

José Miguel Pérez Aparicio – Paula Buades Morales (eds.)



Núm. 4

Disputes en les disciplines artístiques:

Mirades alternatives
als discursos hegemònics

Jornades d'Estudis Doctorals d'Art i de Musicologia es publica sota una llicència Creative Commons segons la modalitat



© Autors dels articles
© Departament d'Art i Musicologia (UAB)

Edició:

Universitat Autònoma de Barcelona
Programa de Doctorat d'Història de l'Art i Musicologia
Departament d'Art i Musicologia
08193 Cerdanyola del Vallès, Barcelona (Spain)
Tel. 93 581 13 70
uisad.art.historia.musicologia@uab.cat

Equip de redacció:

José Miguel Pérez Aparicio (ed.) (UAB – CRAE)
Paula Buades Morales (ed.) (UAB)

Consell assessor:

Germán Gan Quesada (UAB)

ISSN 2938-1533 (digital)

ÍNDEX

Introducció – Introducció <i>J. M. Pérez Aparicio, P. Buades Morales</i>	5
---	---

RECUPERANT FIGURES I REPERTORIS DESCONEGUTS

Amistad y crítica de arte privada en el contexto de las vanguardias en España. En torno al archivo epistolar de Gregorio Prieto (1897-1992) <i>Ana Belén Feijó Valencia</i>	9
Más en favor del diletantismo: una defensa de la figura del músico de café en España <i>Marcos Amado Rodríguez</i>	27
Corto pero intenso: una historia incompleta del cine español <i>Ester Algarra Santacreu</i>	41

PUNTS DE TROBADA

Romanesque bell towers and Ottoman clock towers: the meeting between two cultures? <i>Dora Sesar, Marko Vračević</i>	57
Tamaris, Irene y Marcia: tres pintoras de la Antigüedad Clásica a través de sus representaciones en libros del siglo XV <i>Jon Iparraguirre Martínez</i>	73

NOUS PLANTEJAMENTS MUSEOGRÀFICS

Bailan los indisciplinados: un problema metodológico del estudio de la danza contemporánea en museos y centros de arte <i>Blanca Molina Olmos</i>	93
Desafiaments i oportunitats: les noves fronteres tecnològiques de l'art i les iniciatives digitals <i>Cristina Troya Betrian</i>	107

INTRODUCCIÓ

La IV edició de les Jornades d'Estudis Predoctorals d'Art i Musicologia ha tingut com a objectiu la reflexió per part d'investigadors predoctorals sobre la manera en què la seva recerca pot donar un pas endavant respecte a les metodologies i discursos hegemònics dels seus camps d'estudi. Ha volgut posar en dubte com s'han impartit i estudiat tradicionalment les disciplines de la història de l'art i la musicologia, com també els estudis escènics, literatura o història, i aportar noves perspectives que entrin en disputa amb les concepcions canòniques de l'acadèmia per a implementar un discurs més actual i incluisi en les nostres recerques.

La història canònica construïda sobre el nom dels “grans artistes” i dels “grans compositors” fa temps que ve trontollant i són necessaris nous discursos que estructurin la història de les arts basant-se en preceptes estètics o ideològics. També, però, un dels perills que ve associat a l'estudi del passat és el seu revisionisme: qui i com estableix el criteri de rigor a l'hora d'incloure noves figures al catàleg o repertori clàssic, de fer recreacions historicistes del passat, de reinterpretar músiques antigues en el present?

Molts ja som conscients que el món de les Humanitats s'ha vist i ha sigut representat des d'una mirada occidental, masculina i racial. Els centres de poder han implantat la seva visió dels fets com el cànon de referència que els estudis de gènere, poscoloniais i ètnics venen ja anys rebutant. Per exemple, coneixem de sobra l'art romà i les tragèdies gregues, però què passa amb les civilitzacions precolombines? Els repertoris clàssics estan formats per música cortesana i palatina, però què passa amb la música popular? Com fem un lloc a l'acadèmia per a la creació actual que convisqui amb la recerca històrica? Quins nous plantejaments podem aportar al respecte per reestructurar les nostres disciplines?

Tant als museus com als auditoris encara predominen els noms masculins, tot i que exposicions i concerts dedicats a figures femenines cada vegada són més comuns. Noves obres s'inclouen al repertori, o es fan relectures de les clàssiques, amb la intenció de trencar amb la visió de la dona polaritzada entre la *femme fatale* i la immaculada que ens ve del segle XIX. Però, com podem incloure aquests nous noms al cànon estructural, més enllà de recuperacions puntuals, i sota quins criteris podem equiparar-los amb els “grans noms” masculins o amb els “grans títols” de la història i unificar posicions?

Altres casos són el discurs colonialista, que ha codificat un llenguatge iconogràfic europeu i propagandístic per justificar-se a sí mateix, sense donar prou veu a la mirada pròpia dels colonitzats; les legitimacions religioses dins de les cultures nacionals o les diferències entre classes socials són també temes rellevants dins d'aquesta temàtica.

José Miguel Pérez Aparicio
Paula Buades Morales

Equip editorial de les
IV Jornades d'Estudis Doctorals d'Art i de Musicologia

INTRODUCCIÓN

La IV edición de las Jornadas Predoctorales en Arte y Musicología ha buscado la reflexión de los investigadores predoctorales sobre cómo dar un paso adelante en su trabajo respecto a las metodologías y discursos hegemónicos de sus campos de estudio. Ha querido cuestionar cómo se han enseñado y estudiado tradicionalmente las disciplinas de la historia del arte y la musicología, así como los estudios escénicos, la literatura o la historia, con la expectativa de aportar nuevas perspectivas que desafíen las concepciones canónicas del mundo académico con el fin de implementar un discurso más actualizado e inclusivo en nuestras investigaciones.

La historia canónica construida sobre el nombre de “grandes artistas” y “grandes compositores” lleva tiempo tambaleándose y son necesarios nuevos discursos que estructuren la historia de las artes a partir de preceptos estéticos o ideológicos. Sin embargo, uno de los problemas asociados al estudio del pasado es el revisionismo: ¿cómo y quién establece los criterios para incluir nuevas figuras en el catálogo o repertorio clásico, para hacer recreaciones historicistas del pasado, o para interpretar música antigua en el presente?

Muchos ya somos conscientes de que el mundo de las Humanidades ha sido tradicionalmente abordado y retratado desde un punto de vista occidental, masculinizado y racializado. Los centros de poder han implantado su visión de los hechos como la referencia canónica que los estudios de género, postcoloniales y étnicos llevan años refutando. Por ejemplo, conocemos de sobra el arte romano y las tragedias griegas, pero ¿qué pasa con las civilizaciones precolombinas? Los repertorios clásicos se componen de música cortesana y palatina, pero ¿y la música popular? ¿Cómo hacemos un hueco en la academia para la creación actual que coexista con la investigación histórica? Buscamos enfoques que podamos aportar a este respecto para reestructurar nuestras disciplinas.

Tanto en los museos como en los auditorios siguen predominando los nombres masculinos, aunque cada vez son más frecuentes las exposiciones y conciertos dedicados a figuras femeninas. Se incluyen nuevas obras en el repertorio, o se hacen relecturas de los clásicos, con la intención de romper con la visión de la mujer polarizada entre la *femme fatale* y la inmaculada heredada del siglo XIX. Pero, ¿cómo podemos incluir estos nuevos nombres en el canon estructural, más allá de recuperaciones puntuales, y bajo qué criterios podemos equipararlos a los “grandes nombres” masculinos o a los “grandes títulos” de la historia y unificar posicionamientos?

Otros casos son el discurso colonialista, que ha codificado un lenguaje iconográfico y propagandístico europeo para legitimarse, sin dar suficiente voz propia a los colonizados. Las legitimaciones religiosas dentro de las culturas nacionales o las diferencias entre clases sociales también son temas relevantes para esta cuestión.

José Miguel Pérez Aparicio
Paula Buades Morales

Equipo editorial de las
IV Jornadas de Estudios Doctorales de Arte y de Musicología



RECUPERANT FIGURES
I REPERTORIS DESCONEGUTS



**AMISTAD Y CRÍTICA DE ARTE PRIVADA
EN EL CONTEXTO DE LAS VANGUARDIAS EN ESPAÑA.
EN TORNO AL ARCHIVO EPISTOLAR DE GREGORIO PRIETO
(1897-1992)**

Ana Belén Feijoó Valencia

Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0002-2482-1087>

Resumen

Este texto pretende hacer hincapié en la importancia de la crítica de arte en el entorno privado en el contexto de las vanguardias en España a través de una aproximación a varias cartas custodiadas en el archivo epistolar del pintor Gregorio Prieto (1897-1992). El análisis del material permite comprender la influencia de las interacciones entre amistades en la creación cultural, con énfasis en la colaboración y el intercambio de artistas, escritores y críticos. Se mencionan varias figuras clave y amigos cercanos del pintor, como son Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Juan Alcaide y María Zambrano, destacando sus roles como críticos constructivos y colaboradores en el desarrollo artístico de Prieto. Además, se exploran ejemplos específicos de correspondencia que revelan la profundidad de estas relaciones creativas y su impacto en la obra final. El objetivo principal es resaltar el valor de la crítica privada como práctica común entre los artistas de vanguardia a través del estudio de caso de Gregorio Prieto, subrayando la influencia recíproca y la interconexión entre diversas disciplinas artísticas, literarias y filosóficas en la formación del panorama cultural de la época.

Palabras clave: Arte español del siglo XX, literatura, archivos epistolares, generación del 27, crítica de arte.

Abstract

This text aims to emphasize the importance of art criticism as a private practice in Spain's avant-garde by examining several letters from the epistolary archive of the painter Gregorio Prieto (1897-1992). The analysis of this material will allow us to understand the influence of interactions between friends on cultural creation, emphasizing the collaboration and exchange of artists, writers and critics. Several key figures and close friends of the painter are mentioned, such as Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Juan Alcaide and María Zambrano, whose roles are highlighted as constructive critics and collaborators in Prieto's artistic development. In addition, specific examples of correspondence are examined to demonstrate the depth of these relationships and their impact on the final piece, as well as to understand the art of the period. The main goal is to demonstrate the importance of private criticism as a common practice among avant-garde artists, through the case study of Gregorio Prieto, underlining the mutual influence and interconnection between

different artistic and philosophical disciplines in the formation of the cultural panorama of the time.

Keywords: 20th century Spanish art, literature, epistolary archives, generation of '27, art criticism.

Introducción

A comienzos del siglo XX, la vanguardia irrumpió en España desafiando las normas establecidas del arte académico y relegando las instituciones oficiales a un relativo segundo plano. De esta manera, las interacciones privadas —ocurridas en las calles, en los cafés, talleres, estudios, hogares y tertulias— tomaron cada vez mayor relevancia, dando origen a toda una serie de vínculos, proyectos creativos, publicaciones, espacios y movimientos estéticos y literarios que terminaron por definir el sistema contemporáneo.

El amplio entramado de relaciones sociales que se creó en torno al panorama cultural español de la época ha sido una cuestión muy estudiada por la historiografía. De hecho, ya en el año de 1927, el escritor Ernesto Giménez Caballero publicó en su revista *La Gaceta Literaria* (14), un cartel titulado “Universo de la literatura española contemporánea” en el que hacía una reflexión plástica sobre el tema al representar a los grupos de autores de la época de manera alegórica, como si de una galaxia se tratara. El mismo concepto fue retomado por Julián Marías en su ensayo de 1989 *Generaciones y constelaciones*, y sigue siendo una herramienta habitual en la actualidad para facilitar la comprensión de aquellos flujos artísticos. Por ejemplo, el diseño de la página web oficial del archivo de *Revistas de la Edad de Plata* de la Residencia de Estudiantes, se presenta de un modo similar, a través de la representación de múltiples líneas que unen personas, grupos, revistas y obras conectadas entre sí.

No cabe duda de que las relaciones interpersonales tuvieron un importante protagonismo en la construcción del sistema cultural del momento, siendo mucho más que finas líneas en un esquema o pequeños puntos de una galaxia metafórica. En este sentido, los vínculos emocionales que se generaron entre artistas también afectaron directamente a los procesos de creación y a los resultados finales de las obras en sí mismas. Resultaría interesante explorar la noción del “arte relacional”, acuñada por Nicolas Bourriaud (1998) en los años noventa, para apreciar un eco de esta idea en el contexto histórico mencionado. Aunque Bourriaud hacía referencia a un tipo de arte posterior, estrechamente vinculado con la globalización y las formas de intercambio de su propia época, también existió en los años veinte un tipo de arte relacional que se desarrolló especialmente entre los grupos de la vanguardia, con una intención de crear colectivamente, de involucrar al público y de compartir tanto el proceso como el resultado.

En la actualidad, existen diversas investigaciones que profundizan en las conexiones entre algunas figuras de la generación, destacando el predominante interés por las relaciones que incluyen implicaciones supuestamente amorosas o pasionales, como, por ejemplo, los conocidos casos de Federico García Lorca y Salvador Dalí (Gibson 1999) o de Maruja Mallo y Rafael Alberti (Laurenson Shakibi 2007). Sin embargo, esta perspectiva tiende a pasar por alto el aspecto colectivo de aquella socialización artística, centrándose principalmente en los romances —o hipotéticos romances— monógamos, dejando de lado la importancia de las amistades que acompañaron o estuvieron al margen de las tramas amorosas y que jugaron un papel fundamental. Aunque las parejas de artistas e intelectuales indudablemente influyeron en sus procesos creativos, existían muchos otros agentes paralelos involucrados en los mismos y es importante reconocer y reivindicar la participación de las amistades, quienes, en muchas ocasiones, desempeñaron roles tanto o más significativos que las propias parejas.

Entre los elementos que modelaron el desarrollo artístico español en la época de las vanguardias, tuvo un papel preponderante la crítica de arte. Aunque normalmente al hablar de esta categoría literaria nos referimos a los textos publicados en medios periodísticos, en esta ocasión queremos centrar nuestra atención en las críticas expresadas en contextos privados. Es decir, en aquellas críticas originadas exclusivamente para que el creador o creadora las tuviese en cuenta. Al hilo de lo expuesto anteriormente, dada la importancia de las relaciones individuales en la gestación de todo el sistema cultural de la vanguardia, el intercambio de opiniones y comentarios sobre obras en entornos amistosos fue una práctica común muy relevante que, sin lugar a duda, condicionó el desarrollo de la cultura. La interacción entre amigos, parejas y colegas en este aspecto no solo enriqueció la producción artística y literaria, sino que también fomentó un espíritu de colaboración, impulsando, aún más, la experimentación y la innovación en el panorama cultural español.

En 2007, el doctor en literatura brasileña Marcos Antonio de Moraes publicó un artículo titulado “Epistolografía e crítica genética” en el que examinaba cómo la correspondencia de escritores, artistas plásticos y músicos podía ser una valiosa fuente para comprender el proceso creativo de una obra de arte, considerando esta documentación privada como un espacio crucial para capturar la génesis y las múltiples etapas de la producción. Sin embargo, a pesar del creciente interés en la edición de epistolarios de artistas y escritores en las últimas décadas, no se encuentran estudios que aborden la práctica específica de la crítica en el contexto privado.

Crítica privada en el archivo epistolar del pintor gregorio Prieto

De entre los múltiples archivos epistolares que se conservan sobre los protagonistas de la época de las vanguardias en España, nos centraremos en el de un personaje que a menudo ha pasado desapercibido, pero que, sin duda alguna, desempeñó un papel muy destacado en la red de relaciones creativas del momento: el pintor Gregorio Prieto. La bibliografía sobre Prieto no es escasa, aunque tampoco abundante. Destaca la producción de Javier García-Luengo Manchado, con el libro de referencia *Gregorio Prieto. Vida y obra (1897-1992)* publicado en 2016, o la tesis doctoral de Carlos Treviño Avellaneda *Fuentes grecolatinas en la iconografía homoerótica de la obra de Gregorio Prieto (1927-1937)* del año 2017, entre otras. No obstante, podría decirse que es un personaje apenas conocido por el público general, que merece ser recuperado debido a su singular producción pictórica y a su relevante protagonismo como figura crucial en los círculos artísticos y literarios de la época.

Gregorio Prieto nació en el año 1897 en Valdepeñas, provincia de Ciudad Real. En 1905 se trasladó con su familia a Madrid, donde desarrolló un gran interés por el arte, lo que le llevaría a ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, buscando dedicarse profesionalmente al oficio de la pintura. Durante su tiempo en la academia, compartió espacio con figuras como Salvador Dalí, Rafael Alberti, Maruja Mallo, Rosa Chacel o Victorina Durán, entre otras, estableciendo estrechos vínculos con ellas y otros artistas de su generación. La popularidad de Prieto aumentó rápidamente. Fueron numerosas las exposiciones individuales y colectivas en las que participó —así como los reconocimientos públicos por su trabajo— y pronto se convirtió en un protagonista muy relevante de la escena cultural madrileña, especialmente durante las décadas de los años veinte y treinta.

Su producción artística se alineó con las tendencias vanguardistas que emergieron en España en aquel momento, aunque sin adscribirse a ningún movimiento específico. Podría decirse que su obra personal contribuyó a dar forma al diverso panorama vanguardista español, aunque, como puede apreciarse en la Fig. 1, tuvo una gran influencia de varias corrientes europeas, como el postcubismo francés, el surrealismo o la pintura metafísica italiana, así como de la vanguardia literaria. En esta línea, es importante destacar que Prieto mantuvo una estrecha relación con la llamada “generación poética del 27”, siendo apodado en varias ocasiones como “el pintor del 27”, entre otras cosas, por su habilidad para plasmar las metáforas literarias de sus integrantes a través de la pintura.



Fig. 1. Gregorio Prieto, *Luna de miel en Taormina*, ca. 1933
© Fundación Gregorio Prieto.

Por otro lado, a lo largo de su carrera, Prieto viajó y residió en ciudades como Roma, París y Londres, lo que le tuvo apartado del país eventualmente. Sin embargo, su conexión con la escena artística y literaria española se mantuvo firme, en parte, a través de la correspondencia. Esto contribuyó a la creación de un extenso archivo epistolar que se conserva en la Fundación Gregorio Prieto y que ha resultado fundamental para la elaboración de este texto.

Dentro del vasto intercambio epistolar entre Gregorio Prieto y otras figuras literarias y artísticas de su tiempo, destaca especialmente su relación con el poeta Rafael Alberti. Este vínculo se distingue por una amistad profunda y duradera que influyó significativamente en la obra de ambos, manifestándose,

entre otras cosas, en dedicatorias de obras mutuas y de naturaleza diversa. Prieto inmortalizó a Alberti en varias de sus pinturas [Fig. 2], mientras que el poeta le dedicó algunas composiciones literarias, como el poema titulado *Del poeta al pintor*, incluido en su libro *Marinero en Tierra* de 1925. Pero además de estos gestos creativos, su relación, se caracterizó por un intercambio de correspondencia enriquecedor, donde ambos desempeñaron roles de críticos constructivos de la obra del otro.

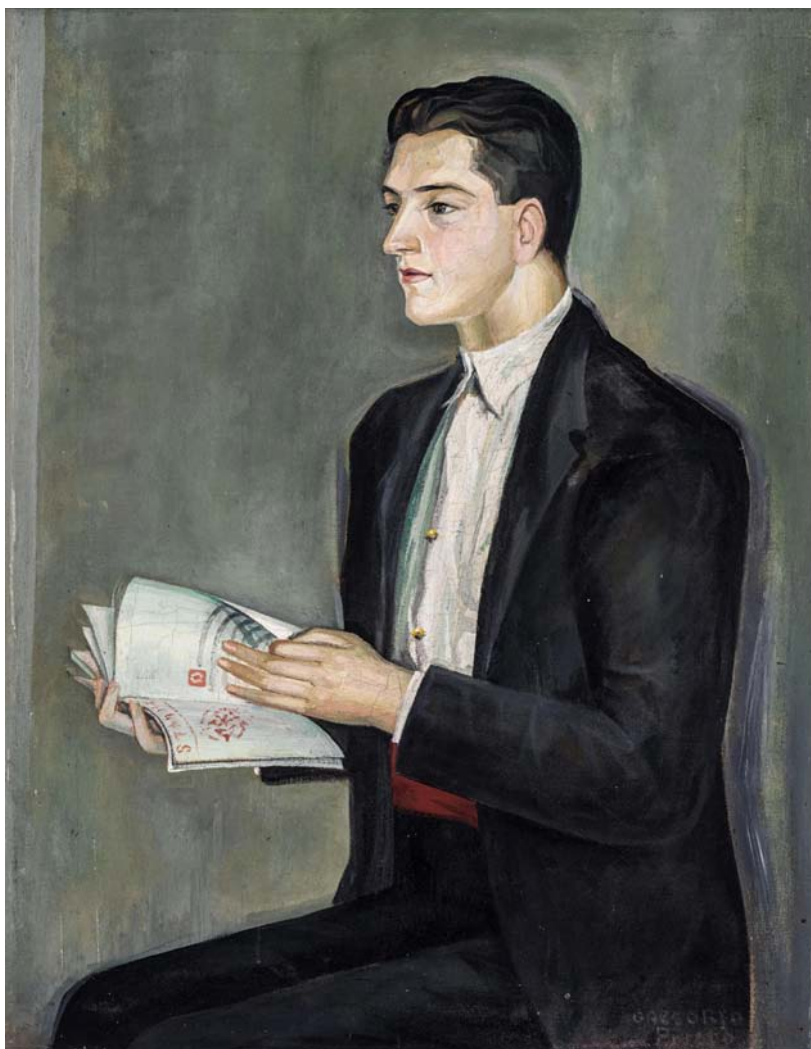


Fig. 2
Gregorio Prieto, *Retrato de Rafael Alberti*, 1923,
© Fundación Gregorio Prieto.

Un ejemplo de esta dinámica se encuentra en una carta enviada por Alberti a Prieto en enero de 1924. En ella, el escritor se refiere al retrato que Prieto estaba haciendo del escritor Juan Chabás [Fig. 3]. Alberti pregunta por el progreso del retrato y detalla aspectos técnicos, como los ojos y la expresión de Chabás, mostrando un interés activo en el proceso creativo de Prieto. Además, en tono jocoso, el escritor se ofrece explícitamente como crítico, expresando su disposición a aportar su opinión una vez que la obra esté lista:

“¿Qué tal va ese retrato de Juanillo Chabás? ¿Resolviste el ‘cuadritítero’ de sus ojos? ¿Diste ya en el bemol de su expresión de ‘vidrio’?”

Cuando sobre tu obra haya bajado el espíritu hermenéutico de Buda, avísame: quiero ir a horadártela con el veneno ardiente de mi crítica.” (Alberti 1924: enero)

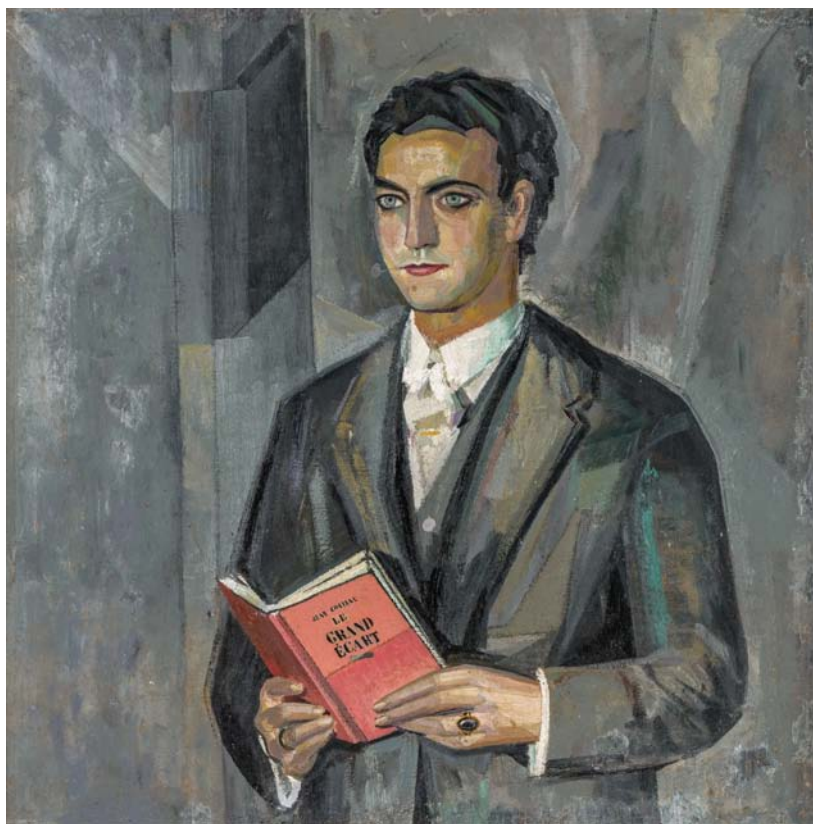


Fig. 3

Gregorio Prieto, *Retrato de Juan Chabás*, ca. 1922-1924,
© Fundación Gregorio Prieto.

Esta carta revela que Rafael Alberti, más allá de ser un amigo cercano de Prieto, también se involucraba activamente en su proceso creativo, estaba al tanto de los pormenores y obstáculos que enfrentaba el pintor y, además, actuaba como crítico constructivo. La relación entre Prieto y Alberti ejemplifica una colaboración e interacción artística que trascendió los lazos de la amistad para convertirse en un diálogo creativo y crítico entre dos destacados artistas. Sin embargo, como venimos defendiendo, el panorama de aquel momento era una red de relaciones complejas en la que intervenían unos y otros de manera intensa. Rafael Alberti no sería el único.

En este sentido, también destaca el papel de otro poeta: Vicente Aleixandre. La relación epistolar entre Gregorio Prieto y Vicente Aleixandre ha sido objeto de estudio en varias ocasiones, principalmente como evidencia para visibilizar la relación amorosa y homosexual que probablemente existió entre ambos (Martínez Oliva 2023; Cerceda Cañizares 2010), cuestión especialmente relevante para aportar referentes en un contexto donde la homofobia impedía la expresión libre de la vinculación afectiva. No obstante, hasta el momento se ha pasado por alto la importancia de los comentarios sobre la obra artística que se discute en sus correspondencias, la cual constituye un elemento esencial de su relación personal.

En estas cartas, Aleixandre suele ofrecer una detallada y reflexiva apreciación de la obra de Prieto. Por ejemplo, destaca la carta enviada el 1 de octubre de 1930, en la que el poeta profundiza en el análisis de la manera de pintar de Prieto, estableciendo comparaciones estilísticas con la pintura metafísica, especialmente con la obra del italiano Giorgio de Chirico, y reflexionando sobre la búsqueda de una pintura original en un contexto marcado por el avance de la fotografía.

“[...] De tu nueva manera no conozco más que la reproducción oscura que está en tu catálogo de Roma y veo esas columnas y esos vegetales carnosos, tratados en cierto modo como naturalezas muertas. Me parece en cierto modo en contacto con esa escuela de vario matiz, de cuya figura más destacada es Chirico. No sé dónde he leído una referencia a ese neoclasicismo en que los materiales son algo de lo que tú usas y en que la metafísica es meta, aspiración de la pintura”

Creo que hay ahí todo un fondo enorme en que hunde sus raíces la pintura. Se va viendo por todas partes una cierta aspiración a la pintura trascendente. [...] Por ahí busca su salvación un arte que ha estado a punto de quedar injustificado con el desarrollo de la fotografía [...]” (Aleixandre 1930: 1 de octubre)

Aquí, la crítica se convierte en un diálogo constructivo y reflexivo donde Aleixandre comparte sus percepciones sobre la dirección artística de Prieto, enriqueciendo así su comprensión mutua del arte. En otra carta enviada en 1930, el poeta expresa una admiración apasionada por tres obras específicas de Prieto [Fig. 4],¹ describiendo la manera en la que éstas le impactaron emocionalmente:

1. Aunque el autor de la carta no menciona ningún título concreto, consideramos que, por la fecha de creación y la descripción que aporta alguna de ellas, debe ser *Lupanar de Pompeya*.

“Todo me gusta, pero especialmente las tres últimas obras me hacen polvo, me trituran, me matan de belleza. ¡Qué tú eres! ¡Cómo te reconozco, el mismo, el mismo de tus cartas y cómo veo lo legítimo, lo selecto, lo difícil, alto de mi arte que el amor define por entero. Ya te digo que todo lo comprendo, pero las tres obras de amor, esas tres en que existen los seres como abstracción apasionada, arquetípica y casi metafísica me han tenido pensativo y sensitivo ante su penetrante e intensa belleza. Hay dos en que ellos están dulcemente en una entregados, en otra en cruz de formas, de sombras, el secreto misterio del arte crea una atmósfera de hechizo o magia que hace que uno se sienta dominado, enamorado, rendido. A mí me han hecho polvo. Creo que esto te explicará mi impresión (ya te diré más cosas de palabra, aunque creo que no podría decirte más porque nada te dirá tanto como esto) [...]” (Aleixandre 1930)



Fig. 4

Gregorio Prieto, *Lupanar de Pompeya*, 1929-1930,
© Fundación Gregorio Prieto.

Esta interacción destaca la capacidad de las amistades para ofrecer críticas auténticas y transformadoras en el contexto privado. Vicente Aleixandre actúa como crítico, tratando de contextualizar la producción de Prieto y apreciarla desde diversas perspectivas. Además, al ser un personaje muy cercano del pintor, Aleixandre también evalúa su obra en términos afectivos, identificando la esencia de la personalidad de Prieto en sus pinturas, algo que en el contexto de la vanguardia era muy relevante. Es, de nuevo, un ejemplo de cómo las críticas en el ámbito privado pudieron enriquecer la comprensión y valoración del arte, proporcionando una perspectiva única y afectuosa sobre la obra.

Siguiendo con la nómina de amistades que encontramos en el archivo de Gregorio Prieto como críticos personales de su producción, también es relevante la participación del poeta Juan Alcaide, con el que el artista colaboró en varias ocasiones como ilustrador de sus trabajos literarios. En una carta fechada el 2 de julio de 1935, Alcaide expresa su gratitud hacia Prieto por la portada que había diseñado para su libro *Noria del agua muerta* [Fig. 5], y ofrece un comentario elogioso sobre la simbología presente en la ilustración:

"La portada llena todo el simbolismo de mi 'noria de agua muerta'. Con una vista fría, tras unas gafas de veterinario nada más, es fácil que la mulilla no saliera bien parada; pero al arte no se le ha de pedir más que su íntimo latido, ese que habla con silencios y no explica nada. De las siete palabras de Cristo, la más fue la octava; no lo olvide..."

Ahí va una cosa que hice a sus 'Matelots'. Ya me dirá que le parece [...]." (Alcaide 1935)

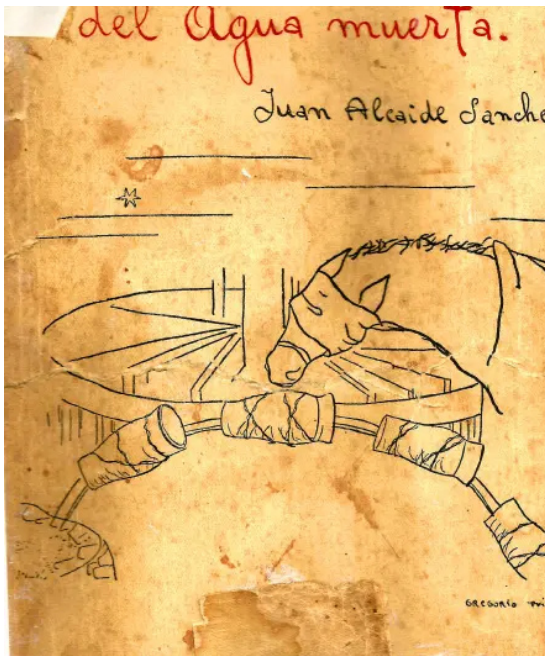


Fig. 5

Gregorio Prieto, Portada para *Noria del agua muerta* de Juan Alcaide, 1936. Recuperado de <https://latiendadelkirguise.wordpress.com/2013/03/29/dos-poemas-de-juan-alcaide-perez/>

A través de un diálogo enriquecedor, Alcaide muestra su aprecio por el trabajo de Prieto, reconociendo la habilidad del pintor para capturar el simbolismo de su obra escrita. Asimismo, ofrece una visión crítica que valora el significado más profundo del arte por encima de la perfección técnica, algo igualmente indispensable en el panorama de la vanguardia. Este intercambio refleja una relación personal y profesional significativa entre ambos artistas, donde la crítica contribuía al crecimiento y desarrollo artístico mutuo.

