

EL BALANCEO DEL ARTE ENTRE LO PRINCIPAL Y LO SECUNDARIO

Si, los dioses no lo quieran, nos piden «la bolsa o la vida», se impondrá hacer un balance instantáneo de la situación. Habrá que elegir la opción menos arriesgada y, superadas dudas y suspicacias de manera rotunda, mantenernos vivos mientras, afectados por la disyuntiva que nos empuja, elegimos entre dos opciones desequilibradas después de despejar las intenciones reales de nuestro interlocutor de la drástica fórmula interrogativa. Aunque siempre habrá quien piense que, faltos de recursos, la vida puede dejar de ser vida (o una buena vida), mi propósito no es discutir ahora estos extremos, o quizás sí, pero con otras condicionantes o parámetros. Los momentos de hesitación tienen su porqué y para evitar quedar sepultados bajo un alud de dudas parece razonable tomarse un tiempo, ni que solo se trate de unos segundos cruciales e imprescindibles para distinguir entre lo que se aventura principal y lo que se va a manifestar secundario, no sea que suframos los dobleces de lo que lo parece y de lo que lo es. No descarto que, aturridos entre discernimientos diversos o faltos de un intervalo para la reflexión, no coincidamos siempre ni con nosotros mismos.

Las múltiples disquisiciones que giran en torno a lo principal y a lo secundario pueden afectar a la investigación y a la docencia universitarias, viejo tema que habremos comentado, o visto comentar, en más de un pasillo o reunión. Tampoco hay que entrar ahora mucho en los detalles. Baste con aceptar que ambas prácticas no se pueden dar la espalda sin prefigurar un naufragio. Por otra parte, inmersos en una perspectiva patrimonial o museográfica, no adjudicaría mucha base existencial a contraponer (o jerarquizar) comunicación y conservación, aunque el debate exista, empujado a menudo por un sentido más bien primario del pragmatismo. El Sol se pone, con la esperanza de resurgir, claro está, cuando enviamos los originales a unos limbos inaccesibles que, teóricamente, garantizarán su preservación.

MATÈRIA, NÚM. 23, OCTUBRE 2024
ISSN 1579-2641, p. 17-27

Como paliativo nace una idea de la copia que no quiere distinguirse de su modelo y que accede a suplirlo. Llegado el caso, conviene plantearse qué es más adecuado, si consolidar un íntimo afán «creacionista», si volver a una categorización especular de las cosas del mundo, o del mundo y las cosas, o si, en realidad, deberíamos admitir que tenemos un problema de (re)conocimiento. En estas u otras coordenadas similares, el pez se muerde la cola y como el uróboros (u ouroboros), sea dragón o serpiente, se empeña en perseguirse a sí mismo. Diríamos que, convirtiéndose en viciosa, la circularidad, es incapaz de frenarse y resolver su destino. Ejemplificada por los sufrimientos de Sísifo en el Infierno, no sabe cómo superar la salvaje dinámica de su eterno retorno. Al fin y al cabo —cabeza y cola encadenados—, el uróboros puede vincularse también a la hecatombe intrínseca que sufre la Envidia, autodestructiva, avara y densamente escultórica, que Giotto pinta en la Capilla de la Arena de Padua: una invención para la eternidad.

En los marcos de la investigación, los círculos hacen cadena. Las circunscripciones de los objetivos principales son una fórmula, a veces útil y a veces perversa, virtuosa o viciosa, con la que adherirnos a una convención académica que, aceptada o exigida, busca delimitar la Meca de un proyecto. En todo caso, si nuestra investigación prospera y, no resulta infructuosa, las ideas mejores pueden surgir ya iniciado el proceso o, en determinadas situaciones, fijarse ya muy avanzada la investigación. Si tenemos que describir etapas antes de hacer el itinerario, aunque sea rudimentariamente, a nadie puede sorprender que las piezas colocadas alaben un todo ordenado, una arquitectura en la que deseamos confiar a pesar de no aparejarse sobre un basamento seguro o suficiente.

