

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.<sup>a</sup> 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

se debe al tono irregular de su producción y a la comparación que habitualmente ha sufrido respecto a un pintor de valía extraordinaria, su hermano Francisco.

### Perfil biográfico

Fray Manuel Bayeu nació en Zaragoza en el año 1740. Su infancia y primera juventud se benefició de un medio propicio para llegar a ser pintor: hijo de artesano, ahijado del pintor Braulio González, seis años menor que su hermano Francisco Bayeu, hermano también de Ramón y cuñado de Francisco de Goya.

Aprendido su oficio, decidió sin embargo ingresar en la Orden Cartujana, cuando contaba 20 años de edad. Tomó los hábitos en la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Sariñena, Huesca), en la que profesó como hermano lego y vivió la mayor parte de su vida. Dada las peculiaridades de esta congregación, el rigor de sus estatutos y su carácter más bien minoritario, es evidente que Bayeu ingresó en ella por pura vocación, a una edad suficientemente madura. Durante los primeros años como religioso parece que apenas se dedicó a la pintura, presumiblemente por estar ocupado en su formación religiosa y cartujana y también por estar dedicado a las tareas más ingratas que se reservaban a los novicios. Pero no renunció a su oficio de pintor. Al contrario, para la Orden Cartujana los conocimientos artísticos de Bayeu serían una valiosa aportación, sobre todo para la Cartuja de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de las Fuentes, recién construida y necesitada del adecuado complemento pictórico. Hacia finales de la década de 1760 inició con entusiasmo los primeros ciclos pictóricos murales, en la iglesia. La realización del resto de las pinturas de la Cartuja de las Fuentes (dependencias auxiliares de la iglesia y claustro de capillas con sus capillas) le tendría ocupado hasta la última década del siglo, si bien con interrupciones. Este gran conjunto, cercano a los 2.000 m<sup>2</sup> de superficie pictórica, es el núcleo más importante de toda su producción y condensa toda su personalidad artística. Comparte muchos mensajes iconográficos con otras fundaciones cartujanas españolas y extranjeras.

Dotado de sensatez y cierta cultura, a pesar de su sencilla condición de hermano lego, Bayeu también desempeñó para su comunidad abundantes gestiones fuera del monasterio. Ello facilitó que cultivara numerosas relaciones y amistades con el mundo exterior. La más significativa para nosotros, por el amplio epistolario que desencadenó, conservado hasta nuestros días, es la amistad que mantuvo con Martín Zapater durante gran parte de su vida. Las cartas de Bayeu a Zapater constituyen, con mucho, la fuente más importante para construir su biografía. Revelan el gran interés que demostraba por estar al cabo de cuanto acontecía en el mundo (guerras, política, sucesos, asuntos eclesiásticos...), a pesar de su relativo aislamiento conventual. Asimismo documentan pormenores de tipo artístico, religioso, doméstico, etc. Especialmente interesantes son las noticias respecto a los vínculos que mantuvo fray Manuel

con su familia. Sirven para clarificar o matizar diversos hechos sobre las biografías de Francisco Bayeu, Ramón Bayeu y Francisco de Goya; por ejemplo, concernientes a algunos trabajos realizados para los Reales Sitios; o relativos a las tensas relaciones que hubo entre Francisco Bayeu y Goya, sobre todo con motivo de la campañas de las bóvedas del Pilar, en Zaragoza.

El litigio que un grupo de pintores de Zaragoza (Luzán, Eraso, Gutiérrez y Périz) iniciaron contra Manuel Bayeu acusándole de haber pintado por encargo y cobrado sin cotizar al fisco (1779) es un ejemplo ilustrativo de la problemática que a lo largo de los siglos XVII y XVIII se dio acerca de la «liberalidad» del arte de la pintura y su desvinculación de las rígidas estructuras gremiales o corporativas. El episodio viene a marcar el punto de inflexión que determina un considerable aumento de la actividad artística de Bayeu fuera de su monasterio. Efectivamente, hasta entonces su labor se había centrado en la Cartuja de las Fuentes, sobre todo en su iglesia, bendecida solemnemente dos años antes. Pero a partir de la década de 1780, reforzado por el dictamen de la Academia de San Fernando que le fue favorable en el litigio, iría asumiendo relevantes encargos ajenos a la Orden: lienzos para la iglesia de Santa Cruz de Zaragoza, capilla de San Pedro Arbués en Lalueza (Huesca), altares de la Catedral de Huesca, presbiterio de la Catedral de Jaca, salón prioral del Monasterio de Sijena, y Santuario de la Virgen de Magallón en Leciñena (Zaragoza). La intervención en la capilla de Lalueza fue en justo agradecimiento de la comunidad de Las Fuentes al mecenazgo que ejercieron los Comenge, señores de esa localidad, para construir la cartuja nueva. La intervención en la Catedral de Jaca parece ser uno de los encargos en que más empeño puso pues, no en vano, se trataba del lugar más público y notable en el que Bayeu había pintado nunca. Responde a uno de los momentos más álgidos de su madurez artística. Tanto en Lalueza como en Jaca, Bayeu intervino no sólo como pintor sino también como tracista de las obras arquitectónicas que se realizaron, faceta que era desconocida.

Los años finales del siglo XVIII son para Bayeu de gran interés biográfico. Es la época en que trabaja para el Monasterio de Sijena y entabla estrecha amistad con su priora y la familia de ésta, los Ric de Fonz (Huesca). En especial con Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivios, con quien se cartegó a menudo. Fonz es una localidad próxima a Barbastro. Por esa área geográfica (el Somontano) anduvo muy activo en aquellos años, no sólo como pintor sino también ocupado en otros asuntos, entre ellos los derivados de su amistad con los Ric, en cuya casa de Fonz se alojó en algunas ocasiones. También por entonces viajó a la Cartuja de Scala Dei (Tarragona) y a Barcelona, donde se hizo amigo del conde de Fuentes, Luis Pignatelli y Gonzaga.