Por otro lado, Alcaide insinúa que le envía a Prieto un trabajo relacionado con sus “Matelots”, posiblemente refiriéndose a una reflexión —textual o poética— sobre los cuadros de marineros de Prieto [Fig. 6], la cual no hemos conservado, pero cuya referencia evidencia la naturaleza colaborativa y el intercambio creativo entre ambos artistas.



Fig. 6. Gregorio Prieto, *Danza del espectro marino*, ca. 1932,
© Fundación Gregorio Prieto.

La filósofa María Zambrano fue otra de las destacadas amistades de Gregorio Prieto que también se encuentran representadas en su archivo epistolar. En este caso, el vínculo entre ambos debió ser muy intenso, pues en

algunas cartas incluso hay reflexiones filosóficas sobre la importancia de la relación en sí misma:

“Hay amigos que son uno mismo, a quien se siente con la absoluta claridad y misterio con que uno siente su propia vida. Así tú para mí. No sabría reducir a pensamiento lo que me une a Ti, ni la emoción de tus cosas, pero Tú lo sabes y ya me basta.” (Zambrano 1936: 4 de enero)

En esta carta, Zambrano está escribiendo acerca de la emoción que le producen las pinturas y triunfos profesionales de Prieto, que siente como suyos; lo que deja claro que, sin lugar a duda, la autora otorgaba un gran valor al trabajo del pintor. Por ejemplo, en una misiva fechada en 1936, ella comparte su impresión sobre las obras de marineros de Prieto [Fig. 6]: “tus marineros me dieron presentimiento de alas [...] cielo y tierra mojada. Cabellos como algas y cuerpos más que humanos. [...]” (Zambrano 1936). En este caso, Zambrano valora las obras resaltando la capacidad del pintor para evocar emociones y paisajes, mostrando una apreciación poética y sensorial de su arte. En otra carta fechada el 2 de mayo de 1937, la filósofa reflexiona sobre la conexión de Gregorio Prieto con el mundo griego, una influencia evidente en las pinturas que realizaba en aquel momento: “Te siento muy en el mundo griego antes de lo clásico. [...] culto a Dionisio, origen.... Allí se iba [...] se iba a sumergirse en la vida que fluye con su propio misterio. Por eso Grecia llegó a la maravilla de su plenitud [...]” (Zambrano 1937: 2 de mayo).

Queda claro que los comentarios sobre la obra de Prieto fueron un aspecto clave en esta amistad. Sin embargo, la cuestión trascendió el ámbito privado, puesto que la filósofa también se ocupó de escribir para la prensa un texto sobre el pintor. En el archivo de Prieto se ha hallado un recorte de una crítica publicada firmada por María Zambrano en la que se destacan nuevamente las cualidades evocativas y emotivas de las pinturas: “[...] nostalgia y realidad sentimos a la vez ante este mundo presente en los cuadros de Gregorio Prieto” (Zambrano s.f.). Asimismo, también se resalta la habilidad del pintor para transmitir la complejidad de la experiencia humana a través de la forma: “Sus formas acabadas imponen de nuevo la distancia de la contemplación; pero algo que muere y revive en sí mismo sin cesar las atraviesa” (Zambrano s.f.). Por otro lado, Zambrano enfatiza sobre la expresión plástica como canal para representar figuras capaces de experimentar el tiempo y sus emociones: “lo que nuestra mirada encuentra no son aquellas formas clásicas sustraídas al perecer, objetos del pensamiento casi; son unos cuerpos que padecen, aman y tiemblan en el tiempo [...]” (Zambrano s.f.).

Fue muy común, en esta generación, que escritores y artistas colaborasen en la publicación de críticas sobre la obra, las cuales, muchas veces, antes de hacerse públicas, se ensayaban a través de intercambios de comentarios en el ámbito privado y reflexiones íntimas. En el caso de María Zambrano, la pintura y el arte en general fueron temas centrales en su reflexión filosófica.

Es evidente que su relación con Gregorio Prieto y la producción del pintor, así como sus vínculos con otros pintores y pintoras como Maruja Mallo —de quien también fue compañera en esa época— resultaron determinantes en la configuración de su visión sobre la estética y la plástica.

Desde la apreciación poética de Zambrano sobre los marineros de Prieto hasta sus profundas reflexiones sobre la conexión del pintor con el mundo griego, la filósofa ofreció una perspectiva crítica única sobre la obra de Gregorio Prieto y este diálogo entre ambos artistas trascendió lo privado para manifestarse también en el ámbito público. A través de sus cartas y reflexiones, este vínculo, al igual que los anteriormente comentados, contribuirían al entendimiento y apreciación mutua de sus respectivas obras.

Aunque la Guerra Civil española rompió muchas de las relaciones de la etapa anterior, algunas amistades pudieron continuar existiendo durante el franquismo. Varios amigos de Gregorio Prieto fueron asesinados y otros tuvieron que exiliarse. En su caso, el pintor vivió en Inglaterra de 1937 a 1950, cuando finalmente regresó a España. El archivo epistolar entonces siguió creciendo al mantenerse en contacto con varios compañeros. No obstante, a partir de ese momento se hace evidente la ausencia de proyectos comunes y del espíritu colectivo del anterior periodo.

Tras la Guerra Civil, Prieto mantuvo una amistad muy intensa con otro de los grandes poetas de la generación: Luis Cernuda, con quien llegó a convivir una temporada en el mismo piso en Londres y con quien también mantuvo interesantes conversaciones sobre arte y literatura protagonizadas por los comentarios y críticas acerca de las obras de uno y otro.

En la carta del 29 de mayo de 1944, Cernuda le habla a Prieto en relación a un retrato [Fig. 7]² que este había hecho del escritor tiempo atrás, ofreciendo una ventana única hacia la interpretación personal del artista sobre su propia figura, lo que proporciona una valiosa perspectiva introspectiva:

“Enseñé el retrato a varias personas, y como de costumbre [...] las opiniones son diversas. A mí me gusta, como ya sabías. El dibujo es bueno, y se trata de una interpretación tuya de mi fisonomía según tu entiendes mi persona, es decir, como esa te aparece a través de los rasgos exteriores. Está hecho antes de la terrible estancia en Glasgow, donde tanto envejecí. Quizá algunos lo hallen menos parecido ahora. Pero yo quisiera una imagen mía, no de los años más [...] sino de aquella aún tenía un resto de juventud. Por lo demás la opinión que debes escuchar es la tuya propia sobre el retrato.” (Cernuda 1944: 29 de mayo)

2. En la carta citada del 29 de mayo de 1944, Luis Cernuda no especifica de qué retrato se trata, ya que Gregorio Prieto realizó varias obras sobre el poeta alrededor de esa época. Hemos elegido el *Retrato de Luis Cernuda* [Fig. 7] realizado en 1939 para ilustrar el texto por ser uno de los más difundidos del escritor. Sin embargo, podría tratarse de algún otro retrato del conjunto de los elaborados en el periodo de 1939 a 1943.



Fig. 7. Gregorio Prieto, *Retrato de Luis Cernuda*, 1939,
© Fundación Gregorio Prieto.

En este caso, la mencionada diversidad de opiniones resalta la subjetividad inherente en la apreciación del arte, subrayando la naturaleza multidimensional de la crítica. Al discutir la interpretación del escritor sobre su propia imagen, se revela el proceso creativo y la intención detrás de la obra, lo que permite entender mejor el contexto y la narrativa detrás de la pieza. Además, el deseo de Cernuda de ser representado en un momento específico de su vida agrega una capa de profundidad emocional y autobiográfica al análisis del retrato, lo que enriquece la comprensión del espectador sobre la conexión entre el arte y la experiencia personal. En última instancia, estos comentarios fomentan una apreciación más completa y matizada del trabajo artístico, invitando a considerar el significado subyacente y la relación del arte con la identidad y la historia del autor.

En otra carta enviada el 15 de octubre, Cernuda ofrece una valiosa perspectiva sobre el trabajo del pintor en un paisaje encargado para un cliente. En esta ocasión, destaca la importancia de trabajar en el género del paisaje, insinuando que podría haber sido descuidado en favor de otras temáticas. Asimismo, elogia la experiencia de enfrentarse directamente a la naturaleza en su forma más pura y sin la intervención humana, describiéndola como una fuente de consuelo:

“Mi querido Gregorio: me alegra que trabajes en ese paisaje para Kolkhorst, porque no solo es un encargo que te pagarán bien, sino porque me parece que hace tiempo no pintabas paisaje. No sé lo que te parecerá esta opinión mía, siendo sólo un aficionado de la pintura, pero colocarse frente a la naturaleza, sin interposición del ser humano, expresándola libre y pura, es un gran consuelo [...]” (Cernuda 1944: 15 de octubre)

En este caso, como ya veíamos en una de las cartas de Rafael Alberti, volvemos a encontrar una alusión explícita a la condición de aficionado del remitente que, por otro lado, sugiere que la apreciación del arte no requiere necesariamente de una experiencia formal en el campo, sino, más bien, una conexión personal y emocional con la obra. Esto resalta la importancia de diversas perspectivas en la crítica y apreciación artística. En conjunto, estas observaciones ofrecen al pintor una mirada fresca y motivadora sobre su práctica, así como una reflexión sobre el poder transformador del paisaje en el proceso creativo.

Hay que tener en cuenta que estamos abordando el archivo privado de Gregorio Prieto y que muchas de las respuestas que este envió no se conservan. Sin embargo, es evidente que el pintor también haría comentarios de vuelta a las producciones literarias de sus compañeros. Concretamente en el caso de Cernuda, en una carta fechada el 5 de octubre del 42, el propio poeta le solicita opinión sobre su trabajo: “dos líneas solo para enviarte mis cuartillas. Creo que debía guardarlas unos días, para releerlas en frío y corregir si fuera necesario. Pero deseo que las veas. Sé sincero y si algo no te compla-ce dímelo” (Cernuda 1942: 5 de octubre). En esta carta, Cernuda comparte sus escritos con Prieto, buscando recibir una retroalimentación honesta. La solicitud de sinceridad destaca la confianza en la opinión de Gregorio Prieto a pesar de ser un pintor y en su capacidad para ofrecer críticas constructivas. Aunque la carta en sí no revela el contenido específico de las cuartillas que dice enviar, la acción de compartir el trabajo sugiere un deseo de validación y mejora. Esta comunicación directa entre los dos amigos subraya la importancia del diálogo y la colaboración en el proceso creativo, proporcionando a Prieto la oportunidad de influir en el desarrollo de la obra de Luis Cernuda y, potencialmente, enriqueciendo la experiencia artística para ambos.

Conclusiones

El análisis del epistolario de Gregorio Prieto permite destacar el papel de sus amistades —y el suyo propio— como críticos y críticas de arte en el ámbito privado. A través de las reflexiones presentes en las cartas citadas, escritas por personajes tan relevantes como Rafael Alberti, María Zambrano o Vicente Aleixandre, se ha profundizado en muchas de las preocupaciones y debates estéticos de la época y, específicamente, del discurso creativo de Prieto, constatando la influencia que ejercieron los comentarios de los integrantes

de la red afectiva del pintor tanto en su propia visión estética como en la del conjunto de su generación.

En su totalidad, la correspondencia y colaboración entre el artista y otras figuras de su tiempo, subraya la significancia de los intercambios privados y reflexiones personales en la formación de su visión estética y artística. Estos diálogos no solo actuaron como espacios para analizar y evaluar obras de arte, sino que también desempeñaron un papel esencial en el crecimiento creativo y personal de los artistas involucrados. Asimismo, la influencia recíproca entre los distintos artistas, evidencia la interconexión entre diversas disciplinas artísticas y filosóficas, enriqueciendo así el panorama cultural de la época.

Por consiguiente, sería pertinente, en futuras investigaciones, explorar más a fondo el papel de la crítica privada como una práctica común entre los artistas y escritores de vanguardia, ampliando la inclusión de otros archivos epistolares para garantizar una representación más completa de esa generación artística. En definitiva, queda claro que el diálogo, la reflexión y la colaboración, fueron fundamentales en la formación de la estética y la práctica artística de este periodo y que las relaciones personales jugaron un papel crucial en el ámbito artístico y literario del momento.

Bibliografía

- Alberti, R. 1925: *Marinero en tierra*, Madrid.
- Alberti, R. 1924: "Carta a Gregorio Prieto" enero. Archivo de la Fundación Gregorio Prieto.
- Alcaide, J. 1935: "Carta a Gregorio Prieto" 2 de julio. Archivo de la Fundación Gregorio Prieto.
- Aleixandre, V. 1930: "Carta a Gregorio Prieto" 1 de octubre. Archivo de la Fundación Gregorio Prieto.
- Aleixandre, V. 1930: "Carta a Gregorio Prieto". Archivo de la Fundación Gregorio Prieto.
- Bourriaud, N. 1998: *Relational Aesthetics*. Dijon.
- Cerceda Cañizares, F. J. 2021: "En un lugar [queer] de la Mancha...: Simbología homoerótica en la obra de Gregorio Prieto Muñoz (Valdepeñas, 1897-1992)", *MariCarnes. Estudios Interdisciplinarios LGTBIQ+*, II Congreso Internacional, Universidad Politécnica de Madrid, 195-225.
- Cernuda, L. 1942: "Carta a Gregorio Prieto" 5 de octubre. Archivo de la Fundación Gregorio Prieto.
- Cernuda, L. 1944: "Carta a Gregorio Prieto" 29 de mayo. Archivo de la Fundación Gregorio Prieto.
- Cernuda, L. 1944: "Carta a Gregorio Prieto" 15 de octubre. Archivo de la Fundación Gregorio Prieto.
- De Moraes, M. A. 2007: "Epistolografia e Crítica Genética", *Ciência e Cultura*, 59(1). Disponible en http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100015, (2024).

- García-Luengo Manchado, J. 2016: *Gregorio Prieto. Vida y obra (1987-1992)*, Madrid.
- Gibson, I. 1999: *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, Barcelona.
- Giménez Caballero, E. 1927: "Carteles literarios. Universo de la literatura española contemporánea", *La Gaceta Literaria*, 14, p. 4.
- Lausenson-Shakibi, H. 2007: "Amor imposible, cosas en Común. Rafael Alberti and Maruja Mallo 1925-1929", *Bulletin of Spanish Studies* 84(1), 37-56.
- Marías, J. 1989: *Generaciones y Constelaciones*, Madrid.
- Martínez Oliva, J. M. 2023: "Gregorio Prieto: Autorretratos y Narcisismo como Pantalla Afirmativa de la Identidad Homosexual". Disponible en: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/7811/8836> (Consultado en junio 2024).
- Revistas de la Edad de Plata. Disponible en: http://www.edaddeplata.org/revistas_edaddeplata/ (Consultado en junio 2024).
- Treviño Avellaneda, C. 2017: *Fuentes grecolatinas en la iconografía homoerótica de la obra de Gregorio Prieto (1927-1937)* Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://docta.ucm.es/entities/publication/aa34c1e2-d0ba-49be-9593-c79c8cac2edd> (Consultado en junio 2024).
- Zambrano, M. s. f.: "Gregorio Prieto", recorte de periódico conservado en el Archivo de la Fundación Gregorio Prieto.
- Zambrano, M. 1936: "Carta a Gregorio Prieto" 4 de enero. Archivo de la Fundación Gregorio Prieto.
- Zambrano, M. 1936: "Carta a Gregorio Prieto". Archivo de la Fundación Gregorio Prieto.
- Zambrano, M. 1937: "Carta a Gregorio Prieto" 2 de mayo. Archivo de la Fundación Gregorio Prieto.

MÁS EN FAVOR DEL DILETANTISMO: UNA DEFENSA DE LA FIGURA DEL MÚSICO DE CAFÉ EN ESPAÑA

Marcos Amado Rodríguez

Universidad de Oviedo

<https://orcid.org/0009-0000-2564-6682>

Resumen

La figura del músico de café es una identidad aún hoy en día enmarcada en un curioso debate historiográfico. Si bien es cierto que la musicología ha llegado a diversos puntos comunes, como su notoria influencia en la difusión de corrientes estéticas, aún quedan por deconstruir esas miradas desdeñosas que, desde el canon creado por la historia de la música europea, se les han dedicado a estos instrumentistas.

Los músicos de café, así como sus espacios de socialización y divulgación, han sido vituperados como figuras diletantes en el sentido peyorativo de la palabra. Incluso desde los estudios académicos han sido histórica e irremediablemente percibidas con un halo de inferioridad, herencia del pensamiento decimonónico que el regeneracionismo ayudó a proyectar en las décadas posteriores. Las identidades de estos músicos han sido construidas desde una mirada sesgada a partir de su comparación no solo con la música de salón, librada esta de toda carga moral indigna, sino también con respecto a las grandes figuras del canon europeo, y por si no fuera suficiente, cotejadas con distintas líneas de progreso como pueden ser la complejidad armónica o formal, desdeñando otros factores como el sociológico o cultural.

A través de este trabajo pretendemos hacer un ejercicio de análisis de la literatura académica que ha habido en España alrededor de estas figuras, partiendo desde los precedentes sociales y culturales que encontramos recogidos en la hemerografía de la época hasta sus consecuentes en los estudios actuales, buscando puntos en común y reafirmando la figura y labor que cumplían estos músicos frente a una historiografía de la música que, en su ambición universalista y positivista, no solo ha excluido a estos músicos de su canon sino también negado el papel de las personas que acudían a esos espacios en busca de ocio y conocimiento.

Palabras clave: Música popular urbana, café, música de salón.

Abstract

The figure of the café musician is an identity still today framed in a curious historiographic debate. While it is true that musicology has reached several common points, such as their notorious influence in the diffusion of aesthetic currents, it is still necessary to deconstruct those scornful looks that, from the canon created by the history of European music, have been dedicated to these instrumentalists.

The café musicians, as well as their spaces of socialization and dissemination, have been vituperated as dilettante figures in the pejorative sense of the word. Even in academic studies they have been historically and irremediably perceived with a halo of inferiority, a legacy of the nineteenth-century thinking that regenerationism helped to project in the following decades. The identities of these musicians have been constructed from a biased point of view based on their comparison not only with salon music, freed from any unworthy moral burden, but also with respect to the great figures of the European canon, and as if that were not enough, compared with different lines of progress such as harmonic or formal complexity, ignoring other factors such as sociological or cultural.

Through this work we intend to make an analysis of the academic literature that has existed in Spain around these figures, starting from the social and cultural precedents that we find collected in the hemerography of the time to its consequences in current studies, looking for points in common and reaffirming the figure and work of these musicians in the face of a historiography of music that, in its universalist and positivist ambition, has not only excluded these musicians from its canon but also denied the role of the people who went to these spaces in search of leisure and knowledge.

Keywords: Popular urban music, café, salon music.

“El café es como una gran feria en la cual se cambian infinitos productos del pensamiento humano. Claro que dominan las baratijas; pero entre ellas corren, a veces sin que se las vea, joyas de inestimable precio”.

Esta frase, extraída de *Fortunata y Jacinta* (1887), de Benito Pérez Galdós (1983: 22), es un buen comienzo para disertar sobre el espacio físico de los cafés, las actividades que en este se llevaban a cabo y las personas a las que estas actividades incumbían.

La musicología hasta hace relativamente poco no ha trabajado, con la seriedad que debiera haberlo hecho, a los cafés en su conjunto. Ese discurso oficial de la musicología, esa historia con H mayúscula, apenas ha reparado en estas personas. Y hemos de preguntarnos el porqué. ¿Qué conocimiento pretendemos generar si no nos cuestionamos el carácter de los estudios que nos han sido legados por las generaciones precedentes?

Primero, debemos establecer una definición de la música del café. Esta, como bien señala Emilio Casares (2000: 67), cae dentro de las denominadas “músicas de salón”. Para el padre de la musicología española es:

“Un tipo de música que se da en los salones decimonónicos, es decir, en un lugar físico denominado salón, pero también lo usamos para definir, por extensión, un tipo de música que de manera global podríamos describir con estos o parecidos términos: “música sencilla”, con una formulación que huye de la “complejidad, simplicidad armónico tonal, concebida primordialmente para entretener y cierto contenido de diletantismo”.

Nos vamos a quedar con ese último término; no es casualidad que el presente artículo se titule de esta forma, parafraseando ese bello trabajo que pu-

blicó Bretón en 1885. “Dilettantismo” proviene de “dilettante”, que posee tres definiciones, que vienen a decir lo mismo, solo que dos de ellas poseen carácter peyorativo. La que carece de ese sería “conocedor de las artes o aficionado a ellas”. Por su parte, “dilettante”, etimológicamente proviene del latín “*delectare*”, que significa deleitar. Y esto me sirve a mí para elevar la pregunta, ¿cuál es el problema de deleitarse? Muchas personalidades han agredido a los músicos de café en base a su sobreintelectualización de la música, un problema que nos viene, a todas luces, heredado del racionalismo y la génesis del pensamiento modernista, que nos ha llevado a borrar el calado humano de la música.

Volviendo al café, estableceremos el siguiente marco de trabajo: primero haremos una breve revisión hemerográfica de cómo la prensa recogía las vicisitudes de estos lugares, seguido de un breve análisis de la situación con respecto a la Edad de Plata, y de ahí pasaremos a ciertos análisis musicológicos del siglo XX, terminando con algunas de las investigaciones musicológicas del siglo XXI.

Breve inciso. La mayor parte de referencias y fuentes que se exponen aquí son de Galicia. Esto se debe a que, para ejemplificar los argumentos sostenidos en este artículo, lo sensato es presentar un caso de estudio cercano y ya conocido. Por tanto, se entiende que no pretendemos elaborar una historiografía española, más bien poner en cuestión, en base a unas fuentes concretas, una mirada a la historia. Es de recibo señalar, igualmente, que también se debe a que he tenido la oportunidad de trabajar sobre estos espacios con anterioridad, en un libro titulado *Canto de Emigración*, editado por la Orquesta Clásica de Vigo, sobre el músico de café Teódulo Rodríguez Páramos. En este libro, mientras la aportación del que suscribe se limita al análisis de la partitura, el Dr. Alejo Amoedo hace una contextualización plena del plano social en el que el Sr. Rodríguez Páramos desarrolló su actividad personal. Este estudio del Sr. Amoedo es la génesis de este artículo, de hecho, la práctica totalidad de citas aquí recogidas de la hemerografía, así como la cita iniciática del texto, pertenecen a su publicación, por lo que no me sentiría cómodo si no citase y agradeciese no solo su sobresaliente trabajo, sobre el que esgrimimos esta defensa de la figura del músico, sino también la asistencia que me brindó y las animadas charlas que tuvimos al respecto. También se basa el artículo en otras dos tesis doctorales de primer orden: la primera, la tesis doctoral del Dr. Carlos Enrique Pérez Gómez sobre el teatro lírico en Vigo, por cercanía, calidad y cantidad de referencias, y la de la Dra. Pilar Valero Abril, si bien más alejada geográficamente, por la calidad de su análisis contextual.

La Dra. Pilar Valero (2015: 329) deja bien claro que:

“la prensa trata con acritud los cafés cantantes, pues a estos locales acudían las clases más humildes y un público proletario y marginal, se consumía mucho alcohol, había frecuentes reyertas y violencia, juegos prohibidos, prostitución, etc.”

Profundizando en esta idea, Amoedo señala una referencia muy interesante, que localizó en *El Eco de Galicia, Diario Católico e Independiente* (A

Coruña), a 2 de junio de 1915,¹ que publica el periódico en recuerdo a un gobernador civil de la ciudad:

“No olvidaremos nunca el buen servicio que ha prestado a la cultura y moralidad de esta población, impidiendo el establecimiento de un Café cantante”.

No será, huelga decirlo, la única vez que se entrometan las autoridades en estos lugares. Pérez Gómez (2020: 72) señala un decreto del gobernador vigués Saz Orozco, de 1922, en el que se proponen las siguientes restricciones de funcionamiento:

“Primera. Desde las tres de la tarde á la una de la madrugada podrán sus propietarios ó empresarios organizar espectáculos que terminarán á hora conveniente á fin de que sin excusa ni pretexto alguno quede desalojado el local á la citada hora y cerrado éste.

Segunda. Las artistas tan pronto termine el espectáculo saldrán del local.

Tercera. Las artistas no podrán sentarse en el salón ni alternar en ninguna forma con el público en el establecimiento aunque sea en restaurant.

Cuarta. Quedan terminantemente prohibidos los reservados.

Quinta. Así mismo se prohíbe también toda clase de juegos por lícitos que sean”.

La aparente situación queda fehacientemente reflejada en este soneto, que apareció en el periódico *Vida Gallega*, el 10 de junio de 1926:²

“Hállese repleto el café cantante,
repleto de malos deseos y gente
que exhala un olor de mal aguardiente
¡no se ve una sola mano con guante!...
en un ángulo —irónico aguafuerte cual
un apuesto doncel, anhelante,
con flojos brazos estrecha a su amante
un viejo enclenque, fingiéndose fuerte.
Tras el mostrador da órdenes Severo,
cual capitán corsario en su velero
el ensortijado amo del café.
Fijando el rumbo hacia puerto seguro
la canzonetista —un abril Maduro intenta
sonreírse con buena fe!...

Podemos ver, como señala la Dra. Pilar Valero, una actitud belicosa, tanto con los espacios como con quien los frecuentaba. Podemos ver también que

1. *El Eco de Galicia, Diario Católico e Independiente* 2811 (02/06/1915), p. 1. Accesible desde: https://biblioteca.galiciiana.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=103&anyo=1915

2. *Vida Gallega* 307 (10/06/1926), p. 41. Accesible desde: https://biblioteca.galiciiana.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=2223&anyo=1926

hay una insalvable distancia con el salón, librado de toda esta carga moral indigna, burgués...³ Sin embargo, la historia no nos da una única narración. Nunca existe una narración histórica, aunque nosotros, al reconstruir esta, hagamos caso omiso a las voces subalternas del tiempo —¿qué mejor definición que esta para historiografía?—. Vemos otra línea con respecto a los cafés, como esta, recogida en el *Faro de Vigo*, 20 de noviembre de 1875:⁴

“Acaba de llegar el piano que el Café Suizo ha adquirido, para inaugurar unos brillantes conciertos en obsequio a sus parroquianos. Esta clase de alicientes, nueva en esta población, y lo esmerado del servicio, es indudable que atraerá a sus salones numerosa clientela. Dichos conciertos empezarán lo más pronto posible. Falta hacen”.

En el *Faro de Vigo*, a 4 de abril de 1883, aparece también recogido el siguiente documento:⁵

“Desde el próximo jueves, habrá conciertos en el café de Méndez Núñez.
De piano y violín.
Del pianista tengo muy buenas noticias.
Conque ya lo saben Vds., cuando entren en el establecimiento de José María, en vez de pedir por ejemplo café con leche, pidan café con polka mazurca.
Y serán servidos”.

Vemos una actitud mucho más acogedora con respecto a estos espacios. Esto se da, en parte, por la variedad de espacios que identificamos con los cafés —salones, cafés, cafés concierto, cafés cantantes...—. No debemos caer en la sinécdoque de confundir la parte por el todo, no es lo mismo el Gran Café Colón, que un cabaré, o el Café Méndez Núñez con lo que hubiere en las Almas Perdidas, antigua zona de Vigo cuyo nombre le acomoda como un guante.⁶

En algunos lugares incluso se realizaban oposiciones, lo que nos indica las capacidades, tanto técnicas como musicales, que poseían estos músicos.⁷

“Plaza de pianista – En Orense se anuncia á oposición la plaza de maestro pianista del Café de la Unión, con el sueldo de 1.500 pesetas anuales.

3. A estos salones, además, se accedía por invitación, por lo que las clases populares estaban vetadas.

4. *Faro de Vigo*, (20/11/1875), p. 1. Disponible en los ordenadores específicos de las instalaciones de la Biblioteca Nacional de España.

5. *Faro de Vigo*, (04/04/1883), p. 3. Disponible en los ordenadores específicos de las instalaciones de la Biblioteca Nacional de España.

6. Se podría plantear la hipótesis de que la concepción de estos espacios ha variado a lo largo de su historia —habría que ver en qué formas—, sobre todo a partir de las crisis económicas, o la aparición de nuevos medios. Analizar cómo se han reconfigurado estos espacios podría ser una interesante línea de investigación.

7. *El Áncora, Diario Católico de Pontevedra* 1826 (20/10/1903), p. 3. Accesible desde: https://biblioteca.galiciiana.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=99&anyo=1903

Las oposiciones, que se verificarán el día 3 del próximo Noviembre, consistirán en los ejercicios siguientes:

- 1º. Ejecución á primera vista de una pieza que el tribunal designe.
- 2º. Ejecución de una obra de libre elección.
- 3º. Instrumentar para pequeña orquesta una obra de piano”.

Considero que ya podemos empezar a, como mínimo, poner en cuestión el término diletantismo que señalaba Casares, pues estas oposiciones no parecen al alcance de “diletantes”, ¿o acaso eran diletantes aquellos que acudían? ¿O es que atribuimos ese adjetivo a la música? Suerte la nuestra, se encuentran recogidos en la hemerografía algunos repertorios, como el siguiente, en el *Noticiario de Vigo*, a 6 de junio de 1906:⁸

“A las seis de la tarde del día de hoy tendrá lugar la inauguración del nuevo local construido ad hoc en la calle Velázquez Moreno baja para el Gran Café Colón.

Los salones magníficamente decorados con pinturas modernistas y grandes espejos son espaciosos, bien ventilados y abundante luz.

Para amenizar la velada han organizado los dueños del Colón dos conciertos: [...]

El de la banda municipal tendrá lugar con arreglo al siguiente programa:

- 1º. Pasodoble.
- 2º. Fantasía de la ópera ‘Fausto’ – Gounod.
- 3º. Fantasía de la ópera ‘Aida’ – Verdi.
- 4º. Fantasía de la zarzuela ‘Moros y cristianos’ – Chapí.
- 5º. Riveirana – Montenegro.
- 6º. Pasodoble de la zarzuela ‘Agua, azucarillos y aguardiente’ – Torregrosa.

El sexteto interpretará a su vez el siguiente:

- 1º. ‘Marcha nupcial’ – Marqués.
 - 2º. Fantasía de la ópera ‘El Trovador’ – Verdi.
 - 3º. ‘Recuerdos de un mosquito’ (capricho) – Lucena.
 - 4º. ‘Pan y toros’ (fantasía) – Barbieri.
 - 5º. ‘Bienaimés’ (vales) – Waldtenfeld [sic].
 - 6º. ‘Agua, azucarillos y aguardiente’ (pasacalle) – Chueca.
- Uno y otro de seis a nueve y media de la noche”.

Estos repertorios tampoco me parecen músicas sencillas que huyan de la complejidad.

Muy interesante la reflexión del redactor del *Faro de Vigo*, pocos días después de la inauguración del Tamberlick:⁹

“Después de ver a Tamberlick, a la Mantilla, ó la Bellincioni, va gran parte del público a ‘Méndez Núñez’ a saborear el Moka y a comentar la ópera que acabe de

8. *Noticiario de Vigo: diario independiente de la mañana* 9576 (06/06/1906), p. 2. Accesible desde: https://biblioteca.galiciiana.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=3162&anyo=1906

9. *Faro de Vigo* (22/10/1882), p. 3. Disponible en los ordenadores específicos de las instalaciones de la Biblioteca Nacional de España.

cantarse. El pianista del establecimiento ejecuta algunos números de la ópera del día, y entre sorbo y nota, se pasan las horas insensiblemente. Tal es la reacción que ha experimentado la sociedad viguesa en la primera quincena de octubre con la apertura del Teatro-Circo y del café 'Méndez Núñez'. A seguir de esta manera por mucho tiempo no nos conoceremos a nosotros mismos”.

De repente han dejado de ser espacios de vicio, perversión y diletantismo para convertirse en espacios de socialización catalizados por la música.

Antes de entrar con la musicología de mediados y finales del siglo XX debemos hacer una parada en la Edad de Plata, porque observamos varios elementos que considero de interés para entender la escena posterior. Y es que la Edad de Plata provocó en las generaciones posteriores una visión distorsionada de la realidad de la época. La cosmovisión del regeneracionismo ha hecho mucho daño a la musicología. Aunque debemos ser honestos, pues no es que otros países, que no vivieron este periodo, llegasen con metodologías más críticas a nuestros días. Hay algo a mayores, que es común a las sociedades occidentales, y que tiene que ver con el pensamiento modernista y racionalista, pero debemos centrarnos en la casuística del caso español.

Surgirá en 1915 el movimiento que conocemos como Edad de Plata, cuyo máximo exponente ideológico será Adolfo Salazar. Salazar lo que propone para superar la “situación” del momento es una renovación del lenguaje, a través de la mirada hacia Europa, hacia las vanguardias. Pero claro, esas vanguardias para Salazar implican un desprecio por la cultura de masas. No será el único que promueva un significativo desprecio por la cultura popular, Adorno o el propio Ortega y Gasset fueron también críticos de esta.

