

III. RESÚMENES

MEMORIAS DE LICENCIATURA

LOURDES DIEGO BARRADO

LA FORJA ROMÁNICA ARAGONESA EN SU CONTEXTO HISPANO-FRANCÉS.

Las rejas de la catedral de Jaca y de la ermita de Santa María de Iguácel

Diciembre de 1997 (Director Dr. Fernando Galtier Martí)

Nuestra investigación sobre la forja románica ha pretendido determinar en esta nueva forma del hierro tanto la potencia gráfica como lineal de los artistas románicos, así como elaborar un discurso razonado que permitiera establecer un nexo artístico común en el desarrollo de la rejería románica. La inexistencia de una relación precisa de las piezas conservadas en nuestro país unida a la falta de una metodología específica para el estudio del proceso del forjado del hierro durante la época románica han hecho muy costosos los primeros pasos. Nuestra finalidad última ha sido analizar el problema de la función primigenia de cada una de las piezas.

Las rejas románicas aragonesas han constituido el punto álgido del estudio, el cual ha sido enriquecido con el análisis de multitud de rejas del mismo período conservadas en España y fuera de nuestras fronteras y con el de otras manufacturas fruto del trabajo del herrero medieval. Objeto de mención especial han sido los braseros y los herrajes de puerta, a fin de realizar una justa valoración de un arte muy desarrollado en su tiempo y que es hoy reconocido como propio y singular.

La rejería románica, expresión más señera del arte de la forja, empezó a manifestarse tempranamente con obras compuestas por un vástago central a cuyos lados se disponían simples roleos, como sucede en las rejas de las iglesias de San Cebrián y de Santiago del Burgo en Zamora. Sin embargo, el motivo formado por dos 'ces' afrontadas en sentido inverso dos a dos fue el más recurrente y el que más perduró en el tiempo, además de ser el que mejor se adaptaba a los espacios a cubrir. El número de vueltas que presentaban dichos roleos dependía fundamentalmente de la destreza del propio artista.

El maestro rejero completaba los motivos en 'ce' —generados a partir de dos varillas llamadas principales unidas al vástago central mediante un anillo forjado— recurriendo a varillas secundarias o de acompañamiento que decoraban los espacios libres entre los propios roleos, como sucede magníficamente en la reja de Santa María de Iguácel, o inclusive entre los roleos y los montantes, como en las rejas de los absidiolos de la catedral de Jaca.

Los roleos o espirales se separaban los unos de los otros para dar cabida en el interior de los propios motivos a complementos centrales —así llamados por su localización— decorados con cruces, motivos de *losange* o incluso con pequeños bucles.

Tal vez uno de los motivos más originales de la rejería románica sea el de forma de árbol, llamado también de corazón invertido. Aparece ampliamente desarrollado en las rejas de la catedral de Jaca, en las de Conques, en las rejas de la catedral de Pamplona y en la localizada en la actualidad en la nave sur de la iglesia de San Vicente de Cardona.

Las rejas más primitivas no llevan tan apenas puntos de soldadura. Las presillas y los anillos se retuercen en caliente adquiriendo al enfriarse una gran solidez.

La dificultad que resulta de la descontextualización de muchas de las piezas cuyo estudio hemos afrontado —al estar éstas situadas en lugares que no son los originales— hace imposible determinar, en la mayor parte de los casos, la procedencia de las mismas. La conservación tan solo fragmentaria de otras hace necesario un análisis específico que permita determinar su función primitiva.

De los grandes conjuntos conservados —como el de Conques o el de la Cúpula de la Roca de Jerusalén— se sigue la importancia concedida a la rejería durante la época románica y, del mismo modo, la función claramente protectora para la que ésta fue creada. Las rejas cierran, protegen y decoran espacios concretos; los braseros están destinados a calentar estancias; y, finalmente, los herrajes de puerta sirven de refuerzo y de decoración de los batientes de las puertas de catedrales, iglesias y palacios.

Nuestra investigación ha pretendido demostrar que el análisis de la forja románica no debe ser abordado independientemente de los estudios de las restantes manifestaciones románicas, especialmente de la arquitectura. La integración originaria de las piezas, principalmente en catedrales o iglesias, obliga a preocuparse por el contexto de cada una de ellas. Resulta muy estimulante, además, constatar que el sistema decorativo de la rejería no es privativo de la misma sino que refleja el gusto de la época donde el maestro rejero era antes que herrero artista; y como tal aprendía de los demás artistas y les enriquecía con sus conquistas estéticas que superaban las genuinas tareas de su oficio.