Los escolásticos, como auténticos creadores de escuela, predicaron con el arte de la dialéctica, haciendo discursos no estrictamente científicos pero que generaron esquemas lógicos aún en uso. La nueva retórica, animada por engranajes muy antiguos, levantaba las murallas de sus propios castillos construyendo singulares redes de hipótesis y verificaciones, acopladas a menudo a la teología. Quizás no importa mucho que la cima permanezca lejana o que el camino sea un pedregal, si sabemos cómo domesticar la forma de la disertación. Estas artes y efectos, estrategias y giros consentidos, no niegan que discernir y conocer sean los objetivos prioritarios. Separar el grano de la paja, más que una finalidad, es un método, una vía para desunir, clarificar y clasificar. Sin embargo, en nuestros campos, aferrados a las complejidades inmensas de los hechos humanos, al poder de la imaginación y a la aventura del arte y de los ideales, el camino no ha sido nunca abstraerse de las múltiples circunstancias que afectan a la materia artística. Por tanto, decidir y pensar cómo distinguimos o explicamos la relación entre la paja y el grano en función del punto de vista adoptado no

es una tarea baladí. Estereotipar la búsqueda dentro de un itinerario lineal, establecido para no mirar ni atrás ni a los lados, me parece una vía a la ineficacia y, en el mejor de los casos, un esfuerzo fútil, sin necesidad de entrever detrás unas malas intenciones. Se puede ser innovador en el método en un sentido positivo y en el contrario. También se puede proseguir por caminos relativamente conocidos, que no tienen por qué dejar de ser refrescantes y estimulantes, y llegar a buen puerto, con cada nuevo cambio de estación. Tiempo habrá para descubrir si hemos sido efectivamente pioneros, modernos o vanguardistas.

Es decepcionante, sea como sea, encarcelar el pensamiento en un discurso binario, por un sí o por un no, determinados entre un «uno» contemplativo o enfático y un «cero» más bien expectante y receptivo. No nos debería dar miedo tomar todas las medidas, observar los matices o adentrarnos en lo más específico. Si este compromiso es juzgado como algo impertinente, el miedo cuajará como algo preventivo, pero no es necesario que nos paralice. No estamos para navegar siempre en la superficie y, conscientes del riesgo que implica moverse en submarino, la idea de visitar las profundidades nos puede atraer tanto como la de volar, aunque no hayamos escogido la Antártida como destino principal. Desde las llamadas «humanidades» sería absurdo renunciar a unos instrumentos singulares, a unas exigencias determinadas por valores concretos, necesarios para buscar Paraísos o visitar Infiernos, los describamos esmaltados y elocuentes, majestuosos y luminosamente irritantes u oscuros y surcados por silencios largos.

Si desarrollamos unos objetivos al frente de una Memoria científica, aplicada a nuestro campo, más allá de las polaridades posibles y de las desviaciones tentadoras, advertimos cierta tendencia a ir de lo general a lo particular. La casa se construye en un sentido inverso a lo que exigen las recetas más positivistas. No digo que, en términos estrictos, propugnemos empezarla por el tejado, negando el método que aconseja pensar primero en los cimientos. Es razonable, aunque no obligatorio, que nos convenga describir lo antes posible el techo conceptual que cobija la determinación investigadora que nos empuja. Arrastrados por el río de objetivos, perseguimos un desenlace, un final provechoso, una demostración que aporte conclusiones, hasta llegar a un punto que dificulta sintetizarlo todo en una figura geométrica. Empeñados en encontrarla, adoptando la actitud de la serpiente o el dragón, podríamos evocar una forma piramidal regular. En la cúspide o ápice, y con un rótulo rutilante, dispongamos el objetivo principal (tal vez superponible al título del proyecto), acompañado de múltiples metas que aspiran a enriquecer la llegada a esta cima, entendida ahora como punto de partida. Estas otras intituciones adosan al poliedro las ramas y ramitas que pueden vestir la copa de un árbol artificial. Una fantasía arborescente

que, horadando las caras laterales de nuestra figura geométrica, vendría a ser propia del realismo mágico.