Salazar, que considera el arte por el arte la única forma verdadera que este puede tomar, señala que debe existir por sí mismo y no por lo que genere en el público. Salazar era antirromántico, defensor de las vanguardias elitistas, rechazaba el popularismo y es, como parece evidente, anti-zarzuela. Proponía algo impopular y antipopular, es decir, ni gustaba ni pretendía gustar. Una cierta cantidad de este poso va a permear en la musicología de lo que queda de siglo.¹⁰

Ese es, precisamente, uno de los mayores problemas que hemos acarreado, la sobreintelectualización del hecho musical. “La música es arte, y el arte debe ser intelectual”. No lo vemos solo en la música de café o en la folklórica, en otros espacios también aparece. Existe, si ampliamos la mirada a los géneros teatrales líricos, una relación muy estrecha entre los espacios y actividades de los cafés y los dedicados a espectáculos zarzuelísticos del género chico e ínfimo —amén del repertorio, que se retroalimenta—.

10. Las teorías estéticas, tanto de Salazar como de Adorno u Ortega y Gasset, son mucho más extensas. A parte del evidente prejuicio sociológico en algunos casos, las lecturas marxistas de algunas de estas personalidades van más allá de un dicotomía entre lo bueno y lo malo. Sin embargo, a razón de este texto, hemos decidido una lectura reduccionista para no extraviarnos en profundos debates estéticos que, a efectos de este texto, no competen.

Por ejemplo, Rogelio Groba (1974: 23) ponía el grito en el cielo, señalando que “nuestra zarzuela se degrada con localismos populacheros y degenera en la revista de gran espectáculo que frustran la culminación de nuestro auténtico teatro lírico nacional”. “Populachero” y “degenera” suenan casi a afección. Aquí se intuye una visión más romántica, pero entiéndase por dónde pretendo ir: hay un señalamiento, una degradación de una variedad de teatro lírico, la revista, por poseer características “inferiores”, en base a unas creencias que no han sido examinadas críticamente.

También, el señalar que hay músicas que “huyen de la complejidad” desvirtúa el hecho musical. Los cafés, lo que en esos lugares acontecía, van más allá de la obra, lo que Casares denomina como “sociología dura”.

Otra de las características principales de la musicología española —y de la musicología occidental en general— es su santificación de la partitura como ente unitario de la obra. Esta, triunfo intelectual y espiritual de su compositor, está contenida únicamente en el objeto inmanente. Nada que ver tiene la interpretación, tampoco la percepción o la respuesta. En ocasiones, dependiendo de a quién preguntes, ni siquiera el contexto.

Retomando la musicología del siglo XX, no es que haya habido una gran producción académica relacionada con los cafés; seríamos deshonestos si dijésemos otra cosa. Los motivos considero que ya han sido expuestos. Los principales trabajos que tratan el café, aunque sea por encima, son generalistas. La primera obra no generalista de peso que podemos señalar, pionera, sería en 1987 el estudio de José Blas Vega sobre los cafés cantantes de Sevilla.

Sobre los estudios generalistas, debo señalar los formidables trabajos desarrollados por Emilio Casares. Aunque haya pivotado este trabajo en base a la definición que otorga a las músicas de salón —leída de manera conscientemente pícaro para el caso—, sería más que desafortunado por mi parte negar la importancia de su figura en las investigaciones españolas sobre estos lugares. Textos como *La música española en el siglo XIX* (Alonso y Casares 1995) o la cita con la que comencé la disertación, *Un espacio alternativo de la música de salón: el café y su música* (Casares 2000)¹¹, son obras pioneras y puntos de encuentro entre las y los estudiosos de estos lugares.

Los estudios sobre el café irán floreciendo y adquiriendo enjundia a medida que la academia se plantea y reflexiona sobre la sociabilidad. En este caso, cabe señalar un trabajo de Jordi Canal i Morell titulado “La sociabilidad en los estudios sobre la España contemporánea”, publicado en 1992. El autor reflexiona sobre esta, señalando que “la sociabilidad [...] no constituye aún una palabra del vocabulario de las ciencias sociales” (Canal i Morell 1992: 183). Preguntado por un servidor la última vez que coincidimos, Casares me comentó que el comienzo de la investigación sobre los cafés fue una sugerencia de Antonio Bonet, y que desconocía el trabajo de Blas Vega.

11. Aunque editado en el 2000, el texto pertenece al año de 1998.

Si hacemos la traslación a la musicología, esta disciplina empezó a introducir este concepto a través del análisis y debate sobre la importancia del asociacionismo, que comenzó a fraguarse también por aquel entonces.¹² Importantísimos musicólogos y musicólogas comenzaron a analizar en profundidad el asociacionismo, como María Encina Cortizo y Ramón Sobrino (2001) o Celsa Alonso (2001). Menciono principalmente a catedráticos y catedráticas de la Universidad de Oviedo porque allí se dio un evento destacado en la materia, pues el Curso de Musicología de 1997 fue dedicado a las sociedades musicales de España, y veremos que, entre unos y otros, esto dará el paso a estudios más profundos sobre los cafés ya en la primera década del siglo XXI, trabajos que comienzan a aplicar nuevas visiones y perspectivas sobre el hecho histórico desde tesis postestructuralistas.

Hablé antes de cómo la musicología histórica ha enfocado todo su esfuerzo en la partitura como objeto inmanente. Por suerte para nosotros, la musicología de finales de siglo XX y principios del XXI ha entendido que, como señala Christopher Small (1998: 8):¹³

“Solo al comprender qué lleva a la gente a tomar parte en un acto musical podemos aspirar a entender la naturaleza y la función de esta en la vida humana”.

La mayor ventaja que posee esta nueva generación frente a las anteriores es que analiza el valor de la obra en conjunto con su contexto, y no como un hecho independiente y aislado. Ha superado la mirada positivista. La música de café, dentro de la sencillez de forma, es más intrincada de lo que parece, porque ahora el valor de la obra está más allá del valor de la figura de la obra. ¿De qué nos sirve saber que la música es sencilla, si no entendemos por qué es sencilla? ¿Por qué la vara de medir con la que cotejamos estas músicas es su intrincación armónico-tonal? ¿Por qué es un problema que no hubiese innovación formal? Debemos otorgarles a las cosas el valor que merecen, no podemos dejarnos llevar por esa cosmovisión de la intelectualidad. ¿Está nuestro imaginario colectivo —y, por lo tanto, nuestros trabajos— condicionado hacia una negatividad causada por la cuestionable visión racionalista del progreso y de la moralidad de la(s) época(s)? Creo que sí, y va siendo hora de restaurar la dignidad de estos músicos y cuestionarnos nuestra propia mirada investigadora.

Por dar un ejemplo ya expuesto, el trabajo de la Dra. Pilar Valero (2015: 417) es valiosísimo por su focalización en los actos históricos y de socialización. Señala que:

“Es bien conocida la importancia de los sextetos, quizás las agrupaciones con más presencia en los cafés concierto de las ciudades españolas a principios del

12. Pienso, ahora mismo, en la tesis doctoral de Ramón Sobrino Sánchez, sobre la Sociedad de Conciertos de Madrid (1993).

13. “It is only by understanding what people do as they take part in a musical act that we can hope to understand its nature and the function it fulfills in human life”.

siglo XX, como divulgadores de buena parte del repertorio sinfónico y de zarzuela, en una época sin los medios actuales de reproducción musical”.

Ya es algo que señalamos anteriormente, la divulgación como uno de los valores más positivos que tuvieron los cafés. Pero esta investigación entra también de lleno también en el ámbito político y de las relaciones de hegemonía y poder:

“La actividad divulgadora de los sextetos actuó como un factor “desclasante” [...] se hacía música en todo tipo de situaciones sin estar sujeta a los habituales límites de las posibilidades económicas”.

Y continúa la doctora Valero (2015: 419), citando a Díaz Olaya (2006):

“Si antes era una realidad que “un minero nunca podrá costearse una entrada al teatro para su familia, y acudirá a los cafés cantantes, siempre llenos de obreros, prefiriendo a la música, comedia o zarzuela, el llamado cante flamenco de los gitanos” [recordemos, hablamos de la zona de Murcia], con los sextetos la separación entre los distintos ambientes donde se escuchaba música va a diluir sus límites, y también los obreros escucharán a Schubert”.

Y, efectivamente, los obreros escucharán a Schubert. En *El compostelano: diario independiente*, del 16 de noviembre de 1932, encontramos la siguiente programación:¹⁴

“Café Savoy [...]”

1º, “Marcha militar Núm., 2”. Schubert.

2º. “Recuerdos de viaje”: a) En la Alhambra; b) Rumores de la Caleta (Mala-gueña); c) Puerta de Tierra (Bolero). Albéniz.

3º. “Katuska” (a petición); Fantasía. Sorozábal.

4º. “L’Arlesienne”: a) Minueto; b) Farándula. Bizét.

5º. “Pepita Greus”; Pasodoble. Pérez Chori”.

Ya he hablado del magnífico trabajo de Alejo Amoedo, pero es interesante señalar la importancia que este adscribe —en el caso concreto de Teódulo Páramos— a la Unión Española de Maestros Directores, Concertadores y Pianistas,¹⁵ es decir, al asociacionismo, para el correcto funcionamiento de estos lugares y la supervivencia de los músicos.

Pérez Gómez (2020: 63), por su parte, elabora un trabajo titánico sobre las formas más populares de distribución de la música. Y lo hace desde la naturalidad de una dimensión social del hacer musical, poniendo también en primera línea el elemento de democratización:

14. *El Compostelano: diario independiente* 3746 (16/11/1932), p. 2. Accesible desde: https://biblioteca.galicianagal.es/publicaciones/listar_numeros.do?tipo_busqueda=calendario&busq_idPublicacion=74&busq_ano=1932&submit&busq_dia&busq_mes=11&posicion

15. Unión Española de maestros directores–concertadores y pianistas 1920: *Bases de trabajo y sueldos mínimos diarios*, Madrid.

“Lo cierto es que el rol desempeñado por estos establecimientos tuvo un mayor alcance que el de comportarse como una mera prolongación de las nuevas salas teatrales y sus temporadas líricas. La posibilidad de disfrutar una taza de café, una copa de licor o un sabroso “helado de leche” mientras se escuchaba un surtido programa vocal e instrumental, por apenas unos reales, posibilitaba el acceso al repertorio lírico a muchos de aquellos cuyo salario no les permitía el lujo de la adquisición de una localidad para el Teatro-Circo [...]. Esto no conllevó, sin embargo, la renuncia de las clases proletarias al acceso a las manifestaciones culturales más elitistas, y la fórmula de incorporar música y teatro a espacios como los cafés, constituyó una vía idónea para este fin [...]. En línea con los argumentos del musicólogo Enrique Mejías —escribe Pérez Gómez—, y además del aspecto puramente económico, también es necesario tener en consideración otras dos ventajas fundamentales de los espectáculos ofrecidos en los cafés, como eran el carácter informal y desenfadado que se respiraba en tales locales y, en concordancia con ello, la confección puramente lúdica de los programas ofrecidos en los distintos pases, recurriendo para ello a los fragmentos más destacados, cercanos y populares, al alcance y deleite de públicos de toda condición”.

Para la musicología actual —en la que evidentemente incluyo a autores y autoras de finales del XX, puesto que es evidente que hemos avanzado en común—, el contexto es de igual importancia al contenido musical, porque hemos comprendido que a través de los sistemas de socialización en los que se imbrica la música, o cuya finalidad es la música, se entiende la historia de la música, y que la historia de la música también es la historia de estos lugares y de estas personas anónimas.

Conclusiones

En esta comunicación he realizado una defensa de la figura del músico. Esta narrativa, soportada y moldeada por los textos que he recogido, no pretende ir más allá de una generalización que funciona como sustento de mi legitimación de estas figuras históricas, como una revisión consciente de mi mirada como musicólogo. No soy Procusto, no pediré que nadie duerma en mi lecho, pues ni siquiera he pretendido establecer las evidentes delimitaciones entre los distintos espacios que adscribimos a los cafés y a las músicas de salón. Mi pretensión con este texto es que los investigadores e investigadoras que vengan a analizar estos espacios y a estas personas lo hagan desde una mirada alejada de prejuicios y estereotipos, cuestionando sus respectivas miradas, y que si deben delimitarme y corregirme, sea.

Releyendo el texto para las actas, he visto que el consciente retorcimiento que hago en torno a la definición de Casares y su uso de la palabra “dile tante” puede inducir a error, pero en absoluto es malintencionado. No seré yo quien ponga en tela de juicio la definición de Casares, o mucho menos su trabajo, porque lo que siento por su labor es verdadera devoción. No es solo un cercano compañero de profesión, al que le guardo cariño y admiración, no es solo el musicólogo que ha abierto el estudio sobre los cafés, sino que es quien con

más ímpetu ha incidido en el aspecto social de estos espacios, señalándolos como el eje central de la música española del XIX, el “templo más concurrido del mundo moderno”, que resguardó a los músicos de las congregaciones religiosas tras las desamortizaciones. Para Casares, los cafés son los lugares donde la música pertenecía a todos¹⁶ —sobre todo al pueblo llano, pues los demás sitios le estaban vetados—. La mayor parte de temas que trato en este texto han sido explicitados por él, por lo que animo a releer su extensa bibliografía.

Cerrando el tema, ¿Qué significa la música de café? ¿Cómo la debemos entender? Los cafés son, primero, espacios de socialización, la música —y por extensión, la partitura— es solo una parte más en este entramado. Estos son espacios alternativos, que conviven con los grandes teatros y los salones burgueses, y que aun así en muchos casos, como hemos visto comparten repertorios, aunque los cafés se destacan por su querencia a la experimentación.¹⁷ No se pueden desdeñar sus labores de divulgación, pues muchas de las novedades musicales llegaban a través de estos lugares, por no hablar de otros elementos que solían darse, como los fonógrafos y coloquios. Debemos destacar también el papel del asociacionismo, necesario para asegurar la forma de vida de estos músicos, pues no debemos olvidar que estos espacios eran una forma de subsistencia para estos, lugares para la democratización de la música. Y lo más importante, lugares de un diletantismo rampante que, en su amable definición del término, hacía a la gente que asistía más feliz.

Quiero terminar mi intervención intentando tender puentes entre la inutilidad y el diletantismo. ¿Fueron inútiles entonces, a ojos de la Historia, sus empresas? Hasta hace poco sí. Ninguno de los músicos de café tocó o compuso pensando en pasar a la historia. Lo hacían para cobrar, para subsistir y alimentar a sus familias. Lo hacía como medio de vida, sin pretensiones sublimes —como la mayoría de los llamados Grandes Compositores, por otra parte—. Pero, como señalaba el recientemente fallecido Nuccio Ordine (2013: 9), lo inútil posee un papel fundamental en el cultivo del espíritu y el desarrollo cultural de la humanidad.

Bibliografía

Alonso, C. 2001: “Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* 8, 17-40.

16. Aunque los burgueses y aristócratas buscasen distanciarse de las clases populares, eso no impidió que siguiesen consumiendo estos espectáculos.

17. Como señala Alejo Amoedo (2022: 137-138), muchos músicos y compositores dieron a conocer su obra en estos lugares, de un modo más informal. También señala que era habitual improvisar sobre temas populares, y con guiones, y que se permitían incluso transformar las piezas adecuándolas a los diferentes contextos y públicos que pudiesen asistir a sus funciones.

- Alonso, C. y Casares Rodicio, E. 1995: *La música española en el siglo XIX*, Oviedo.
- Álvarez García, F. J. 2012: "Música y cafés salamantinos a principios del siglo XX a través de la prensa local", *El Futuro del Pasado* 4, 459-480.
- Amado Rodríguez, M. 2022: "Cine de vanguardia socialista e wagnerismo de salón", en Martínez Torres (ed.), *Canto de Emigración. Historia da música de Teódulo R. Páramos*, 53-71.
- Amoedo, A. 2022: "A 'música de salón' e os seus espazos de divulgación", en Martínez Torres (ed.), *Canto de Emigración. Historia da música de Teódulo R. Páramos*, 119-150.
- Angelini Vega, M. 2013: *La actuación del café histórico en la cultura occidental: Análisis de la comunidad artística en el Café y el Cabaret*. Tesis doctoral, Universidad Miguel Hernández.
- Blas Vega, J. 1987: *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid.
- Canal i Morell, Jordi. 1992: "La sociabilidad en los estudios sobre la España contemporánea", en *Historia contemporánea*, 7, 183-208.
- Casares Rodicio, E. 2000: "Un espacio alternativo de la música de salón: el café y su música", en *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de musicología 1998*. Caracas, Venezuela, Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Cortizo, M. E. y Sobrino Sánchez, R. 2001: "Asociacionismo musical en España", *Cuadernos de música Iberoamericana*, 8, 11-16.
- Groba y Groba, R. 1975: *El maestro Soutullo y la música gallega*, La Coruña.
- Ordine, N. 2013: *La utilidad de lo inútil*, Barcelona.
- Pérez Galdós, B. 1985: *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas II*, Madrid.
- Pérez Gómez, C. E. 2020: *Un siglo de teatro lírico en Vigo: escenarios, intérpretes, repertorios y prácticas de consumo (1832-1931)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Small, C. 1998: *Musicking. The meanings of performing and listening*, Middletown.
- Sobrino Sánchez, R. 2004-2005: "Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX", *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 155-175.
- Torres Clemente, Elena. 2014: "Zarzuela y musicología: historia de un debate en permanente revisión", en *Horizontes de la Zarzuela*, 45-59.
- Valero Abril, P. 2015: *De los sextetos a la orquesta sinfónica: la música en el asociacionismo cultural en Murcia (1900-1936)*. Tesis doctoral, Universidad de La Rioja.

CORTO PERO INTENSO: UNA HISTORIA INCOMPLETA DEL CINE ESPAÑOL

Ester Algarra Santacreu

Universitat de València

<https://orcid.org/0009-0003-4462-3154>

Resumen

Multitud de reseñas hemerográficas, así como otros materiales de naturaleza gráfica y audiovisual, atestiguan la importancia de los cortometrajes de ficción narrativa en el panorama cinematográfico español de los años treinta. Sin embargo, la mayoría de las investigaciones académicas sobre el cine de este periodo no se hacen eco de su fuerte presencia en las cadenas de producción, distribución y exhibición del país. La recopilación, estudio y análisis comparativo de diversas fuentes permite extraer algunas características comunes a estas producciones y ponerlas en valor dentro de la historia del cine español.

Palabras clave: Cine español, cortometraje, años treinta, revisionismo historiográfico.

Abstract

A multitude of newspaper reviews, as other graphic and audiovisual materials, attest the importance of narrative fictional short films in the Spanish cinematographic panorama of the 1930s. However, most academic research on the cinema of this period does not echo its strong presence in the production, distribution and exhibition chains of the country. The compilation, study and comparative analysis of various sources allows us to extract some common characteristics of these productions and value them within the history of Spanish cinema.

Keywords: Spanish cinema, short film, 1930s, historiographical revisionism.

En 1986 Julio Pérez Perucha reflexionaba en “Cortometrajes 1969. El retorno de la ficción” (Llinás 1986: 11-24) sobre la escasa impronta que las creaciones de cortometraje —calificadas entonces por la crítica como entusiastas y descabelladas— de un grupo de jóvenes realizadores españoles, influenciados por el cine *underground* norteamericano, tuvieron en el panorama cinematográfico de las postrimerías del franquismo. Un intento fallido por parte de estos subversivos cineastas de recuperación del formato de cortometraje de ficción que había caído durante décadas en el olvido, no solo por parte de la industria fílmica, sino también en la construcción de la gran mayoría de los discursos historiográficos.

Desde entonces, la incorporación de estas películas antiguamente llamadas “de asunto” o “de complemento” —también clasificadas de forma genérica como “*sketches*”— a la(s) historia(s) del cine español constituye un lento despertar, principalmente cuando nos referimos a los cortometrajes de ficción narrativa. En las siguientes páginas nos centraremos en estos, que, en líneas generales, han recibido una menor atención que aquellos otros de naturaleza documental (bien fuese el contenido de estos últimos de propaganda política, de promoción turística o de actualidad, como los reportajes y noticiarios).

Estado de la cuestión

De hecho, hasta la fecha, no existe ninguna publicación específica sobre la importancia que este formato de cortometraje ostentó en los inicios del cine sonoro español; unos años cruciales tanto en el devenir de nuestra historia contemporánea, como en el desarrollo y asentamiento de nuestra industria cinematográfica. Así pues, se hace necesario el rastreo por textos monográficos de carácter más general y por otras fuentes, especialmente por la abundante documentación hemerográfica del periodo, para completar lo escasamente estudiado e intentar definir un discurso coherente sobre el estado de estas realizaciones durante las primeras décadas de nuestro cine, centrándonos por motivos de relevancia y espacio en las producciones de los años treinta.

Por supuesto, sería injusto afirmar que la historiografía se ha olvidado por completo de estas breves producciones, algunas de las cuales ya son mencionadas de forma sucinta por algunos autores durante los años de la dictadura. Una época en que se tendía a sesgar las creaciones de etapa republicana, ofreciéndose una imagen aciaga de la producción nacional de este periodo, lastrada por una serie de déficits industriales, técnicos y estéticos que, a su modo de ver, serían paliados gracias a las medidas protectoras implantadas por la nueva cinematografía. Aun así, y aunque la mayoría de veces se rescataban con suerte títulos de largometraje, hallamos entremezclados con estos algunas tímidas referencias a la trilogía paródica de Eduardo García Maroto (*Una de fieras* de 1934, *Una de miedo* y *Y ahora, una de ladrones* de 1935) (Méndez-Leite 1941: 68 y De Lasa 1955: 371) o al poema musical *Luna gitana* de Rafael Gil de 1939 (Fernández Cuenca 1955:3), dos cineastas —no por casualidad— afines (por ideología o por practicidad) al Régimen.

Ahora bien, será a partir de los primeros años de la transición democrática cuando los investigadores muestren un creciente interés (una voluntad por supuesto propiciada por la situación sociopolítica) por las realizaciones del periodo republicano, encontrándonos nuevas referencias a cortometrajes, como, por ejemplo, a *Saeta* de Eusebio Fernández Ardavín (1933), con cuya filmación se estrenaron las nuevas instalaciones de los estudios CEA, a *Patio andaluz* de Hard Loeser y Jules Zeisler (1933), gracias al cual debutó en la gran pantalla Estrellita Castro, o *Los apuros de un torero* y *La bruja de la cueva*, ambas atribuidas a Farré Zulueta y datadas en 1939 (Gubern 1977: 65).

Asimismo, se elaboraron los primeros listados de los cortometrajes de ficción realizados entre 1931 y 1936 (Caparrós 1977: 81-234), llegándose a contabilizar hasta 24 títulos (acompañados de una breve ficha técnico-artística y de la fecha del estreno) y clasificándose por temáticas en filmes turísticos o paisajísticos, películas pedagógicas o propagandísticas, cortos estéticos, documentales políticos-ideológicos, filmes amateurs, cintas de dibujos animados y finalmente cortometrajes de ficción narrativa como las citadas parodias de Eduardo García Maroto (Caparrós 1981: 35-36). Una incipiente pero ardua labor de búsqueda en catálogos y fuentes hemerográficas con la que estos mismos autores (*Yo quiero que me lleven a Hollywood* y *Falso noticiario* de Edgar Neville, 1931 y 1933, respectivamente; *El último día de Pompeyo* de Francisco Elías, 1932; *Besos en la nieve* de José María Beltrán, 1932; *Sereno... y tormenta* de Ignacio F. Iquino, 1934; *Romanza rusa* y *Soy un señorito* de Florián Rey, 1934; *Ir por lana* de Fernando Delgado, 1935 y un largo etcétera en Gubern 1996) y otros tantos prosiguieron en las décadas sucesivas,¹ hasta las publicaciones —a nuestro modo de ver— más focalizadas y completas de Del Amo (1996), y Heinink y Vallejo (2009).

Ahora bien, y a pesar de su inconmensurable valor, estos dos últimos catálogos tampoco ofrecen una información global sobre este formato que permita conocer cómo funcionaba en España la cadena de producción, distribución y exhibición de los cortometrajes; reflexionando por ejemplo sobre aspectos como su gestión desde las productoras, su presencia a la hora de programar las carteleras o sobre cuáles eran las vías y hábitos de consumo más comunes de estas breves realizaciones. Sin embargo, la consulta de otros estudios más recientes aporta valiosos detalles sobre los contextos de creación de cortometrajes como *El faba de Ramonet* de Andreu i Moragas, adaptación de un famoso sainete homónimo filmado en 1933 (Benet 2012: 94 y García Carrión 2015: 157-166) o el de *¡Nosotros somos así!*, producción anarquista de SIE Films (Sindicato de la Industria del Espectáculo Films), llevada a cabo en plena Guerra Civil por Valentín R. González en 1937 (Benet 2012: 143-144). Asimismo, otros autores han profundizado en la lectura de la citada trilogía paródica de Eduardo García Maroto (Heredero y Rodríguez 2012: 194-197) o en los primeros pasos en el mundo del cortometraje de cineastas de renombre como Juan de Orduña y su participación en cintas como la anteriormente mencionada *Luna gitana* (Nieto 2014: 151-152).

I lugares comunes

De la consulta de estos y otros textos, siempre acompañada del visionado de los escasos títulos audiovisuales supervivientes custodiados en diversas filmotecas del Estado y, como comentábamos, de la búsqueda y comparación con otras fuentes complementarias como reseñas o críticas en la prensa co-

1. Consúltense un detallado estado de la cuestión en Algarra 2023: 3-32.

eténea, fotografías de rodaje o promocionales u otros materiales procedentes de archivos personales, se puede reconstruir de una manera más o menos fidedigna los rasgos comunes que definían la confección y difusión de este tipo de audiovisuales. En este sentido, pueden extraerse algunos lugares comunes a los cortometrajes de ficción narrativa de este periodo.

Por un lado, se constata —una medida frecuente también hoy en día— la apuesta por este formato como ópera prima para cineastas amateurs y humildes productoras, ya que su coste acostumbra lógicamente a ser muy inferior al de la filmación de un largometraje. Así, en los años treinta, se localizan diversas productoras que tienen en su haber muy pocos o incluso un único título: Mediterráneo Films (*El nocturno de Chopin* de Ramón Martínez de la Riva en 1933), Star Films (*Besos en la nieve*, atribuida a José María Beltrán, en 1934), Exclusivas Huet (*¡Quién supiera escribir!* de Raymond Chevalier en 1936) o Ediciones Cinematográficas Abadal (*A Federico García Lorca* de Justo Labal en 1937); llegándose a contabilizar un total de 102 casas productoras de las cuales 20 se limitaban exclusivamente a la realización de filmes de complemento, tanto de ficción como documentales (García Fernández 2002: 125).

No obstante, también la producción y distribución de cortometrajes de ficción narrativa fue objeto de grandes casas como, por ejemplo, la valenciana Cifesa o los Estudios Ballesteros Tona-Film (Estudios Ballesteros desde 1935). Entre las razones que motivaron esta política empresarial, y al margen de mantener unos hábitos de consumo heredados de la década anterior, debía encontrarse el pragmatismo financiero de probar a técnicos e intérpretes nuevos sin asumir grandes riesgos antes de formalizar contratos, así como utilizarlos por las inmensas posibilidades que le brindaban como herramienta promocional. En esa línea, hallamos en varias de estas cintas colaboraciones puntuales de personalidades de renombre en otras manifestaciones artísticas como las bailaoras Anita Sevilla (*Saeta*) o Carmen Diadema (*Luna gitana*), cantantes como Carmen Navascués (*Besos en la nieve*) o Carmen Casesnoves (*El faba de Ramonet*) o compositores como Daniel Fortea (*Un cuento de Navidad* de José Luis Sáenz de Heredia en 1935).

Igualmente, estas empresas —probablemente a imagen y semejanza del sistema de estudios norteamericano— supieron sacar rendimiento a estrellas emergentes que a la vuelta de pocos años estarían indisolublemente asociadas a la gran pantalla y gozarían de los favores del público. Así, rostros como el de Raquel Rodrigo aparece junto al de Pedro Terol en *Ir por lana*, cosechando grandes éxitos a continuación con sus interpretaciones en *La verbena de la Paloma* (1935) o *El barbero de Sevilla* (1938), ambas dirigidas por Benito Perojo; o el de Estrellita Castro en *Patio andaluz*, antes de que su caracolillo se hiciera popular con *Mariquilla terremoto* o *Suspiros de España*, dirigidas también por Benito Perojo en 1939. De entre estos nombres destaca el de la sin par Imperio Argentina y su promoción en cortometrajes como *Romanza Rusa* de Florián Rey (1934), de cuya fama dan testimonio las entrevistas al productor Serafín Ballesteros en el número 11 de *Cinegramas* o al propio Flo-

rián Rey en el número 24 de la misma revista, además de algunos programas de mano conservados como el del Cine Royalty del 19 de marzo de 1935 (Fig. 1) o la letra manuscrita de la canción protagonista (el tango *Ojos negros*) que un aficionado envió al apartado de Consultorios del *Cinegramas* del 7 de julio de 1935. De igual forma, el sempiterno cómico Miguel Ligeró (asiduo en la plantilla de Cifesa) promocionaba el *sketch* del cineasta aragonés *Soy un señorito*, haciendo de partenaire de la joven novel ganadora del concurso de Miss Voz organizado por la productora levantina, Isabelita Pradas. Un cortometraje que, en la sección de “Los últimos estrenos” del número 16 de *Sparta*, obtuvo una puntuación de once sobre veinte, por encima de otros títulos extranjeros (de gran tirón comercial en la época) como *La última senda* de James Tinling (1933), *As de ases* de J. Walter Ruben (1933) o *En Capri nació un amor* de George Fitzmaurice (1934). Datos todos ellos que evidencian la importancia y estima de que disfrutaba este formato en la época, tanto para los inversores como para los aficionados y espectadores.



Fig. 1. Programa de mano del Cine Royalty del 19 de marzo de 1935.

Fuente: colección propia

Además de estas estrategias de mercadotecnia, el rodaje de cortometrajes de ficción narrativa posibilitaba la experimentación con nuevas fórmulas narrativas o del lenguaje audiovisual. Entre diversos ejemplos, podemos destacar títulos como *La danza* de 1938, incursión fortuita en el séptimo arte del

afamado cartelista y pintor al óleo Paco Ribera, una cinta lamentablemente no conservada, pero de la cual la prensa coetánea destacaba su plasticidad y poética, y que definió en el número 46 de *Mi revista. Ilustración de actualidades* como “celuloide musical” o “pentagrama en metros”. En otras ocasiones, lo experimental se adentraba más en el terreno de la narratividad del filme. De ello constituye una muestra notable la referida trilogía paródica, surgida de una iniciativa personal de un joven Eduardo García Maroto que pretendía contribuir a la renovación del género cómico, parodiando tres de los géneros cinematográficos de mayor producción y consumo en los Estados Unidos: el cine de aventuras, las películas de *gansters* y las historias de terror gótico o de monstruos.

Un interés común para otros cineastas como Edgar Neville y su popular *Falso noticiario*, que manifestaba una voluntad compartida por investigar los modelos de humor imperantes y heredados de la década anterior. Al respecto afirmaba García Maroto en sus memorias que:

“Siempre me he inclinado por el lado humorístico de las cosas, así que no era extraño que enfocara mis actividades por estos derroteros en cuanto llegara la ocasión. La verdad es que me empezaban a parecer algo burdas las tartas de crema tiradas a la cara, las caídas, los complicados e ingeniosos trucos. Había que encontrar otros medios menos agitados y más literarios para divertir a los espectadores. Recordaba las intervenciones del francés Max Linder, derrochando finura y gracia, tan diferentes de los cómicos americanos. Entre éstos y aquel podía intentarse algo distinto.” (García Maroto 1998: 60).

También en esta línea experimentó el veterano Andreu i Moragas, mas no en cuanto a la revisión de los códigos propios de un género cinematográfico, sino desde una perspectiva lingüística. Con su adaptación a la pantalla del sainete homónimo de *El faba de Ramonet* de Luis Martí Alegre, el cineasta barcelés asentado en Valencia, quien ya había consolidado una carrera exitosa gracias a títulos documentales como *Homenaje de Valencia a Blasco Ibáñez* (1921) o *La coronación de la Virgen de los Desamparados* (1923) y algunos de ficción como *La barraqueta del nano* (1924) o *Los amores de un torero* (1927), se sumó (aunque no sin generar controversias entre los lingüistas de la época) a una tenue corriente —facilitada sin duda por las nuevas circunstancias políticas del país— de reivindicación del uso de la lengua propia no castellana en el cine, bien a través del doblaje (por ejemplo, la versión en catalán de la comedia de André E. Chotin, aquí titulada *Draps i ferro vell*) o de las versiones dobles (*El café de la Marina* de Domènec Pruna i Oterans). Ahora bien, es cierto que, a diferencia de aquellas, en el caso de *El faba de Ramonet*, el tema lingüístico se aborda desde la comicidad puesto que toda la puesta en escena parece responder más a un capricho jocoso e informal de un reputado director con su grupo de amigos, tal y como el propio guionista recordaba:

“Como necesitábamos extras, todos mis amigos se ofrecieron gustosos y además sin cobrar ni cinco céntimos. Pronto corrió la voz y verdaderas oleadas de gente

que querían salir en la película llegaban al Club Náutico donde rodábamos. Los músicos que actuaban en el local también se prestaron a la experiencia.” (Gimeno 1976: 131).