La complejidad que presenta el estudio y la falta de una trayectoria investigadora sobre el desarrollo de la forja románica en nuestro país no nos ha permitido en muchos de los aspectos que en él tratamos más que exponer la problemática y sugerir algunas hipótesis que podrán ayudar en un futuro a elaborar estudios más completos y fiables. Hemos pretendido, así mismo, conceder al trabajo del hierro durante la plena Edad Media el valor y el reconocimiento que merece, dejando a un lado los prejuicios —que no son pocos— los cuales han hecho concebir el arte de la forja como un arte menor y en algunos casos marginal. Y más aún, nuestro ánimo ha sido analizar tanto la originalidad de la rejería románica como su aportación a la rejería posterior; y de la misma manera el trabajo del herrero, el cual plasmó en sus obras el sistema decorativo que se desarrollaba ampliamente en la escultura y la pintura románicas, incorporando en algunos momentos motivos originales fruto de su capacidad artística.

Queremos hacer público nuestro agradecimiento a cuantas personas nos han ayudado en nuestro trabajo y, muy especialmente, al Dr. D. Fernando Galtier Martí, tanto por habernos sugerido una investigación que ha resultado novedosa y de gran satisfacción para nosotros cuanto por el empeño y la dedicación por él manifestados durante la dirección de la misma.

MIGUEL HERMOSO CUESTA

**PRIMERA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA PINTURA DE
LUCAS JORDÁN EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS:
ESTADO DE LA CUESTIÓN Y NUEVAS APORTACIONES
DOCUMENTALES DE LOS ARCHIVOS MADRILEÑOS**

Diciembre 1998 (Directora: Dra. María Isabel Álvaro Zamora)

La tesis de licenciatura presentada en diciembre de 1998 con el título arriba mencionado se inscribe dentro de un proyecto más amplio cuyo objeto es el estudio de la obra de Lucas Jordán en España.

El tema es especialmente atractivo dado el escaso número de publicaciones sobre el mismo en nuestro idioma y la indudable calidad del pintor, algo que se ha constatado con el estudio in situ de parte de su obra, así como por la abundancia de tópicos ampliamente difundidos acerca del artista, siendo tal vez el más extendido el hecho de que el ser un pintor muy prolífico limita necesariamente la calidad de su pintura.

El objetivo que persigo es el de revalorizar una figura completamente arrinconada y en gran parte incomprendida por la Historia del Arte Español, demostrar su importancia en el arte de nuestro país así como esclarecer al máximo su personalidad en su contexto histórico.

El método de trabajo ha consistido en una labor exhaustiva de búsqueda de bibliografía, su recopilación y lectura crítica, tanto de la relativa al pintor como al período barroco en general, habiendo consultado para ello los fondos de diversas bibliotecas de Zaragoza y Madrid.

Del mismo modo se ha efectuado una búsqueda, consulta, transcripción y análisis de toda la documentación que pudiera dar noticia acerca de la estancia española de Lucas Jordán, centrando el trabajo en el Archivo General de Palacio (Madrid).

Una vez realizada esta labor los resultados se presentaron en forma de memoria de licenciatura, la cual consta de dos partes, un estado de la cuestión (con un apéndice bibliográfico) y un estudio documental en el que se incluye una biografía del pintor, una valoración crítica de todos los documentos hallados hasta la fecha así como un apéndice documental en el que aparece la transcripción completa de los mismos.

Lucas Giordano (Nápoles 1634-1705) fue un pintor tan estimado en su época como denostado en la nuestra, niño prodigio, su primera obra conservada fue realizada cuando contaba ocho años.

Discípulo en primer lugar de su padre, Antonio Giordano y después de José de Ribera y de Pietro da Cortona, su pintura avanza desde un naturalismo inicial hasta un barroco de movimiento muy influido por la pintura veneciana del siglo XVI. Contó con el mecenazgo de los grandes patronos de la Iglesia y la aristocracia del siglo XVII y así en 1692 se desplazó a España, donde permaneció durante diez años, pintando desde miniaturas hasta grandes superficies murales, con una destreza que justificaba plenamente el sobrenombre de «fa presto» con el que era conocido.