Si las reglas de juego mudan y la anchura de los objetivos varía, el esquema puede dejar de ser la pirámide convencional o de base cuadrada. Invertirla, en sentido figurado o real, sería paradójicamente una idea positivista; sustituirla por un cubo o un tronco piramidal, tal vez, un planteamiento realista. Si aspiramos a una vía más conceptual, y especulativamente redonda, dejando a un lado el tetraedro, recomendaría elegir una bola de cristal o un globo transparente, siempre y cuando no sean los utensilios heredados de alquimias deshonestas o de místicas tecnocráticas excedidas siempre y cuando no se nos exija hacer escamoteo de las dudas y siempre y cuando no haya quedado cerrado, en un horrendo interior esférico, ningún monstruo o espécimen extraño e indefinible.

Podemos acreditar que no es lo mismo oponer el centro y la periferia, el blanco y el negro, el bien y el mal, la paz y la guerra. Cuando desde el arte aludamos a las tensiones excéntricas, o extravagantes, entre lo principal y lo secundario, acusaremos el rumor de un balanceo que no tiene ritmos arbitrarios. En todo caso, advertimos que, puestos en el terreno de la representación, algunas excentricidades crean verdaderos principios de necesidad gráfica y espacial. Sabemos que el ser tronante tiene una dependencia innegable del vasallo; se haga eco de unos súbditos categóricos o a unos más relativos, o insólitos, como lo fueron los reyes de Oriente en la Epifanía. Muy lejos de querer analizar ahora los esquemas narrativos que afectan a la espacialidad de las figuraciones, tema de complejidad inmensa, apuntaré a la conocida y más básica polarización espacial que encarna en aquellas figuras que se dirían predestinadas a ocupar la izquierda o la derecha de algunos de los simulacros que estudiamos. No escasean las obras góticas que, con dimensión votiva y ancladas a menudo en simetrías severas, revelan afecciones de género muy evidentes. Siguiendo este camino iremos más allá de las tópicas oposiciones entre lo elevado y lo bajo, o lo eminente y lo innoble, descritas en los incontables Juicios Finales, donde se decide visualizar la distancia radical entre los bienaventurados y los condenados, concebida como exponente de una separación física y significativa.

La acogida de los buenos, lo sabemos, tiene lugar a la derecha del Juez mientras que el rechazo de los malhechores lo determina la caída de su mano izquierda. Se desata un ir y venir, ineludiblemente enamorado de la derecha, que mueve las manos, las miradas e, incluso, los platillos de la balanza que regenta san Miguel. Para el tema del arcángel, basta con revisar el sentido que se quiere otorgar a la ascensión y el descenso de las «pesadas animadas» en plena Psicóstasis. En los Juicios Universales, con las excepciones que correspondan, hombres y mujeres se integran indistintamente en dos

grandes grupos opuestos. No es evidente que uno sea principal (¿bienaventurados?) y el otro secundario (¿condenados?), dado que se necesitan por razón de su ajustado antagonismo. Deben corroborar el contenido trascendental, y global, en que Dios, ubicado en su centralidad omnisciente, juzga su destino.