Añadiendo un poco más adelante que:

“Y, sobre todo, tengo un gratísimo recuerdo por lo que nos divertimos rodando. Hicimos unas escenas en el mar, maravillosas. Con pescadores de verdad, que sólo por salir en la película aportaban su trabajo en el oficio, actuando, además, como actores aficionados totalmente gratis. Incluso en las escenas de pesca y cuando estábamos en el agua, todo lo que sacaban con los aparejos nos lo comíamos luego en la orilla asado, dándonos los grandes banquetazos.” (Gimeno 1976: 133)

Por supuesto, este “probar a ver qué tal”, debido al bajo coste y a la brevedad del formato de complemento, también fue aprovechado por otros técnicos que se colocaron detrás de la cámara en una única ocasión como directores. Así, por ejemplo, el crítico cinematográfico Ramón Martínez de la Riva fue el realizador del citado *El nocturno de Chopin*; el famoso director de fotografía José María Beltrán debió de hacer lo mismo en *Besos en la nieve*, y el cámara Alberto G. Nicolau dio sus primeros y últimos pasos en la dirección con *Cantando y bailando* (1938).

Por último, otro de los lugares comunes en este tipo de formato fue su no impermeabilidad a los modos foráneos de hacer cine, especialmente a la fuerte presencia que el cine *made in Hollywood* tuvo durante estos años en las salas y revistas españolas. Esta influencia no solo correspondía al gusto de los espectadores; un gusto, por otra parte, más bien moldeado que congénito gracias a los continuos bombardeos publicitarios que vendían un estilo de vida norteamericano (un modelo de relaciones personales, un modelo de bienestar material, un modelo de belleza...), sino que también era fruto del férreo control que las *majors* ejercían sobre la red de distribución y exhibición en España mediante un complejo entramado de condiciones y acuerdos, en ocasiones leoninos e incluso de dudosa ética comercial (García 2002: 166-169).

De este modo, se encuentran guiños a las figuras icónicas del universo infantil norteamericano en *¡Nosotros somos así!*, cuyos protagonistas juegan en una sala presidida por Betty Boop y Popeye, y que imitan en sus bailes a la icónica Shirley Temple (Fig. 2) o los artistas de raza negra de los clubes de jazz estadounidenses en *Radio RCA* de Enrique Ferrán, conocido bajo el apodo de Dibán, de 1935. Igualmente, se aprecia la anglosajonización de la cultura audiovisual española en la promoción de determinados artistas nacionales bajo acrónimos en inglés como, por ejemplo, el de Herna Rosi (nacida Rosita Hernández) en la campaña publicitaria de *El nocturno de Chopin* (Fig. 3), así como en los estilos musicales y de baile presentes en la mayoría de cortometrajes en los que predomina la categoría estética de lo musical. Encontramos, pues, ejemplos de *foxtrot* en *Besos en la nieve*, *El faba de Ramonet* o *Una de fieras*; o de *tap dancing* en *¡Nosotros somos así!* o *En los pasillos del congreso* de Ricardo Gracia (K-Hito) de 1933.



Fig. 2

Fotograma de una actriz infantil del grupo SIE Films.

Fuente: *¡Nosotros somos así!* de Valentín R. González (1937).



Fig. 3. La intérprete Herna Rosi en un reportaje promocional de *El nocturno de Chopin* de Ramón Martínez de la Riva.
Fuente: *Popular Film*, 345 (23 de marzo de 1933), 12.

Sin embargo, cabe en este punto hacer un paréntesis y recordar que la apuesta mayoritaria en las producciones de índole musical (tanto en el formato de largo como de cortometraje), muy comunes en la década de los treinta por el reclamo comercial que suponía el asentamiento del sonido óptico sincronizado en la pantalla, continuó siendo la de adaptar aquellas artes del espectáculo vinculadas a lo que podríamos llamar cultura hispana. De esta forma, también disfrutamos de una jota aragonesa en *¡Nosotros somos así!*, del cuplé en *El faba de Ramonet*, del pasodoble en *Una de miedo* o del flamenco en *Patio andaluz*, *Saeta* y *Luna gitana*, por mantenernos en aquellos títulos referenciados previamente.

En definitiva, una lectura contrastada de las múltiples fuentes antes comentadas nos permite comprobar el fuerte arraigo que estas breves cintas de complemento tenían en la vida diaria de los cinéfilos españoles. Una predisposición manifestada ya durante los felices años veinte, una década en que se consolidó el noticiario en las carteleras, así como también se realizaron los primeros cortometrajes de ficción narrativa con fines publicitarios, siendo una muestra la cinta de Mauro y Víctor Azcona *Los apuros de Octavio* de 1926, o aquellos de estética más vanguardista como *Historia de un duro* de Sabino A. Micón (1927) o *Esencia de verbena* de Ernesto Giménez Caballero (1930). Incluso, aunque fuera de los circuitos comerciales, se sabe de la existencia de cortometrajes de contenido erótico como *El ministro*, *El confesor* o *Consultorio de señoras*, filmados por los hermanos Baños entre 1923 y 1924 por encargo del monarca Alfonso XIII para su uso personal, aunque probablemente circularan también de forma clandestina entre otros particulares y prostíbulos de lujo. Un tipo de cine que probablemente también se rodase en épocas posteriores, aunque no hayan llegado (o eso parece) copias hasta nosotros.

Centrándonos de nuevo en los años treinta, observamos cómo los cortometrajes evolucionaron de forma paralela a las necesidades de los programadores cinematográficos, quienes acostumbraban a cuadrar las carteleras, bien combinando el estreno de un largo con diversos aditamentos como cintas de animación, noticiarios o complementos de ficción de una o dos bobinas² hasta suplementar en 30 o 40 minutos la película cabecera de cartel; bien programando un doble reestreno junto a un noticiario o, en ocasiones, utilizando estos cortos como suplemento a un largometraje de serie B (habitualmente realizaciones de menos metraje). Unas producciones que, además, de un modo u otro, tenían una salida comercial casi asegurada en los circuitos de segunda o tercera categoría afincados en las barriadas o en los cines de provincias (Pérez Perucha 1996: 105). Además, es posible que algunas salas como la madrileña Actualidades dedicasen una programación íntegra (o, en su defecto, la matinal) a la proyección de complementos (aunque estos serían más bien noticiarios y documentales que no cintas de ficción, puesto que su coste era todavía menor) o al menos que reservasen pases de una jornada

2. La duración aproximada de una bobina era de diez minutos.

(los promocionados como “días gráficos”) a este tipo de realizaciones (Paz y Montero 2010: 375).

El estallido de la guerra civil y el régimen franquista

Otra cuestión que debemos plantearnos a la hora de investigar estos cortometrajes es de qué manera les afectó la Guerra Civil y cuál fue su devenir con la llegada del nuevo régimen político. En este sentido, la buena salud de que habían gozado estas películas cortas desde las primeras de la década se vio resquebrajada —como toda la producción cinematográfica nacional— tras el alzamiento del bando sublevado y el consecuente estallido del conflicto bélico. Lógicamente, la mayoría de los rodajes fueron interrumpidos y los problemas para conseguir película virgen, así como otros muchos inconvenientes en la pre y postproducción, se convirtieron en el día a día de aquellos técnicos y artistas que no huyeron hacia el exilio o se vieron forzados por diversas razones a alejarse del ejercicio de su profesión. Además, en ambos bandos se optó por dedicar los escasos recursos existentes a la producción de documentales de índole propagandística o adoctrinadora, reduciéndose drásticamente el número de producciones de ficción narrativa en cualquier formato.

Tal vez el colectivo que priorizó en mayor medida la filmación de cintas de argumento fueron las agrupaciones anarcosindicalistas, defensoras de una producción más compleja y diversificada conforme a los propósitos libertarios sobre los que se fundaban. Así, al interés pragmático de mantener los puestos de trabajo de un buen número de sus afiliados se sumaba la creencia de que los espectadores debían encontrar en las salas un espacio de desconexión a los horrores de la guerra, no limitándose estas vías de escape además a los títulos comerciales extranjeros (Juan Navarro 2011: 11). Igualmente, una concepción moderna del cine entendido como una herramienta educativa y facilitadora de la expresión artística (Sala y Álvarez 1984: 75) motivó a estos grupos a mantener, a pesar de las dificultades, la producción de cortos y largometrajes de ficción narrativa en las pantallas españolas, como ejemplifican las cintas atribuidas a la FRIEP (Federación Nacional de Industria de Espectáculos Públicos), Spartacus Films o la citada SIE Films, de cuyos estudios surgió *¡Nosotros somos así!*

Además, la guerra agravó la pérdida del patrimonio fílmico de la época. Una pérdida estimada en cerca de un noventa por cien (Borde y Montero 1991: 13), ya que a la inexistencia de una filmoteca nacional hasta 1953 se añadió la destrucción de muchas manifestaciones culturales del periodo por parte del franquismo y, especialmente, la falta general de valoración y, por consiguiente, de protección de las obras audiovisuales. La conservación de estas piezas, registradas sobre un soporte frágil e inflamable (fabricadas en nitrato de celulosa hasta inicios de los años cincuenta), no constituía una prioridad para la mayoría de los agentes implicados, los cuales, una vez

estrenadas y reestrenadas en las salas, ya carentes de rédito comercial, perdían el interés por su salvaguarda.

Por otra parte, la llegada de la dictadura franquista no pareció producir, al menos en un inicio, grandes cambios en los modelos de consumo de los espectadores españoles, quienes continuaron asistiendo a las salas para dis-frutar de estas películas de complemento (Pérez Perucha 1996: 102). Estas debieron de mantenerse como una excelente fuente de ingresos para distribuidores y exhibidores, así como para productoras de diversos perfiles como, por ejemplo, Rafa Films, Levante Films, Duart, Suevia Films o Cifesa. No obstante, la ausencia de catalogación e inventario de este tipo de realizaciones, su escasez de reseñas en prensa y la imprecisión y abundantes omisiones al respecto en los censos propuestos en los anuarios del Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo no nos permite afirmar con rotundidad este supuesto. Por el contrario, se ha estudiado en profundidad el efecto negativo que tuvo la aprobación, el 10 de diciembre de 1941,³ de una medida proteccionista sobre la obligatoriedad de proyectar una cinta de producción nacional en todas las sesiones. Una reglamentación oficial, subrayada con mayor énfasis en octubre de 1944, que a priori podría haber fomentado esta parcela de la industria fílmica si no hubiese estado acompañada de otras tantas pautas contraproducentes como la exclusión del formato de cortometraje del proteccionismo oficial al vincularlos —tal y como se hizo con los largometrajes— a los permisos de importación y doblaje de las películas de complemento extranjeras, apenas demandadas; la ausencia de un crédito sindical para los cortometrajes de ficción o la imposibilidad de ser calificados —a diferencia de los cortometrajes de naturaleza documental— con la conocida mención de Interés Nacional. En este nada alentador panorama, el nacimiento del NO-DO en 1943 supuso el punto final para el complemento de ficción, el cual dejó de producirse en poco tiempo, sobreviviendo a los años de esplendor previos tan solo los documentales (mucho más rentables por su coste y por el apoyo oficial) y las películas cortas de dibujos animados:

“Siendo más costoso que el documental sin garantías de exhibición, sin protección ni créditos estatales, marginados de premios y recompensas y sufriendo la desleal competencia productora de todo tipo de organismos oficiales y del NO-DO, el cortometraje de ficción expiró pacíficamente.” (Llinás 1986: 12).

Y a esta muerte lenta del cortometraje de ficción narrativa siguieron décadas de silencio historiográfico, en ocasiones tímidamente quebrado por algunas voces como hemos señalado en las páginas anteriores, a la espera de ser justamente revalorizada. Una voluntad que cada día parece estar más presente en las investigaciones sobre la historia del cine español como atestigua, por ejemplo, la contemplación de *Luna gitana* como una producción más de Cifesa, buscándose vinculaciones con otros títulos de largometraje (Nieto 2012:

3 Orden del Ministerio de Industria y Comercio, Boletín Oficial del Estado, nº 344.

151-152), o la iniciativa (pionera) de Alejandro Montiel al comparar la sencilla y espontánea primera muestra de la trilogía paródica de Eduardo García Maroto, al hablar sobre la frecuente presencia de lo cómico y lo musical en el cine de los años treinta, con la superproducción de éxito *La verbena de la Paloma*:

“Aunque entre la película más cara, *La verbena de la Paloma* (940.000 pesetas) y la más barata (15.000 pesetas) que he analizado (*Una de fieras*), ambas divertidísimas, medie un abismo, tienen algo en común: ambas no incomodan nada ni a nadie. En el cine español no hay, por lo general, sátira; no hay dolo. Gustan las dos, sin duda; y aunque tanto en el largometraje sofisticado como en el cortometraje improvisado y tosco se expresan poéticas excepcionales pero muy distanciadas, las dos se ponen en pie con la estrategia común, únicamente, de procurar la risa.” (Montiel 2016: 69).

Por fin, unas miradas renovadas que no difieren el valor de las producciones audiovisuales como fuentes históricas por la duración de su metraje y que abren la puerta a la construcción de nuevos discursos académicos más íntegros y equitativos.

Bibliografía

- Benet, V. 2012: *El cine español: una historia cultural*, Barcelona.
- Borde, R. y Montero, A. 1991: *Los archivos cinematográficos*, València.
- Caparrós, J. M. 1977: *El cine republicano español 1931-1939*, Barcelona.
- Caparrós, J. M. 1981: *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona.
- De Lasa, J. F. 1955: “Breves notas sobre cómicos y comedia en el cine español”. J. Montgomery (1955). *La comedia en el cine*, Barcelona.
- Del Amo, A. e Ibáñez, M.^a L. 1996: *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid.
- Fernández, C. 1948: *Historia del cine*. Madrid: Editorial Afrodisio Aguado.
- Fernández, C. 1955: “Filmografía crítica de Rafael Gil”, Separata de la *Revista Internacional del Cine* 11-12, 3.
- García, E. 1998: *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona.
- García, E. C. 2002: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona.
- García, M. 2015: *La regió a la pantalla: el cinema i la identitat dels valencians*, Catarroja.
- Gimeno, J. M.^a 1976: *Valencia en el recuerdo. Alrededor de Luis Martí Alegre*, València.
- Gubern, R. 1977: *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona.
- Gubern, R. 1996: “El cortometraje republicano”. En P. Medina, L. M. González y J. Martín, *Historia del cortometraje español*, Madrid, 35-55.
- Heinink, J. B. y Vallejo, A. C. 2009: *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*, vol. 3, Madrid.

- Herederó, C. F. y Rodríguez, E. 2012: *Diccionario del cine iberoamericano*, Madrid.
- Juan-Navaro, S. 2011: "Un pequeño Hollywood proletario", *Bulletin of Spanish Studies* 4, 523-540.
- Llinás, F. 1986: *Cortometraje independiente español 1969-1975*, Bilbao.
- Méndez-Leite, F. 1941: *45 años de cine español*, Madrid.
- Montiel, A. 2016: "Encrucijada de cómicos. Algo sobre el humor en el cine español de la Segunda República: 1934-1939". J. Pérez y A. Rubio, *Faros y torres vigía. El cine español durante la II República (1931-1939)*, A Coruña.
- Nieto, R. 2012: *El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico*. Tesis doctoral, Universidad autónoma de Madrid.
- Nieto, R. 2014: *Juan de Orduña: Cincuenta años de cine español (1924-1974)*, Santander.
- Paz, M.^a A. y Montero, J. 2010: "Las películas censuradas durante la Segunda República. Valores y temores de la sociedad republicana española (1931-1936). *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 16, 369-393.
- Pérez, J. 1986: "Cortometrajes 1969. El retorno de la ficción". F. Llinás, *Cortometraje independiente español. 1969-1975*, Bilbao, 11-23.
- Pérez, J. 1996: "El ocaso del complemento. El cortometraje de ficción en los años 40 y 50". P. Medina, L.M. González y J. Martín, *Historia del cortometraje español*, Madrid.
- Sala, R. y Álvarez, R. 1984: "1936-1939". A. Torres, *Cine español 1896-1983*, Madrid.



PUNTS DE TROBADA



ROMANESQUE BELL TOWERS AND OTTOMAN CLOCK TOWERS: THE MEETING BETWEEN TWO CULTURES?

Dora Sesar

Department of Art and Musicology
Autonomous University of Barcelona
<https://orcid.org/0009-0001-4914-182X>

Marko Vračević

Teaching Assistant
University of Džemal Bijedić, Mostar

Abstract

In the territory of present-day Bosnia and Herzegovina, a Christian population lived until the 15th century. When in the 15th century the Ottomans conquered this territory, they brought the Islamic religion and influences to the areas of everyday life, culture, art, and architecture. However, the connections between the Christian and the new Islamic world continued to intertwine in this region, which still today is characterized by a blend of multiple cultures. In this article, the authors explore the influence of Christian Romanesque architecture on the construction of Islamic structures after the conquest of the Bosnian-Herzegovinian territory.

Throughout the entire Middle Ages and later, the neighbouring Croatian region of Dalmatia was a centre of cultural life in the Adriatic and received various influences from Western European countries. Dalmatia has been directly connected to the Bosnian-Herzegovinian region for centuries. It is known from sources that Dalmatian citizens founded colonies in the Ottoman Bosnia and Herzegovina region and participated in various aspects of life, including the construction of new Islamic structures.

The Ottomans began building clock towers for the first time in the Balkans, and these structures would only spread to other Ottoman lands and present-day Turkey two centuries later. Based on the significant similarities between Christian Romanesque bell towers and Islamic clock towers, both in floor plans, decoration, and utility, the authors try to answer the question: Is it possible that builders from Dalmatia, carrying influences from the past Romanesque style, influenced the construction of the Ottoman clock towers?

Keywords: Romanesque architecture, bell towers, Ottoman architecture, Ottoman clock towers.

Resumen

En el territorio de la actual Bosnia y Herzegovina residió población cristiana hasta el siglo XV. Entonces, los otomanos conquistaron este territorio y trajeron la reli-

gión y las influencias islámicas a los ámbitos de la vida cotidiana, la cultura, el arte y la arquitectura. Sin embargo, las conexiones entre el mundo cristiano y el nuevo mundo islámico siguieron entrelazándose en esta región, que aún hoy se caracteriza por la mezcla de múltiples culturas. En este artículo, los autores exploran la influencia de la arquitectura románica cristiana en la construcción de estructuras islámicas tras la conquista del territorio bosnio-herzegovino.

Durante toda la Edad Media y posteriormente, la vecina región croata de Dalmacia fue un centro de vida cultural en el Adriático y recibió diversas influencias de los países de Europa occidental. Dalmacia ha estado directamente conectada con la región bosnio-herzegovina durante siglos. Se sabe por fuentes que ciudadanos dálmatas fundaron colonias en la región otomana de Bosnia-Herzegovina y participaron en diversos aspectos de la vida, incluida la construcción de nuevas estructuras islámicas.

Los otomanos comenzaron a construir torres de reloj por primera vez en los Balcanes, y estas estructuras no se extenderían a otras tierras otomanas y a la actual Turquía hasta dos siglos más tarde. Basándose en las significativas similitudes entre los campanarios románicos cristianos y las torres de reloj islámicas, tanto en planta como en decoración y utilidad, los autores intentan responder a la pregunta: ¿Es posible que los constructores de Dalmacia, portadores de influencias del pasado estilo románico, influyeran en la construcción de las torres de reloj otomanas?

Palabras clave: Arquitectura románica, campanarios, arquitectura otomana, torres de reloj otomanas.

Introduction

The historical territory of Bosnia and Herzegovina was conquered by the Ottomans at the end of the 15th century. Observing the European capitals of this time, we notice the replacement of Gothic art with the Renaissance. However, the region of Bosnia and Herzegovina did not follow the rapid developments in artistic expression; consequently, architectural structures emerged that only subtly hinted at the existence of a specific artistic style. Architectural creations were shaped according to the local Bosnian-Herzegovinian tradition or a somewhat delayed adaptation of a particular stylistic period. While styles were discernible, they were not fully revived in the same sense as in the Western European sphere.

Throughout the Middle Ages, Bosnia and Herzegovina found itself at the crossroads of diverse cultures, influenced by Byzantine, Mediterranean, and Western European traditions. However, the arrival of the Ottomans in the 15th century introduced new Oriental influences. Despite encountering a predominantly Christian population in the Balkans, the Ottomans respected established ways of life (Matić 2017: 61), ensuring religious freedoms for non-Muslims through guarantee letters known as *ahdnamas*. In this context where multiple cultures cohabited, the assimilation of Ottoman influences along with local traditions contributed to the emergence of a unique stylistic identity.

In this paper we will delve into the comparison between Romanesque bell towers and Ottoman clock towers, exploring the evolution of this architectural novelty of the Balkans at the intersection of diverse cultural currents.

Dalmatian influence? Connections between Dalmatian and Bosnian-Herzegovinian territories throughout centuries

Since the first century, when the urbanization of the provinces of Dalmatia and Pannonia began, the Romans started building roads, especially between the main centres of the province, such as Salona, and other important inland centres. These roads, strategically laid out in terrains like river valleys and mountain passes, aimed to expedite travel between different important points. Throughout the Middle Ages, Bosnia and Herzegovina enjoyed great connectivity with the Dalmatian region, with trade routes predominantly leading to Split and Dubrovnik (Ivić 2019: 110-112). The renowned *Via Ragusina* emerged as a bustling caravan route, facilitated by trade agreements between Dalmatian cities and their hinterland counterparts (Fisković 1973: 160).

Yet, the most intriguing form of communication for this study lies in the collaboration between Dalmatian and Bosnian-Herzegovinian craftsmen, architects, sculptors, and painters. Dalmatian builders travelled to present-day Bosnia and Herzegovina during the Middle Ages, contributing to the construction of churches, bridges, fortresses, and more. While archival records from the early Middle Ages are scant, the architectural similarities during this period are visible in floor plans and sculpture and they suggest a tangible connection.¹ The Dalmatian influence can also be traced in later periods, for example in the bell tower of the Church of St. Luke in Jajce, displaying Romanesque elements, while Gothic doors and windows hint at construction in the late 15th or early 16th century, revealing a delayed adoption of styles from Dalmatia. Interestingly, C. Fisković also notes possible Dalmatian influences in the *stećci*, nowadays famous Bosnian-Herzegovinian tombstones erected from the 13th to the 15th century. Motifs such as rosettes, adorned crosses, winding vines, blind arcades, twisted ropes, etc., raise the question of whether these monuments also originated in contact with Dalmatian craftsmen (Fisković 1973: 147-162). Particularly interesting is the fact that the largest number of *stećci* is found in southern Herzegovina, which had, as we previously mentioned, the strongest connection to the Dubrovnik area and Dalmatia, through caravan routes, such as the famous *Via Ragusina*.

The cultural ties between Dalmatian architecture and Bosnia and Herzegovina experienced a significant surge from the 14th to the 16th century.

1. Noteworthy examples include Bosnian-Herzegovinian churches in Zavala, Livno, Vrutci, and Glamočko Polje, featuring interlace ornaments akin to Dalmatian churches from the 10th to the 12th centuries. Furthermore, the hexaconv ground plan observed in the pre-Romanesque church in Rogačici near Blažuj mirrors Dalmatian counterparts.

Young individuals from Bosnia and Herzegovina sought education under Dalmatian masters in cities like Dubrovnik, Split, Trogir, Šibenik, and Zadar. Particularly during the 15th and 16th centuries, when Dubrovnik fortified itself against Turkish attacks, the knowledge of stonemasonry became not just desirable but essential. Even after the Turkish conquest of Bosnia and Herzegovina, Dalmatian masters continued their work in the region, transitioning from building Christian structures to contributing to the construction of Islamic landmarks such as caravanserais, bridges, mosques, and fortresses (Fisković 1973: 147-162).

Despite their geographical proximity, Dalmatia and the territories of Bosnia and Herzegovina in the 15th and 16th centuries inhabited distinct worlds. While Dalmatia, with cultural hubs like Šibenik, Split, Zadar, and Dubrovnik, leaned towards Western European artistic traditions, Bosnia and Herzegovina thrived under Ottoman rule, emerging as a centre of Oriental art and culture. Dalmatia boasted Romanesque, Gothic, and Renaissance monuments, while Bosnia and Herzegovina witnessed the construction of Ottoman buildings in the Oriental style, but influenced by Western-European styles, using constructive and decorative elements such as Romanesque, Renaissance, and Gothic. Therefore, this blend of approaches led to the specific architecture, which could be described as a mix of Oriental and Mediterranean heritage.

Evidence of artistic exchange between Dalmatia and Bosnia and Herzegovina abounds, driven by two primary factors. Firstly, education and apprenticeship drew young men from Bosnia and Herzegovina to workshops in Dalmatia, such as that of Juraj Dalmatinac² in Šibenik (Fisković 1962: 41-42).³ Secondly, participation in construction projects also facilitated cultural exchange, with apprentices from Juraj's workshop contributing to projects in Bosnia (Anđelić 1982: 206).⁴

This paper will specifically delve into the second aspect of cultural exchange: artists from Dalmatian regions who arrived in present-day Bosnia and Herzegovina to collaborate with Ottoman craftsmen in constructing new Islamic structures.

Dalmatia, owing to its strategic geographical location, has been a historical melting pot of diverse artistic and cultural influences. The dynamic exchange was not confined to local boundaries, as many Dalmatians traversed Europe for trade and education, returning home with a wealth of knowledge. Notably, individuals from Dubrovnik established colonies in present-day Bosnia and Herzegovina, where their presence significantly impacted various aspects of society, economy, architecture, and art (Alebić 2015: 239-240).

2. In non-Croatian scholarly papers known as Giorgio da Sebenico or Giorgio Orsini.

3. Students like Antun Drastić from Livno and Radovan Radoslavčić-Alegretus from Jajce benefited from this educational journey (Fisković 1962: 41-42).

4. A preserved document from 1462 reveals that the sculptor Ivan Hrelčić, a student of Juraj, committed to work on the Church of St. Mary in Vranduk for three months (Anđelić 1982: 206).

Following the Ottoman Empire's conquest of Bosnia and Herzegovina in the 15th century, there arose a need for the construction of new architectural structures, both religious and civil. Preserved contracts, archival documents, and the architectural heritage itself attest to the influx of coastal craftsmen during the 15th and 16th centuries. Engaging in these projects, they brought forth the Western European or "Mediterranean style of shaping," resulting in a captivating fusion of some 16th-century Islamic monuments. Here, elements of Romanesque, Gothic, and even Renaissance styles intertwine (Andrejević 1984: 68), reflecting a unique blend described by B. Zlatar (2003: 69) as Ottoman in form, coastal in execution, and over time, it acquired the character of a certain local feature.

Craftsmen from Dubrovnik and other Dalmatian regions, while participating in the construction of monuments during the Ottoman era, either embraced the Islamic style fully or integrated Western architectural marks and earlier Mediterranean styles, such as Romanesque (Fisković 1973: 164). Notable examples include their contributions to the Gazi Husrev Bey Mosque in Sarajevo, Aladža Mosque in Foča, Karađoz Bey Mosque in Mostar, and the famous Old Bridge in Mostar. In Mostar, moreover, their influence is evident in the Nesuh-aga Vučijaković Mosque, showcasing Dalmatian Renaissance elements like columns with leafy capitals and windows with pointed arches exuding Gothic and Renaissance influences (Andrejević 1984: 68). Interestingly, even the minarets in Vakuf, Nevesinje, Plana, the one next to the Predojević Mosque in Bileća [Fig. 1], or the destroyed Kadun-Fatima Mosque in Mostar, bear resemblance to Romanesque bell towers (Fisković 1973: 164).



Fig. 1. Minaret in Bileća, 16th century. Source: <https://vakuf.ba/bs>

The clock towers, central to this study, also share evident similarities with Romanesque bell towers. To explore this subject, first, we will briefly discuss the origins and the story behind clock towers, which were for the first time built in the Balkan region.

Ottoman clock towers: from Balkans to Turkey

Time measurement has roots dating back to 3000-2000 BCE in Mesopotamia and Egypt, where methods such as using sunlight, sand, water, or oil were employed to gauge time (Acun 2011: 3). The initial attempts at measuring time through mechanical means, laying the groundwork for the production of mechanical clocks in Europe, were carried out by monks. These early mechanisms would generate sounds, such as bell strikes, at specific intervals, serving as rudimentary alarm clocks, devoid of hands or dials. The first public clocks appeared in the 13th century (Borstin 1983: 39-42). Subsequently, larger clockwork mechanisms were developed for installation on towers near churches, designed to strike bells automatically.

In contrast to other Western advancements that the Ottoman Empire typically adopted, clock towers emerged in the Ottoman Empire around 200 years later than in Europe. When the traveller Hans Dernschwam visited the Ottoman Empire between 1533 and 1555, he noted the absence of clockwork mechanisms. Similarly, Ogier Ghiselin de Busbecq, an ambassador to Ferdinand I, visited Sultan Suleiman in 1560 and was surprised not to encounter any towers with public clocks, despite their widespread presence in Europe (Acun 2011: 2-35).

It is important to emphasize the fact that the Ottoman clock towers were for the first time constructed in the Balkan region during the Ottoman rule⁵, for the first time in the 16th century. Later, due to their utilitarian value, they spread to the areas of present-day Turkey, but only in the 18th and 19th centuries. According to travel writers, sultans developed a political-religious conspiracy based on the function and sound of bells in the Christian world. The Ottomans often used resistance to Western technical innovations as a cover, citing that such novelties were incompatible with the Islamic holy book (Lyberatos 2012: 231-254). Sultans adhered to the Quran, which strictly forbids the introduction of novelties, considering them unnecessary since the Quran contains all necessary religious information (‘Id El-Hilali 2014: 232-234). Consequently, the probable reason for the absence of clock towers in other Ottoman territories until the 18th century is likely due to the sultan’s belief that they represented a form of promotion of other religious principles incompatible with Islamic be-

5. In 1571, Karl Rym mentioned a clock tower in Osijek (Croatia), which could then be seen as the earliest clock tower in the Ottoman Empire (Karač and Žunić 2018: 77). Another clock tower was constructed in Banja Luka (Bosnia and Herzegovina) in 1588 (Acun 2011: 4).

liefs, defining them as novelties, which is not permitted according to the Islamic holy book.

The significant attention given to time measurement in Islamic society is linked to the performance of the five daily prayers. Therefore, before clock towers, sundials were used, divided into twelve-hour segments. The day started with the nighttime segment, lasting twelve hours until sunrise, marking the beginning of the daytime segment. The clock would then be adjusted to display the twelve-hour time again. The task of operating, adjusting, and caring for the clock and clock towers was carried out by *muwaqqits* – experts in time measurement who tracked the movement of planets and astronomical and astrological aspects. *Dar al-Muwaqqit*, institutions for time measurement, were located within mosques (Matić 2017: 61). When clock towers became integrated into society and daily life, the sound of the clock tower informed the faithful about prayer times. It can be said that, due to their initially utilitarian and later religious significance, clock towers had a positive impact on society. In this way, they transcended the sultan's doubts, and over time, their construction began to spread throughout the entire empire.

In Bosnia and Herzegovina, there are a total of nineteen clock towers. These Ottoman structures have a square floor plan, are built from stone, and feature a four-sided roof. They are devoid of extensive decoration and are all constructed according to the same architectural principles, with the only difference being in dimensions and the location where they were built. The base sides range from 3.07 to 4 meters, while the height can vary from 10 to 28 meters, with wall thickness ranging from 65 to 100 centimetres. Unlike in Western European countries, where the bell towers were integrated in the church, or located next to it, the Ottoman clock towers were often separate constructions that were placed in marketplaces, fortresses, or mosques, and mostly in elevated positions, enhancing their visibility (Kreševljaković 1957: 18).

While it would exceed the length of this paper to write about all nineteen clock towers in Bosnia and Herzegovina (and this is not the purpose of our paper), in the following paragraphs we will examine shortly three examples of clock towers in Bosnia and Herzegovina, to detail their characteristics to the readers.