Giordano (o Jordán, como se le conoció en nuestro país) era capaz de asimilar los estilos más diversos usándolos según sus propias necesidades para hallar sus medios de expresión más personales, en este sentido cabe destacar la influencia que la pintura española ejerció sobre él (en especial la de Velázquez y Murillo), influencia que también se dio en el sentido opuesto.

La apreciación del arte de Jordán ha variado bastante con el paso de los años, así, mientras sus primeros biógrafos como Palomino o De Dominici elogian su pintura todos los tratadistas decimonónicos la critican en igual medida.

En cuanto a las publicaciones del siglo XX hay que destacar las aportaciones realizadas por Longhi en 1954, el cual señaló que tanto Jordán como Giaquinto debían ser estudiados tanto en la Historia del Arte español como en la del italiano.

Andreina Griseri en 1961 demostró que los cuadros de Jordán hechos a la manera de otros artistas no eran meras copias sino el punto de partida de obras que el pintor hacía arrancar del punto al que habían llegado sus predecesores en la pintura.

Sin duda la obra más importante publicada hasta la fecha es la monografía dedicada al pintor por Oreste Ferrari y Giuseppe Scavizzi (1966, reeditada en 1992), estudio fundamental pero que contiene algunos errores en el capítulo dedicado a la estancia española del pintor.

Por lo que respecta al estudio documental, puede afirmarse que la labor ha sido bastante fructífera, dado que el Archivo General de Palacio se han hallado un total de 51 documentos relativos al pintor y en su mayoría inéditos, los más relevantes son los que demuestran que en 1701 la obra de Jordán en el Casón del Buen Retiro aún no había sido terminada, así como que la primera restauración del fresco con la Alegoría del Toisón fue la de 1753, realizada por Corrado Giaquinto y no la de 1777 ejecutada por José del Castillo. También hay que destacar que tanto las pinturas de la cúpula de la Capilla del Alcázar de Madrid como las realizadas en la iglesia de Atocha se perdieron con anterioridad a lo que se pensaba hasta la fecha, las primeras en 1703 y las segundas hacia 1727.

Las conclusiones que pueden deducirse del trabajo realizado hasta el momento son:

— La escasa importancia concedida al pintor por la historiografía española, ya que siempre es tratado como un extranjero que pinta en España.

— Las interpretaciones erróneas de su obra, sobre todo de los cuadros realizados a la manera de otros pintores, que no son meras copias.

— El hecho de que falten por estudiar facetas importantes de su actividad artística como son su labor de escenógrafo o grabador, su carácter personal, sus gustos, aficiones, posesiones... así como la influencia de su pintura en España, que según Longhi se puede rastrear hasta en la obra juvenil de Goya.

MÓNICA VÁZQUEZ ASTORGA

LA PINTURA ESPAÑOLA EN LOS MUSEOS Y COLECCIONES DE GÉNOVA Y LIGURIA (ITALIA)

Diciembre 1998 (Directora: Dra. María Isabel Álvaro Zamora)

La presente memoria de licenciatura tiene como objetivo la realización del inventario completo de la pintura española conservada en Génova, y de modo más general, en el resto de Liguria (Imperia, Savona, Génova y La Spezia), tanto dispersa en los museos y colecciones públicas como en las colecciones particulares, y en el correspondiente estudio, en el que se ha pretendido responder a los siguientes objetivos: recuperar parte del patrimonio español que, por diferentes motivos, se encuentra fuera de España, tema que fue ya objeto de estudio por parte del historiador del arte Juan Antonio Gaya Nuño; realizar la catalogación e inventario; determinar las vías de llegada de estas obras a Liguria a lo largo del tiempo; y estudiar, desde un punto de vista monográfico, cada una de estas pinturas con el fin de valorar su interés tanto en el contexto general de la pintura española como en el concreto de sus posibles influencias en la pintura italiana, particularmente en la pintura lígur.

La elección de este tema está relacionada con mi estancia de dos años en Génova, hecho que me permitió descubrir y conocer su patrimonio artístico a través de las visitas a los museos e iglesias, sorprendiéndome la cantidad de obras de pintura española conservada en los mismos. Los fondos pictóricos localizados comprenden obras entre los siglos XV y XX, y la mayoría de ellos se conservan en los museos y colecciones genovesas.