El último episodio destacado que conocemos de la vida de Bayeu es el viaje que hizo a Mallorca (1804-1806), con el fin primordial de pintar en otra cartuja recién construida, la de Valldemosa. Trasvasó allí muchas soluciones artísticas que ya había empleado en Las Fuentes, pero con un resultado notablemente empobrecido por la pérdida de facultades. Un aspecto muy sugerente que atañe a este viaje es, una vez más, de tipo humano, la amistad que tra-

bó con Jovellanos, recluido por entonces en el Castillo de Bellver. Han quedado al respecto algunos testimonios escritos, destacando especialmente siete cartas que enviaron Jovellanos y su secretario Manuel Martínez Marina al cartujo. Las cartas revelan múltiples claves del pensamiento estético de Jovellanos, basado en los principios del idealismo clasicista, pensamiento en el que quiso imbuir a Bayeu. No obstante, estas lecciones teóricas no le sirvieron de mucho al veterano pintor, como su práctica demuestra. La ordenación tradicional de las siete cartas, publicadas desde antiguo, era incorrecta y carente de referencias cronológicas, que he procurado paliar (deben fecharse desde los primeros meses de 1805 hasta diciembre de 1806). En cuanto a la redacción efectiva de las cartas, es un hecho relevante pero inadvertido que corresponda a Martínez Marina.

Sigue siendo un enigma la fecha y lugar exactos de la muerte de Manuel Bayeu, pero todo apunta a que ocurrió hacia finales de 1808 o principios de 1809, quizás en Zaragoza, en plena ocupación francesa. Murió frizando la ancianidad, aunque durante buena parte de su vida padeció abundantes tercianas y otros problemas de salud, al parecer derivados de haber contraído el paludismo.

La vida activa y polifacética de fray Manuel Bayeu se debe en buena parte a su carácter emprendedor, franco y expansivo. Las restricciones impuestas por las rígidas reglas de su instituto no fueron obstáculo para ello. Además, la Orden Cartujana atravesaba en el siglo XVIII tiempos de cierta turbulencia que se traducían en una mayor libertad para los legos. Amén de las personas ya mencionadas, se relacionó con otros individuos de renombre como el arquitecto Agustín Sanz, el escultor Carlos Salas, el comerciante Juan Martín Goicoechea, el universal Francisco de Goya, etc. No fue, por lo tanto, un monje incomunicado, sino que se enriqueció y aprendió del contacto con muchas personas, a menudo destacados profesionales e intelectuales.

### **El arte de fray Manuel Bayeu**

El grueso fundamental de la producción artística de fray Manuel Bayeu obedece al academicismo ecléctico imperante en España durante el último tercio del siglo XVIII, alimentado por algunas nociones del idealismo clasicista, ciertos resabios rococó y notorios elementos de tradición barroca. A ello debe sumarse la franqueza de ejecución y la celeridad con que trabajaba, cualidades que otorgan a su obra un aire desenfadado, a veces descuidado, que lo separan de la rigidez academicista o artificiosidad de otros pintores de su tiempo. Los cambios evolutivos a lo largo de toda la producción de Bayeu son relativamente escasos.

En el proceso de maduración del estilo personal de Manuel Bayeu se aprecian influencias de algunos artistas zaragozanos como José Luzán y Braulio González. También de la huella que dejó en Zaragoza el pintor Antonio González Velázquez. Pero muy especialmente de su hermano Francisco, a quien

siempre admiró profundamente como artista y como persona, tal y como se demuestra documentalmente.

Fray Manuel Bayeu estuvo siempre interesado en poseer modelos visuales a partir de los cuales sacar adelante sus obras. No era un creador en sentido estricto. Utilizó abundantemente la estampa, algunas veces para reproducirlas como tal, pero sobre todo para proveerse de multitud de recursos y detalles que menudean en sus pinturas (poses, caras, tipos de personajes, indumentarias, celajes, arquitecturas, vegetación, estructuras compositivas, etc.). Pedía modelos (dibujos, bocetos) a quienes podían proporcionárselos, como eran sus dos hermanos y su cuñado Goya.

Consta que fray Manuel Bayeu tuvo de modo habitual mozos o ayudantes que le ayudaron en sus tareas, sobre todo en las labores de preparación de colores, pigmentos, soportes, y similares. En algunas obras de Bayeu se aprecian rasgos que se desvían ligeramente de su peculiar estilo, quizá debido a la intervención de sus ayudantes. Pero, en general, sólo él parece el responsable esencial de todo el catálogo que presento, a pesar de las variaciones que se observan. Son todavía un enigma, pendiente de investigar, las secuelas que dejó entre sus ayudantes y la importancia e identidad de éstos. He hallado algunas obras que recuerdan vivamente el estilo de Bayeu, pero que no parecen de su mano. El discípulo o ayudante que empieza a perfilarse con mejor definición es el llamado Pedro Martínez, al parecer de la zona de Barbastro (Huesca), que acompañó a Bayeu en su viaje a Mallorca.