A prime example of studying Ottoman clock towers in present-day Bosnia and Herzegovina is the clock tower located in the city of Mostar [Fig. 2]. Built in 1636, it was established as an endowment by Fatima-kadun Šarić. The renowned travel writer Evlija Čelebija stated that the sound of this clock tower could be heard up to three hours away from Mostar. The floor plan of this clock tower is square, with each side of the tower measuring 3.45 meters, and the height reaching 15 meters (Kreševljaković 1975: 24). It is constructed of irregular stone ashlar and is covered with a four-sided pyramidal roof. The door of the clock tower is made of wood and faces southward. A clock is situated on the western facade. Above the clock, there is a cornice, and on each facade above it, there is a single monofora. Below the roof, there is another cornice, and on the roof's edges, there are acroteria.



Fig. 2. The clock tower in Mostar. Provided by Dora Sesar.

While clock towers were most commonly built in the centre of the cities, there are a few examples in Bosnia and Herzegovina where they were built alongside fortresses. That is the case of the Počitelj clock tower, whose construction was ordered by Ibrahim Ćuprilić in 1664 [Fig. 3]. In addition to the clock tower, he also had a madrasa, han, and hamam constructed. The floor plan of the clock tower is square-shaped, with sides measuring 3.22 x 3.26 meters, and a height of around 16 meters (Kreševljaković 1975: 14). In this example, we can see a pronounced Mediterranean-Dalmatian influence. Architecturally, it resembles the Romanesque bell towers of Dalmatia. While the stone masonry is still irregular, in this example there are some processed pieces on the edges of the tower. The roof is again a four-sided pyramidal roof. The clock was located on the northeast side, while the other sides are devoid of any decorations or architectural solutions except for a part at the top where the walls are opened by a single monofora.



Fig. 3. The clock tower in Počitelj. Provided by Dora Sesar.

The clock tower in Nevesinje was built in the city centre, near the mosque, in 1664 [Fig. 4]. As is often the case, this clock tower is located near the mosque. According to the floor plan, it has a square base with sides measuring 3 meters and a height of 14 meters (Kreševljaković 1975: 31). In comparison to other clock towers mentioned, the Nevesinje clock tower is built of regularly shaped stone. Moreover, another difference is that it has a clock at the top on all four sides of the construction. Above the clocks, there is a cornice, above which there is one small monofora on each side. Beneath the simple food-sided roof, there is a row of small corbels, a decorative element also common on the Dalmatian Romanesque bell-towers, but this comparison of the architectural and decorative elements between the Romanesque bell-towers and the Ottoman clock towers will be a subject of the following chapter.



Fig. 4. The clock tower in Nevesinje.

Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sahat_kula_Nevesinje.jpg

Romanesque bell towers: inspiration for the Ottoman clock towers?

While Ottoman clock towers do generate certain interest in scientific literature, mostly in the sense of their purpose, symbolism, and political and ideological meaning, the similarity with Romanesque bell towers has not often been a subject of research. In the Balkan art history circles, this question was mostly only mentioned in a few sentences. However, the subject seems worth of attention.

We know that the Romanesque was the first (more or less) unified style in Christian Europe, which emerged amidst the great economic, political, demographic, and social changes and improvements of the 11th century. In this period, architecture was dominant, especially in the realm of the sacred, while painting and sculpture were subordinated to it. Speaking of sacred buildings, they all had a bell tower, a crucial element of Romanesque architecture, with various typologies, like freestanding bell towers, bell towers integrated into the perimeter of the church, or axial bell towers. The towers adjacent to the church were monumental and they could be seen from different points of the city or the village. They all had a few purposes. First of all, in the 11th century with the set of the reforms in the church, the tall bell tower became a symbol of a renovated, powerful church. Moreover, in these medieval times, the bell towers served a defensive function as well; from their height, it was possible to control the territory and see the enemies approaching (Charles y Carl 2008, 17). Of course, with their bells, they also served to measure time and call for prayer. Last but not least, they had an aesthetic role in shaping the Romanesque cities.

As we already established in the preceding paragraphs, the connection between Dalmatia and Bosnia and Herzegovina existed and was common from the Roman times, throughout the whole Middle Ages, and it persisted during the Ottoman period. Knowing that the Bosnian-Herzegovinian craftsmen went to study at Dalmatian workshops and that the Dalmatian masters often came to work together with the local architects in the Bosnian and Herzegovinian cities makes us think that it is very possible that these similarities between Romanesque bell towers and Ottoman clock towers are not fortuitous, just as in the case of the rest of architecture, like mosques and minarets that we mentioned previously.

While, of course, all bell towers adjacent to churches share similarities with clock towers to some extent in the sense of their floor plan, height, and functions such as measuring time and calling for prayer, it is the Dalmatian early Romanesque bell towers that exhibit the most similar characteristics [Fig. 5, Fig. 6]. Unlike the towers of the later styles, even the late-Romanesque, which tend to be significantly more monumental, with plenty of decoration, openings, etc., the early Romanesque Dalmatian bell towers are simple tall structures, with a square floor plan. They are built of stone, with irregular or regular stone ashlars. The decoration is scarce; it is mostly present in architectural decorative elements such as lesenes, arches, or corbels. The walls are opened by simple windows, mostly just beneath the pyramidal roof, and these tend to be simple monoforas or biforas. With this short description of the early Romanesque Dalmatian towers, we can already see that they share a lot of similarities with the later Ottoman clock towers in Bosnia and Herzegovina.



Fig. 5. The bell tower of the church of Our Lady of the Belfry in Split.
Provided by Dora Sesar.



Fig. 6.
St. John the Baptist (St. Nediljica)
in Zadar, 11th century.
According to Smirich and Errard.

What is a pity is the fact that the early Romanesque architecture in Dalmatia is not very well conserved, such as in some other European areas, as is the case in Catalonia. It would be very interesting to know more examples of these towers to delve deeper into this examination, but unfortunately, a lot of these constructions are not conserved until today. This is particularly the case for the Dubrovnik region. As mentioned earlier, we know that the majority of coastal craftsmen who arrived in the Ottoman territory were from Dubrovnik. Unfortunately, numerous demolitions of Dubrovnik's buildings during various wars did not contribute to the preservation of Romanesque monuments (Beritić 1956: 61). Particularly significant was the Dubrovnik Great Earthquake, a powerful earthquake that struck Dubrovnik on April 6, 1667. This devastating earthquake in a few minutes destroyed the splendid and wealthy city in its full swing (Novak 1970: 12). Therefore, the Romanesque part of the Dubrovnik heritage is almost unknown to us today. However, the examples of the bell towers conserved in the rest of the Dalmatian cities, serve us to take a closer look at the comparison between these Christian bell towers and Islamic clock towers.

Conclusions

In conclusion, the question we aimed to address in this article was whether it is possible that the Romanesque bell towers influenced the construction of the Ottoman clock towers. To conclude this query, it seems best to compare these architectural forms across several dimensions: floor plan, height, decoration, windows, location, and utility.

Both Romanesque bell towers and Ottoman clock towers feature rectangular floor plans and significant heights, often covered with pyramidal roofs. While decorative elements are generally sparse in both cases, Romanesque towers tend to incorporate features such as blind arches, lesenes, or corbels, whereas Ottoman clock towers in Bosnia and Herzegovina typically maintain a minimalist aesthetic. However, there are exceptions; for instance, the clock tower in Nevesinje has small corbels beneath the roof, very similar to those often found in Romanesque bell towers, such as in the one of the church of Our Lady of the Belfry in Split.

Regarding window design, Romanesque towers commonly display monoforas, biforas, or triforas, while Ottoman clock towers predominantly feature monoforas. In Romanesque bell towers it is common to encounter several rows of openings; on the other hand, in Ottoman clock towers, they are only beneath the roof.

Both types of towers are often strategically located near places of worship, highlighting their cultural significance within their respective communities. Romanesque towers and their associated churches are typically situated in city or village centers, or sometimes adjacent to fortifications. The same can be said for clock towers. Functionally, these structures serve similar purposes, acting

as timekeeping devices, call-to-prayer platforms, and defensive installations, while also enhancing the visual appeal of their urban or rural surroundings.

While the Romanesque bell towers seem to have influenced the most the Ottoman clock towers, it has to be said that there are also other Dalmatian influences from later styles, such as the Gothic, found in the elements like pointed windows present in Mostar and Počitelj clocktower, or acroteria in the Mostar clock tower.

To our belief, it seems very plausible that when the Ottomans conquered these lands, and encountered the Christian religion and culture, they got to see the bell towers of the churches, which seemed useful in the sense of marking the time for the prayers. Moreover, it is known that builders from Dalmatia had direct connections with Bosnian-Herzegovinian cities. These builders likely taught local craftsmen in Bosnia and Herzegovina, passing on their knowledge, and even collaborated with them in the building of the new architecture. As already mentioned, the analogy between Romanesque bell towers and clock towers is seldom discussed in scientific circles; this issue has only been briefly addressed in papers. By juxtaposing these two architectural structures, we not only deepen our understanding of historical and artistic realities but also consider cultural and social aspects. It is known that Dalmatian masters played a role in the life of Ottoman Bosnia and Herzegovina, bringing with them their knowledge and experience, particularly the unmistakable Mediterranean style of construction evident in the clock towers of Herzegovina.

It is noteworthy that clock towers are primarily found in larger cities, linking the coastal region with the interior of Bosnia and Herzegovina. The historical communication link between the Eastern Adriatic and the interior of Bosnia and Herzegovina has always been recognized, and the construction of clock towers in such bustling locations may further indicate the connection between these regions. While the Romanesque style had become outdated in other European regions by the time clock towers were being built in Bosnia and Herzegovina, it somehow resurfaced in these structures, blending with the local tradition and Ottoman architectural features.

Despite their differences, coastal craftsmen who migrated to Ottoman territories in present-day Bosnia and Herzegovina managed to create harmonious works, collaborating with Ottoman and local Bosnian-Herzegovinian builders. In Bosnia and Herzegovina, there is a fusion of East and West, an intersection of Islamic or oriental and Christian Mediterranean architecture. Despite wars and conflicts, these seemingly disparate cultures converge in art and architecture to establish a harmonious and unique tradition of local heritage.

While this article gives an overview of the subject, it would be interesting to see in future more research on the topic of the Ottoman clock towers in Bosnia and Herzegovina. We believe that this is a vast subject, not yet fully discovered and that with work on the archival records, and study of particular clock towers over the country, important and interesting information can be collected about their architecture, craftsmen, possible influences, connections, etc.

Bibliography

- Acun, H. 2011: *Osmanlı İmparatorluğunda Saat Kuleleri*, Ankara.
- Alebić, T. 2015: *Društveni, ekonomski, vjerski i kulturni odnosi u dubrovačkim kolonijama u Bosni u 15. stoljeću*, PhD dissertation, Josip Juraj Strossmayer University of Osijek.
- Anđelić, P. 1982: "Umjetnički krug Jurja Dalmatinca i Bosna", *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 3-6, 205-208.
- Andrejević, A. 1984: *Islamska monumentalna umetnost XVI veka u Jugoslaviji*, Beograd.
- Beritić, L. 1956: "Ubikacija nestalih građevinskih spomenika u Dubrovniku", *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 10(1), 15-83.
- Borstin, D. 1983: *The discoverers, a history of man's search to know his world and himself*, New York.
- Charles, V. 2008: *Romanesque art*, New York.
- Fisković, C. 1973. "Dalmatinski majstori u srednjovjekovnoj Bosni i Hercegovini", *Radovi sa simpozijuma Srednjovjekovna Bosna i evropska kultura*, Zenica, 147-199.
- 'Id El-Hilali, S. 2010: *Radost pogleda. Komentar Rijadus-Salihina*, Sarajevo.
- Karač, Z. and Žunić, A. 2018: *Islamic Architecture and Art in Croatia*, Zagreb.
- Kreševljaković, H. 1957: "Sahat – kule u Bosni i Hercegovini. Prilog za studij konzervacije", *Naše Starine* IV, 17-32.
- Lyberatos, A. 2012: "Clocks, Watches and Time Perception in the Balkans. Studying a Case of Cultural Transfer", H. Heppner & E. Posch (eds.) *Encounters in Europe's Southeast. The Habsburg Empire and the Orthodox World in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Bochum: Verlag Dr. Dieter Winkler, 231–254.
- Matić, T. 2017: "Simbolika sahat-kula: (neo)osmanski mehanizmi moći", *Godišnjak za sociologiju*, 18, 59-72.
- Novak, G. 1970: "Dubrovački potres 1667. i Mletci", *Analiza Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku* 12, 9-25.
- Zlatar, B. 2003: "Utjecaj primorskih majstora na izgradnju nekih objekata u Bosni i Hercegovini u Osmansko doba", *Naučnoistraživački institut "Ibn Sina"* 22, 68-71.

**TAMARIS, IRENE Y MARCIA:
TRES PINTORAS DE LA ANTIGÜEDAD CIÁSICA
A TRAVÉS DE SUS REPRESENTACIONES EN LIBROS DEL SIGLO XV**

Jon Iparraguirre Martínez

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0002-6867-2159>

Resumen

Tamaris, Irene y Marcia fueron tres pintoras de la Antigüedad grecolatina citadas por Plinio el Viejo en la *Historia natural* (75 d. C.) cuyas biografías se difundieron a finales de la Edad Media gracias a *De mulieribus claris* (1361-1362), de Boccaccio. Más allá de la existencia real de estas tres artistas, puesta en duda por la historiografía contemporánea, esta investigación se centra en analizar las representaciones que se conservan de estas pintoras en varios manuscritos y ediciones incunables del texto de Boccaccio. Estas imágenes presentan a Tamaris, Irene y Marcia como si hubieran vivido a finales de la Edad Media, por lo que se pondrán en relación con la información historiográfica sobre pintoras medievales.

Palabras clave: Mujeres de la Antigüedad, mujeres pintoras, libros medievales, análisis iconográfico.

Abstract

Tamaris, Irene, and Marcia were three antique Greco-Latin painters mentioned by Pliny the Elder in *Natural History* (75 AD), whose biographies were disseminated in the late Middle Ages thanks to Boccaccio's *De mulieribus claris* (1361-1362). Beyond the real existence of these three artists, which has been questioned by contemporary historiography, this research focuses on analyzing the representations preserved of these painters in various manuscripts and incunabula editions of Boccaccio's text. These images depict Tamaris, Irene, and Marcia as if they had lived in the late Middle Ages, thus they will be related to the historiographical information about medieval female painters.

Keywords: Women of Antiquity, female painters, medieval books, iconographic analysis.

Introducción

Esta investigación propone un análisis iconográfico de las representaciones medievales de tres pintoras, Tamaris, Irene y Marcia, contrastándolas con la evidencia documental de mujeres pintoras de ese mismo período. Las vidas de Tamaris, Irene y Marcia pueden situarse, de forma aproximada, entre

los siglos V y I antes de Cristo, por lo que forman parte de la Antigüedad grecolatina. Estos tres nombres son de los pocos que se han preservado de creadoras plásticas de la Edad Antigua, un período en el que la escasez de documentación y su limitada fiabilidad dificulta la identificación de mujeres artistas.

Aunque estas tres pintoras sean anteriores, las representaciones que se analizarán sí son medievales. Sin embargo, sus representaciones en libros medievales, carentes de prácticamente cualquier pretensión historicista, las muestra como si hubieran vivido a finales de la Edad Media, por lo que no resulta descabellado cotejar estas representaciones con la documentación medieval. Así, se analizará cómo fueron representadas en el ejercicio de la práctica artística, atendiendo a los detalles propios de estos oficios: formatos, temática de sus obras, materiales, utensilios, etc. También se pondrán en relación con diferentes textos contemporáneos a estas representaciones para intentar comprenderlas en su contexto y se apuntará brevemente su posible influencia posterior.

La fuente original: *Historia natural* de Plinio el Viejo

La fuente más antigua que menciona a estas tres mujeres es la *Historia natural* de Plinio el Viejo, un texto del año 75 d. C. (Chibnall 1975: 57). Aparecen en el libro XXXV, inicialmente dedicado a los minerales y sus usos, incluyendo su utilización como pigmentos, lo que le da pie a incluir una historia de la pintura. En ella, además de hablar de los materiales y el origen de esta disciplina artística, menciona a una serie de pintores hombres, así como sus obras. Tras esta lista de artistas varones, dice:

“Pinxere et mulieres: Timarete, Miconis filia, Dianam, quae in tabula Ephesi est antiquissimae picturae; Irene, Cratini pictoris filia et discipula, puellam, quae est Eleusine, Calypso, senem et praestigiatores Theodorum, Alcisthenen saltatorem; Aristarete, Nearchi filia et discipula, Aesculapium. Iaia Cyzicena, perpetua virgo, M. Varronis iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum maxime et Neapoli anum in grandi tabula, suam quoque imaginem ad speculum. nec ullius velocior in pictura manus fuit, artis vero tantum, ut multum manipretiis antecederet celeberrimos eadem aetate imaginum pictores Sopolim et Dionysium, quorum tabulae pinacothecas implent. pinxit et quaedam Olympias, de qua hoc solum memoratur, discipulum eius fuisse Autobulum” (Plinio el Viejo 1949b: 368-370).¹

El texto menciona un mínimo de cinco pintoras: Timarete, Irene, Aristárete, Iaia y Olimpia. Además de estas cinco, Calypso podría ser una sexta pintora,

1. Para una traducción al castellano de este fragmento, véase Torrego 2001: 122-123. Sin embargo, en esta traducción no se mencionan las dudas existentes sobre algunos detalles del pasaje que se irán comentando a lo largo de la publicación.

pero, debido a la forma ambigua en la que se expresa Plinio, también podría ser una referencia a una pintura de Irene dedicada a la ninfa homónima (Plinio el Viejo 1949b: 369, nota b).

Aunque Plinio hace este esfuerzo por incluir mujeres en una época en que no era nada habitual, la posición y el espacio que les dedica no es demasiado digno. Para empezar, teniendo en cuenta que categoriza las citas por orden de méritos decreciente, cabe destacar que las menciona al final del todo, incluso después de los artistas que llama “de menor fama” (Fabris 2004: 77). Además, todas las menciones son muy breves, dedicando una sola frase a cada una, excepto en el caso de Iaia, a quien dedica tres.

En cuanto a la información que nos dice de ellas, de todas cita —menos de Olympia— al menos una obra, aunque ninguna ha podido ser identificada en la actualidad. Además, es muy significativo que mencione que tres de ellas, Tamaris, Irene, Aristárete, eran hijas de pintores y pupilas de los mismos. Además, de Olympia dice que tuvo un discípulo hombre, llamado Autobulus.

Sin embargo, la información que nos da Plinio sobre estas pintoras hay que tomarla con cautela. En primer lugar, porque en la *Historia natural* hay una mezcla de conocimientos reales con otros fantásticos o distorsionados. En segundo lugar, porque no se conserva ningún ejemplar del texto que sea de época del autor, sino que el libro se conoce gracias a sucesivas copias posteriores. Los ejemplares completos más antiguos que se conservan de la *Historia natural* datan del siglo IX (Plinio el Viejo 1949a: XII), aunque sí se han conservado fragmentos del texto anteriores, siendo del siglo VI los más antiguos (Garrison: 2013). Por este motivo, las palabras originales de Plinio pueden haber sufrido cierta distorsión durante las sucesivas copias.

En tercer lugar, porque el autor no fue contemporáneo de ninguna de estas mujeres. La más próxima cronológicamente a Plinio fue Iaia (y también geográficamente, dado que es la única que vivió en Roma). El texto indica que vivió en tiempos de juventud de Marco Terencio Varrón, un militar y político cuya juventud podemos situar en las primeras décadas del siglo I a. C.² Plinio escribió la *Historia natural* en los años 70 del siglo I d. C., por lo que hay una diferencia de alrededor de siglo y medio —un tiempo considerable— entre la época en que vivió Iaia y el momento en el que escribió el libro. Así, estas breves biografías de pintoras provienen de tratados anteriores. Gracias al índice que incluye al principio del libro, se conocen los nombres de los autores consultados por Plinio para elaborar este capítulo, varios de los cuales sí fueron contemporáneos a las pintoras.³ El problema es que no se conserva ningún tratado de pintura de estos autores en los que se basa Plinio, lo cual

2. Marco Terencio Varrón nació en el año 116 a. C. y falleció en el 26 a. C. (Oroz Reta 1974: 497-498).

3. Algunos de estos autores son Duris de Samos, Marco Varrón, Antígono de Cáristo o, especialmente, Fabio Vestal y Jenócrates de Sición. No está claro si Plinio consultó todas estas obras de primera mano o si esta información llegó a él a través de terceros autores que los citaban (González Marín 2006: 256-257). Se calcula que estas fuentes en las que se basa Plinio sobrevivieron hasta el siglo VII, aproximadamente (Chibnall 1975: 57-58).

nos impide consultar la fuente original, comprobar si estas pintoras existieron verdaderamente y poder rastrearlas (Torrego 2001: 19). Tampoco parece que Plinio llegara a ver en persona las pinturas que atribuye a estas mujeres, que podrían haberse conservado hasta su época, ya que, de ser así, lo mencionaría, como hace con otras obras de arte a las que alude en su texto.

Las mujeres pintoras en la Antigüedad Clásica

La información existente sobre mujeres pintoras en la Antigüedad Clásica es bastante escasa. Además de las ya mencionadas, se tienen noticias de Helena, una pintora de alrededor del siglo IV a. C. que aparecería mencionada por Ptolomeo Queno en su *Historia nueva*, escrita entre los siglos I y II d. C. Sin embargo, como no se conserva el libro, esta referencia se conoce gracias a Pothio de Alejandría, autor del siglo IX d. C., quien resume el texto de Ptolomeo Queno en su libro *Myriobiblion* (códice 190). Según esta cita indirecta, Elena sería hija de Timón de Egipto y autora de una pintura de la Batalla de Issos (Photius 1959: 61). Plinio, que no menciona a esta mujer, sí menciona una pintura con la misma temática que atribuye a Filoxenos de Eretria y a Arístides de Tebas⁴ (Venit, 1988, p. 266). Por tanto, se trata de una pintora cuya referencia más antigua es bastante posterior a la época en la que vivió, además de que es una referencia cuyo original no se conserva, por lo que la veracidad de esta información también ha sido puesta en duda, al igual que la ofrecida por Plinio.

Además, aunque no sea exactamente pintora, también hay noticias de una mujer llamada Artemis que doraba los cascos que fabricaba su marido Dionisos. Esta mención aparece en una maldición inscrita sobre una fina placa de plomo en contra de toda su familia realizada por algún enemigo («Summaries of Periodicals», 1889: 404; Helen MacClees 1920: 32; Venit 1988: 266; Lamont 2015; transcripción completa de la placa en Wünsch 1897: 15).

Ante esta escasez documental, también se han empleado las fuentes visuales para complementar esta información, si bien estas fuentes visuales tampoco son tan abundantes. Se conserva una representación de una mujer pintando una vasija en una hydria procedente de Atenas datada en el segundo cuarto del siglo V a. C. (Venit 1988: 267). Fue encontrada en la tumba de una mujer en Ruvo, al sureste de Italia (Batista 2016: 13) y no está claro si la escena representa un taller de vasijas cerámicas o de vasijas metálicas (Venit 1988: 271-277). La pintora de vasijas aparece representada en un taller junto a varios pintores varones en el momento en que las diosas Atenea y Niké se presentan para bendecir el trabajo con coronas de

4. Si bien esta pintura no se conserva, se cree que el mosaico hallado en Pompeya sobre esta batalla podría ser una copia de la pintura original. El mosaico se conserva en la actualidad en el Museo Arqueológico de Nápoles: <https://mann-napoli.it/en/mosaici-2/#gallery-4> (consultado el 20 de abril de 2024).

victoria a sus tres compañeros, siendo ella la única que no recibe corona. A pesar de la presencia sobrenatural de las diosas en el taller, la representación de esta pintora en la hydria ha sido interpretada como una evidencia de que las mujeres participaban en los talleres griegos pintando vasijas.

***De mulieribus claris* (1361-1362) de Giovanni Boccaccio y sus ilustraciones**

Al no conservarse manuscritos de la *Historia natural* anteriores al siglo VI, ni tampoco la obra de ninguna de las pintoras citadas, no existen representaciones de estas pintoras realizadas antes de la Edad Media. A finales del medievo se hicieron algunas copias iluminadas del texto de Plinio (Armstrong 1983),⁵ pero ninguno de los manuscritos de la *Historia natural* a los que se ha tenido acceso durante esta investigación contiene representaciones de estas pintoras. Probablemente estas mujeres no fueran representadas en ninguna copia manuscrita del texto de Plinio, dado que la mención es un fragmento muy breve dentro del mismo y estas copias iluminadas tan solo suelen incluir una imagen ilustrando el comienzo de cada apartado. Como ya se ha indicado, el libro XXXV de la *Historia natural* está inicialmente dedicado a los minerales, por lo que la imagen que ilustra este capítulo suele estar relacionada con la minería.⁶

Sin embargo, la biografía de algunas de las pintoras mencionadas por Plinio fue recogida por Boccaccio en *De mulieribus claris* y fueron representadas en algunos manuscritos de este libro. Escrito entre 1361 y 1362, es una recopilación de biografías de 106 mujeres ilustres de la historia y mezcla personajes de la Biblia con mujeres de la mitología clásica y mujeres reales de la historia. Fue un libro muy exitoso, del que se hicieron gran cantidad de copias manuscritas, de las que conservamos a día de hoy más de un centenar (Rodríguez-Mesa 2021: 585), varias de las cuales están iluminadas. Un elevado número de estos ejemplares tiene ciclos iconográficos completos, es decir, que incluyen al menos una imagen de cada una de las mujeres de las que habla, lo que hace que tengan como mínimo 106 imágenes, un número muy alto para manuscritos de temática profana.

5. Uno de los primeros manuscritos de la *Historia natural* en tener un ciclo iconográfico con imágenes que ilustran el contenido del texto, a través de las iniciales figuradas de algunos capítulos es el que se conserva en el Escorial, (Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, MS R-I-5. Accesible desde: <https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/14196#?xywh=-1319%2C-1%2C4290%2C2339&cv=371>), realizado en Bolonia alrededor del año 1300. Existen algunos ejemplares anteriores con alguna iluminación figurativa puntual, como el de Le Mans (Bibliothèque Municipale, ms. 0263), que tiene una imagen a folio completo con Plinio escribiendo el libro y ofreciéndoselo a Vespasiano (fol. 10v). También incluye varias iniciales ricamente decoradas con bestias y humanos que se entrelazan con motivos vegetales, pero no contiene un ciclo iconográfico que ilustre el contenido del texto.

6. Así, en el Milán (Biblioteca Ambrosiana, ms. E. 24, fol. 342r. Accesible desde: <https://digitalibrary.unicatt.it/veneranda/0b02da8280051c0e>) aparece un hombre extrayendo o manipulando minerales en la imagen que ilustra este libro XXXV.

Las tres pintoras no son las únicas mujeres que aparecen llevando a cabo trabajos artesanales en estos manuscritos, sino que también incluyen varias representaciones de labores textiles, como Aracne y Penélope que suelen aparecer tejiendo o Pánfila y Tanaqui hilando.

De las cinco o seis pintoras mencionadas por Plinio, Boccaccio selecciona a tres, Timarete, Irene y Iaia, y dedica un capítulo a cada una de ellas. Por ello se tienen representaciones de estas tres y no del resto. Aunque la información ofrecida por Plinio de ellas es muy breve, Boccaccio dedica un capítulo entero a cada una de ellas, lo cual le obliga a adornar esta información añadiendo elogios a sus biografías y a sus obras.

El hecho de que se incluya en esta recopilación a mujeres que fueron célebres únicamente por sus labores artísticas e intelectuales, como estas pintoras, las poetisas Safo y Cornificia o las escritoras Leoncio y Proba, ha sido interpretado como un hecho absolutamente novedoso, ya que se “contraponen a la tendencia predominante de la obra”, en la que la mayoría de mujeres biografiadas son diosas o reinas, cuyos méritos para ser incluidas en esta selección de mujeres ilustres les vienen de nacimiento (Rodríguez-Mesa, 2021. p. 589-590).

Se analizarán las representaciones de estas pintoras en un total de seis manuscritos, todos los que se han podido localizar digitalizados. Aunque el texto de Boccaccio estaba originalmente escrito en latín, todas las versiones iluminadas del mismo que se conservan son traducciones al francés, realizadas en el siglo XV, dado que el texto fue traducido en 1401 bajo el título de *Des cleres et nobles femmes* (Fernández González 207: 37). La decoración de todos estos manuscritos es anónima, salvo la de uno de los ejemplares, cuyas imágenes están atribuidas al iluminador Robinet Testard⁷ [Fig. 1]. Por lo tanto, no puede determinarse si el resto de imágenes fueron elaboradas por hombres o mujeres, dado que en Francia, donde fueron producidos estos manuscritos, se ha podido identificar un número significativo de mujeres dedicadas a la iluminación de manuscritos (Rouse y Rouse 2000: 237).

Timarete / Tamaris

Sobre Timarete, que en la obra de Boccaccio pasa a llamarse Tamaris, Plinio dice que era hija de Micón. Tradicionalmente, se había pensado que se trataba de Micón el Grande, un pintor y escultor griego del siglo V a. C. Sin embargo, esta cronología ha sido puesta en duda y se ha planteado la posibilidad de que viviera en el siglo III a. C., siendo hija de otro pintor llamado Micón “el Menor” (Venit 1988: 266).

7. Este iluminador estuvo activo en el sudoeste de Francia entre los años 1471 y 1531 (Giorgi y Block Friedman 2005: 143).

Sobre su obra, Plinio solo menciona que pintó una imagen de Diana sobre tabla conservada en Éfeso. En dicha localidad, situada en la península de Anatolia, existió un importante culto a la diosa Artemisa/Diana, cuyo templo fue considerado una de las siete maravillas del mundo antiguo. La iconografía de la advocación de esta diosa en Éfeso es conocida como “Ártemis polimasta”, en alusión a los múltiples pechos que cubren su cintura y pecho, y nada tiene que ver con cómo aparece en las representaciones de Tamaris (González Serrano 1998).

En dos de los manuscritos, Tamaris está pintando a una mujer desnuda, cuya pose es idéntica a las varias esculturas de Venus púdicas [Fig. 2 y 3].⁸ Es posible que alguno de estos iluminadores viera alguna estatua con esta iconografía o tuviera acceso a alguna representación de la misma⁹ y, sabiendo que era la representación de una deidad grecolatina, le pareció una forma bastante aproximada de representar la tabla de Timarete. En otros manuscritos se hicieron interpretaciones más libres de la misma, presentando a Diana como una doncella, por su naturaleza virginal [Fig. 1] o, por el mismo motivo, sincretizándola con Virgen María [Fig. 4 y 5], en tablas con fondo dorado, siguiendo el gusto del gótico internacional de alrededor de 1400. En el último de los manuscritos sí incorporan uno de los atributos más característicos de la diosa: el arco y las flechas [Fig. 6].

En una de las representaciones, Tamaris aparece acompañada de un ayudante varón [Fig. 5], si bien en su biografía no se menciona. Este ayudante aparece moliendo pigmento azul ultramar, de un alto valor económico, que se usaba, preferentemente, para el manto de la Virgen. Conllevaba una preparación bastante laboriosa, ya que había que eliminar las impurezas que contiene el mineral de lapislázuli con el que se elabora, tal y como se indica en los tratados de tecnología artística medievales. Resulta paradójico que en esta representación sea un hombre el que realice esta labor para una pintora, dado que en uno de estos tratados se dice que esta labor es “apropiada a las doncellas, más que a los hombres, porque ellas están de continuo en casa encerradas y tienen más delicada mano” (Cenninni 1968: 53).

Irene

De Irene, Plinio dice que era hija y pupila de un pintor llamado Cratinus.¹⁰ Boccaccio menciona varias obras suyas, pero no se especifica el soporte de

8. La similitud iconográfica entre las iluminaciones de estos dos manuscritos apunta a que uno de los dos fue realizado empleando el otro como referencia. La datación ofrecida por la British Library no es muy precisa (ambos están fechados en el siglo XV), sin embargo, el Royal 20 C V tiene un estilo más arcaico, pudiendo ser el antecedente del Royal Ms. 16 G V.

9. El pintor del siglo XV Sandro Botticelli también se inspiró en la pose de alguna de estas Venus púdicas para pintar su célebre *Nacimiento de Venus* (Martínez Moreno 2020).