No faltan tampoco las obras de arte en las que hombres y mujeres se distancian con nitidez en razón del espacio que ocupan. Conforman congregaciones homogéneamente masculinas o femeninas que —en las antípodas de una espacialidad *unisex*—, revelan un corte de rango en función de los géneros. En casos diversos y al margen del sexo, que se mantiene altamente condicionante en otros niveles de lectura, a los habitantes del espacio les corresponde una categorización y función similares. No obstante, un estatus genéricamente equiparable no evita que sean numerosas las obras figurativas en las que, siguiendo nuestro esquema de lectura, los hombres ocupan de forma muy estable la izquierda de la representación y las mujeres la zona antitética. Los emplazamientos escogidos prescriben y orientan, no hay duda, sobre la «calidad» de los representados. Deducir de este hecho que todas las mujeres serán condenadas y todos los hombres bienaventurados sería un abuso y un disparate, pero la selección de la «silla» aloja un principio de jerarquización que no es neutral, ni natural, se podría añadir. La voluntad de imponer orden empuja al hombre a ocupar el espacio considerado prioritario, o sea, la izquierda que provee la sustantiva *Dextera Domini* o mano derecha del Dios que acoge, aquella que es «la destra del cielo» en los versos del Dante (Canto V del *Paradiso*). Esta discriminación fue bastante habitual en las escenas epifánicas que protagonizan los donantes. En las Epifanías de los donantes más ricas, que encierran más y más surtidos personajes que no pertenecen a la escena histórica, cuando se representan actores de los dos sexos, lo más habitual es que el Niño Jesús se gire hacia los «caballeros» mientras la Virgen presta atención a las señoras, relegadas siguiendo las convenciones habituales al flanco derecho. Esta estricta ordenación se repite bajo los grandes mantos de algunas poderosas Vírgenes de la Misericordia, siempre gigantescas en relación las alturas de sus protegidos y protegidas. Modelos que son adaptados a esquemas hagiográficos que puede ejemplificar bien una tabla de Alegretto Nuzi dedicada a san Antonio (Pinacoteca de Fabriano).

Algunas Coronaciones de la Virgen, afines a las grandes fórmulas sienesas de la *Maestà*, pueden ser vistas como las glorificaciones expandidas que integran los miembros del santoral, invitados a asistir en encuentro extemporáneo que entronca con otros grandes momentos o paradas celestiales, incluida la del día del Juicio Final. Aunque no hay que excluir que algún promotor se cuele en la Coronación, los actores canónicos de la escena son

figuras con nimbo, decididos a amplificar una corte alada de ángeles oferentes, servidores, vigilantes o músicos, los únicos que comparecen en las versiones reducidas o sintéticas del tema. La segregación de las figuras en razón de sus sexos deja de ser una nota espacial obligada dentro del universo celestial y todos parecen destacar en alguna medida, mezclados, a ambos lados del trono que acoge a María y a Cristo. En todo caso, la igualdad se mantiene relativa. Por más ambiciosa que sea la composición, siempre es limitada, hace una selección y crea unas primeras y unas segundas filas. Al margen de rarezas, ellas acostumbra a ser menos numerosas que los santos y, más ocasionalmente, estos son los únicos asistentes visibles. Impuesta la necesidad gráfica de reducir invitados, se revelan los protocolos que han persistido en cada caso. Las convenciones emparentan estos espectáculos con los concebidos para reunir, más o menos simbólicamente, a todos los santos (y santas). En síntesis, aunque la propuesta distributiva no resulte del todo equilibrada, la amalgama cohesionan el espíritu de algunas las imágenes celestiales del santoral, pero no de todas.

Las excepciones opuestas a la normatividad hacen más interesantes las cuestiones iconográficas y, por tanto, creo justo destacar una obra catalana, la *Coronación de Bellpuig*, una pintura sobre tabla de autoría discutida que sitúo, sin embargo y sin entrar en detalles, como pieza del catálogo del pintor trescentista Ferrer Bassa. Perdida posiblemente en 1936, la pieza rompe la norma anterior en dos sentidos. El pintor, haciendo suya la prescripción de ubicar a María a la derecha de Cristo, mantiene el emplazamiento de las santas en este mismo lado, mientras los santos se desplazan al opuesto, a aquella tan desagradecida y triste zona que connotarán los sentenciados cuando les llegue el día. La pieza catalana coincide, por tanto, con las soluciones más habituales en las Coronaciones italianas del Trecento, tema para el que se conocen un montón de variables, siendo posible que alguna me haya pasado desapercibida. En todo caso, bajo el manto de una cantidad estable de modelos, revelan el interés progresivo de los pintores, y promotores, por matizar sus mínimos detalles, como debía suceder con otras escenas tan o más representadas.