### Catálogo

El número de pinturas de fray Manuel Bayeu catalogadas y conservadas es elevado (410). También se tiene noticia concreta de otras treinta y nueve hoy perdidas. Además se entrevé que pintó muchas más. Era un artista verdaderamente fecundo y tenía mucha facilidad con los pinceles. Podemos agrupar su obra de la siguiente manera:

1) Conjunto mural de la Cartuja de las Fuentes, incluidos siete bocetos preparatorios inéditos (265 pinturas):

— Iglesia (ca. 1768-1777):

- Escenas de la Vida y Pasión de Cristo (muros del presbiterio, transepto y nave).
- Ciclo mariano (bóvedas de la nave, transepto y presbiterio).
- Alegorías de virtudes (bóvedas de los brazos del crucero).
- Mujeres fuertes del Antiguo Testamento (pechinas).
- Alegorías de las Virtudes Cardinales y de otras virtudes complementarias (cúpula).
- Otras pinturas.

— Tribuna de la iglesia:

- Los Perandreu.
- Capillas de San Francisco Javier, San Blas, San Agustín y San Antonio Abad.

- Escenas bíblicas y evangélicas (pechinas).
- El Credo (cúpulas y lunetos).
- Camarín de la Virgen: temas marianos.
- Capilla del sagrario:
  - Padres de la Iglesia Occidental (pechinas).
  - Evangelistas (cúpula).
- Sacristía: santos aragoneses y otros temas.
- Claustro de capillas (ca. 1780-1790):
  - Alegorías de virtudes y coro angélico (bóvedas).
  - Retratos de priores (lunetos), hasta José Fanlo (+ 1776).
- Capillas del claustro de capillas (1780-1796): diez dedicadas a la Trinidad, Inmaculada Concepción, San Miguel Arcángel, Santo Cristo, Santos Apóstoles, Santas Vírgenes y Mártires, San Bruno (incluye autorretrato de Manuel Bayeu), Santa María Magdalena, San Juan Bautista y Asunción.

2) Vida de San Bruno del Museo de Huesca (ca. 1779), ciclo incompleto de diecisiete cuadros procedentes de la Cartuja de las Fuentes. A pesar de ser bien conocidos, precisaban de un estudio exhaustivo, sobre todo desde el punto de vista iconográfico.

3) Capillas de la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza), once pinturas murales en tres capillas (ca. 1780-1790).

- Capilla de San Bruno.
- Capilla de San Juan Bautista (conjunto mural inédito).
- Capilla de la Sagrada Familia (dos grisallas inéditas).

4) Conjunto mural de la capilla de San Pedro Arbués en Lalueza (Huesca) (entre 1779 y 1787). Sólo se conservan cinco pinturas: cuatro alegorías de virtudes de las pechinas y la gloria de la cúpula.

5) Catedral de Huesca (4 pinturas):

- Lienzos para altares de la Catedral de Huesca dedicados a San Gil, la Trinidad y San Andrés (ca. 1780-1792).
- Lienzo de la Inmaculada Concepción, inédito (ca. 1797).

6) Catedral de Jaca (1792):

- Conjunto mural del presbiterio (12 pinturas): Apoteosis de San Pedro (cúpula), alegorías de la Fe, la Caridad, la Penitencia y la Perseverancia (pechinas), la Pesca milagrosa y Aparición de Cristo en el lago Tiberiades, la Triple confesión de San Pedro y temas angélicos (muros).
- Ocho bocetos preparatorios para los temas anteriores.
- Otras pinturas halladas en el entorno de Jaca (inéditos): Anunciación, San Pedro salvado de las aguas y escudo de los Asso (1792-1800).

7) Monasterio de Sijena (Huesca):

- Salón prioral del Monasterio de Sijena (Huesca) (ca. 1795). Estudio-reconstrucción del desaparecido conjunto de dieciocho pinturas a partir de materiales dispersos de tipo documental, bibliográfico y fotográfico.

— Dos pinturas de caballete inéditas procedentes de dicho monasterio: Inmaculada Concepción y San Luis Gonzaga en la gloria.

8) Casa del barón de Valdeolivos, en Fonz (Huesca). Se conserva un cuadro escasamente conocido y nueve más inéditos (años finales del siglo XVIII): retratos de Pedro María Ric, María Francisca Ric, Miguel Ric y Ejea, Cristo Salvador, Virgen María, San Juan Nepomuceno, Inmaculada, Virgen con el Niño y San Juanito, San Antonio de Padua y escudo de armas de Miguel Esteban Ric.

9) Obra en Mallorca:

— Conjunto mural de la Cartuja de Valldemosa (1804-1805):

- Cinco temas marianos a lo largo de la bóveda de la nave y del presbiterio.
- Gloria celestial en la cúpula.

— Otras pinturas en la Cartuja de Valldemosa: escudo de la Cartuja, Virgen del Rosario con santos, martirio de los cartujos ingleses y autorretrato (inéditos).

— Palma de Mallorca, siete cuadros inéditos (1804-1806): retrato del obispo Bernardo Nadal, San Antelmo de Belley, San Hugo de Lincoln, San Buenaventura, Santo Tomás de Aquino, Santos Justo y Pastor y Santa Rosalía.

— Vía crucis completo de la ermita de la Trinidad de Valldemosa (ca. 1806).

— Ermita de Betlem, en Artá. Seis cuadros prácticamente inéditos (1805): Adoración de los pastores, San Juan Bautista, la Magdalena penitente, Tentaciones de San Antonio, Ecce Homo y Virgen Dolorosa.

10) Obras varias: se incluyen catorce obras inéditas y se estudian siete obras más ya publicadas (dos de ellas desaparecidas), así como tres grabados.