10. Este pintor no ha podido ser identificado, por lo que el marco cronológico en el que pudo vivir se estima desde el siglo V a.C hasta época helenística (Venit 1988: 266)

ninguna de ellas. Por este motivo, en los diferentes manuscritos Irene aparece pintando en diferentes soportes: sobre un muro [Fig. 1, 2 y 3], sobre un díptico [Fig. 5] e, incluso, policromando una escultura [Fig. 4]. Las imágenes de Irene pintando murales y policromando una escultura son extraordinarias, dado que hay muy pocas imágenes medievales en las que se represente el acto de pintar un mural, menos aún escenas de policromado de figuras.

También la temática de las obras que ejecuta Irene es bastante diversa: una joven [Fig. 1], un infante [Fig. 3 y 4], la Virgen con el niño en brazos [Fig. 4] o el rostro de Cristo [Fig. 5]. Una de las obras mencionadas por Boccaccio es una *puella*, una niña, conservada en Eleusis. Es posible que las figuras 2, 3 y 4 aludan a esta obra (aunque el infante de estas dos últimas parece más un niño que una niña), mientras que en las otras dos figuras (1 y 5) se hizo una interpretación más libre de sus obras.

Marcia / Iaia

Por último, está Marcia, cuyo nombre original en el texto de Plinio no está claro, ya que, según las diferentes transcripciones del mismo, puede aparecer como Iaia, Lala, Laia o Maia (Plinio el Viejo 1949: 368, nota 10). Sin embargo, en el libro de Boccaccio aparece mencionada como Marcia, tal vez como consecuencia de la “romanización” de Maia,¹¹ y se distorsionan algunos detalles de la biografía ofrecida por Plinio.¹²

En la *Historia natural* se menciona que se especializó en pintar imágenes de mujeres, incluyendo un autorretrato realizado con un espejo: “suam quoque imaginem ad speculum”, en una de las alusiones más antiguas que existen al propio hecho de autorrepresentarse (Gentil Baldrich 2018: 78). En tres manuscritos aparece ejecutando este autorretrato, con espejos circulares cóncavos [Fig. 4, 5 y 6] o en los momentos previos a autorretratarse, peinándose con un espejo en la mano [Fig. 2 y 3]. Son escenas singulares, dado que durante la Edad Media no era muy frecuente que el tema principal de una pintura fuera un autorretrato, como ocurre con el de Marcia, sino que solían estar incluidos dentro de cuadros cuya temática principal era otra.

11. Dado que todas las representaciones que se conservan de esta pintora ilustran el texto de Boccaccio, se ha creído conveniente mantener el nombre con el que aparece en él para el título de esta publicación, puesto que se centra en estas representaciones.

12. En primer lugar, Boccaccio dice que fue hija de Marcus Varro, cuando en el texto original se dice que vivió en tiempos de Marcus Varro. También transforma su origen, puesto que, en vez de ser de la ciudad griega de Cícico, dice que era romana. Puede que detrás de estos cambios introducidos en el nombre y biografía de la pintora hubiera cierto interés patriótico y estuvieran destinados a elevar el número de mujeres italianas que aparecen en su obra, dado que él mismo era italiano, el libro está dedicado a una noble italiana, la condesa de Altavilla, y en el prólogo hace una alusión al ilustre resplandor de Italia.

Boccaccio dice también que Marcia talló “imágenes de bulto de marfil”,¹³ por lo que en uno de los manuscritos aparece tallando una escultura [Fig. 1] aunque no parece que sea de marfil, a juzgar por el tamaño y los instrumentos empleados. En el resto de manuscritos, aunque no aparece esculpiendo, sí que se alude a este trabajo mediante la presencia de útiles de escultura sobre la mesa (en la fig. 5 incluso hay una pequeña pieza de marfil sobre la mesa) o con la presencia en un segundo plano de una figura de gran tamaño a medio tallar que, de nuevo, no parece ser de marfil [Fig. 6].

La versión incunable y las estampas xilográficas

De Marcia se conservan, además, estampas xilográficas realizadas durante las décadas finales del siglo XV destinadas a ilustrar la versión impresa del libro de Boccaccio.¹⁴ Así como los manuscritos iluminados que se han analizado incluyeron imágenes para todas las mujeres de la obra de Boccaccio, para la versión impresa no se hicieron estampas para las 106 mujeres, sino que solo se ilustraron a 76 de ellas. De las tres pintoras, sólo Marcia tiene grabado [Fig. 7],¹⁵ donde fue doblemente representada, realizando las dos actividades que menciona Boccaccio: pintando y esculpiendo. Las estampas de este incunable fueron diseñadas en Alemania por Mathäus Neithart.¹⁶

En la escena de la izquierda, Tamaris aparece ejecutando el retrato de una mujer con corona. Tal vez sea una alusión a Juana I de Nápoles, protagonista de la última de las biografías del libro de Boccaccio y a quien iba a estar dedicado el libro inicialmente, puesto que se menciona que había una tabla pintada por Marcia en Nápoles. En ambas escenas es representada con una especie de hábito monacal, lo cual puede relacionarse con que Plinio dice que permaneció virgen toda su vida. Aunque Boccaccio aclara que Marcia no fue sacerdotisa ni “monja de vesta”, es posible que el artista que diseñó el grabado asociara este tipo de vida con que Marcia era una beguina. Las beguinas eran mujeres que dedicaban su vida a Dios sin entrar en ninguna

13. En la *Historia natural* se usa la expresión “pinxit et cestro in ebore imagines”. El cestrum era una especie de buril con forma de cuchara que podía ser usado también para calentar la pintura encáustica antes de aplicarla. Por ello, no está claro si la frase original se refiere a la talla o a la policromía del marfil (Plinio el Viejo: 369, nota c).

14. Sobre la traducción del texto en castellano véase Díaz-Corralejo 2001. Una transcripción completa y un análisis literario del capítulo dedicado a Tamaris en Rodríguez-Mesa 2021.

15. En la versión de Ulm, en el capítulo de Tamaris (fol. 58r) se ha incorporado el grabado de la reina Tomiris, probablemente por una confusión entre sus nombres, que son bastante similares. El grabado muestra a una mujer con corona con la cabeza decapitada del rey Ciro en sus manos, que nada tiene que ver con la historia de la pintora, y el grabado se repite en el capítulo dedicado a la reina.

16. La versión castellana impresa en Zaragoza en 1494 utiliza copias casi idénticas y especialmente invertidas de las xilografías de Neithart, que debieron de ser copiadas a partir de los tacos originales (Sanz Julián 2012: 901). Versión digitalizada de la edición castellana en Madrid, BNE Inc/2444, fol. LXX (accesible desde: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000176846>).

orden monástica, ni tomar votos, aunque no se casaban y permanecían célibes. Solían vivir en comunidades en las que cada una tenía su propia casa y solían vestir hábito.¹⁷ Muchas tenían una profesión para ganarse la vida, así que no es raro que se haya representado a Marcia como a una beguina, aunque, por supuesto, las beguinas no existían en la época en que debió de vivir Marcia.

La ciudad de las damas y la conexión entre la Antigüedad y la Baja Edad Media

Los nombres de Tamaris, Irene y Marcia aparecen en otro célebre texto de finales de la Edad Media, *La ciudad de las damas*, de Christine de Pizan (1995: 140).¹⁸ Escrito cuatro décadas después, el libro de Christine está inspirado en *De mulieribus claris*, que sin duda debió de conocer la autora, dado que guarda una enorme similitud con aquel (Fernández González 207: 37). Se trata, también, de una recopilación de biografías breves de mujeres célebres, muchas de las cuales se repiten en ambos textos. Sin embargo, el ciclo iconográfico que ilustra los manuscritos de *La ciudad de las damas* no suele ser tan extenso y no se ha detectado ninguno que incluya imágenes de estas tres pintoras.

A pesar de ello, es interesante analizar la mención que hace de ellas Christine, porque las compara con una iluminadora que trabajó en París para ella, de nombre Anastaise¹⁹ de la que dice:

“[...] que tiene talento para dibujar e iluminar que no se podría encontrar en París, donde viven, sin embargo, los mejores artistas del mundo, uno solo que la supere. Lo sé por experiencia, porque ella ha pintado para mí ciertas miniaturas que, según una opinión unánime, son aún más bellas que las de los grandes maestros.” (Pizan 1995: 141).

La cita resulta muy elocuente sobre cómo estas tres pintoras eran vistas en época bajomedieval, ya que ni Boccaccio ni Christine dudan de su existencia, aunque la historiografía actual es más prudente a la hora de valorar

17. La *Regla de los auténticos amantes*, un texto del siglo XIII escrito en francés y considerado como una regla de beguinaje, incluye una descripción de cómo debía de ser su hábito: “[...] una capa con capucha, un manto grande, o un velo que cubra la cabeza, la espalda y el pecho. Si se lleva velo, ha de ser blanco, de tejido humilde, sin bordados. El vestido ha de ser amplio, de manga larga, siguiendo «la manera de vestir común» de las mujeres del pueblo, es decir, ha de ser «ligero, honrado y práctico» y de colores comunes, gris, marrón, o azul oscuro.” (Bara Bancel 2016: 77-78).

18. El hecho de que solo mencione a estas tres y no a todas las pintoras que aparecen en la *Historia natural* parece indicar que Christine no consultó la obra de Plinio para escribir *La ciudad de las damas* y que se basó en el texto de Boccaccio.

19. Sobre los manuscritos en los que pudo haber trabajado Anastaise, véase Villela-Petit 2008.

este punto. Esto explica cómo fueron representadas: ejecutando formatos pictóricos habituales a finales de la Edad Media, como dípticos, murales y esculturas policromadas, con los útiles propios de un taller medieval, como pinceles, paletas, cuencos para la pintura, piedras para moler pigmento, caballetes, etc. Según el formato y el trabajo que desarrollan aparecen de pie o sentadas, muchas llevan delantal, etc. Aunque no sean imágenes completamente realistas, sí que resultan bastante fidedignas en cuanto a los detalles que conciernen la práctica artística medieval. Son imágenes caracterizadas por la ausencia de prácticamente cualquier pretensión historicista y todas las mujeres que aparecen biografiadas son representadas como si hubieran vivido en el siglo XV, como si fueran pintoras medievales.

Conclusiones

A pesar de la brecha cronológica de más de un milenio que separa a estas pintoras de la Antigüedad grecolatina de las que trabajaron a finales del medievo, hay ciertos patrones que se repiten incluso después de la Edad Media. Uno de ellos es que el acceso a la carrera artística era muy difícil si no se tenía algún familiar varón dedicado a ese oficio, dado que Plinio menciona que tres de las pintoras tuvieron padres pintores. Esto ocurría de forma similar entre las pintoras medievales (Alonso Ruiz 2021: 142) y se perpetuó en buena medida hasta el siglo XVII (Mayayo 2003: 30). También es algo común en el estudio de mujeres artistas la dificultad para atribuirles obra (Mayayo 2003: 46).

Asimismo, la participación de las mujeres estaba limitada a ciertas disciplinas artísticas, como la pintura o el textil (Batista 2016). En el libro XXXIV de la *Historia natural*, Plinio habla de escultores de gran formato pero no menciona a ninguna mujer (Torrego 2001, 31-72). Del mismo modo, en época medieval se ha documentado la participación de mujeres en la elaboración de piezas escultóricas de pequeño formato,²⁰ pero no en esculturas de gran formato como las que aparecen en varias representaciones de Marcia. Incluso, dentro de la pintura, tenían ciertas limitaciones puesto que la mayoría de pintoras medievales de las que se tiene constancia fueron iluminadoras de manuscritos. Las referencias que hay de mujeres ejecutando murales o tablas, como en las representaciones de Tamaris, Irene y Marcia, son escasas y dudosas.²¹

20. Así, las ordenanzas del gremio de azabacheros de Santiago de Compostela del año 1443 permitían a las viudas asumir la dirección de los talleres de sus difuntos maridos (Osma 1999). Respecto a Sabine von Steinbach, escultora que pudo haber participado en varias figuras de piedra de gran formato de la catedral de Estrasburgo en el siglo XIV, su existencia no puede certificarse con las evidencias actuales (Alonso Ruiz 2021: 145).

21. Por ejemplo, existen dudas sobre si los murales de Santa Clara de Toro (siglo XIV) que incluyen la inscripción "TERESA DIEÇ ME FECIT" fueron pintados por dicha Teresa o si solo fue la comitente (Alonso Ruiz 2021: 144).

Por último, cabe preguntarse la posible influencia de las biografías y representaciones de estas tres pintoras en generaciones de creadoras posteriores, dado que, como ya se ha señalado, *De mulieribus claris* tuvo una gran difusión por Europa Occidental, especialmente tras ser editado como libro impreso a finales del siglo XV. Es, precisamente, a partir del siglo XVI cuando las evidencias de pintoras de tablas y escultoras se multiplican y se vuelven más sólidas, con obras firmadas y biografías recopiladas por autores contemporáneos.²² Es posible que la difusión de estas tres pintoras sirviera de referente a las artistas plásticas posteriores y contribuyera, junto a otros factores, a que ejercieran su oficio de una forma más visible.

Bibliografía

- Alonso Ruiz, B. 2021: "La mujer y el arte medieval". López Ojeda E. (ed.), *Las mujeres en la Edad Media. XXX Semana de Estudios Medievales. Nájera, del 22 al 26 agosto de 2019*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 139-173.
- Armstrong, L. 1983: "The Illustration of Pliny's *Historia naturalis*: Manuscripts before 1430", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 46, 19-39.
- Bara Bancel, S. 2016: "Las beguinas y su «regla de los auténticos amantes» (*règle des fins amans*)". *Mujeres, mística y política*. Verbo Divino, Estella, 51-91.
- Batista, M. 2016: *Ancient Greek Women: Weavers, Painters and Patrons*. Tesis de máster, Stony Brook University.
- Cennini, C. (F. Pérez-Dolz, trad.) 1968: *Tratado de la pintura (El libro del arte)*. Barcelona, Sucesor de E. Meseguer.
- Chibnall, M. 1975: "Pliny's *Natural History* and the Middle Ages". *Empire and aftermath: Silver Latin II*. Londres, Routledge & K. Paul, 57-78.
- Díaz-Corralejo, V. 2001: "La traducción castellana del *De mulieribus claris*", *Cuadernos de Filología Italiana, extraordinario*, 241-261.
- Fabris, A. 2004: "Plínio, o Velho: uma história material da pintura", *Locus: Revista de História*, 10(2), 73-91.
- Fernández González, E. 2007: "El conocimiento del pasado a través del libro de *La ciudad de las damas* de Christine de Pizan", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 19, 35-50.
- Garrison, M. 2013: "An insular copy of Pliny's *Naturalis historia* (Leiden VLF 4 fols 4-33)". *Writing in context: Insular manuscripts culture 500-1200*. Leiden University Press, 67-125.
- Gentil Baldrich, J. M. 2018: "Sobre espejos, autorretratos y «selfies»", *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 23(34), 74.

22. Por citar al más célebre de estos autores, Vasari, en su libro *Las vidas...*, menciona a la escultora boloñesa Properzia di Rossi y a las hermanas Anguissola, que ejercieron la pintura, firmando varias de sus obras (Vasari 2010).

- Giogoli, K., y Block Friedman, J. 2005: "Robinet Testard, Court Illuminator: His Manuscripts and His Debt to the Graphic Arts", *Journal of the Early Book Society for the study of manuscripts and printing history*, 8, 143-188.
- González Marín, S. 2006: "El libro 1 de la *Historia natural* de Plinio El Viejo, ¿texto o paratexto?", *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas*, 23, 247-265.
- González Serrano, P. 1998: "Consideraciones iconográficas sobre la Ártemis efesia". *Actas del I Congreso Español del Antiguo Oriente Próximo, «El Mediterráneo en la Antigüedad: Oriente y Occidente»*. Universidad de Murcia.
- Helen MacCleeles, H. M. C. 1920: *A Study of Women in Attic Inscriptions*. New York, Columbia University Press.
- Lamont, J. L. 2015: "A New Commercial Curse Tablet from Classical Athens". *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 196, 159-174.
- Martínez Moreno, S. 2020: "La representación de Venus en la pintura de Sandro Botticelli: dimensiones estéticas, simbólicas y culturales en el arte del Renacimiento", *Revista Historias del Orbis Terrarum*, 25, 1-36.
- Mayayo, P. 2003: *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra, Madrid
- Osma, G. 1999: *Catálogo de azabaches compostelanos*. Poio, Ara Solis Consorcio de Santiago.
- Oroz Reta, J. 1974: "M. Terencio Varrón Reatino, primer humanista romano, en el bimilenario de su muerte", *Helmantica*, XXV, 497-510.
- Photius (R. Henry, trad.) 1959: *Bibliothèque. Tome III. Codices 186-222*. Société d'édition Les Belles lettres.
- Pizán, C. 1995: *La ciudad de las damas*. Ediciones Siruela S.A, Madrid.
- Plinio el Viejo [Pliny the Elder] (J. Henderson, ed.; H. Rackham, trad.). 1949a: *Natural History, Volume I: Books 1-2*. Cambridge, Harvard University Press.
- Plinio el Viejo [Pliny the Elder] (J. Henderson, ed.) 1949b: *Natural History. Book XXXV*. Cambridge, Harvard University Press.
- Rodríguez-Mesa, F. J. 2021: "Thamaris, mujer griega e noble por la industria de sus manos e de su ingenio: la traducción castellana de la biografía boccacesca de una pintora", *LaborHistórico*, 7(3), 583-600.
- Rouse, R. H., y Rouse, M. A. (2000): *Manuscripts and their makers: commercial book producers in medieval Paris, 1200-1500. Volume I*. Turnhout, H. Miller.
- Sanz Julián, M. 2012: "De claris mulieribus de Boccaccio: de la edición de Ulm (1473) a la de Zaragoza (1494)", *Literatura medieval y renacentista en España. Líneas y pautas*. Salamanca, SEMYR, 897-907.
- Smith, W. 1870: *A dictionary of Greek and Roman antiquities*. New York, Harper and brothers.
- Torrego, E. (ed.) 2001: *Plinio. Textos de Historia del Arte*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- Vasari, G. 2010: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a nuestros tiempos*. Cátedra, Madrid.
- Venit, M. S. 1988: "The Caputi Hydria and Working Women in Classical Athens", *The Classical World*, 81(4), 265-272.

Villela-Petit, I. 2008: "À la recherche d'Anastaise", *Cahiers de recherches médiévales. Journal of medieval studies*, 16, 301-316.

Wünsch, R. 1897: *Defixionum tabellae atticae*. Berolini. Georgium Reimerum.

Figuras



Fig. 1

Tamaris, Irene y Marcia.

Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF),
ms français 599, fols. 50r, 53v, 92v. 1488-1496.

<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc508491>



Fig. 2

Tamaris, Irene y Marcia.

London, British Library (BL),
Royal 20 C V, fols 90r, 96r, 104r. Siglo XV.



Fig. 3

Tamaris, Irene y Marcia.
London, BL, Royal Ms 16 G V,
fols 68v, 73v, 80r. Siglo XV.



Fig. 4

Tamaris, Irene y Marcia.
Paris, BnF, ms. français 598, fols 86r, 92v, 101v. 1403.
<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc717401>



Fig. 5

Tamaris, Irene y Marcia.

Paris, BnF, ms. français 12420. Siglo XV.

<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc436145>



Fig. 6

Tamaris y Marcia. New York, Spencer Collection, Ms. 33, fols. 31r, 37v, ca. 1470. La imagen de Irene no se conserva en este manuscrito, dado que varios de sus folios fueron arrancados. <https://digitalcollections.nypl.org/collections/des-cle-res-et-nobles-femmes#/?tab=about&scroll=45>



Fig. 7

Marcia en los grabados del incunable editado en Ulm, Alemania en 1473.

Heidelberg, Universitätsbibliothek, *De claris mulieribus*, fol. 68v.

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ib00716000/0142/image.info>



NOUS PLANTEJAMENTS MUSEOGRÀFICS



BAILAN LOS INDISCIPLINADOS: UN PROBLEMA METODOLÓGICO DEL ESTUDIO DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN MUSEOS Y CENTROS DE ARTE

Blanca Molina Olmos

Universidad Autónoma de Madrid

<https://orcid.org/0000-0002-7941-6927>

Resumen

En las últimas dos décadas, la danza contemporánea ha ganado peso en museos, galerías y eventos artísticos de todo el mundo. Los giros coreográficos y performativos enunciados por varios autores han generado gran atención por parte de públicos, instituciones y especialistas, y parecen caracterizar una tendencia cultural que desborda el campo del arte contemporáneo. Las prácticas dancísticas que se acercan a los contextos artísticos, y que a su vez estos privilegian, cuestionan su propia esencia y exploran terrenos indisciplinados. Esta cuestión ontológica plantea un problema metodológico a la hora de abordar estas prácticas: ¿por qué privilegiar el concepto de danza contemporánea para englobar estas manifestaciones artísticas? Este texto presenta una aproximación a los marcos metodológico-teóricos y diversos casos de estudio que permiten aprehender este asunto.

Palabras clave: Indisciplina, danza contemporánea, coreografía, artes vivas, performance, museo.

Abstract

In recent decades, contemporary dance has gained weight in museums, galleries and artistic events around the world. Audiences, institutions and specialists are paying close attention to the choreographic and performative turns, articulated by several authors, which appear to constitute a cultural trend that overflows the field of contemporary art. Dance practices that engage with artistic contexts, that are simultaneously privileged by these contexts, question their own essence and explore undisciplined terrains. This ontological inquiry poses a methodological problem when addressing these practices: why privilege the concept of contemporary dance to encompass these artistic manifestations? This text presents an approach to the methodological-theoretical frameworks and various case studies that allow us to understand this issue.

Keywords: Indiscipline, contemporary dance, choreography, Live Art, performance, museum.

1. Introducción

ÖÖÖÖÖ fue el título de una de las exposiciones que acogió en 2021 el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM, Las Palmas de Gran Canaria). Un título conciso que permitía intuir qué tipo de muestra encontraría el público en su interior: una exposición sobre danza o una exposición danzante. Sin embargo, este rótulo se interrogaba, quizás, de la misma manera que lo hicieron los visitantes cuando al entrar en el centro encontraron instalaciones, instrucciones, fotografías y cuerpos que dormían y escribían en un ordenador: ¿es esto danza?, ¿son esto cuerpos danzantes?

Respecto a esto, Gabriel Hernández, comisario de la muestra, apuntaba lo siguiente:

“La interrogación que acompaña el término Dance y que da título a nuestra exposición no es exactamente una pregunta. Muchas veces, la pregunta conlleva una esencialización que cuestiona toda clase de variación o mutación. Bajo mi punto de vista, el signo de interrogación señala la resistencia que opone la propia danza a todo intento de definición categórica de su ‘esencia’. La danza, como tantas cosas, también es poseedora de un devenir que cuestiona su propia forma y que redefine los soportes y lugares donde se inscribe.” (Hernández 2021: 21)

Efectivamente, situar un interrogante junto al título no fue una decisión arbitraria, sino que este recogía la manera en la que la danza contemporánea, en su acercamiento a los circuitos artísticos, desarrolla prácticas que llegan a cuestionarse su propia esencia, se deslocalizan del cuerpo, desafían el movimiento y hacen uso de distintos formatos materiales, dando lugar a prácticas profundamente indisciplinadas o, mejor dicho, indisciplinadas.

La exposición ÖÖÖÖÖ es parte del corpus de casos de estudios que conforman la tesis doctoral *Seducción: seducción*,¹ y el título de la misma, con su interrogante final, recoge uno de los problemas metodológicos a los que se enfrenta esta investigación: ¿por qué privilegiar el concepto de danza contemporánea para englobar las prácticas artísticas estudiadas en el marco de la tesis?, ¿cómo evitar su disolución en categorías más amplias como las de performance o *Seducción*?

2. ¿Danza contemporánea? Una aproximación a los marcos teóricos

La cuestión ontológica en torno a la danza contemporánea ha sido ampliamente teorizada en los últimos años (Cvejić 2015: 9), por lo que se ha generado un gran volumen de literatura al respecto que es difícil de aprehender en su totalidad, sobre todo, en aras de aplicarla a la investigación que nos ocupa.

1. Tesis realizada en el marco de la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/01347), concedida por el Ministerio de Universidades.

Por ello, después de una revisión de este corpus, se presentan simplemente un número reducido de propuestas teóricas, que nos sirven como herramienta para operar de manera sencilla, pero también certera, en el marco de la tesis.

La pregunta “¿Qué es la danza contemporánea?” es nuestro punto de partida; y no únicamente como interrogante, pues este es el título del volumen de François Frimat, en cuya introducción se abordan tres conceptos que nos han permitido generar una estructura inicial desde la que abordar esta cuestión: contemporáneo, danza y obra (Frimat 2010).

En primer lugar, Frimat reflexiona sobre el concepto de contemporáneo y presenta una observación clave cuando este es aplicado a la danza: hay que considerarlo más allá de su sentido de temporalidad (Frimat 2010: 6). Ceñirse al valor temporal del término contemporáneo cuando nos referimos a la danza es insuficiente, puesto que podría llevarnos a incluir en él obras del repertorio clásico que se retoman en el presente e incluso obras que, habiendo sido creadas en la contemporaneidad, hacen uso de vocabularios que nada tienen que ver con lo contemporáneo. Por tanto, es necesario otorgar otro valor a este concepto, que Frimat construye en dos direcciones diversas.

Por un lado, a partir de la idea de ruptura. La danza contemporánea se produce a partir de una ruptura con una tradición histórica e institucional (Frimat 2010: 6), en nuestro caso, la de la danza teatral occidental. Una ruptura que, sin embargo, implica irremediamente una adhesión a esta tradición. En este punto, cobra sentido la forma en la que, en la introducción de este texto, nos referíamos a algunas de las prácticas que nos ocupan como indisciplinadas. Aquí el concepto de indisciplina se presenta como “la rebelión contra la academia y la atención a las formas, normas y usos de la disciplina propia” (Sánchez 2005: 1-2), la danza. Es decir, estas prácticas no van a jugar la “carta de la amnesia” (Goumarre 1999: 32), sino que van a conocer, reivindicar y, al mismo tiempo, cuestionar esta tradición, volviendo sobre ella en sus reflexiones, sin que esto limite sus horizontes artísticos.

Por otro lado, lo contemporáneo se construye a partir de aquellas características que resuenan en la actualidad y que, incluso, crean actualidad (Frimat 2010: 17). Pero ¿cuáles son estas características que anclan la danza a la contemporaneidad? La resolución de este interrogante pasa por otra pregunta: “¿Por qué la danza se ha convertido en una fuerza tan ineludible en la escena artística de la última década, operando como un poderoso atractor y haciendo su aparición no solo en obras de artistas visuales, de performance y de vídeo [...] sino también en la programación de galerías y museos de arte contemporáneo, llegando incluso a ser adquiridos por colecciones de artes visuales? (Lepecki 201: 14-15). Su respuesta, según André Lepecki, alude a cinco características que son constitutivas de la danza, activan elementos cruciales para las relaciones entre lo político y lo estético y que, por tanto, apelan a la sensibilidad contemporánea y, sobre todo, a la del arte contemporáneo: lo efímero, la corporalidad, la precariedad, la notación y la performatividad (Lepecki 2012: 15).

Tras abordar el término contemporáneo, Frimat se centra en la noción de danza y expone que el mero hecho de formular la pregunta “¿Qué es la danza?” implica un proceso de reconocimiento y, al mismo tiempo, de exclusión (Fimat 2010: 12). Esta cuestión, por tanto, podría llevarnos a correr el riesgo de caer en posiciones esencialistas, eliminando completamente de nuestro imaginario todas aquellas propuestas que pongan en riesgo la identidad de la danza; pero también, a opacar las dinámicas institucionales que crean compartimentos estancos que encasillan las formas artísticas y limitan los circuitos de representación a numerosos artistas contemporáneos que no se ciñen a sus categorizaciones (Frimat 2010: 12).

Con estas dos cuestiones en el punto de mira, el siguiente paso es asumir que esta exclusión es inevitable y, de hecho, ya se ha producido en este texto. Al inicio del mismo hacíamos hincapié en aquellas prácticas que generaban un proceso de ruptura con una tradición histórica e institucional concreta, la danza teatral occidental. Esto deja fuera de nuestros análisis aquellas formas de danza ligadas a tradiciones no occidentales, a los bailes sociales, asociados con un estilo de música o una cultura concreta, o a ciertos folclores. Así, exposiciones como *Madrid desde el baile* (Centro Centro, 2023), *You got to get in to get out* (La Casa Encendida, 2021) o *Elements of Vogue* (CA2M, 2018), que apelan a distintas formas de baile, quedarían fuera de nuestro objeto de estudio, pues su abordaje implicaría adentrarnos en ámbitos del conocimiento que exceden la tesis doctoral como los *party studies*, las implicaciones del cuerpo en culturas como el *techno* o el *voguing* o la historia de la pista de baile, entre otras cosas. Al igual que estas exposiciones, también es ineludible la presencia del flamenco en museos y centros de arte. Aunque queda patente que lo contemporáneo es indisociable de figuras como Rocio Molina o Israel Galván (Didi-Huberman 2008), la ruptura que estos presentan en sus obras se produce respecto a la tradición y lenguajes propios del baile flamenco; además, se insertan en unas genealogías específicas del flamenco contemporáneo (López Rodríguez 2020).

Estas ideas de reconocimiento y exclusión no se limitan al marco teórico de la tesis, sino que van a aparecer continuamente en nuestros casos de estudio, cuestionadas por los coreógrafos que conforman este corpus. Por ejemplo, Boris Charmatz, en su pieza *20 Dancers for the XX Century*, busca poner en jaque las historias canónicas de la danza y para ello, en su versión del Museo Reina Sofía de 2016, incluyó bailes asociados a la cultura pop, a través de una famosa coreografía de Michael Jackson interpretada por Mani Mungai, y el flamenco, de la mano de Olga Pericet.

Mientras esta exclusión hay que asumirla y presentarla como tal, hay otras que debemos enfrentar en pos de un reconocimiento de las prácticas que nos ocupan dentro de la categoría de danza contemporánea, pues muchas de ellas, debido a su espíritu indisciplinado, tienden a catalogarse bajo términos más amplios como los de performance o *Live Art*. Esto se debe a que estas prácticas exploran las fronteras de la disciplina de la danza, juegan con el cuerpo, se acercan a nuevas materialidades y experimentan con el

movimiento. Aunque todo ello es considerado a la hora de cuestionar la identidad de ciertas prácticas de danza, quizás sea esto último —los cambios en la relación con el movimiento— lo que juega un papel clave en los juicios al respecto. En este sentido, Bojana Cvejić apunta cómo algunos cuestionamientos en torno al movimiento no se llegan a considerar danza, y es precisamente por esto por lo que sigue abierto el debate del estatus ontológico de la disciplina (Cvejić 2015: 9).

En lo que al movimiento se refiere, encontramos dos momentos en la historia de la danza sobre los que podemos poner el punto de mira, como foco de gran ruptura y, por tanto, también como momento de cuestionamiento de la identidad de la danza. El primero de ellos es la década de 1960, con los experimentos dancísticos de los coreógrafos que participaron en la experiencia del Judson Dance Theatre, para los cuales cualquier cuerpo podía hacer danza y cualquier movimiento podía ser considerado como tal. Debido a ello, algunos teóricos sitúan en este grupo el fin de la disciplina de la danza, como Noël Carroll, que a partir de las reflexiones que Arthur Danto plantea para la pintura en *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, establece en 1962 la muerte de la danza (Carroll 2003). El testigo de la experimentación llevada a cabo por los coreógrafos del Judson es recogido a inicios de la década de 1990 por un grupo de coreógrafos que han recibido el nombre de nueva danza, danza conceptual e incluso de no danza, entre los que se encuentran, entre otros, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, La Ribot, Boris Charmatz, Meg Stuart o Vera Mantero. De todos los rasgos que presentan sus obras, la característica capital de las mismas es su insistencia en la inmovilidad. Para André Lepecki esto supone “un acto crítico de profundo impacto ontológico” (Lepecki 2009: 14), que lleva a una preocupación del público y la crítica por el futuro de la danza (Lepecki 2009: 13).

