si è affrontata, in

particolare, l'analisi della copertura cinquecentesca della chiesa: un complesso intervento di sostituzione di un preesistente tetto ligneo su archi diaframma che trasformò sensibilmente l'edificio chiesastico medievale. Oggi, però, le due grandi crociere che coprivano l'aula della conventuale domenicana non esistono più a causa dei danni sofferti dalla fabbrica nel corso del secondo conflitto mondiale, ultimo capitolo di un lungo processo di trasformazione avviato negli anni Settanta dell'Ottocento, in seguito alla soppressione del convento. L'intervento di ricostruzione attuato nel dopoguerra contribuì a trasformare ulteriormente la fabbrica, con la realizzazione di una nuova chiesa eretta sui resti di quella antica che, privata di una parte delle strutture superstiti, venne destinata ad assolvere la funzione di cripta del nuovo edificio chiesastico. Allo stato attuale, dunque, ciò che resta dell'antico convento domenicano si limita per lo più al chiostro, con una parte degli ambienti annessi, e ai resti della chiesa conservati durante l'opera di ricostruzione.

In mancanza di una solida base di documentazione archivistica relativa alle vicende costruttive di epoca medievale e di prima età Moderna, la scomparsa di una significativa parte della fabbrica ha generato numerose questioni storiografiche che riguardano, più in generale, anche l'analisi dell'ultimo gotico in Sardegna, dal momento che la chiesa e il convento di San Domenico rappresentano un episodio architettonico rilevante, che compare in ogni sintesi sull'architettura sarda del tempo. Lo studio della fabbrica ha pertanto offerto il pretesto per comprendere maggiormente i fenomeni legati alla diffusione e alla lunga permanenza dell'architettura gotica nell'Isola e, al contempo, per rimettere in discussione alcuni *cliché* storiografici.

Nel tentativo di trovare soluzione alle problematiche poste sia dallo stato attuale della fabbrica sia dalla carente documentazione archivistica ad essa relativa, è risultato necessario adottare un approccio multidisciplinare, volto a integrare le metodologie di ricerca della storia dell'architettura con gli strumenti di analisi offerti dalle discipline della rappresentazione dell'architettura, della storia della costruzione e della storia dell'arte. In tal senso, la cotutela e il periodo svolto presso il *Departamento de Historia del Arte* dell'Università di Saragozza si sono rilevati particolarmente utili per acquisire strumenti metodologici e per affinare strategie interpretative da applicare nello svolgimento della tesi. Dal punto di vista metodologico, dunque, l'attività di studio è stata condotta tanto sulla base di approfondite ricerche bibliografiche e archivistiche, quanto sulla scorta delle informazioni acquisite nel corso di un vasto lavoro sul campo, attraverso sopralluoghi e rilievi strumentali, seguiti da una lunga fase di elaborazione in laboratorio.

La tesi è stata organizzata in cinque capitoli; per renderne più agevole la lettura, il testo è stato correlato da appendici di approfondimento e da apparati di sintesi.

La prima parte della ricerca è stata dedicata all'analisi dei parametri di lettura dell'architettura gotica in Sardegna tra XIV e XVI secolo con l'obiettivo di comprendere le ragioni che stanno alla base dell'affermarsi dello schema storiografico del cosiddetto "gotico catalano". A tal fine è stata elaborata una

panoramica dei contributi bibliografici che —pur gettando le basi delle ricerche attuali— hanno contribuito ad affermare un’impostazione storiografica basata essenzialmente su un assunto di diretta dipendenza dal contesto architettonico e culturale catalano. Infatti, sin dalle prime fasi del lavoro, il vincolo con la coeva architettura realizzata nei territori del Principato è apparso più labile rispetto a quanto teorizzato dalla tradizione storiografica consolidata. Dall’analisi delle questioni storiografiche legate allo studio del gotico in Sardegna è inoltre emerso come l’aggettivo “catalano” sia stato spesso utilizzato come sinonimo di “aragonese” —o comunque per riferirsi alla Corona d’Aragona—, a causa dell’influenza —più o meno diretta— di una concezione storiografica, impressa dalla Catalogna sin dal XIX secolo, che ha voluto convertire la Corona d’Aragona in una forma di coalizione catalano-aragonese che, nella realtà dei fatti, non esistette realmente come tale. Queste circostanze hanno suggerito la necessità di adottare un differente approccio e uno schema —quello dell’architettura del gotico mediterraneo— che offrisse una visione più ampia delle dinamiche e della relazioni che caratterizzarono il panorama architettonico sardo nel periodo in esame, consentendo di superare i limiti che sarebbero derivati dall’irrigidire lo studio entro i confini di un ambito geografico di riferimento precostituito.