En Bellpuig, los hombres santos se sitúan del lado de Cristo y, en el primer término, no representan una agrupación muy superior a la definida por las santas. Hay que advertir que tanto la formación de las mujeres como la de los varones son constituidas por un número impreciso de personajes. De hecho, la inmensa mayoría de los presentes permanece aludida por un mar de nimbos. El pintor explota una solución que, *pars pro toto*, es conocida desde antiguo con aplicaciones y formalizaciones desiguales. Aun así, la densidad alcanzada en la tabla catalana no es normativa. Las cabezas aureoladas en profundidad se superponen detrás de las escasas figuras

identificables, nueve en total, cuatro santas y cinco santos, justo para potenciar más el paraje que hará de contrapunto al gineceo.

A pesar del peso de nuestras estructuras mentales, la norma que sitúa a las mujeres a la izquierda de Cristo declina desde el momento en que ellas son llamadas a inundar la izquierda del cuadro y a engrosar, por tanto, el flanco destinado a la Madre, que irrumpe a la derecha del Hijo. Fra Angelico rechaza la primera idea, si es que nunca se la planteó, y devuelve las santas a la zona habitual, o zona de los «convictos» del Juicio (Coronaciones del Museo del Louvre, París y del Museo degli Uffizi, Florencia). Confrontadas a una mayoría de hombres canonizados, el pintor dominico se permite incidir en el eje diagonal que acerca María a las santas del primer término, pero es el bloque masculino el que inunda la izquierda y el fondo entero del episodio. Bellpuig se proyecta como excepción significativa, aunque, sobre todo a partir del Quattrocento, se aprecien algunas opciones similares en el marco itálico y, admitiendo que los santos, desplazados a la derecha en la tabla bassiana, siguen siendo más numerosos que las santas del lado opuesto. No hay que olvidar que tendremos que añadir los ocho barbudos que se elevan detrás de las dos formaciones de primer plano. El volteo del negativo fotográfico situaría a María en un flanco posible pero inhabitual, revirtiendo la singular situación de las santas.

Si quisiéramos profundizar en el tema, tendríamos que recurrir a muchos otros ejemplos que facilitarían una demostración transversal, obligados a viajar a las paradojas y las contradicciones en que encarnan las poderosas extravagancias de lo principal y lo secundario cuando se activan otros sistemas espaciales y las revisiones de otros siglos. Es debido admirar, por ejemplo, la sabiduría conceptual que aplica el segundo Renacimiento, el llamado Manierismo. El tema de la tabla bassiana, sin embargo, permite redundar en unos ideales que respetan lo central, lo que debe comparecer en el centro, a la vez que jerarquiza de manera original lo que sólo le hará de séquito. Se radicalizan las densidades figurativas simétricas forzadas por las que se convierten en asimetrías espaciales de género. María lidera las vírgenes como la novia del *Salterio anglo-catalán de París*, aunque en esta viñeta nupcial del folio 96v (salmo 55), pintada como la tabla en el taller de Ferrer Bassa, las mujeres, que ya no son santas, han vuelto a la derecha. En la miniatura, el novio disfruta de una comitiva amplia de su mismo sexo que, equilibrando el espacio femenino, se acomoda ahora en el lado izquierdo. Todos los presentes dejan espacio en el centro para las figuras del sacerdote y la joven pareja principesca (o real). Pensar en los esquemas aplicados a las bodas de María y José no estaría de más ya que, a pesar de su apreciada discreción, el esposo llegará a ocupar el lado izquierdo en algunas obras. Lógicamente, las temidas sentencias del Juicio Final

permanecen ahora camufladas, u olvidadas, para generar estos espacios terrenales que, pretendidamente coherentes y unívocos, comparamos con el espacio celestial y simbólico en el que la Virgen, vista como la esposa del Cordero, debe ser coronada. En Bellpuig y en el *Salterio*, advertimos que se opera con conciencia y que un rumor sociológico se impone agitando o consintiendo algunas de las coordenadas icónicas más frecuentes.