Al igual que Lepecki, otros teóricos han puesto el foco en la ruptura de la danza con el movimiento y, como él, han generado discursos que permiten seguir ligando estas propuestas a la danza. Entre ellos, cabría destacar a Gerald Siegmund y la conferencia que presentó en los ciclos *Desviaciones* —uno de los casos de estudio de la tesis— en su edición del año 2000, “El problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de acción”. En ella exponía que la relación entre cuerpo y movimiento ha sido siempre la base de la identidad de la danza y que, sin embargo, a lo largo de su historia se han adherido a esta relación ciertas características que podrían haber puesto en peligro esta identidad. Para ello Siegmund se remonta a las formas dancísticas ensalzadas por Georges Noverre en su ensayo *Cartas sobre la danza y los ballets* (1760) y señala que estas incluyen medios ajenos al movimiento tomados de otras artes, sobre todo del teatro, como la dramaturgia y la pantomima. Hasta en la danza propuesta por Merce Cunningham, que intenta centrarse en el movimiento como objeto fundamental de la disciplina, ve el riego de la pérdida de la identidad de la danza si esta se “aliena de su propia historia” (Siegmund 2003: 57). Finalmente, revisa alguno de los principios de la nueva danza de los 90 y, como hemos

adelantado, explica que en sus trabajos la “idea de identidad ha abandonado el viejo vínculo entre el cuerpo y movimiento en favor del vínculo entre cuerpo e imagen” (Siegmund 2003: 58). Aun así, para él, en estas piezas la danza nunca va a llegar a fundirse con la imagen, pues el cuerpo, “como sustrato de la danza, no desaparece” (Siegmund 2003: 62).

Junto al concepto de danza, cobra protagonismo en nuestra tesis el de coreografía. Con el cambio de siglo, la coreografía ha ganado peso en las reflexiones producidas en el terreno de la danza contemporánea, pero también del arte y el comisariado, e incluso en otros ámbitos del conocimiento como la política o la filosofía (Brannigan 2023: 43; Allsopp y Lepecki 2008). Esto se refleja en nuestros casos de estudio. Por ejemplo, el término coreografía está en el origen del festival *In-Presentable* (2003-2012), que en su primera edición se denominó *Procesos (Coreográficos)* y que en las sucesivas reflexionó sobre “cómo y desde dónde producir coreografía a través de diferentes metodologías de trabajo” (In-Presentable 2005). También está en el centro de la concepción teórica de la exposición *Retrospectiva* de Xavier Le Roy (Fundació Antoni Tàpies, 2012). Además, este se revisó y trabajó más allá de la muestra en un taller en colaboración con el MACBA con el título *Coreografía expandida. Situaciones, movimientos, objetos...* La coreografía en un sentido amplio, también se ha abierto camino en los proyectos de algunas instituciones, destacando el caso del Museo Reina Sofía, en el que esta se ha desarrollado a través de sus dos conceptos asociados: la escritura y el movimiento (Allsopp y Lepecki 2008: 1). Si nos referimos al primero, la coreografía permite entender en el marco de la colección los archivos y documentos como algo más abierto, dinámico y vivo que puede generar un *archivo performable* (Hinojosa 2015, 42). En cuanto al movimiento, el museo ahonda en la etimología de la palabra coreografía y rescata la idea de *corea*, asociándola a cómo los movimientos de los cuerpos pueden generar nuevos espacios, con nuevas reglas y nuevas formas de gobernanza (Manuel Borja-Villiel 2024). A pesar del peso de la coreografía en la tesis, este concepto no llega a sustituir al de danza contemporánea, sino que nos lleva a considerar esta disciplina como el medio privilegiado para desarrollar los problemas, retos y reflexiones que propone la coreografía.

En este punto de la investigación entra en juego la idea de obra, de la mano de las reflexiones que Erin Branningan desarrolla en el volumen *The Persistence of Dance: Choreography as Concept and Material in Contemporary Art* (2023). Las propuestas que Branningan aborda en su investigación, las cuales normalmente operan en museos, deben considerarse, según la autora, más allá de la idea de obra de danza y dentro del propio campo del arte contemporáneo. Esta defiende que, en la última década, la experimentación y reflexiones llevadas a cabo por la danza, así como su forma de producción y circulación por los circuitos artísticos, la han convertido en un arte posdisciplinario y, por tanto, se decanta por el término “pos-danza” para nombrar estas prácticas (Brannigan 2023: 5). Branningan insiste en que lo posdisciplinario, lo interdisciplinario y, en nuestro caso, lo indisciplinado, depende de la disciplina

y, por tanto, se mantiene la especificidad del medio. Por ello, aunque las preocupaciones y condiciones materiales de estas obras estén alineadas con las del arte contemporáneo, no llegan a ser subsumidas completamente por sus lógicas; es más, estas, desde la especificidad de los conocimientos de la disciplina de la danza, aportan nuevas perspectivas y abren nuevos horizontes para este campo.

3. Museos en danza. Una aproximación a los marcos institucionales

Las prácticas artísticas abordadas en el seno de la tesis doctoral, como ya se ha apuntado, están ligadas a una tradición histórica, pero también institucional. Si ponemos el foco en los marcos institucionales recogidos en la investigación, el término danza contemporánea cobra gran relevancia, especialmente en lo que respecta a su relación con el museo.

En este sentido, debemos tener en cuenta que el lugar tradicional de representación de la danza es el teatro. Por tanto, su relación con la institución museo será muy diferente a la de otras formas artísticas como la performance, sobre todo, la performance histórica, que desde su emergencia en las décadas de 1960 y 1970 ha sido presentada como una práctica profundamente crítica con esta institución y el sistema del arte. La danza, en cambio, ve en el museo la posibilidad de experimentación formal, material y con las propiedades de este espacio, con unos códigos diferentes a los teatrales. El entusiasmo de la danza por este nuevo terreno a explorar, resultaría, según Claire Bishop, en la despolitización de sus prácticas en un sentido de crítica institucional, porque su institución de origen es otra, el teatro (Bishop 2018, 29).

Sin embargo, al abordar algunas de las prácticas dancísticas que operan en el ámbito del museo, encontramos que muchos coreógrafos desarrollan discursos críticos con la institución, enfocados en una dirección precisa: la inclusión de la danza en los museos como parte accesorio y no como un arte de pleno derecho y su exclusión de los relatos sobre el arte que las instituciones generan. Por ejemplo, Ralph Lemon advierte cómo en ellos la danza “siempre permanecerá fuera, no pertenece a ese lugar” (Lemon 2013). También el coreógrafo Boris Charmatz interpela a los vacíos que se producen en esta institución y en la historiografía del arte y explica cómo se tiene la idea de que “el arte contemporáneo (por definición) debe ser hecho por artistas visuales [...]”. En cuanto a la historia del ‘arte corporal’, parece ignorar la danza occidental” (Charmatz y Launay 2003: 163). Charmatz con sus propuestas, que emanan del marco conceptual del *Musée de la Danse*, intenta poner fin a esta diferenciación y transformar los modos de hacer de las instituciones museísticas.

Aun así, debemos tener en cuenta que estos cuestionamientos de la institución museo se están produciendo en un momento —en la primera década de los 2000— en el que los giros performativos y coreográficos empiezan a normalizarse en términos institucionales. Estos giros tienen que ver, entre

otros factores, con dos cuestiones principales: por un lado, con la tendencia de llevar la danza contemporánea y la coreografía al museo y, por otro, con las propias investigaciones dentro de la disciplina de la danza que se están llevando a cabo desde mediados de la década de 1990 (Costinas y Janevski 2017:7).

Esto apunta hacia la institucionalización de la danza que, aunque se haya desarrollado en paralelo a la de la performance, no se ha llevado a cabo de la misma manera, pues la primera ha gozado en los últimos años del favor de las instituciones, convirtiéndose en una corriente dominante. En el contexto nacional podemos encontrar algunos ejemplos que ilustran esta afirmación, como el caso de Fernando Baena, que increpa a las instituciones artísticas por la dificultad que él y otros performers de su generación han tenido para acceder a ellas, debido a que estas han preferido incluir prácticas vinculadas a las artes escénicas, especialmente a la danza:

“La acentuación del trasvase de las artes escénicas y el museo podría estar relacionado —no digo que sea el causante— con el olvido y menosprecio en España de toda una generación de practicantes de la *performance* clásica y otros experimentalismos. [...] En los últimos años, la danza y otras artes escénicas han ido entrando en el museo, siendo en estos momentos el tipo de manifestación performativa que más atención recibe.” (Baena 2023: 93)

A pesar de esta predominancia de la danza en marco de los giros performativos, pareciera que el término danza se resiste a incluirse en el vocabulario institucional en el que siguen predominando nociones como performance o artes vivas para nombrar departamentos o programas públicos. Ante esto, cada vez más artistas reclaman el uso del término danza en aras de su visibilización. Este es el caso de Sara Wookey, cuyo trabajo artístico se desarrolla en museos y que en su tesis doctoral aporta la siguiente justificación para el uso de la palabra danza:

“Elijo el término *danza* porque es una palabra que a menudo se omite o se reemplaza por la palabra *performance* tanto en los discursos de museos como de los estudios de performance sobre la danza en el museo. [...] Mi interés está más en una integración de la danza en el museo de una manera que mantenga la integridad de la práctica y contraste con la tendencia de museos, como la Tate Modern, a utilizar consistentemente la palabra *performance* incluso cuando presentan obras de este tipo de danza.” (Wookey 2021, 27)

4. El caso español. Una aproximación a los marcos histórico-artísticos

“Nuestras prácticas pueden describirse mediante una variedad de terminología, dependiendo de los diferentes contextos culturales en los que operamos. Nuestras prácticas pueden denominarse: ‘arte performance’, ‘arte vivo’, ‘happenings’, ‘eventos’, ‘body art’, ‘danza / teatro contemporáneo’, ‘danza experimental’, ‘nueva danza’, ‘performance multimedia’, ‘site specific’, ‘instalación corporal’, ‘teatro fisi-

co', 'laboratorio', 'danza conceptual', 'independance', 'danza / performance poscolonial', 'danza callejera', 'danza urbana', 'danza teatro', 'espectáculo de danza', por nombrar solo algunos..." (Bel et al. 2002)

Este fragmento del *Manifiesto for a European Performance Policy*² enuncia una cuestión clave para este apartado: la importancia que cobran los contextos culturales a la hora de establecer categorías que definan una práctica artística. Por tanto, para nuestra tesis doctoral, enfocada en el caso español, es ineludible una revisión del contexto dancístico nacional. La resistencia a los términos *Live Art*, performance o incluso pos-danza se debe a la necesidad de volver sobre el propio contexto, pues muchas de las prácticas que cobran protagonismo en la tesis deben ser leídas en el marco del desarrollo de la danza contemporánea española y las particularidades que esta presenta; relacionadas con el contexto histórico y político —una danza contemporánea trunca por la dictadura y que resurgió en España con el retorno de la democracia—, pero también aquellas derivadas de las políticas culturales, el apoyo económico e institucional, los modelos de producción y distribución o la educación de sus públicos.

La importancia de este ejercicio puede ilustrarse si tomamos como ejemplo la figura de La Ribot—precisamente, una de las impulsoras de este manifiesto— y sus *Piezas Distinguidas*, cuya primera serie se creó en 1993. Estas obras son hoy mundialmente conocidas, pero entonces fueron una respuesta al contexto de inestabilidad y precariedad que atravesaba la danza contemporánea española. En este momento cesó el apoyo que las artes escénicas habían recibido durante la década anterior, tras la victoria del PSOE en las elecciones de 1982, y que en 1992, con la Expo de Sevilla, los Juegos Olímpicos de Barcelona y la capitalidad cultural de Madrid, alcanzó su punto álgido, y también su punto final (Sánchez 2006: 24).

Las *Piezas Distinguidas* se concibieron y estrenaron en 1993 en las residencias escénicas impulsadas por Alberto Martín en el marco del Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca.³ Estas creaciones pronto llamaron la atención del contexto internacional y ese mismo año Lois Keidan conoció el trabajo de la coreógrafa en su estudio de Madrid (Keidan 2017: 37). Dos años más tarde la invitó a presentar sus *13 Piezas Distinguidas* en Londres. Según Keidan, en aquel entonces el término "*Live Art*" estaba ganando peso en Reino Unido y allí La Ribot encontró, además de la audiencia apasionada del ICA, "un clima cultural que, al contrario que en

2. Este manifiesto surgió de una reunión autogestionada que tuvo lugar en 2001 en el Tanzquartier Wien y fue impulsada por Jérôme Bel, La Ribot, Xavier Le Roy y Christophe Wavelet (Petra Sabish 2017: 45).

3. El Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca se crea en 1987. Entre 1990 y 1995 se llevaron a cabo diversas actividades en torno a la danza impulsadas por Alberto Martín. Entre ellas destacan las residencias escénicas, en cuyo marco, el 24 de agosto de 1993, se estrenaron las cinco primeras *Piezas Distinguidas* de la serie *13 Piezas Distinguidas* (Martín Expósito 2024).

Madrid en aquel momento, apoyaba lo radical, las prácticas interdisciplinares e incluso tenía un nombre para ellas” (Keidan 2017: 38). Es decir, la escena del *Live Art* le ofrecía un contexto teórico, artístico e institucional propicio para desarrollar su obra —quizás por ello se instaló en Londres entre 1997 y 2004, donde elaboró las *Piezas Más Distinguidas*—.

A pesar de ello, el término *Live Art* y su contexto no fueron para la artista, ni lo son para nosotros, suficientes para situar, conceptualizar y nombrar su práctica. De hecho, La Ribot siguió participando del entramado español de la danza contemporánea que, debido a su precariedad, debió apoyarse en la autogestión y las redes de afecto. De estas redes se desprenden durante la década de 1990 y principios del 2000 diversos talleres, programas de residencias y varias estructuras, como ciclos y festivales, orientadas a la producción y presentación de sus trabajos. En Madrid, por ejemplo, en 1995, se fundó el grupo UVI-La Inesperada al que perteneció La Ribot junto con otras coreógrafas como Blanca Calvo, Olga Mesa, Elena Córdoba, Ana Buitrago y Mónica Valenciano. Impulsados por este grupo, y con Blanca Calvo y La Ribot a la cabeza, como comisarias, debemos destacar *Desviaciones*, una suerte de ciclos que tuvieron lugar en Madrid entre 1997 y 2001.

Los ciclos contaron con el apoyo de la sala Cuarta Pared, en la que se realizaron gran parte de sus ediciones, y de varias instituciones que acogieron algunas sus propuestas o los financiaron. En *Desviaciones* participaron artistas, bailarines y coreógrafos españoles y extranjeros, así como teóricos, críticos, comisarios o historiadores, del mundo de la danza y el arte, que impartían conferencias y participaban en mesas redondas enfocadas en diversas líneas de trabajo. El abordaje de estos ciclos no es baladí, ya que en ellos se aglutinan algunas de las cuestiones capitales de este apartado.

Por un lado, a nivel conceptual, los ciclos surgen de la petición de Blanca Calvo y La Ribot a José Antonio Sánchez y Carlos Marquerie para que estos generasen una reflexión teórica entorno a las prácticas de nueva danza que se estaba produciendo en España. Así, a partir de su conceptualización, estas quedarían englobadas dentro de un movimiento más amplio: la nueva danza europea (Sánchez 1997). En la edición de 1998 se empieza a hablar de los cruces de la danza con otras disciplinas artísticas y se incluye el concepto de *Live Art* en la presentación de los ciclos. Este mismo año se dedica una mesa redonda a la reflexión en torno a este término en la que participaron, entre otras, la propia Lois Keidan. En la edición del año 2000 el concepto de danza parecía diluirse más que nunca, entonces, se abordó esta cuestión a través de la conferencia de Gerald Siegmund “El problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de acción” (2003). Este reforzó la idea de que las propuestas presentadas en los ciclos podían seguir anclándose a la danza contemporánea. En definitiva, estos ciclos ocuparon gran parte sus esfuerzos conceptuales en repensar la danza contemporánea y sus fronteras.

Por otro lado, los ciclos dejaron claro que los planteamientos experimentales de las propuestas que acogían no siempre se debieron a cuestiones

artísticas, sino también que estaban inmediatamente ligados a la situación de precariedad en la que estas se desarrollaban. En este sentido, hay que poner el foco en la cuestión espacial, y especialmente en el acercamiento de estas prácticas a los circuitos artísticos. En la edición de *Desviaciones* del año 2000, se toma el espacio como tema central pues “los trabajos estaban pidiendo a gritos un cambio en el espacio, salir de la caja negra, cambiar o quitar gradas y olvidar determinados códigos teatrales” (Calvo y Ribot 2000). Esto refiere a la necesidad artística de los coreógrafos de enfrentarse a los retos que les proponían nuevos contextos diferentes al escénico. Sin embargo, en los ciclos también se dibujó cómo muchas de las prácticas que se acercaban a ellos no encontraban hueco en los circuitos escénicos o solo en aquellos más marginales.

En el coloquio presentado en la edición del año 2000, “Espacios para la creación”, en el que participaron diferentes gestores culturales y artistas, se recogieron diversas reflexiones que nos pueden ayudar a hacernos una idea de los movimientos de estas prácticas entre diferentes instituciones. En primer lugar, se abordó cómo muchos espacios artísticos acogían propuestas que eran marginales en los circuitos escénicos tradicionales y que, tras ello, muchas de estas prácticas pasaban a ocupar el centro de grandes instituciones. Se expuso también cómo, a pesar de este trasvase, las galerías y museos todavía no se habían adaptado a estas prácticas. Por último, se señaló que la década de 1990 fue prolífica para los acercamientos de la danza a museos y centros de arte en toda Europa. Desde las instituciones españolas también se explicó cuál estaba siendo su experiencia al respecto; por ejemplo Alicia Chillida, encargada de la gestión de las actividades en algunos espacios del Museo Reina Sofía, presentó la convergencia entre exposiciones y prácticas en vivo que se producía en el Palacio de Velázquez y el Palacio de Cristal (Toni Cots et al. 2003), aunque la danza no pasaría a consolidar su posición en esta institución hasta una década después.

De hecho, cabe destacar que fue en el Palacio de Velázquez donde en 2003 La Ribot realizó *Panoramix*. Sin embargo, esta muestra se concibió fuera de las líneas narrativas del museo y tuvo lugar a pesar de la negativa del director del momento, Juan Manuel Bonet, que solo accedió a dejar este espacio entre dos exposiciones. Finalmente, el proyecto fue gestionado con los esfuerzos de la propia La Ribot, Paz Santa Cecilia, su manager, y Soledad Lorenzo, con la financiación de la Comunidad de Madrid (Ribot 2022).

5. Coda

El término danza contemporánea, como se ha presentado en este texto, sirve como paraguas para acoger diversas prácticas que pueden considerarse indisciplinadas por su ruptura con una tradición previa, la danza teatral occidental, sobre todo, en lo que respecta a la relación de la danza con el movimiento, lo que cala en términos ontológicos en su concepción. Sin embargo,

esta ruptura no implica un completo rechazo u olvido de su historia o de ciertas características propias. En este sentido, estas obras se encuentran en la estela de cierto linaje anclado en las experimentaciones dancísticas llevadas a cabo en la década de 1960 por los coreógrafos que fueron partícipes del Judson Dance Thater, cuyo testigo es retomado en la década de 1990 por los coreógrafos de la nueva danza.

Estas obras potencian cuatro características clave que desarrollan a partir de conocimientos disciplinares específicos y que son también las características que las anclan a la contemporaneidad: lo efímero, la corporalidad, la precariedad, la notación y la performatividad. Estas se encuentran alineadas con las preocupaciones estéticas y políticas del arte contemporáneo, lo que nos lleva a considerar estas prácticas más allá del ámbito de la danza, como obras plenamente insertas en el campo del arte contemporáneo. En este campo, estas obras van a operar desde las herramientas y conocimientos que les aporta su propia especificidad disciplinaria, lo que permite nuevas lecturas sobre la historia del arte y el museo, que son diferentes de las que podrían ofrecerse desde la performance, pues su relación con esta institución ha sido, y aún hoy es, diferente. Si bien es cierto que el término de pos-danza, por el que opta Branningan, enmarca a la perfección todas estas ideas, esta tesis privilegia el concepto más amplio de danza contemporánea, pues permite volver sobre las condiciones históricas, sociopolíticas, económicas y culturales en las que se desarrolló la danza contemporánea en España y las particularidades que se desprenden de este contexto.

Por último, cabe señalar que este texto no solo se construye a través de referencias teóricas, sino que está atravesado, y a la vez atraviesa, todos los casos de estudio abordados en la tesis. La alusión constante en él a estos casos de estudio no es una decisión baladí, sino que permite exponer el problema de la identidad de la danza contemporánea como una cuestión que desborda los marcos metodológico-teóricos de la investigación y se encuentra intrínsecamente ligada a los procesos de institucionalización de la danza contemporánea, siendo una preocupación capital de artistas, comisarios e instituciones que trabajan en este contexto.

Bibliografía

- Allsopp, R. y Lepecki, A. 2008: "Editorial: On Choreography", *Performance Research* 13.1: 1-6.
- Baena, F. 2023: "La institución contra los artistas", en Lesmes González, D. y Estella, I. (eds.): *Performance en el museo/el museo come performance*, 92-105, Madrid.
- Bishop, C. 2018: "Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention", *TDR / The Drama Review* 62/2: 22-42.
- Borja-Villel, M., 2024: Entrevista con Manuel Borja-Villel, entrevistado por Molina Olmos, B.

- Brannigan, E. 2023: *The Persistence of Dance: Choreography as Concept and Material in Contemporary Art*, Ann Arbor (Michigan).
- Calvo, B. y La Ribot 2000: "Programa Desviaciones 2000".
- Carroll, N. 2003: "The Philosophy of Art History, Dance and the 1960s", en Banes, S. (ed.): *Reinventing dance in the 1960's: Everything was Possible*, 81-97, Madison (Wisconsin).
- Charmatz, B., y Isabelle L. 2003: *Entretenir: à propos d'une danse contemporaine*, Dijon.
- Costinas, C., y Janevski A. (eds.) 2017: *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*, Berlin.
- Cots, T., Chillida, A., Grande, C., y Reyniers J. 2003.: "Espacios para la creación", en Sánchez, J. A. y Conde Salazar, J. (eds.): *Cuerpos sobre blanco*, 197-216, Cuenca.
- Cvejić, B. 2015: *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, London.
- Didi-Huberman, G. 2008: *El Bailaor de soledades*. Valencia.
- Franko, M. 2013: "Boris Charmatz at MoMA: homeless in the museum, or, how to be a school", *OpEdgy Arts & Performance*. Accesible desde: <https://www.jampole.com/OpEdgy/?p=231>.
- Frimat, F. 2010: *Qu'est-ce que la danse contemporaine: politiques de l'hybride*, Paris.
- Goumarre, L. 1999: "La nueva danza en Francia", en Sánchez J. A. (ed.): *Desviaciones*, 29-43, Madrid-Cuenca.
- Hernández, G. 2021: «Sobre la danza para un catálogo o nombre del título», en Hernández, G. (ed.): *DANCE?*, 14-21, Las Palmas de Gran Canaria.
- Hinojosa, L. 2015: "Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos", en Albarrán Diego, J. y Estella, I (eds.): *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 23-47, Madrid.
- In-Presentable 2005: «Programa In-Presentable».
- Keidan, L. 2017: "La Ribot: Distinguished Artist /An Introduction2", en Niederbuechner, A. y Sutinen, V.: *La Ribot: Occuupatiooon!*, 37-41, Berlin.
- Lepecki, A. 2009: *Agotar la danza: performance y política del movimiento*, Madrid-Barcelona.
- Lepecki, A. 2012: "Introduction//Dance as a Practice of Contemporaneity" en Lepecki, A. (ed.): *Dance*, 14-23, Cambridge (Mass.).
- López Rodríguez, F. 2020: "El surgimiento del baile flamenco contemporáneo: historia y debates estéticos (1980-2008)", en Murga Castro, I., Elvira Esteban, A. I. y López Crevillén, E. (eds.): *La investigación en danza MadridOnline 2020*, Madrid, 111-117.
- Martín Expósito, A., 2024: Mail a Molina Olmos B. 2024, 22 de febrero de 2024.
- Ribot, M. 2022: Entrevista con La Ribot, entrevistado por Molina Olmos B.
- Sabish, P. 2017: "For a Topology of Practices. A Study on the Situation of Contemporary and Experimental Dance, Choreography and Performance

- Art in Europe (1990-2013)", en Brauneck, M. (ed.): *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures - Aesthetics - Cultural Policy*, 43-184, Bielefeld.
- Sánchez, J. A. 1997: "Programa Desviaciones 1997".
- Sánchez, J. A. 2005: "Prácticas indisciplinarias en la creación escénica contemporánea", *Telón de fondo*, 2: 1-19.
- Sánchez, J. A. 2006: "Génesis y contexto de la creación escénica en España. 1978-2002" en Sánchez, J. A. (ed.): *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, 15-33, Cuenca.
- Siegmund, G. 2003: "El Problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de acción", en Sánchez J. A. y Conde Salazar. J. (eds.): *Cuerpos sobre blanco*, 51-62, Cuenca.
- Wookey, S. 2021: *Spatial Relations: Dance in the Museum*. Tesis doctoral, Coventry University.

DESAFIaments I Oportunitats: Les Noves Fronteres Tecnològiques de l'Art i les Iniciatives Digitals

Cristina Troya Betrian

Universitat Autònoma de Barcelona

<https://orcid.org/0009-0005-1917-0178>

Resum

La tecnologia cada cop juga un paper més important a la nostra societat, en què el món de l'art no queda enrere. Cada vegada més, les institucions culturals aposten per la utilització de la tecnologia digital en els seus espais per tal de divulgar l'art.

Sovint se sol confondre el que és l'art digital i el que són les iniciatives o propostes digitals (experiència immersiva, augmentada i mixta). En aquest cas, el present article pretén diferenciar i clarificar què és cadascun d'aquests.

La Història de l'Art (i la Història en general) necessita una revisió urgent i clara per tal de poder encabir aspectes actuals que no estan presents en el seu discurs. És el cas de Refik Anadal, Antoni Arola, Alba Corral o Random Internacional; són menys artistes que Joan Miró per utilitzar la tecnologia com a mitjà per crear les seves obres? Al mateix temps, l'aplicació de propostes digitals (a partir de la Intel·ligència Artificial) es presenta com una nova mirada i perspectiva per percebre la imatge. De fet, s'erigeix en una eina que permet conservar, investigar, divulgar, interpretar i reconstruir el nostre patrimoni cultural i artístic. Per tant, es pretén donar una visió de l'art digital i les propostes digitals a partir de casos concrets per tal de poder mostrar les noves iniciatives artístiques que estan sorgint i que es presenten com el futur dins el món de l'art.

Paraules clau: Tecnologia digital, art digital, propostes digitals, experiències virtuals, art.

Abstract

Technology is playing an increasingly important role in our society, in which the art world is not left behind. Increasingly, cultural institutions are betting on the use of digital technology in their spaces to divulge art.

It is often confused what digital art is and what digital proposals are (immersive, augmented and mixed experience). In this case, this article aims to clarify the differences of what each of them is.

The History of Art (and History in general) needs an urgent and clear revision to be able to incorporate current aspects that are not present in his discourse. It is the case of Refik Anadal, Antoni Arola, Alba Corral or Random International; are they less artists than Joan Miró for using technology to create their works? In turn, the application of digital proposals (based on Artificial Intelligence) is presented as a new point of view and perspective to perceive images. In fact, it is a tool that allows us to preserve, investigate, disseminate, interpret and rebuild our cul-

tural and artistic heritage. Therefore, it is intended to give a vision of digital art and digital proposals from concrete cases to be able to show the new artistic initiatives that are emerging and that are presented as the future within the world of art.

Keywords: Digital technology, digital art, digital proposal, virtual experiences, art.

1. Introducció

Art digital, experiències immersives i ús de les noves tecnologies (patrimoni)

La incorporació de la tecnologia dins el món de l'art ha donat peu a la creació de tendències, propostes i iniciatives molt diverses i diferents entre sí. Així i tot, la falta de coneixement sobre aquestes noves tendències provoca la confusió de conceptes o el fet d'entendre la tecnologia com un "tot". Per això, cal fer pedagogia sobre el potencial que ofereix la incorporació de la tecnologia dins el món de l'art, per tal d'eliminar la seva concepció com a element banal.

A continuació es procedirà a definir i classificar algunes de les propostes sorgides a partir d'incloure la tecnologia dins l'art. En aquest cas, es troba l'àmbit més creatiu com pot ser l'art digital, l'ús de la tecnologia per crear noves experiències com les experiències immersives o bé la incorporació de la tecnologia per reconstruir i reinterpretar el patrimoni.

2. Categorització i definició

Art digital

L'art digital és una expressió artística categoritzada dins l'art contemporani que es defineix com la manera de crear a partir de l'ús de la tecnologia. El mètode tradicional es deixa enrere per utilitzar una nova eina que és la tecnologia i els invents que en deriven. Per una banda, l'art digital es defineix com "una forma de arte que utiliza la tecnología digital para la creación artística" (Valencia Ramos 2023). Pel que fa al rol de l'artista, "el artista digital es un creador que usa medios que ofrece el ordenador (...) crea con el ordenador o muestra la obra con la intervención de uno" (Giner Martínez 2007). Cal destacar que les peces d'art digital contenen una "gran fuerza visual e intelectual que además con frecuencia favorecen la participación del espectador" (Bellido Gant 2003), que es basen en la tridimensionalitat, la immersió i la interacció.

La creació d'un nou marc artístic es fa visible a partir de la creació d'un nou entorn que té unes lleis pròpies que fugen dels materials i les tècniques convencionals. Com exposa Bellido Gant (2003), l'art digital obre un nou paradigma per tal d'"eliminar el concepto de obra de arte objetual, al modificar el papel del espectador y al crear (...) obras colectivas y que se mueven al margen de los canales oficiales del mercado artístico".

Així i tot, al segle XX, amb l'inici de l'era digital (marcada pels mitjans digitals) i la gran revolució tecnològica apareix un conflicte que deriva de la confusió de les característiques i el potencial de l'aplicació de la tecnologia en el món artístic. No obstant això, l'aparició de les noves tecnologies de la informació i l'aparició de nous suports informàtics permet la democratització de les imatges a partir de la seva reproducció massiva (Bellido 2003).

Dins l'art digital, cal posar el focus a internet com un mitjà de difusió per a la creació digital. L'accés *online* als continguts d'art digital permet fer difusió de les obres, fet que permet un apropament a les institucions artístiques com museus i galeries o inclús a altres artistes. De fet, apareix un nou món de possibilitats a explorar i desenvolupar per difondre i divulgar aquestes noves formes d'expressió, a partir de les xarxes socials o altres plataformes *web* (Bellido 2003).

Pel que fa a la periodització de l'art digital, la cronologia que es pot establir és complexa i dins un període llarg, tal com ha teoritzat Valencia Ramos (2023):

- La primera etapa (1950-60) inicia amb l'aparició de l'animació digital que permet explorar amb la tecnologia per crear animacions mitjançant l'ordinador a través de la creació d'un art generatiu.

- La segona etapa (1970-80) és d'expansió i diversificació de l'art digital. Per una banda, l'accessibilitat de la tecnologia per ordinador permet experimentar amb les tècniques i eines digitals. Per una altra banda, apareixen nous fenòmens com la popularització del vídeoart o els primers programes de dibuix per crear imatges digitals.

- La tercera etapa (dècada del 1990) propicia una major difusió de l'art digital a causa de l'arribada d'Internet, la transmissió de dades a partir de *World Wide Web*, però també s'introdueix la realitat virtual i augmentada per crear un art immersiu i tridimensional.

- La quarta etapa (dècada dels 2000) es visibilitza com un període que utilitza tecnologies avançades per crear obres interactives, en què també comencen a aparèixer els primers festivals d'art digital.

- Finalment, la darrera etapa (dècada del 2010 i 2020) ha estat marcada per l'auge de les xarxes socials i les plataformes en línia que han dut a una major visibilitat d'oportunitats per compartir les obres d'art digitals, que al mateix temps han vist l'aparició de noves eines creatives com la IA per crear un art generatiu.

L'art digital es presenta com un element emergent dins la Història de l'Art, tot i que a poc a poc comença a tenir la seva incidència i visibilitat. Com s'ha anat esmentant, la desconeixença provoca que es classifiqui o es categoritzi aquesta nova manera de fer art dins uns estàndards negatius pel seu aspecte innovador, diferent i transgressor (respecte a les normes artístiques tradicionals). Per això cal remarcar la importància i la necessitat d'un apropament de les noves tendències artístiques a la societat.

Una aposta molt interessant va ser la que es va poder gaudir a Barcelona al Disseny Hub amb *Digital Impact*, des del 28 d'abril fins al 27 d'agost del

2023. Aquesta proposta va permetre els visitants conèixer i interactuar amb les peces d'art digital de primera mà.

A continuació es procedirà a tractar una sèrie d'obres d'art digital que van estar presents a l'exposició *Digital Impact*. L'exposició *Digital Impact* pretenia exposar l'estat actual de l'art i el disseny digital per tal de demostrar que "el arte digital, también es arte. Es humano", a partir de la interacció de l'usuari amb les peces artístiques (Digital Impact, 2023). Entre els artistes digitals que hi van participar estan presents Refik Anadol, Lowkeymoves, State, Universal Everything, Six N Five i Quayola.