La seconda parte del lavoro —dedicata più nello specifico al convento di San Domenico— è stata elaborata a partire dalla costruzione di un dettagliato stato degli studi relativi alla fabbrica conventuale. La ricognizione e lo studio della bibliografia relativa al convento domenicano ha costituito la base attraverso cui individuare le questioni storiografiche e per comprendere le problematiche legate allo studio della fabbrica e delle sue vicende costruttive. La ricerca ha dunque affrontato, in primo luogo, i problemi derivanti dalla dispersione dell’archivio conventuale (e dei relativi libri di amministrazione) e dall’assenza di riferimenti utili a risalire a fondi notarili in grado di restituire documentazione diretta sulla fabbrica. Per tali ragioni, la ricerca d’archivio —condotta presso differenti istituzioni locali, nazionali ed estere— è stata indirizzata prevalentemente all’approfondimento di alcuni aspetti della storia del convento, nel tentativo di individuare le vicende che avrebbero potuto intrecciarsi con le trasformazioni avviate nella fabbrica tra XIV e XVI secolo. Dal punto di vista archivistico, dunque, l’attività di studio si è avvalsa prevalentemente di testimonianze indirette —sia esse edite sia, in larga parte, inedite— la maggior parte delle quali redatte in latino e in castigliano antico.

Nel tentativo di ricostruire la storia del convento ci si è serviti, in particolare, di alcune cronache domenicane ed ecclesiali sarde (consultate in prevalenza presso la Biblioteca Universitaria di Cagliari) e della documentazione archivistica rintracciata soprattutto a Roma, presso l’Archivio Generale dell’Ordine dei Predicatori, e a Barcellona, presso l’Archivio della Corona d’Aragona. Tra gli aspetti legati alla storia della comunità domenicana di Cagliari è stata posta particolare attenzione al ruolo assunto dalla Corona d’Aragona e di Spagna e alla permanenza nel convento del Tribunale del Santo Ufficio (1478 ca.-1566), per cui è risultata indispensabile la documentazione contenuta rispettivamente nel *Liber I* dell’Archivio Generale dell’Ordine dei Predicatori e nei Registri

della *Real Cancillería* dell'Archivio della Corona d'Aragona. Una parte molto importante della ricerca è stata inoltre indirizzata alla ricostruzione del rapporto che vincolò il convento di San Domenico all'Ordine (provincia e curia generalizia) e, nello specifico, allo studio della riforma spirituale —avviata nel XV secolo in seno alla provincia aragonesa— che lo coinvolse nel 1566. Lo studio della riforma domenicana ha permesso, in particolare, di ricostruire le principali tappe sia della sua introduzione nel convento cagliaritano sia della conseguente diffusione dell'Ordine nel resto dell'Isola, per il cui studio ha svolto un ruolo fondamentale l'analisi degli atti capitolari della provincia d'Aragona, contenuti in due volumi manoscritti del XVI secolo (entrambi custoditi presso la Biblioteca Universitaria di Saragozza).

La terza parte del lavoro di ricerca è stata rivolta interamente allo studio del complesso conventuale, partendo da una dettagliata analisi dell'organismo architettonico, realizzata sulla scorta delle informazioni restituite sia dalle fonti archivistiche sia del materiale iconografico e descrittivo elaborato contestualmente agli interventi di trasformazione post-unitari. Per affrontare i problemi derivanti dalla perdita di vaste porzioni della chiesa e della fabbrica conventuale, è stato necessario elaborare una dettagliata ricostruzione virtuale. A tal fine sono state analizzate le vicende e le trasformazioni che hanno interessato il convento nel periodo compreso tra la sua soppressione (dal 1862) e il secondo dopoguerra (1943-54), servendosi della documentazione rintracciata prevalentemente nell'Archivio Storico Comunale di Cagliari e presso l'Archivio Centrale dello Stato (Roma), nonché del materiale fotografico custodito presso la Soprintendenza B.A.P.S.A.E. per le province di Cagliari e di Oristano. Ciò ha fornito le informazioni e i presupposti necessari per circostanziare la ricostruzione e per orientare le successive fasi del processo di elaborazione.