Con respecto al estado de la cuestión, hay que señalar que no existe ningún estudio completo y conjunto en el que se haya recogido la presencia de pintura española en Génova y en el resto del territorio lígur, tal como se plantea en mi memoria de licenciatura, como tampoco existe ninguno en el que se aluda directamente a cuáles fueron sus vías de llegada hasta aquí. Dentro del apartado de estudios generales sobre el tema en cuestión, que han sido fundamentales para la realización de este trabajo, destacan dos únicas publicaciones: —Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España* (1958) y Orlan-

do Grosso, en su artículo titulado: «L'Arte spagnuola a Genova» en la revista *Vell i Nou* (1920).

El estudio se estructura principalmente en tres bloques:

El primero incluye un estudio global de la pintura española y consta de dos partes: I. La pintura española en Génova y II. La pintura española en el resto de Liguria. Éstas a su vez están divididas en tres capítulos ordenados desde el punto de vista cronológico (ss. XVII, XVIII, XIX y XX), siendo las obras de pintura española del Siglo de Oro las más antiguas. La mayoría de las obras catalogadas corresponden a la producción artística de un pintor gallego, Serafín Avendaño (1837-1916), tratándose del único caso documentado de la estancia de un pintor español, por un período prolongado, en tierras genovesas.

El segundo recoge un catálogo sistemático de todos los fondos pictóricos localizados en Liguria que, como en el caso anterior, consta de dos partes: I. La pintura española en Génova y II. La pintura española en el resto de Liguria. Se trata de un extenso conjunto formado por 73 obras, la mayoría se encuentran en Génova y en general son desconocidas. Cada obra catalogada ofrece su correspondiente ficha técnica, atendiendo igualmente a un orden cronológico.

El tercero reúne conclusiones más importantes del trabajo relativas a las vías de llegada de esta pintura, a su importancia global dentro de la pintura española y a su influencia en el ambiente artístico ligure.

Así, con respecto a las vías de llegada de pintura española hasta Liguria, éstas responden a circunstancias distintas, según se trate de la pintura correspondiente a los siglos XVII, XVIII, XIX o XX.

En cuanto a la pintura española del siglo XVII, su llegada se produjo a través de dos vías: las casas de ventas de pintura italianas o marchantes de arte; y las subastas parisinas del siglo XIX. En algún caso se desconoce la procedencia de alguna de estas pinturas que sólo aparecen recogidas en los inventarios familiares. En cuanto a la segunda vía, hay que destacar que quienes verdaderamente se dieron cuenta del valor «comercial» de la pintura española del siglo XVII, hasta ese momento prácticamente desconocida, fueron, en un primer momento, los viajeros que recorrían el territorio español, tales como el coleccionista francés Le Brun y, en un segundo momento, aquellos que, teniendo conocimiento de dicha importancia, aprovecharon la circunstancia de encontrarse en territorio español para llevarse con ellos estas obras, tal como sucedió en la Guerra de la Independencia. Los artífices de esta campaña fueron fundamentalmente los generales franceses, tales como el mariscal Soult y el general Lery, o españoles de ideología filo-francesa, que como el marqués de las Marismas (Mr. Aguado), se llevaron consigo estas obras de pintura española a París. Así, la mayor parte de la pintura española del siglo XVII conservada en museos y colecciones genovesas fue adquirida en París por nobles genoveses que se beneficiaron de la venta en subasta de algunas colecciones, entre ellas la del marqués de las Marismas y la del mariscal Soult (1843 y 1852 respectivamente). Frente a lo anterior, algunas obras han sido adquiridas en el siglo actual, como sucede en el caso de la *Sagrada Familia* atribuida a Francisco

de Zurbarán, comprada en 1954 por el representante de los bienes artísticos de la Liguria (*soprintendente*), que la depositaría en el Palazzo Spinola.

Finalmente, en algún otro caso se desconoce la procedencia de estos fondos hispanos, tal como ocurre en el caso de las pinturas del Palazzo Reale, debido a la dispersión de sus archivos, o bien son el resultado de donaciones particulares (las naturalezas muertas procedentes de la colección Amadeo Lia del Museo de La Spezia).