L'artista multimèdia Refik Anadol va crear la peça *Machine Meoirs: Space* (Fig. 1) a partir de l'ús de dades (IA) per tal de presentar imatges que creaven una composició que apel·lava a l'exploració humana a través de les profunditats de l'espai. L'agència creativa Lowkeymoves amb *Humanos Digitales* va fer ús d'una sèrie d'avatars que interactuaven amb el públic a partir de preguntes que promovien la reflexió sobre l'art digital. L'estudi creatiu State amb *Web Observatory* va originar una composició que teixia una cronologia des dels elements passats del disseny fins a una visió sobre el possible futur del disseny. Universal Everything amb *Infinity* va presentar una obra de *videoart* que posava en relació la ciutat amb el flux constant de persones per les seves vies principals a partir de l'aparició de diferents personatges que es creen a partir del moviment dels visitants que transiten per davant de la peça. Six N Five amb *Artificial Spaces* va utilitzar l'arquitectura, la fotografia i el disseny per crear una peça interactiva que originava espais infinits segons les alteracions que es donaven a partir de les decisions de l'usuari. Quayola amb *Storms* (Fig. 2) va exposar una vídeoinstal·lació que feia referència al mar a partir de l'ús d'un conjunt de dades sobre una sola imatge.

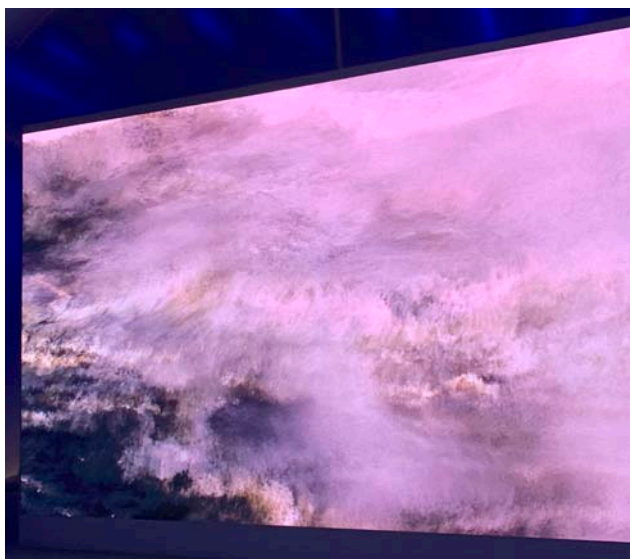


Fig. 1
Machine Meoirs: Space
de Refik Anadol.
Font: Fotografia pròpia.



Fig. 2. *Storms* de Quayola. Font: Fotografia pròpia.

Experiències immersives

Les experiències immersives han arribat com un nou mètode per presentar artistes, moviments artístics o aspectes relacionats amb el món de l'art a partir de l'ús de noves tècniques digitals que fugen dels mètodes tradicionals. En aquest cas, aquesta nova proposta expositiva que són les experiències immersives permet introduir informació digital dins l'espai expositiu a partir de la creació de narratives que fomenten la participació i la interactivitat (Martí Testón 2018). De fet, la interacció de l'usuari amb el contingut i l'efecte immersiu permet enfortir la relació entre l'espectador, el mitjà i el contingut (Cañete Islas 2022).

L'ús de la tecnologia en el context expositiu ha permès obrir nous camins cap a una visió més transdisciplinària i integradora (Rodríguez Garay 2019). Tal com esmenten Robles Ortega et al. (2012), les noves tecnologies han originat nous mecanismes per tal de transmetre el coneixement. En aquest cas, el canvi de relació entre l'humà i l'entorn amb la introducció dels sentits permet que l'obra s'entengui d'una altra manera. La generació de recorreguts virtuals permet obrir la possibilitat de generar contingut sense la necessitat de què el visitant hagi de desplaçar-se (Cañete Islas, 2022).

El rol de l'espectador en les experiències immersives mostra l'evolució que ha viscut el visitant a l'hora d'assistir a una institució museística, cultural

o artística. Mentre que abans tan sols adoptava un paper passiu a partir de la simple visualització de l'obra, actualment la unió de la tecnologia amb la museografia permet obrir les possibilitats d'interacció entre el visitant i l'espai o obra, derivant cap a un model més actiu. Cal destacar que és a partir dels sentits, mitjançant la interacció i la immersió, com el visitant passa a interactuar amb l'obra d'art, a formar part de l'obra d'art o a explorar-la. De fet, avui en dia el visitant pot teixir una relació amb les institucions que inicia amb la pre-visita (cerca d'informació), la visita (ampliació de contingut) i la post-visita (complementació de la visita).

No obstant això, cal destacar que les experiències immersives són productes culturals que esdevenen d'organismes diversos amb diferents objectius, en què cal no oblidar que darrere hi ha una estratègia de màrqueting marcada per atraure el públic. Així i tot, l'enorme difusió que origina aquesta mena d'iniciatives digitals ha de ser un incentiu per a les institucions museístiques per tal d'atraure a aquest públic als seus espais. Per tant, les experiències immersives són el germen que ha de fer créixer un interès en cert aspecte artístic que ha de ser complementat amb la visita a museus, la documentació sobre què s'ha vist...

A continuació es procedirà a comentar una sèrie d'exposicions immersives que han estat presents el 2023 dintre el territori espanyol. En aquest cas, es parlarà de la proposta d'IDEAL de *Tutankamon*, la iniciativa de Patrimoni Nacional amb *Sorolla a través de la luz* i l'exposició en col·laboració amb el Museu Arqueològic de Nàpols de *Pompeya. El último gladiador*.

Abans de tot, es definirà el model que soler seguir aquestes propostes digitals, que al final rau en una estructura similar. En primer lloc, cal esmentar que la tecnologia emprada és la realitat augmentada a partir de l'ús d'ulleres per tal de crear un espai fictici que introdueixi al visitant en una experiència determinada. Això està combinat amb la introducció de la realitat immersiva a partir de la creació d'una *magic box* per tal de recrear un espai en què les peces o elements artístics interactuïn amb el visitant a través del factor visual i sonor.

Pel que fa a l'estructura i discurs, s'inicia amb un eix cronològic que situa al visitant a partir d'un context històric, continua amb l'exhibició de peces artístiques o reproduccions i facsímils, per procedir a introduir al visitant a una sala immersiva (realitat immersiva) per connectar amb l'artista i la seva obra, que acabarà amb la incorporació del visitant dins un món recreat (a partir de realitat augmentada) que fa referència a la temàtica de l'exposició immersiva. Cal destacar que l'ordre d'aparició dels diversos elements de l'exposició a vegades canvia d'ordre, però se sol fer ús dels recursos teòrics i tècnics que s'han esmentat.

La proposta immersiva *Tutankamon* (2023-24) prové d'IDEAL, que és presenta com un centre cultura digital únic a Espanya que treballa amb la realitat augmentada, virtual, immersiva i hologràfica. Cal destacar el seu caràcter innovador, ja que va ser de les primeres propostes sobre experiències immersives a Catalunya, amb exposicions sobre Monet, Klimt, Dalí, Frida Kahlo...

Com s'ha esmentat, darrere de les propostes hi ha un estudi de màrqueting i sobre els públics bastant clar i definit per tal d'escollir artistes que tinguin cert atractiu, repercussió i presència dins el món artístic. De fet, escollir Tutankamon com a protagonista de l'experiència immersiva no és casual, ja que les incògnites que suscita entre la població el personatge de Tutankamon i l'Antic Egipte són evidents.

La proposta de *Tutankamon* respecte a les altres que ha presentat IDEAL ha realitzat un salt qualitatiu i quantitatiu respecte el desenvolupament d'experiències virtuals. A la proposta es passa de presentar la realitat augmentada (amb ulleres VR) com a final del recorregut (l'ascensió al cel del faraó) cap a l'ús d'aquest recurs entre la visita per tal de reproduir i fer viure al visitant l'experiència de l'expedició de Carter. No obstant això, també cal remarcar la manera en què s'ha introduït la IA dins la proposta digital. Mentre el visitant realitza una fotografia sobre la seva cara, el programa genera a partir de la base dades (sobre personatges egipcis) una hipotètica representació de com seria el visitant durant l'Antic Egipte (Fig. 3).

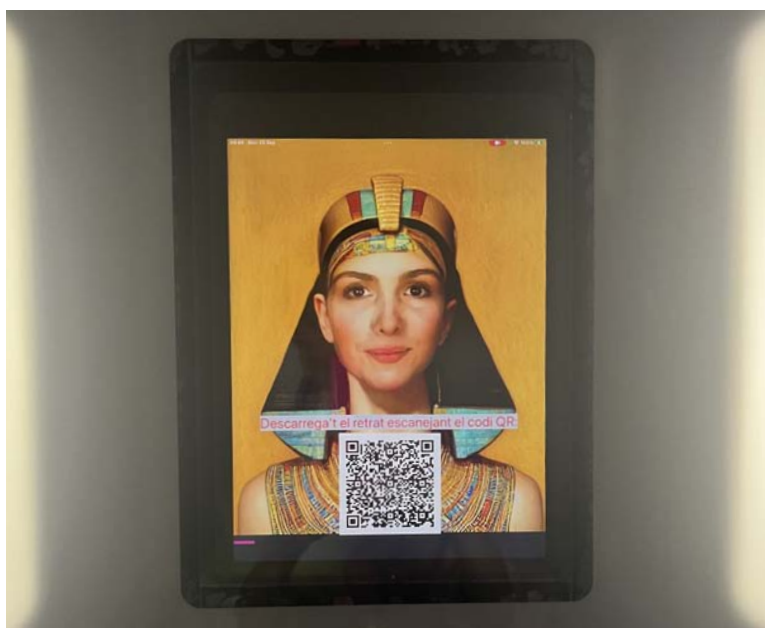


Fig. 3

Generació d'un personatge egipci a partir d'IA a *Tutankamon*.
Font: Fotografia pròpia.

Sorolla a través de la luz (2023), present a Madrid i a València, és una proposta que sorgeix en col·laboració entre Patrimonio Nacional i el Museo Sorolla per tal de commemorar el centenari de la mort del pintor Joaquín Sorolla.

La col·laboració entre Patrimonio Nacional i el Museo Sorolla per desenvolupar una experiència immersiva sobre Joaquín Sorolla es presenta com un pas enllà respecte a la creació d'aquests productes digitals. Darrere hi ha un element de rigor acadèmic i artístic que dona entitat i fiabilitat a la proposta. De fet, és interessant com es presenta com un model de futur viable davant la col·laboració entre entitats museístiques (Patrimonio Nacional i el Museo Sorolla) amb agents i empreses del sector privat (Media Pro) per desenvolupar la proposta digital.

Un altre element a destacar és l'ús de peces artístiques reals (Fig. 4), ja que altres experiències immersives fan ús de recreacions o facsímils per la falta de condicions tècniques viables o per la impossibilitat d'aconseguir preséctes (com IDEAL amb la proposta de Klimt i la seva reinterpretació del quadre *El beso*). Això permet que el visitant s'apropi a l'obra del pintor a través de les seves produccions artístiques.



Fig. 4

Obres en préstec de Joaquín Sorolla a *Sorolla a través de la luz*.

Font: Fotografia pròpia.

Finalment, *Pompeya. El último gladiador* (2023) va ser una exposició que va comptar amb la col·laboració del Museu Arqueològic de Nàpols, ubicada al Museu Marítim de Barcelona i al Centre del Matadero de Madrid.

Cal destacar que aquesta proposta tenia un caràcter més simple i modesta respecte a les altres propostes digitals esmentades, Així i tot, contenia certs elements que li donaven cert valor.

Un d'aquests elements va ser l'exposició de material que pertanyia al Museu Arqueològic de Nàpols com ceràmiques que representaven un element real sobre l'època de l'Antiga Roma, juntament amb altres peces com escultures (Fig. 5). També cal esmentar l'ús d'hologrames per representar la

vida i fisonomia del que seria un gladiador a l'època. Juntament amb això, cal destacar l'experiència augmentada (amb ulleres VR) que es presentava a partir de mostrar Pompeia, els seus carrers, la seva gent i el seu circ romà amb l'explosió del volcà com a final del recurs.



Fig. 5

Escultura original a Pompeya. *El último gladiador*.

Font: Fotografia pròpia.

Aplicació de les noves tecnologies (dins el patrimoni)

L'ús de les noves tecnologies dins el patrimoni ofereix un ventall de possibilitat i oportunitats a destacar. De fet, com indiquen Castellano et al. (2019), no tan sols “mejoran cuantitativamente las posibilidades de aproximación al legado histórico, sino que permiten nuevas formas de interpretarlo y difundirlo”. Això permet obrir nous horitzons cap a la representació del patrimoni, en què es tenen presents mirades diverses que van més enllà.

Abans de tot, cal remarcar que les propostes digitals dins el patrimoni han de comptar amb un estudi i anàlisi previ, basat en la investigació, per tal d'abordar les problemàtiques, punts febles, punts forts... a l'hora d'encarar un projecte. Tot això amb l'objectiu de dur a terme iniciatives digitals que disposin del rigor que és necessari a l'hora de treballar amb el patrimoni. Evidentment,

això ha d'existir en totes les propostes digitals, però dins el patrimoni encara és més important.

A l'hora de parlar sobre les oportunitats que ofereix l'ús de la tecnologia dins el patrimoni, es troben l'accessibilitat, la conservació, la divulgació, la reconstrucció i la interpretació.

El concepte d'accés als espais patrimonials (o institucions museístiques) ha canviat amb la introducció del fenomen digital, ja que ha permès apropar l'espai al visitant. No tan sols es parla d'accés a continguts o informació a partir de la *web*, sinó que es va més enllà, ja que inclús es permet inseir-se dins l'espai. Tot això a partir de diversos recursos com poden ser els *tours 360°*.

La conservació ha sabut nodrir-se de les possibilitats que ofereix l'ús de les noves tecnologies. De fet, es troben dos vessants: la reproducció de models 3D per substituir la peça o la creació de models 3D per fer un estudi de la peça. Per una banda, el concepte de "substituir" la peça és interessant davant d'elements patrimonials que per motius mediambientals no poden ser exposats a la intempèrie i es cerca una solució d'incorporar un model 3D. Per una altra banda, la creació de models 3D per fer un estudi sobre la situació de conservació de l'element patrimonial permet saber la intervenció que cal fer i visualitzar com quedaria *a posteriori*.

L'element de divulgació, mitjançant l'ús de la tecnologia digital, a partir de portals *web* o les xarxes socials permet donar a conèixer el patrimoni arreu del món, sense cap mena de barrera geogràfica. De fet, anant més enllà, com esmenta Garrido et al. (2012), el potencial que ofereixen les TIC permet valorar el patrimoni que ens envolta.

Sobre la reconstrucció, s'ha de fer una distinció respecte a restitució i reinterpretació. La reconstrucció és el desenvolupament d'una proposta digital amb un element real, però que s'afegeixen certs elements (es construeix sobre el que es té). La restitució és el fet d'agafar diversos elements dispersos (o no) per tal d'ajuntar-los i tornar a crear la peça original a partir de la proposta digital. La reinterpretació fa referència a la hipòtesi que fa l'investigador segons els documents i peces que té per tal de crear la proposta digital.

Els investigadors, però també el públic general, poden visualitzar, entendre o interpretar de manera més visual i entenedora certs conceptes o elements patrimonials a partir d'un model 3D.

La manera de desenvolupar propostes digitals és plural i diversa, però entre els procediments que hi ha es pot destacar l'escaneig 3D, la realització d'un *videomapping*, la creació d'un model 3D o l'ús de la realitat augmentada.

Com a exemples de la utilització de la tecnologia dins el patrimoni, pel que fa l'àmbit català, es pot apreciar:

- El *videomapping* de St. Climent de Taüll, per tal de reproduir digitalment les pintures murals que es troben al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

- El model digital de la Portalada de Ripoll, per introduir dins el discurs de l'exposició "El romànic i la Mediterrània" (2007) la Portalada de Ripoll.
- L'experiència immersiva del Museu Episcopal de Vic, per reinterpretar la Catedral de Vic durant l'Edat Medieval.
- La recreació digital del so a Sant Miquel (Seu d'Ègara), per entendre com era el so original a l'època.

3. Noves eines i suports

La tecnologia, com s'ha esmentat amb anterioritat, ha tingut una incidència notable en el canvi de paradigma sobre l'ús de noves plataformes i eines per desenvolupar el context artístic.

En l'actualitat, el fenomen de la IA suscita certs temors a la societat per la incertesa i desconeixement d'aquest element. Sovint no es sol tenir en compte que, a part de les múltiples aplicacions que arriba a tenir, pot ser una eina de creació dins el món de l'art digital. Un altre element que crea certs interrogants i problemàtiques és el món dels NFT. No obstant això, és una plataforma interessant i avantatjosa pels artistes digitals, ja que es presenta com a suport per presentar les seves obres.

La IA com a eina de creació

La utilització de la IA a la nostra societat té cert recorregut, que va des de la creació de les primeres màquines de càlcul automatitzades fins a les màquines que permetien desxifrar els documents en clau de l'exèrcit nazi. De fet, Alan Turing (1950) la defineix com "la automatització de comportamientos que normalmente requieren de inteligencia en las personas" (Pérez Ferrer 2021).

La IA no deixa de ser una base de dades que està conformada pel seguit d'informacions que se li proporcionen, amb les que crea o actua segons per el què ha estat programada. El mite que les màquines dominaran el món, que ha crescut en els últims anys per l'avenç de les noves tecnologies, es trenca amb les afirmacions de Lluís Nacenta (2023). La IA té un gran grau d'autonomia a causa dels seus procediments, però no implica que es torni autònoma. Cal destacar que està lligada al fenomen humà (està creada pels humans), ja que no pot crear ni fer per ella mateixa.

De les múltiples aplicacions de la IA, dins l'art es troba la IA com a eina creativa. El fet de treure la IA dins un context utilitari i quotidià, la converteix en un element que dona la possibilitat d'augmentar creativitat. La creativitat digital es presenta com una revolució disruptiva, ja que la tecnologia passa a ser un element de creació (Sanguinetti, 2022). Tot i això, l'ús de les noves tecnologies per crear art no és un aspecte nou, tal com s'ha apreciat anteriorment. Per tant, com exposa Nacenta (2023), "el arte con inteligencia artificial

es arte y no tiene una diferencia substancial (con el arte contemporaneo)", ja que la IA no deixa de ser una nova forma de creació.

Així i tot, el fet de catalogar les peces generades amb IA com a "art" crea certes desavinences. Tot i què les peces generades amb IA s'originen mitjançant l'ús de dades, es reclama l'aspecte d'originalitat com a element vàlid perquè una peça sigui "art". No obstant això, el concepte d'originalitat no ha estat present al llarg de la Història de l'Art, ja que en el context del Renaixement i el Barroc va produir-se el fenomen de creació de quadres en sèrie per tal de satisfer la demanda dels clients. El factor clau de l'ús de la IA per a la creació d'obres artístiques, es dona a partir de la manipulació. Els artistes ajusten o modifiquen l'obra que es genera. Per tant, hi ha una intervenció humana a l'obra amb l'aportació d'una visió pròpia (Astorga 2023).

L'aspecte de creador (o artista) pateix un canvi de concepció, com passa amb el tema de l'originalitat (esmentat anteriorment). Aquest canvi de paradigma dona resposta a noves concepcions que van lligades a la "lógica de la fluidez, colaboración y descentralización de la creatividad futura" (Sanguinetti 2023: 92). L'artista deixa de ser el geni creador individual per passar a ser cocreador, perquè passa a ser un procés de col·laboració entre l'artista i l'eina creadora (la IA). De fet, l'artista tria una temàtica de la qual sorgeixen infinitat de dades que se seleccionen, es manipulen o intervenen per tal de crear l'obra d'art.

Així i tot, l'ús de la IA ha de comptar amb supervisió, escepticisme i prudència pel fet que pot fer aflorar problemàtiques reals actuals. Com esmenta Michelle Elam (Stanford Institute for Human-Centered AI), "las artes pueden visibilizar a una escala inédita algunos de los retos sociales más profundos de desigualdad, sesgos y vigilancia". Això es deu al fet que la IA no deixa de ser una base de dades que incorpora la informació que se li dona, fet que mostra la societat i el món que ens envolta. La IA representa una visió europea, blanca, masculina i capitalista, degut que les dades que abunden a la nostra societat pertanyen a aquest sector poblacional. De nou, és una mostra de la invisibilització d'una part de la nostra societat que no està present ni existeix, ja que la seva representació és mínima o inexistent.

Un exemple molt clar de les diferències abismals entre gènere i ètnia és la peça artística de Carmen Puché (Fig. 6), que va presentar a l'exposició *IA: Intel·ligència Artificial* al CCCB del 18 d'octubre del 2023 al 17 de març del 2024. La peça presenta un vídeo en què una dona negra exposa els seus gustos, la seva personalitat, la seva professió... La problemàtica sorgeix a l'hora de cercar el concepte de "doctora negra", en què les bases de dades ofereixen la imatge d'una "doctora blanca", on la protagonista exposa "no soc una doctora blanca".



Fig. 6

Obra de Carmen Puché a IA: Intel·ligència Artificial.

Font: Fotografia pròpia.

L'univers dels NFT

Els NFT es defineixen com “una red descentralitzada de datos verificados y compartidos que aseguren la información almacenada” (Suárez-Mansilla, 2022: 134). La seva funció és verificar l'autenticitat de l'obra per tal de catalogar-la com a única i vertadera.

Els NFT's o *Non Fungible Tokens* estan relacionats amb la tecnologia *blockchain*, que té a veure amb la tecnologia utilitzada en els *bitcoins*. De manera simplificada, és una tecnologia que està formada per una cadena de blocs que funciona de manera descentralitzada, sense la necessitat d'una autoritat central (Arcasi & Hershova, 2022). De fet, l'obra digital està encriptada i té el seu certificat criptogràfic, fet que permet tenir una garantia sobre l'autoria i propietat, però també de la singularitat i exclusivitat (Medina Amores & Medina 2022).

Els NFT representen una nova forma de reproducció i comercialització de les obres artístiques dins el mercat de l'art, que es basa en la digitalització i encriptació de l'obra a partir d'arxius informàtics. La creació del NFT es produeix a partir de la *tokenització*, que és la conversió del suport de l'obra en una "fitxa digital" (Lacruz Mantecón, 2023).

La seva primera aparició dins el món de l'art va ser enmig de la subhasta Christie's, amb el *collage* d'imatges digitals *Everyday: the First 5000 Days*, el 21 de maig del 2021. Cal destacar que es va catalogar com una de les obres més cares d'un artista viu (Medina Amores & Medina 2022).

La presència i irrupció dels NFT dins el mercat de l'art va provocar certs efectes negatius, com és la concepció i la classificació d'aquest mètode de suport artístic com a element negatiu. La problemàtica rau en les males praxis i l'oferta-demanda dels NFT, que van originar especulació i la sobrevaloració de certes peces artístiques. No obstant això, no és un fenomen propi dels NFT, ja que al llarg de la Història de l'Art hi ha hagut certes peces que han estat venudes per una quantitat desorbitada, tan sols perquè eren de cert artista reconegut o la venda d'obres falsificades com si fossin reals. Per tant, no es pot atribuir els efectes negatius de l'especulació o les males praxis del mercat de l'art als NFT.

El benefici de l'ús dels NFT com a element de suport pels artistes digitals té a veure amb l'autenticitat i la propietat, com s'ha esmentat. La unitat de dades que emmagatzemen els NFT són una font d'autenticitat i propietat, ja que permet saber el comprador i el creador. Això permet evitar reproduccions (falsificacions), de manera que s'assegura l'autenticitat, però també és una manera segura de vendre entre el venedor i comprador.

La manera de vendre ofereix una garantia pels artistes digitals, ja que es desenvolupa a partir de *smart contracts*. Aquesta mena de contracte permet estipular les condicions entre l'artista i el comprador (Medina Amores & Medina 2022). L'ús de contractes electrònics i no tradicionals es deu a la necessitat de realitzar unes transformacions i canvis a l'encriptació i les contrasenyes associades, per a poder transmetre i validar l'obra (Lacruz Mantecón, 2023).

Els NFT es presenten com una eina de suport valuosa i positiva pels artistes digitals. Això és degut a la viabilitat i seguretat que ofereix la tecnologia dels NFT, ja que les dades emmagatzemades estan verificades. Un altre benefici és la possibilitat d'assegurar l'autenticitat de l'obra, però també el fet d'evitar les reproduccions o falsificacions. De manera que l'ús dels NFT és una garantia per l'artista, ja que protegeix l'obra, però també pel venedor, pel fet que pot corroborar l'autenticitat de l'obra.

4. Conclusions

La incorporació del món de la tecnologia dins l'art ha obert múltiples oportunitats que han mostrat com la tecnologia dins l'art és plural i diversa. N'és un clar exemple, el fet que té un ús tant artístic amb l'art digital, com dins l'àmbit

expositiu a partir de les experiències immersives o fins a ser una eina que permet reconstruir i reinterpretar el patrimoni. Cal tenir en compte que cada proposta és diferent i que té les seves peculiaritats. Això demostra la necessitat d'adquirir una "alfabetització digital" global per tal d'evitar la confusió de conceptes o el fet entendre la tecnologia com un "tot" sense cap mena de diferenciació.

No obstant això, cal recalcar la manera en què la tecnologia ha originat una nova concepció respecte a l'artista i l'espectador. Això permet la introducció d'una nova mirada sobre la concepció de la imatge. Per una banda, l'artista (digital) deixa de ser un geni únic que crea per si sol per tal dur a terme un procés de creació col·laboratiu mitjançant nous mètodes i eines que ofereix la tecnologia. Per una altra banda, l'espectador passa a desenvolupar un rol actiu vers l'obra d'art a partir de la possibilitat d'inserir-s'hi o interactuar-hi.

Finalment, la tecnologia ha permès fer un pas enllà cap a la democratització del món cultural i artístic a partir de l'obertura d'accés als continguts, espais o col·leccions. També ha permès obrir nous horitzons respecte a la creació amb la introducció de noves eines com ho és la IA, però també de nous suports que legitimen les creacions digitals, com ho fan els NFT.

5. Referències

- Arcasi Sosa, D. E. i Hershova Mollan, F. D. 2022: "La "huída" a los NFT: Sobre los "límites prácticos" de la protección de los Derechos de autor del ordenamiento peruano en el caso de las obras pictóricas digitales", *Derecho mercantil y nuevas tendencias* 64: 250-261.
- Astorga, E. 2023: "La Inteligencia Artificial Generativa (IAG) y el arte: una reflexión a través del método Panofsky. *Ediciones Aulós*". Consulta febrer 2024: <https://aulos.es/la-inteligencia-artificial-generativa-iag-y-el-arte-una-reflexion-a-traves-del-metodo-de-panofsky/>
- Bellido Gant, M.^a L. 2003: "Arte digitalizado y arte digital: las manifestaciones en la era digital", *Ars longa* 12: 129-132.
- Calderón Calderón, M. E. 2022: "Cripto, NFT y blockchain. Redefiniendo la cadena de valor", *Ctrl: Control & Strategias* 697: 60-67.
- Cañete Islas, O. 2022: "Experiencias digitales inmersivas: Conversación con Cristóbal Almagia", *Analógico digital* 15/23: 145-147.
- Carrozzino, M. i Bergamasco, M. 2010: "Beyond virtual museums: Experiencing immersive virtual reality in real museums", *Journal of cultural heritage* 11/4: 452-458.
- Castellano Román, M., Ortiz Calderón, M. P., Pinto Puerto, F. i Cano Díaz, E. 2019: "Technoheritage: ciencia, tecnología y empresa al servicio del patrimonio cultural", *Revista PH* 96: 2-3.
- Cirlot, L. 2008: "El imaginario en el arte digital: Antecedentes", *Arte y arquitectura digital netart y universos virtuales*: 7-15.

- Digital Impact. 2023: "Digital Impact. La exposición". Consulta febrer 2024: <https://www.digitalimpact.art/es/>
- EVE Museos. 2021: "Las experiencia inmersivas. Eve Museos e Innovación. Consulta febrer 2024: <https://evemuseografia.com/2021/04/21/las-experiencias-inmersivas/>
- Flores González, J. C., Otero, A., Mallo, E. i Arenas, R. 2010: "Sistemas de Visualización Inmersiva, Interactivos y de bajo coste en Museos y Espacios Públicos", *Virtual Archaeology Review* 1/1: 93-97.
- Garrido Moreno, A., del águila Obra, A. R. i Padilla Mélenz, A. 2012: "Nuevas Tecnologías en la Gestión del Patrimonio Cultural. Innovación en los Museos mediante la Creación de Valor en Internet", I Congreso Internacional *El patrimonio cultural y natural como motor de desarrollo: investigación e innovación*.
- Lacruz Mantecón, M. L. 2023: "Metaverso y NFT de obras artísticas o intelectuales", *Revista de Estudios Jurídicos y Criminológicos* 8, 15-44.
- Lee, H., Jung, T. H., Tom Dieck, M. C. i Chung, N. 2020: "Experiencing immersive virtual reality in museums", *Information & Management* 57/5.
- Martí Testón, A. 2018: *Hacia una museografía 4.0. Diseño de experiencias inmersivas con dispositivos de realidad aumentada*, tesis doctoral, Universitat Politècnica de València.
- Martí, A. i Muñoz, A. 2018: "Estudio de experiencias inmersivas en museos. Las nuevas narrativas de la realidad aumentada", International Conference on Innovation, Documentation and Education.
- Marzo, J. L. i Albat, R. 2021: "La entrada de la IA en la querelle de lo falso. Una aproximación al arte generativo y al estatus de la ficción", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 33: 83-99.
- Medina Amores, M. i Medina, M. 2022: El arte NFT y su irrupción en el mercado del arte", *Boletín de arte* 43: 207-220.
- Nacenta, L. 2023: "Inteligencia Artificial y Lluís Nacenta. (T04. E06)", a Corbera, C. (presentadora). *El Mundo del Arte*, [Àudio a pòdcast], 28 de novembre de 2023. Disponible a: <https://podcasts.apple.com/es/podcast/el-mundo-del-arte/id1616491869?i=1000636741204> [Consulta: 13 de desembre de 2023].
- Pérez Ferrer, B. 2021: "VisionarIAs, una exposición sobre arte e inteligencia artificial, visión y visualidad en tiempos del algoritmo". Consulta febrer 2024: <https://mosaic.uoc.edu/2021/06/02/visionarias-una-exposicion-sobre-arte-e-inteligencia-artificial-vision-y-visualidad-en-tiempos-del-algoritmo/>
- Robles Ortega, M. D., Feito Higuera F., Jiménez Delgado, J. J. i Segura Sánchez, R. J. 2012: "Aplicaciones de la realidad virtual para la construcción de Museos Virtuales", I Congreso Internacional *El patrimonio cultural y natural como motor de desarrollo: investigación e innovación*.
- Rodríguez-Garay, G. O., Álvarez-Chávez, M. P. i Martín Jiménez, C. (coords.). 2019: *Tecnologías emergentes y realidad virtual: Experiencias lúdicas e inmersivas*, Sevilla.

- Roussou, M.^a 2001: *Immersive interactive virtual reality in the museum*. Trends in Leisure Entertainment.
- Sanguinetti, P. 2022: "La revolución de la creatividad artificial", *Telos* 118: 90-95.
- Suárez-Mansilla, M. 2022: "NFT y retos jurídicos de la creación contemporánea", *Telos* 118: 132-136.
- Valencia Ramos, A. 2023: "Una aproximación al Arte Digital", *Arte entre paréntesis* 1/16: 19-29.
- Villagómez Oviedo, C. P. 2018: "Arte Digital MX", *AusArt* 6/1: 285-295.
- Villagómez Oviedo, C. P. 2022: "El arte contemporáneo, electrónico y digital diferenciados", *Index* 13: 11-27.

Recull de les contribucions a les IV Jornades d'Estudis Doctorals
d'Art i de Musicologia (Bellaterra, 14-15 de desembre de 2023)

**DISPUTES EN LES DISCIPLINES ARTÍSTIQUES: Mirades alternatives
als discursos hegemònics**

Coordinació científica i tècnica

José Miguel Pérez Aparicio
Paula Buades Morales

Coordinador del Programa de Doctorat d'Història de l'Art i Musicologia

Germán Gan Quesada

Secretaria del Departament d'Art i Musicologia

Susanna Codolar
Josep Ramon Llagostera

Amb la col·laboració de:

Programa de Doctorat d'Història de l'Art i Musicologia
Departament d'Art i Musicologia
Escola de Doctorat
Universitat Autònoma de Barcelona