## Apéndice documental

La documentación presentada se compone de un total de 156 documentos. Cuatro son los bloques fundamentales: las cartas de fray Manuel Bayeu a Martín Zapater, conservadas en el Museo del Prado; las actas capitulares y otros documentos alusivos a la intervención de Manuel Bayeu en la Catedral de Jaca; las cartas al barón de Valdeolivos, del archivo de la casa Ric de Fonz, inéditas; y las cartas de Jovellanos-Marina a Bayeu, diversas veces publicadas desde antiguo. Se incluyen, además, otros documentos, bien publicados o bien inéditos, alusivos a las actas del capítulo de la Cartuja de las Fuentes, a la desamortización, etc.

LAURA DEL PILAR GIL FIALLO

**EL EXILIO ESPAÑOL DE 1939 EN SANTO DOMINGO Y SU APOORTE  
A LA CULTURA Y EL ARTE DOMINICANOS**

Mayo de 1998 (Director: Dr. Manuel García Guatas)

*Miembros del Tribunal:* Presidente: *Dra. M.<sup>a</sup> Isabel Álvaro Zamora [Universidad de Zaragoza]*. Secretario: *Dr. José Luis Pano Gracia [Universidad de Zaragoza]*. Vocales: *Dr. Fernando A. Pérez Memen [Universidad Autónoma de Santo Domingo]*, *Dr. Eloy Fernández Clemente [Universidad de Zaragoza]* y *Dra. Adelina Moya Valgañón [Universidad del País Vasco]*

El aporte a la cultura y el arte dominicanos de los exiliados españoles que llegaron desde 1939 a la República Dominicana, como consecuencia de la Guerra Civil Española, sólo puede ser debidamente comprendido si se relaciona con la situación política y social que se daba en la república caribeña al arribo de los mismos.

Gobernaba entonces el Dictador Rafael Leónidas Trujillo, quien ordenó en 1937 el asesinato en masa de unos veinte mil haitianos, que vivían en territorio dominicano en calidad de emigrantes fijos o temporales que trabajaban en la zafra azucarera. La relación entre ambos pueblos, el dominicano y el haitiano, había sido difícil y sangrienta desde mucho tiempo atrás, al verse confinados en una misma isla dos naciones con rasgos culturales muy diferentes; provenientes uno de ellos de una colonia española y el otro de una francesa, cuyos límites se habían trazados por repartición por primera vez por el Tratado de Basilea en 1795. Por otra parte, la República Dominicana no se independiza de España, sino de Haití, en 1844, y todo el siglo XIX lo pasa con el temor constante a las invasiones haitianas, lo que incluso motivó una reincorporación a España de 1863 a 1865.

El Dictador, que necesitaba un mejoramiento urgente de su imagen internacional, y especialmente después de la definición de políticas de ayuda a los refugiados por la Conferencia de Evian, abrió las puertas de la República Dominicana a judíos centroeuropeos, en pequeño grupo, y sobre todo a un contingente de entre 3.000 y 6.000 españoles republicanos, apoyados por el SERE (Servicio de ayuda a los refugiados españoles) y el JARE (Junta de ayuda de los refugiados españoles).

Los exiliados que se establecieron en Santo Domingo llegaban a través de Francia, donde Virgilio Trujillo, hermano del Presidente Dominicano y entonces cónsul, cobraba a cada uno entre 50 y 100 dólares por el visado.

Los problemas de adaptación que surgieron enseguida se debían, por una parte a la imagen romántica del trópico y al desconocimiento de la verdadera naturaleza del régimen que se encontraban los recién llegados, pero también al hecho de que se trataba en su mayoría de jóvenes intelectuales urbanos, que se trató de incorporar a colonias agrícolas con las que Trujillo pensaba «blanquear» la población del país, para diferenciarla más de la haitiana. El grado de desarrollo de la República Dominicana, entonces con nada más que 1.700.000

habitantes, no podía absorber laboralmente a toda aquella población de exiliados altamente cualificada profesionalmente.

Uno de los problemas que tuvieron que afrontar fue, precisamente, la de convivir con aquel régimen político tan opuesto a sus propias convicciones, y que de manera tan paradójica habían iniciado una política de inmigración que los favorecía. Así hubo de todo, desde los que se integraron como altos funcionarios al gobierno dominicano, como José Almoína, a los que profesaron una oposición tan flagrante que les costará la vida, como Jesús de Galíndez. La mayoría se limitarían a contemporizar, hasta hacer lo imprescindible para conservar el empleo y mantener a la familia, asistiendo a rituales políticos laudatorios sin mayor compromiso.

La hospitalidad de los dominicanos para con ellos es algo que destacan todos los textos de memorias escritos por los españoles que estuvieron exiliados en Santo Domingo. También se dieron buenas relaciones de solidaridad entre ellos mismos, aún los de tendencias políticas diferentes, como socialistas, comunistas, anarquistas y republicanos liberales, o de los exiliados con la colonia española de Santo Domingo, hasta el punto de que a veces algunos de sus miembros, de ideas conservadoras, financiaban con anuncios periódicos de izquierdas.

No obstante, un grupo de refugiados a través de sus propios periódicos, de la enseñanza u otros medios contribuyó a la difusión de ideas democráticas, liberales o de izquierda. La primera huelga obrera que hubo en la República Dominicana, que se llevó a cabo en el Central Azucarero de San Pedro de Macorís, fue organizada por refugiados españoles.

Pero donde se sintió de modo más intenso la influencia de los refugiados fue en la cultura, y de modo más espectacular, en las artes visuales.

### **El aporte cultural**

El influjo cultural de los exiliados de 1939 en la cultura dominicana se diferencia claramente del de la época de la colonia. En Santo Domingo no existía en 1492 una cultura similar a las del continente americano, y por ello no pudo darse una hibridación del calibre de los magníficos barrocos de Méjico o Perú. Lo que sí hubo fue una cultura virreinal de traslación de modelos metropolitanos, como los del gótico isabelino y el Renacimiento.