En la Basílica Superior de Asís, el episodio del «Presepe di Greccio» muestra la segregación de los géneros, al situar a las mujeres abocándose al acceso abierto en el *tramezzo* del edificio mientras los hombres, sean frailes o laicos, están ubicados en el presbiterio del templo, lugar en el que se cuece la célebre idea, reconocida en san Francisco, de conmemorar el Nacimiento de Jesús. La imagen adopta una perspectiva bastante verosímil al mover las figuras de la escena rompiendo el esquema derecha-izquierda y dejando las cuestiones de género, bastante ostensibles en todo caso, al margen de las simetrías más rígidas. Las mujeres se retiran a un último término, pero están situadas en el centro de un episodio de concepción compleja que, rehuidas las rutinas demasiado obvias, reorganiza los equilibrios internos de la pintura y complica las relaciones entre los espacios y las figuras.

Bastante tiempo después, en unas tablas del Museo dell'Opera del Duomo de Siena, reconocidas en Sano di Pietro (1406-1481), advertimos una nueva interpretación de las agrupaciones que separan de manera estricta a los hombres de las mujeres. El pintor italiano, pintor y miniaturista como nuestro Ferrer Bassa, refleja más de cien años después dos auditorios homogéneos y distintos, identificables por la armónica confección de las indumentarias femeninas en contraste con las masculinas. Los dos grupos prestan atención a las prédicas de san Bernardino, con un sesgo singular en profundidad que, sin embargo, alterna sectores destinados al emplazamiento de señoras y señores, congregados en dos grandes espacios abiertos de Siena: la Plaza del Campo, con el Palacio Público al fondo, y la explanada que permite ver el estado incompleto de la fachada de la iglesia del convento de San Francisco.

El arte en su larga historia no se mide sobre la base de lo que hoy consideramos políticamente correcto. Los agravios e inconveniencias más sustantivos que podemos apreciar no son un defecto intrínsecamente suyo. Las sugerentes contingencias que he descrito, y muchas otras que acabarían de vestir un panorama sumergido en sombras muy negras, no son su razón de ser o no ser, ya que el arte se desprende de las sociedades en que se genera, aquellas que habita y que lo habitan. Por lo tanto, si en lugar de la bolsa nos pidieran el arte, tendríamos que pensárnoslo más de dos veces, antes de entregarlo a nuestras internas furias vengativas. Ante la demanda «el arte o la vida», siempre en un sentido figurado pero conciso, sería bueno no traicionar el arte, y me refiero a sus manifestaciones en general. Destruyendo el

arte no anulamos el pasado. Desclararlo de la vida no me parece un buen negocio y no tiene sentido quererlo equidistante de nuestros ideales o siervo de retóricas que no le son propias, sobre todo si van en detrimento de su misma fortaleza, autenticidad, encanto y sensible notoriedad, que se dibuja y redibuja en el tiempo.

El arte está vivo y es interesante en la medida en que se nos acerca sin rumor o estalla, haciendo todo el ruido posible y, en la medida en que no tiene fronteras y nos ayuda a penetrar en universos que gozan de autonomía y de dimensiones específicas, que nos ayudan a ganar perspectiva sobre otras realidades y sobre nosotros mismos. No veo demasiadas salidas a la idea de identificar la vida con el arte, sobre todo si la voluntad es confundir las dos cosas y sus argumentos a toda costa y riesgo. Hacer de la vida un arte, o consagrar la vida al arte, me parecen alternativas distintas. La primera obliga a entrar en disquisiciones metafóricas y analogías de sofisticación evanescente, que buscan relacionar sintonías que se escalan a frecuencias diversas. La segunda regula el privilegio de un negociado que hay que gestionar con mucho cuidado para no perder ni la vida ni el arte.