La ricostruzione virtuale ha avuto l'obiettivo di determinare la più probabile configurazione assunta dalla fabbrica precedentemente all'avvio delle trasformazioni di epoca contemporanea, nel tentativo di consentire l'analisi delle valenze formali e costruttive delle porzioni scomparse e, al contempo, di agevolare l'interpretazione del processo costruttivo. Si è dunque proceduto, in primo luogo, all'elaborazione di un modello volumetrico tridimensionale della fabbrica, realizzato attraverso la restituzione grafica dei rilievi redatti in occasione della ricostruzione post-bellica e sulla base dei dati metrici acquisiti dal rilievo delle porzioni superstiti della fabbrica. Il passaggio successivo è stato dedicato alla ricostruzione dettagliata delle membrature architettoniche scomparse e, in particolare, della copertura dell'aula, servendosi sia del materiale iconografico rintracciato sia dei dati metrici ottenuti attraverso il rilievo fotogrammetrico di alcuni frammenti erratici.

Il modello digitale elaborato ha consentito di identificare le principali fasi costruttive della fabbrica e di distinguere, tra le trasformazioni stratificate nel tempo, gli interventi di ammodernamento, i cambi di progetto e le opere rimaste incompiute (o parzialmente demolite). Questa operazione ha fornito gli elementi necessari per ricostruire —sulla scorta degli indizi restituiti dalla documentazione archivistica a disposizione— le diverse configurazioni che

il convento dovette assumere nel corso dei tre secoli successivi alla propria fondazione, offrendo la possibilità di verificare alcune ipotesi. La ricostruzione virtuale ha inoltre consentito di superare i limiti imposti dalla perdita di estese porzioni della fabbrica, restituendo l'opportunità di operare un'analisi più approfondita dei dettagli linguistici e degli aspetti costruttivi, con l'obiettivo di avvalersi, con una maggiore consapevolezza, del confronto con la coeva architettura religiosa realizzata in Sardegna e nei restanti territori dell'antica Corona d'Aragona, nel tentativo di contribuire a definire meglio gli ambiti cronologici delle varie fasi costruttive individuate.

Dall'analisi del complesso domenicano è emerso, in particolare, come le vicende costruttive comprese tra la prima metà del Trecento e i primi decenni del Seicento possano organizzarsi idealmente in tre principali fasi di progressiva espansione e trasformazione della chiesa e della fabbrica conventuale, cui grossomodo possono farsi corrispondere altrettante stagioni dell'architettura gotica nell'Isola. Allo stesso modo, il confronto con la coeva architettura religiosa ha messo in evidenza come, al netto delle peculiarità che li contraddistinsero, i processi di trasformazione avviati nel convento di San Domenico costituirono un riflesso di dinamiche che caratterizzarono trasversalmente numerose fabbriche religiose realizzate tra il XIV e il XVI secolo nel territorio isolano.

La quarta parte del lavoro di ricerca è stata pertanto rivolta all'analisi dell'architettura religiosa in Sardegna tra Trecento e prima età Moderna. Questa operazione non è risultata funzionale solamente a decifrare una parte dei problemi connessi alla storia del convento di San Domenico; il tentativo di costruire un quadro complessivo del panorama architettonico sardo, ponendolo in relazione con il più vasto ambito del Mediterraneo aragonese, è servito infatti anche ad approfondire alcune tematiche legate alla diffusione e alla permanenza in Sardegna di determinate prassi, soluzioni e tecniche costruttive. A tal fine, la lunga stagione del gotico in Sardegna è stata articolata in tre fasi, comprese grossomodo tra la prima metà del Trecento e i primi decenni del Seicento. Questa scelta si è oltremodo rivelata funzionale alla costruzione di uno schema in grado di facilitare sia la lettura sincronica dei fenomeni, e l'interpretazione delle contingenze e dei meccanismi che influirono sull'adozione di determinate soluzioni tecniche e formali, sia l'individuazione e la definizione delle costanti e delle inversioni di tendenza all'interno di una lunga stagione apparentemente omogenea, senza rinunciare a una visione complessiva del periodo in esame.