Pero cuando llegan los refugiados, la situación es bien distinta. Ellos mismos, en primer lugar, son gente joven, de mentalidad abierta y progresista, que tienden a integrarse al nuevo medio y a crear pautas de adaptación más que a imponer rígidamente modelos ya hechos. Por otra parte, en Santo Domingo existe una minoría culta, que va a propiciar también el que el aporte cultural de los exiliados se convierta en la creación de algo nuevo.

Por ejemplo, Julio Ortega Frier, el Rector de la Universidad de Santo Domingo, quien recrea la Facultad de Letras con profesores refugiados, abastece con muchos de ellos otras Facultades, encarga a un refugiado, Luis Florén, la

organización de la Biblioteca universitaria, y establece que, por primera vez, se pague un sueldo a los profesores.

Rafael Díaz Niese, educado en Europa y de madre alemana, creó la mayor parte de las instituciones del Estado en República Dominicana que dan algún apoyo a la cultura, todas con un refugiado al frente: la Orquesta Sinfónica Nacional, con Enrique Casal Chapí como Director; el Teatro Escuela Nacional, con Emilio Aparicio; la Escuela Nacional de Bellas Artes, con Manolo Pascual como Director, y Josep Gausachs como Subdirector; y el Conservatorio Nacional de Música y la Galería Nacional de Bellas Artes. También instituyó entonces las Bienales y las exposiciones itinerantes.

Los refugiados realizaron una labor muy amplia en campos diversos. Por ejemplo, en la literatura abundan las novelas testimoniales, como «Medina del Mar Caribe», de Eduardo Capó Bonnafus, «Blanquito», de Mariano Viñuales, «La historia del indio Tupinambá», de Eugenio Fernández Granell, o «Los tres salen por el Ozama», de Vicente Reira Llorca. Pero también se produjeron ensayos pedagógicos, históricos, como el estudio de Javier Malagón y Malaquíás Gil sobre la influencia de la Constitución Liberal de Cádiz en la dominicana, de historia del arte, como los de María Ugarte, de crítica literaria, de Serrano Poncela o Vicente Llorens, de crítica de arte, como los de Javier Valdeperes, y muchos más.

Los refugiados fundaron periódicos, como el comunista «Por la República» y el socialista «Democracia», revistas culturales como «Agora», «Ozama» y «Rumbo», o colaboraron en las más importantes revistas dominicanas como Cuadernos Dominicanos de Cultura, o La Poesía Sorprendida.

También fundaron escuelas, como el Instituto Colón, Instituto Escuela Juan Pablo Duarte, el Instituto Escuela, que fundó Guillermina Supervía, y la labor de los técnicos pedagógicos a través de la Secretaría de Estado de Educación, entre ellos Malaquíás Gil, introdujo nuevas pautas en la educación dominicana.

## Las artes visuales

La fundación en 1942 de la Escuela Nacional de Bellas Artes por el Director General de Bellas Artes, Rafael Díaz Niese, sobre la base de un proyecto del pintor dominicano Jaime Colson, que imitaba los planes de la Academia de San Fernando de Madrid, parte en dos la historia del arte dominicano. Hasta el momento, pocos artistas dominicanos se habían destacado, como Celeste Woss y Gil, que tenía una academia privada, y sería profesora de la oficial, el propio Colson, introductor del cubismo en su país, el costumbrista Yoryi Morel o el expresionista Darío Suro.

La mayor parte de los profesores eran exiliados españoles, y la enseñanza, de tres años, era para completar los estudios que ya muchos habían iniciado en la academia de Woss y Gil, o en la del judío berlinés George Hausdorf, que también se incorporó al plantel.

Se incluían todas las enseñanzas clásicas, desde el dibujo de estatua a la perspectiva, pero igualmente se enseñaban las técnicas de las vanguardias del siglo XX, y la asignatura de dibujo la compartían varios profesores, para que el alumno aprendiera, con libertad, varias formas de hacer las cosas. Gran parte del alumnado asistía con becas de los ayuntamientos.

Los artistas españoles hicieron entonces un discipulado que perpetúa su huella, pero también influyen en el arte dominicano a través de su obra personal, introduciendo el surrealismo y parcialmente elementos abstraccionistas y expresionistas que influirán hasta hoy a los artistas dominicanos. Igualmente contribuyen a crear en el arte dominicano una nueva identidad introduciendo una nueva percepción más empírica, de la luz, nuevos temas, como el paisaje y los tipos raciales, y nuevos materiales, como las cortezas de calabaza procedentes de la artesanía campesina dominicana, con las que Manolo Pascual hizo una figura humana.

En cuanto a los principales artistas, Manolo Pascual es sobre todo un escultor en metal que produce figuras humanas, retratos y escultura animalística con formas pesadas o masivas, para después de los años cincuenta pasar a un tipo de escultura que integra líneas y chapas de metal con vacíos al modo de Julio González o Gargallo. Trató con excepcional eficacia expresiva el tema bélico en su serie de soldados. Josep Gausachs es el pintor de la mujer mulata dominicana y el maestro de varias generaciones de pintores dominicanos a los que proporcionó técnicas, y recursos visuales propios del expresionismo.

Una parte de su obra se adelanta a la luz reveroniana del período blanco, pero es también el paisajista que identifica el cromatismo de cada región de la isla, el abstracto tan pronto lógico como gestual, y el maestro de un tenebrismo cuyos vínculos con Wifredo Lam aún se deben aclarar. Ángel Botello, por su parte, nos dará otra visión del trópico, más próxima a Gauguin.