En cuanto a la valoración global de esta pintura, puede destacarse que sobre todo se produjo la demanda masiva de pintura andaluza y castellana, compuesta de obras de temática principalmente religiosa. En este punto, se debe señalar que la mayoría de las obras aquí catalogadas, bien sean originales o copias, corresponden a maestros representativos de la pintura española de fines del siglo XVI y del siglo XVII, tales como El Greco, José de Ribera, Francisco de Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo, Alonso Cano, Claudio Coello y Juan Bautista Martínez del Mazo. Dichos pintores, fueron los que principalmente atrajeron el interés de los coleccionistas de arte europeos, principalmente de ingleses y franceses.

Con respecto a la pintura española del siglo XVIII conservada en Liguria, compone un conjunto de pinturas menor, constituidas por dos grupos diferenciados de obras. Por un lado, la tela de Francisco Xavier Ramos conservada en la Accademia Ligustica de Génova, y por otro, las cinco telas pertenecientes a la iglesia de Santo Stefano de Chiusanico (Imperia). Así, en cuanto a la pintura de F. Xavier Ramos, alumno de Mengs y pensionado español en Roma, se sabe que es una copia del retrato que el pintor Von Maron (cuñado de Mengs) había realizado del duque Grimaldi, durante la estancia de éste en Roma como embajador de la Santa Sede. En cuanto a las cinco telas de la iglesia de Chiusanico, se trata en todos los casos de obras del siglo XVIII, a excepción de la *Alegoría de la muerte*, que puede datarse a fines del siglo XVII, como hecha por algún seguidor de Ries, a pesar de lo cual se incluye en este conjunto por constituir todas un conjunto unitario. Estas cinco telas son consideradas por los historiadores del arte italianos como de procedencia española, probablemente sevillana, pudiendo estar vinculadas con las estrechas relaciones de tipo económico-comercial que existieron en época moderna entre el sur de España y Liguria, que tuvieron que ver con el movimiento de la flota genovesa y dieron lugar a un importante intercambio mercantil. Su forma de llegada está por conocer pudiendo haber sido traídas por algún emigrante a la vuelta de su país, por algún marinero embarcado con rumbo a las Américas, o como resultado de la adquisición de alguna familia noble que intentaba estar a la moda adquiriendo cuadros españoles. Esto es lo que expresa la tradición oral, según la cual los cuadros colocados en la sacristía de la iglesia procedían de España y fueron donados por la familia Ghersi de Chiusanico.

Como valoración global de este conjunto pictórico hay que destacar la obra de F. Xavier Ramos por su extraordinaria calidad y por tratarse de un modelo de retrato oficial de gusto neoclásico. En cambio, las cinco telas de la iglesia de Chiusanico no presentan una factura muy buena, pero son interesan-

tes desde el punto de vista iconográfico, ya que tratan temas tales como el de la muerte, la iconografía mariana vinculada con Méjico (Virgen de Guadalupe) o una variante iconográfica poco habitual del tema de la Inmaculada Concepción.

Con respecto a la pintura española del siglo XIX, ésta tiene dos procedencias diferentes, haber sido comprada por coleccionistas de arte o haber sido pintada localmente por artistas españoles. Al primer caso corresponde la obra de Joaquín Sorolla, mientras que dentro del segundo se encuentra la pintura de Serafín Avendaño.

Las dos obras de Sorolla conservadas en las colecciones Frugone de Génova-Nervi, fueron adquiridas por Luigi Frugone (1862-1953) probablemente a través del comerciante y coleccionista de arte, Ferruccio Stefani. En cambio, la producción pictórica de Serafín Avendaño existente en Liguria, principalmente en Génova y en colecciones privadas, está relacionada con su residencia en Italia durante treinta años (1866-1896) en la localidad de Quarto dei Mille (Génova). Así, cuando este pintor regresó definitivamente a España, dejó en territorio ligure una gran cantidad de pintura, fundamentalmente de temática paisajística, junto con algún retrato. La mayor parte de las obras de este pintor fueron adquiridas en las exposiciones nacionales, compradas por el municipio de Génova, o bien regaladas por el propio artista a algún amigo.