Si è scelto, in particolare, di puntare l'attenzione soprattutto sull'architettura religiosa del territorio centro-meridionale dell'Isola, dove è possibile rintracciare il maggior numero di connessioni con le vicende costruttive avviate nel convento di San Domenico, come testimonia ad esempio il fenomeno della diffusione delle volte a cinque chiavi —come copertura isolata o sotto forma di successione di campate— nel corso della seconda metà del Cinquecento. Proprio al fenomeno della diffusione delle crociere a cinque chiavi si è voluto dedicare un ampio approfondimento, nel tentativo di comprendere maggiormente le ragioni della straordinaria diffusione e della lunga stabilità di questo tipo di volta nell'architettura religiosa sarda di fine Cinquecento.

Nell'affrontare il processo che portò alla moltiplicazione delle crociere in pietra da taglio nell'Isola, si è scelto di analizzare soprattutto il fenomeno della riconversione in pietra delle coperture lignee, attuata in occasione dei numerosi interventi di riforma che nel corso della seconda metà del secolo interessarono i principali edifici chiesastici di fondazione medievale.

Il confronto con il coevo panorama architettonico dei territori dell'antica Corona d'Aragona ha messo in evidenza fenomeni paralleli in alcune regioni della penisola iberica, dove, analogamente alla Sardegna, nel corso della seconda metà del Cinquecento si stabilirono nuove congiunture politiche e socio-economiche che favorirono la riforma architettonica delle vecchie fabbriche medievali. Inoltre, analogamente a quanto dimostrato da studi recenti per altri territori dell'antica Corona d'Aragona, anche per la Sardegna è emerso come la sopravvivenza dei sistemi costruttivi tradizionali nell'architettura di fine Cinquecento non rappresentò un caso di inerzia o di isolamento della civiltà architettonica locale. Anche in Sardegna, infatti, le ragioni della lunga stabilità della tradizione costruttiva "gotica" furono ben più complesse e profonde di quanto restituito comunemente dalla tradizione storiografica.

L'ultima parte della tesi è stata dedicata all'elaborazione di una ricostruzione delle principali fasi costruttive dell'organismo architettonico e dell'immediato intorno urbano al convento, attraverso la formulazione di nuove ipotesi sul processo costruttivo della fabbrica e, in particolare, sulle iniziative avviate dai frati nel corso del Cinquecento, con l'obiettivo di operare una sintesi tra le informazioni desunte dallo studio delle fonti a disposizione e gli esiti delle analisi condotte nel corso della ricerca. Si è scelto dunque di restituire una visione d'insieme delle principali risposte che lo studio è stato in grado di fornire, cercando al contempo di evidenziare i nodi storiografici emersi.

Nel lavoro di ricerca esposto sinteticamente in queste pagine si è tentato di tracciare un percorso sull'architettura religiosa in Sardegna tra Medioevo e prima età Moderna, con il sostegno degli strumenti offerti dall'indagine storica e dalla rappresentazione digitale, attraverso lo studio di una fabbrica che si presta bene ad assumere il ruolo di paradigma rivelatore delle dinamiche e dei processi legati alla diffusione e alla prolungata permanenza di alcuni temi del gotico mediterraneo nel panorama architettonico isolano. In tal senso, la ricerca ha permesso di aprire una riflessione su alcuni temi importanti e di indicare ulteriori strade per lo studio dell'ultimo gotico in Sardegna, fornendo un punto di partenza critico dal quale poter formulare nuovi interrogativi.

I percorsi tracciati all'interno della tesi hanno consentito di restituire complessità a una produzione architettonica quantitativamente e qualitativamente ben più ricca di quella generalmente mostrata negli studi. L'eterogeneità delle soluzioni rintracciabili e la complessità delle relazioni che possono cogliersi consentono infatti di delineare il quadro di una civiltà architettonica profondamente inserita all'interno di uno scenario policentrico e perfettamente in linea con le esperienze maturate nei territori dell'antica Corona d'Aragona. Del resto, il caso del convento di San Domenico di Cagliari restituisce l'immagine

di una realtà, che mal si presta a essere etichettata come catalana. L'ultimo gotico in Sardegna fu infatti il frutto di stratificazioni e del continuo arrivo di tanti "gotici", provenienti dalla complessa realtà della Corona d'Aragona e dal più vasto mondo iberico che andò costituendosi tra XV e XVI secolo, realtà in cui la Sardegna giocò, da diversi punti di vista, un ruolo molto importante.