José Vela Zanetti es el muralista que ocupa la mayor parte de las edificaciones de instituciones estatales, como murales de varios tipos: simbólicos, alegóricos, costumbristas, narrativo-históricos y religiosos.

Eugenio Fernández Granell introduce el surrealismo en la República Dominicana, pero también pone al día la cultura dominicana con la internacional, pues aunque Jaime Colson ya había introducido una vanguardia, el cubismo, en los años treinta, lo hizo cuando ya había dejado de ser tal vanguardia. El surrealismo aún estaba vivo, y Granell fue descubierto, precisamente en Santo Domingo, por Andre Breton a comienzos de los años cuarenta. También Granell es el primer artista que asumirá una postura de vanguardia y provocación y que retomará el tema del indio con un lenguaje visual moderno.

Antonio Prats Ventós, a partir de elementos del inglés Moore y de la tradición española será el maestro de varias generaciones de tallistas, aprovechando las posibilidades expresivas de las maderas y piedras duras del trópico.

El aragonés José Alloza, a través de la ilustración de libros, creará la iconografía histórica que conocerá toda una generación de niños dominicanos.

Otros pintores serán Rivero Gil, Joan Junyer, José Rovira, Vicente García de Villena y José Ramón Prats, y escultores, Compostela y Jesús de Soto. Entre

los dibujantes e ilustradores, Toni Bernad, Shum, Blas y Kim, son algunos nombres destacables. Tomás Aunón y Joaquín Ortiz, arquitectos que trabajaban en colaboración, se cuentan entre los primeros en usar elementos racionalistas en la República Dominicana, junto con otros Art Déco y artesanales. En su conjunto, el exilio español, en el plano artístico y cultural, contribuye a que la cultura dominicana se ponga al día con las novedades internacionales, al mismo tiempo que profundiza en su propia identidad.

JOSÉ MÁXIMO LEZA CRUZ

### ZARZUELA Y ÓPERA EN LOS TEATROS PÚBLICOS DE MADRID, 1730-1750

Mayo de 1998 (Director: Dr. Juan José Carreras)

*Miembros del Tribunal:* Presidente: Dr. Emilio Casares Rodicio [Universidad Complutense]; Secretario: Dr. Gonzalo Borrás Gualis [Universidad de Zaragoza]; Vocales: Dra. Aurora Egido Martínez [Universidad de Zaragoza], Dr. Manuel Carlos de Brito [Universidade Nova de Lisboa] y Dr. Reinhard Strohm [Oxford University]

El teatro musical en España durante la primera mitad del siglo XVIII no ha sido tradicionalmente un objeto de atención preferente ni por parte de los historiadores del teatro ni por los musicólogos. La percepción generalizada de hallarnos ante un período de transición o decadencia entre momentos de mayor esplendor artístico ha incidido negativamente, tanto en el volumen de estudios como en las valoraciones sobre las obras teatrales escritas durante esta etapa. Desde hace algunos años sin embargo, el período estudiado se ha visto favorecido por el creciente interés que han suscitado otras perspectivas del texto teatral más allá de lo meramente literario. Entre ellas podríamos destacar los trabajos que tratan de situar el teatro como un hecho socio-literario vinculado a su función de entretenimiento, sometido a las mismas condiciones culturales, económicas y administrativas que cualquier otro elemento de la sociedad (René Andioc, Donald C. Buck). Igualmente interesante por lo que afecta a los aspectos musicales de las obras escénicas, son aquellos planteamientos que consideran el teatro como espectáculo global, atendiendo a los parámetros involucrados en la representación, y analizando las relaciones que se establecen entre el texto y su puesta en escena.

Los objetivos que nos propusimos con nuestra investigación fueron, en primer lugar tratar de cuantificar y situar históricamente las representaciones musicales de un período relativamente breve, (1730-1750) analizando las condiciones de producción en que fueron creadas las obras, y viendo la influencia que el marco institucional pudo ejercer sobre el número, carácter y momentos de programación de éstas. Los límites cronológicos se fijaron en la etapa final del reinado de Felipe V atendiendo al interés de una serie de circunstancias que concurrían en este período (renovación de espacios teatrales, actividad de

compositores como Francesco Corradini o José de Nebra), algunas de ellas consecuencia de procesos iniciados mucho tiempo antes, y otras puntuales pero altamente significativas como la organización de la primera temporada regular de óperas interpretadas por compañías españolas a finales de la década de 1730.

El segundo objetivo general era el estudio de la evolución de la dramaturgia en los espectáculos musicales. El problema de la definición genérica se planteaba por la compleja y variable participación de la música dentro de las obras escénicas del período estudiado. Optamos pues por elegir la zarzuela y la ópera como puntos centrales de atención, aún cuando la delimitación de ambos géneros tampoco estuviese exenta de problemas.

En cuanto a los materiales empleados una de las principales dificultades fue la irregularidad de las fuentes conservadas en relación a los objetivos propuestos. En lo referido a las partituras escénicas, de entre el casi centenar de títulos catalogables como óperas o zarzuelas, representados durante el período elegido, apenas media docena ha llegado hasta nosotros de forma completa. Estas escasas obras además estaban concentradas en unos pocos años de la década de 1740, con lo que no permitían un análisis estilístico que desde el punto de vista diacrónico resultase satisfactorio. La principal institución heredera de los documentos teatrales de las compañías es la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, cuyos fondos musicales no cuentan aún con un catálogo completo y actualizado que permita una valoración exhaustiva de los mismos. La situación es diferente en el caso de los textos literarios de estas obras, que en forma de manuscritos o impresos se encuentran en su mayoría localizables en los fondos de instituciones como la Biblioteca Municipal o la Nacional de Madrid. En lo referente a la documentación administrativa, las secciones de Secretaría y Contaduría del Archivo Municipal de Madrid, conservan una abrumadora cantidad de información sobre la actividad teatral, que permite la reconstrucción casi en su totalidad de la cartelera de los teatros de la Cruz y del Príncipe durante este período.