En cuanto a la importancia de esta pintura debe subrayarse lo siguiente. Las obras de Sorolla son dos paisajes que sirven para completar el catálogo pictórico del artista correspondiente a su período de formación. De hecho, María Flora Giubilei, directora del museo Luxoro de Génova, mantiene contacto con su descendiente, Blanca Pons-Sorolla, para elaborar un catálogo de este pintor valenciano en el que se recojan sus dos obras genovesas. En lo que atañe a Serafín Avendaño se puede concluir diciendo que su obra en Liguria es fundamental para reconstruir la producción artística de este pintor vigués. De hecho, su pintura evoluciona desde el punto de vista estilístico cuando entra en contacto con los pintores ligures, lo que le lleva a superar el romanticismo para abrazar la poética del paisaje tomado del natural.

Con respecto a la pintura española del siglo XX conservada en Liguria, hay que señalar que la misma es el resultado de las adquisiciones llevadas a cabo por coleccionistas de arte en diferentes galerías italianas y españolas, o, en algún caso concreto, como fruto de las estancias periódicas de algún artista español en territorio ligure. Hay que señalar que las obras están localizadas en este caso en territorio savonés, y se encuentran en la colección de Roberto Debenedetti y Silvia Bottaro. En cuanto a su autoría, las obras adquiridas, tal como se ha expresado al principio, incluyen pinturas de Tàpies, Eduardo Arroyo, José Ortega y Juan Segura García. Este último pintor, pasaba habitualmente sus veranos en tierras ligures, tiempo que aprovechaba para exponer sus cuadros y dar a conocer su producción fuera de España. De hecho, Roberto Debenedetti adquirió las dos obras de su propiedad en el propio estudio de pintura que este artista tenía en Savona.

Finalmente, en lo referente a la influencia de la pintura española en el ambiente artístico genovés, hay que centrarse de forma casi exclusiva en la figura de Serafín Avendaño, pintor que residió por un período de treinta años (1866-1896) en Génova. Antes de la llegada de Avendaño a Liguria, el ambiente pictórico genovés estaba en plena desolación, debido a la supervivencia de las tendencias neoclásicas y románticas que dificultaban la asimilación de nuevos aportes. En torno a 1863, se produce la llegada de jóvenes pintores, como el portugués De Andrade, que siguiendo al pintor genovés Tammar Luxoro, van estableciendo las bases de la pintura de paisaje al natural. Con la llegada de Avendaño, en 1866, y con las reuniones de todos estos pintores en las colinas de Carcare, Rivara y en las orillas del Bormida, va tomando forma el movimiento pictórico renovador genovés conocido con el nombre de *Scuola Grigia* (Escuela Gris). El grupo de los grises, con Avendaño a la cabeza, influyó y renovó las escuelas pictóricas de los grupos italianos hermanos (en Piamonte, la Escuela de Rivara; en Florencia, la Escuela de Pergentina; en Nápoles, la Escuela de Résina). Su pintura de paisaje al natural cosechó notables éxitos en las exposiciones nacionales y su personalidad artística fue valorada no sólo por los coleccionistas de arte sino también por los escritores italianos, como Calderini, que en su obra recogen las innovaciones llevadas a cabo en el terreno pictórico lígur. En este punto, hay que citar la opinión de Vitaliano Rocchiero quien otorga a Avendaño el mérito de haber contribuido notablemente a la realización de una auténtica pintura genovesa de paisaje, compacta y unida.

Antes de concluir este apartado, hay que expresar que no toda la pintura española que existió en un principio en Liguria se conserva en la actualidad. De hecho, se tiene conocimiento a través de documentación escrita de que existieron en este territorio italiano más obras de maestros españoles del siglo XVII, que con el tiempo se han ido dispersando por diferentes museos mundiales, tratándose pues de un testimonio más del interés que históricamente ha habido en Génova por los artistas y obras de pintores españoles del Siglo de Oro.

JESÚS JAVIER DE DIEGO ERLES

**GRAFFITI EN ZARAGOZA.
SUBCULTURAS URBANAS EN EL FIN DE SIGLO**

Julio 1998 (Director: Dr. Manuel García Guatas)

Tres son los factores principales de este estudio. Por un lado el contexto de la gran ciudad occidental, otro el de las culturas urbanas juveniles que se han desarrollado en ese contexto durante el último cuarto del siglo XX y finalmente, el aspecto concreto de la cultura hip hop y de su manifestación pictórica más conocida, el graffiti.