Los resultados del trabajo se han agrupado en 13 capítulos estructuramos en tres grandes bloques que abordan el tema planteado desde ángulos y escalas distintos.

### **Historia de la ópera y la zarzuela en los teatros públicos**

En el primer apartado y desde una perspectiva diacrónica, nos centramos en algunos aspectos contextuales e históricos que marcaron el período elegido: en primer lugar las relaciones de la Corte con la ciudad en materia teatral a lo largo de toda la primera mitad del siglo XVIII, en segundo, la incidencia de las compañías italianas en el entorno madrileño, y por último, el análisis de aquellas iniciativas puntuales en las que el protagonismo de los géneros musicales constituía algo extraordinario.

En el ámbito de la corte, los festejos organizados durante la primera mitad del siglo, permitían observar un cambio de tendencia entre la dinastía de los austrias y la borbónica. Se produjo así una sustitución del modelo heredado, que afectó a los personajes, los géneros y los intérpretes. De zarzuelas compuestas por compositores españoles vinculados a la Capilla Real e interpretadas por las compañías de los teatros públicos, se pasó al modelo de ópera italiana, compuesta por italianos vinculados o no a la corona, e interpretadas por compañías importadas y especializadas. En lo que se refería explícitamente a las relaciones de las compañías públicas con la corte, nos interesaron aspectos como la alteración del equilibrio empresarial que suponía el llamamiento de los actores para representar ante los monarcas.

En el análisis del fenómeno de la italianización interesaba separar lo que eran cuestiones de estilo de aquellas que afectaban a la integración real de compañías, músicos y repertorio dentro del entramado productivo del teatro de comienzos del siglo XVIII y la ruptura del monopolio ejercido por el Ayuntamiento. La figura de Francesco Corradini nos interesó, en primer lugar por la complejidad de sus vinculaciones laborales. La trayectoria teatral de este compositor, más allá del tópico de músico italiano sostenido por la corona, se desarrolló en estrecha relación con el Ayuntamiento, mostrando las limitaciones que el mercado de música teatral tenía en Madrid, y la necesidad de encontrar estabilidad profesional en instituciones más consolidadas como las capillas religiosas.

Por último nos detuvimos en la iniciativa que durante una temporada completa 1737-38 llevó al teatro de la Cruz a una compañía de actrices españolas para interpretar repertorio exclusivamente musical. Interesante fue ver la implicación de altas jerarquías administrativas en estas iniciativas, y el fracaso en el intento de rentabilidad económica con fines asistenciales (hospitales) a través de un repertorio ajeno a las estructuras vigentes de producción y consumo dentro del ámbito madrileño.

### **El marco productivo**

El segundo gran bloque del trabajo se centró en el análisis de lo que pudiéramos denominar elementos estructurales, es decir aquellos factores institucionales y administrativos que condicionaron la producción, entre otras, de las obras musicales. Se pretendía con ello establecer unas coordenadas en las que poder situar a los protagonistas y repertorio musical que nos interesaban.

Se presentaron en primer lugar los componentes de la administración y gestión responsables de la actividad de los teatros. Lo más relevante era sin duda la vertebración de un sistema bajo un fuerte control municipal, algo que procedía del siglo anterior, pero que a partir de 1719, con la eliminación de la figura del arrendador, se hizo aún más acusado. Este control se reforzaba además por la vinculación a un fin caritativo, como el sostenimiento de los Hospitales, y se plasmaron en un alto grado de intervencionismo en lo que se refie-

re a condiciones económicas, elección de repertorio y fijación de las prácticas interpretativas. También importante parecía el resaltar, siquiera brevemente, la renovación arquitectónica de los corrales, transformados en coliseos cubiertos durante este período, lo que facilitó la utilización de una escenografía más compleja y costosa, acorde con el tipo de obra espectacular que se iba imponiendo a medida que avanzaba el siglo.

Junto a los organismos de control administrativo, las compañías de representantes españoles y sus Autores-Directores constituían sin duda otro eje fundamental sobre el que se asentaba la tradición teatral y la práctica interpretativa. Con un alto grado de profesionalización, la estructura jerárquica de estas compañías, tuvo gran influencia en el desarrollo del repertorio y sus características. Se estudió el papel de los músicos dentro de las mismas y se incluyó un apéndice con los miembros de las compañías del período estudiado.

Tras una exposición global de la situación de los géneros más representativos del teatro del momento, nos detuvimos en el estudio de las características de la temporada teatral y el lugar que ocupaban aquellas obras que consideramos musicalmente más relevantes. Dada la mencionada exahustividad de los datos disponibles, fue posible llevar a cabo un estudio estadístico de las obras en función del carácter de su producción y la distribución estacional a lo largo del período 1730-1750. La existencia de patrones fijados por la costumbre y los contratos anuales de las compañías ponían de relieve la correspondencia de repertorios muy concretos con fechas determinadas de la temporada. La diferencias productivas dentro del repertorio permitían hablar de una jerarquización del mismo, y establecer categorías como las comedias de teatro, o las diarias de relleno. Después del análisis del comportamiento de las obras musicales, dedujimos que éstas no presentaban un patrón de comportamiento específico por el hecho de serlo, sino que constituían un corpus flexible que podía adaptarse a circunstancias muy variables.

### **Los géneros. La dramaturgia**

En el último gran apartado tratamos de profundizar en algunos de los componentes dramático-musicales de la zarzuela como género, basándonos en los planteamientos que autores como Lorenzo Bianconi o Carl Dahlhaus, habían expuesto fundamentalmente para la ópera, y adaptándolos para el análisis de géneros como la zarzuela. Por otra parte acudimos con regularidad a las introducciones, loas y a los mismos textos dramáticos en la búsqueda de claves para la comprensión de sus fundamentos dramáticos. En lo que se refiere al análisis estrictamente musical, nos centramos en las cuatro obras completas conservadas de José de Nebra, parte de las cuales fueron transcritas e incluidas en el segundo volumen de este trabajo.

En un sentido amplio, podríamos considerar que el término zarzuela hace alusión a aquellas manifestaciones teatrales, representadas en castellano, que combinan la declamación y el canto en proporciones variables. La pervivencia

del género como fórmula válida de teatro musical se debió en parte a una de sus características fundamentales: su flexibilidad y capacidad de adaptación, partiendo de una dramaturgia enraizada en la comedia mitológica española. La mixtura de partes declamadas y cantadas junto a la presencia de personajes serios y cómicos, son algunos de los aspectos que se mantendrán al comenzar el siglo XVIII, sin embargo la asimilación y aplicación de nuevas formas musicales procedentes sobre todo de la ópera italiana alterarán significativamente la dramaturgia del género.

Dedicamos un capítulo a las distintas definiciones dadas sobre el género desde su surgimiento en el siglo XVII, para pasar a analizar desde los presupuestos de la dramaturgia musical algunos rasgos definitorios. La primera consideración era que tales presupuestos no podían ser aplicados de forma rígida, sino a través del examen de las características heterogéneas (argumento, combinación de personajes, acción escénica, etc) y el tratar de establecer el grado de participación de la música en la jerarquía instaurada entre tales elementos, tratando de buscar algunas de las funciones desempeñadas por la música, y cómo podía ésta intervenir en aspectos como la percepción del tiempo dramático o la relevancia de algunos personajes dentro del conjunto argumental.

Agrupamos nuestras reflexiones en torno a distintos apartados que consideramos significativos. El primero de ellos se refería al principio de variedad como esencial para la comprensión del género desde la génesis del mismo. La jerarquía de los distintos elementos intervinientes, escenografía, música, etc, varía a lo largo de la representación y canaliza hacia distintos aspectos y lenguajes la atención del público. Otro punto destacado era el de la verosimilitud. A medio camino entre la convención de una obra enteramente musical como la ópera, y la comedias españolas con intervenciones musicales tendentes a reforzar la verosimilitud, la zarzuela participa de ambos principios, incluyendo «islas» cantadas en mitad del texto declamado, que lógicamente alteran los ritmos y la secuencia dramática de toda la obra. Relacionado con este punto, la fluidez del ritmo dramático se constituyó como algo esencial para entender, primero la variedad de personajes y la complejidad de los argumentos, que demandaban un medio expresivo ágil como era la declamación del texto. Estos elementos se vinculaban por otra parte con el número y características de los integrantes de las compañías.

Un factor fundamental de cambio entre la zarzuela del XVII y la del XVIII, fue sin duda la abolición de la asociación de códigos musicales (recitativos, coplas, etc) con el carácter de los personajes. La generalización del aria da capo de procedencia italiana, así como el mantenimiento de formas como la *seguidilla* afectarán indistintamente a personajes cómicos y serios. Precisamente la integración de personajes y situaciones cómicos es uno de los rasgos más constantes a lo largo de la historia de la zarzuela, y que pasará también a las óperas españolas. Su relevancia viene en muchos casos asociada a su amplia dimensión musical y la posibilidad de lucimiento de actrices importantes dentro del esquema de las compañías.

Pasamos luego a la consideración de las zarzuelas completas conservadas a las que puso música José de Nebra, y que mostraban de forma representativa el cambio de tendencia producido a mediados de la década de 1740 en cuanto a los temas abordados. Frente a los tradicionales argumentos basados en la mitología o en las leyendas pastorales, comienzan a aparecer episodios de la historia grecorromana, en los que ya no encontramos la presencia de dioses sobre la escena como había sido habitual. El sustrato amoroso que constituía el principal núcleo dramático y el eje del conflicto entre dioses y hombres, dejará de ser el único punto focal para compartir protagonismo con conceptos como la razón de estado o los altos intereses políticos. Estos cambios sin duda tuvieron que ver con la introducción de la ópera seria italiana en los escenarios madrileños en torno a 1738 y con las propias producciones operísticas españolas vistas en Madrid con anterioridad, pero también coincide y puede ser vinculado con un relevo «generacional» en los libretistas del género zarzuelístico, encarnado en las figuras de José de Cañizares y Nicolás González Martínez.

Por último nos ocupamos de los elementos musicales dentro de los géneros elegidos. El análisis de las óperas estuvo lógicamente limitado por la ausencia de partituras, pero se pudo observar a través de los libretos, la influencia sufrida por elementos específicos de la zarzuela, como la proliferación de números de conjunto (dúos, tríos y cuartetos) que concluían los primeros actos, y que en el caso de las óperas suponían en algunas ocasiones importantes distorsiones argumentales respecto a los originales. El análisis de las distintas formas musicales incluidas en las zarzuelas (oberturas, recitativos, arias, conjuntos, coros, coplas y seguidillas) permitió mostrar una paleta heterogénea de recursos a la hora de solucionar problemas dramáticos como la presentación de los personajes, la expresión de los conflictos fundamentales de la trama, o la utilización de fórmulas que sin abandonar los patrones musicales permitieran la declamación de largas tiradas de versos.