Desde un primer momento los planteamientos iniciales de esta memoria de licenciatura han consistido en asentar las bases metodológicas de la futura investigación que comprenda otras manifestaciones de tipo expresivo y creativo al mismo tiempo que caracterizaba el graffiti hip hop en sus diferentes facetas y contextos como forma gráfico-pictórica. Sin embargo estas bases no representan sino un forma de trabajo diseñada *ad hoc* porque, lamentablemente, existen muy pocos trabajos serios acerca del tema fuera del campo de la antropología y de la sociología. De la misma forma no existía un registro visual metódico y con criterios de clasificación homogéneos de obras de graffiti para su estudio, algo que se ha pretendido paliar en la realización del trabajo de campo realizado durante dos años y que se recoge en esta memoria en su apartado gráfico.

Pasando al objeto de estudio, el graffiti, los rasgos formales alcanzan un significado de gran importancia, ya que podemos considerarlos a un mismo tiempo como elementos lingüísticos, señaladores de influjos y tendencias, propósitos del autor, etc, siempre teniendo en cuenta la diversidad pragmática y por lo tanto semiótica implícita en lo que decía antes. Por añadidura, el graffiti posee una historia propia que nace en el New York de los últimos años sesenta y primeros setenta en el ámbito de la eclosión de nuevas formas culturales propiciada por minorías marginadas de esta ciudad. Disciplinas como la antropología urbana a través de autores como Hannerz, Castells y otros nos han permitido estudiar la formación de nuevos parámetros culturales en el seno de la grandes ciudades occidentales. Estos nuevos patrones son el resultado de la ruptura de muchos de los mecanismos hasta entonces vigentes de control social. La cultura *soul* del *ghetto* de New York dará paso en esta época a otro tipo de construcciones culturales (MONREAL, 1995) y, en definitiva, a nuevas relaciones de los jóvenes con la realidad que les produce y que producen. La cultura *hip hop*, de naturaleza mucho más combativa y reivindicativa de los propios valores del grupo respecto a la sociedad anglosajona dominante en general, nace de este proceso renunciando a las pautas de participación en las instituciones y a la aceptación implícita de los valores del grupo que ejerce la hegemonía cultural en el sentido gramsciano del término.

El graffiti nace como una de las formas de expresión gráfica de este amplio movimiento cultural en el que la afirmación de lo individual se confunde con la del grupo en el marco de los barrios populosos y degradados de las grandes ciudades occidentales. Allí se genera una terminología y un lenguaje icónico y textual autóctonos y originales que son de imprescindible conocimiento para la comprensión adecuada de las nuevas formas del arte contemporáneo que muy probablemente estén marcando ya las constantes de lo que será la producción artística del siglo XXI.

A lo largo del estudio he pretendido compilar las diferentes versiones que los estudiosos han proporcionado para este fenómeno sin precedentes, en su fuerza creativa y en su amplitud en el mundo del arte y de la cultura. El término que usado ha sido el de *graffiti hip hop* por la mayor precisión en cuanto a su marco cultural y posterior desarrollo que ofrece frente al que postulan Bau-

drillard (1974) o Garí (1995) de *graffiti americano*. Como veremos a lo largo del presente estudio, el graffiti hip hop posee unos rasgos implícitos y característicos, tanto en la definición de sus condiciones de producción como en la configuración de los dispositivos culturales en los que se encuentra inmerso, aspectos que el término elegido expresa apropiadamente.

De esta manera el graffiti hip hop queda configurado como objeto de estudio y análisis merced a diversos factores que paso a enumerar:

1. El graffiti hip hop constituye por sí mismo y en la consideración global de la producción pictórica susceptible de ser inscrita en esta definición, un fenómeno de orden artístico y expresivo de primer orden.

2. La extensión geográfica del graffiti ha traspasado hace más de 20 años las fronteras de su lugar de origen para extenderse por cualquier urbe del globo. Su importancia mundial es ya evidente.

3. Los procesos evolutivos en los que ha estado implicado el fenómeno graffiti han sido lo suficientemente complejos como para merecer un atento análisis desde una óptica interdisciplinar y sobre todo desde la Historia del Arte.

4. El graffiti hip hop desarrolla desde sus orígenes variables explicativas muy diversas que se configuran en torno a la autorrepresentación en el marco urbano público, la crítica de los mensajes mass-mediáticos institucionalizados, de comunicación verbo-icónica del grupo así como de resistencia contra la presión social ejercida desde un principio contra la cultura hip hop en general.

5. Se carece, en la Historia del Arte, de un estudio en profundidad del fenómeno graffiti. Existe desde principios de los años ochenta una cada vez más numerosa bibliografía de todo tipo sobre el tema. Sin embargo poco se ha hecho desde la Historia del Arte. Solamente la tesis doctoral de Ivana Nicola (1996), de la Universidad de Barcelona, Joan Garí (1995) y Ángel Arranz (1995) en nuestro país, y la perteneciente a Jack Stewart (1989) en EE.UU., se han realizado hasta la fecha. Ninguna de ellas, salvo la de Nicola, pertenece a un departamento de Historia del Arte.

6. El graffiti hip hop resulta, a la vista de lo expuesto y de los resultados de este ensayo, un fenómeno que trasciende lo meramente artístico para representar un objeto de estudio donde los procesos intertextuales y dialógicos resultan de una importancia decisiva. El graffiti hip hop es un claro exponente de las nuevas estrategias creativas producidas en las grandes ciudades del fin del siglo XX, y un factor a tener en cuenta en cualquier análisis del arte de nuestro tiempo.

Como conclusión una última anotación: el graffiti hip hop y sus artífices siguen siendo objeto de persecución policial. Los escritores de graffiti desarrollan una capacidad creativa que, de otro modo, difícilmente podrían liberar. Su visión de la ciudad, del barrio o *ghetto* como suelen llamarlo, su conciencia de grupo cultural *diferente* y su desarrollo de pautas estéticas específicas que incluyen graffiti pero que van más allá en sus actividades focales de expresión (*fanzones*, comics, expresión corporal, musical, etc.), permanecen en el marco

de estrategias de actuación cotidiana que les sirven para alzar una voz más en la discusión social.

Bibliografía

- ARRANZ, Ángel, (1995): *Graffiti en Madrid. Enero 1985-Junio 1994*. Tesis doctoral. Dirección de Mariano de Blas Ortega. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.
- BAUDRILLARD, Jean, (1974): «Kool Killer: Les graffitis de New York ou l'insurrection per les signes», en *Papers* núm. 3, Barral editors, Barcelona.
- GARÍ, Joan, (1995): *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. FUNDESCO, Madrid.
- MONREAL, Pilar, (1995): *Antropología y pobreza urbana*, Los Libros de la Catarata, Madrid.
- NICOLA, Ivana M., (1996): Los graffiti: un saber alternativo, Tesis doctoral. Dirigido por Inmaculada Julián González. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona. Barcelona.
- STEWART, Jack, (1989): *Subway Graffiti: an Aesthetic Study of Graffiti on the Subway System of New York City 1970/78*, Ph.D. Thesis, New York University, New York.

TESIS DOCTORALES

JOSÉ IGNACIO CALVO RUATA

VIDA Y OBRA DEL PINTOR FRAY MANUEL BAYEU

Febrero de 1998 (Director: Dr. Juan Francisco Esteban Lorente)

Miembros del Tribunal: Presidente: Dr. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos [Universidad Autónoma de Madrid]; Secretario: Dr. Ismael Gutiérrez Pastor [Universidad Autónoma de Madrid]; Vocales: Dr. Gonzalo Borrás Gualis [Universidad de Zaragoza], Dra. M.^a Isabel Álvaro Zamora [Universidad de Zaragoza] y Dr. Guillermo Redondo Veintemillas [Universidad de Zaragoza]

Los conocimientos y estudios que hasta tiempos recientes existían sobre la vida y la obra del pintor fray Manuel Bayeu eran escasos y dispersos. Se hacía necesario acometer un estudio global y en profundidad sobre esta figura, que esclareciera, en la medida de lo posible, su personalidad humana y artística, contrastándola siempre con el contexto en el que vivió. La investigación realizada demuestra que fray Manuel Bayeu fue un artista de primer rango dentro del panorama de la pintura aragonesa del siglo XVIII. Su injusta postergación