* * *

Un mar en calma no acostumbra a reportar presagios de más calma. En los últimos años, no hemos estado tranquilas y algunas tormentas importantes han rasgado un sosiego que se ha echado en falta. Los pronósticos de futuro siguen sin enterearse positivos, pero no querría dejarme confundir por ficciones de pantalla grande, de cinemascope o de realidades virtuales o aumentadas, por prefiguraciones que buscan empujarnos a uno u otro lado, quizás deseosas de barrer nuestras más pequeñas y cercanas fábulas. Por lo tanto, más allá de las pericias circulares de lo principal y lo secundario, que no acabaríamos nunca de explorar, daré paso a la serie de contribuciones que, llegadas a la redacción de *MATERIA*, han sido seleccionadas para formar parte del nuevo volumen de la revista. Celebro mucho, en todo caso, que sea todavía tangible y que lo podamos tener en las manos, sea en un sentido textual o metafórico. Los trabajos que encontraréis configuran ahora lo principal de un contenido temático misceláneo, muy variado y a la vez cohesionado por una visión holgada de la música, que conviene también a algunas pinceladas y aportaciones realizadas desde otros territorios del arte.

El artículo de Santi Torras i Tilló nos acerca a la pintura de la época moderna en Cataluña, un tema que, a pesar de haber generado el interés y aportaciones muy notorias, debe ser y es todavía fuente de descubrimientos y de discusiones importantes. El estudio permanece centrado en dos pinturas de buena factura que se han revelado, bajo un manto atribuido a mediados

del siglo xvii y tras el proceso de limpieza y reparación como piezas de un retablo considerado más antiguo, destacables por su atractivo, luminosidad, fluidez de la pincelada y sentido de los equilibrios. El autor propone su acercamiento a un pintor germánico o flamenco, que habría podido aportar fórmulas poco frecuentes, según señala, entre los maestros del Barroco catalán. Sigue la contribución de Oriol Brugarolas y Antonio Esquerro Esteban que se han adentrado en lo que llaman «paisaje sonoro», aplicado al contexto barcelonés del siglo xviii. El estudio parte del análisis de un conjunto de materiales disponibles en los fondos de la Universidad de Barcelona a partir de los cuales se procura establecer la geografía de los espacios urbanos, civiles y religiosos, destinados a acoger los itinerarios de las capillas musicales barcelonesas que se dedicaban a la ópera y otras formas del canto, sustancialmente oratorios y villancicos. Se destaca la recepción de estas actuaciones o conciertos y se establecen vínculos comparativos con los usos de los teatros italianos de la segunda mitad del siglo. Avanzamos con un artículo que, reuniendo muchas voces, nos habla de los Signos de la música instrumental de la época del Clasicismo en Ucrania. Nuevamente penetramos en el 1700 y, entrando ya en la segunda mitad de la centuria, las búsquedas de Olha V. Putiatytska, Tetiana V. Husarchuk, Maryna Yu. Severynova, Olena O. Derevianchenko y Larysa A. Hnatiuk determinan el interés, la estructura y naturaleza de los conciertos corales que, como género estable, remiten a Viena y a los presupuestos del clasicismo, sin menospreciar las antiguas tradiciones vinculadas a la música sagrada ucraniana.

La siguiente intervención parte de las investigaciones realizadas sobre las barreras de género, en el terreno de la música metal, de lo que son definidos como Norte Global y Sur Global. A cargo de María J. Miranda Suárez, Susana González Martínez, Nelson Varas Díaz y Vanesa Balón, ofrece los resultados de una investigación colectiva, que involucra hasta treinta y seis integrantes feministas implicadas en el sector analizado, con la voluntad de poner de relieve las tensiones y obstáculos que se imponen a la mujer, por el hecho de serlo, en estas comunidades de la música metal, haciendo patentes situaciones que se intentan revertir en este, y en muchos otros ámbitos, desde ya hace mucho.

El último de los artículos no abandona el terreno de la música y nos afronta a una serie de conceptos complejos que, arrancando de la segunda mitad del siglo xix, nos transportan a la actualidad. La autora, Magda Polo, describe los rasgos generales y objetivos de la llamada Música Conceptual Híbrida, busca sus antecedentes en la llamada Música Programática, y nos acerca a la interpretación de este fenómeno en un momento en que las altas tecnologías y las inteligencias artificiales buscan nuevos campos de exploración, expansión y proyección.

Una mar inquieta, a veces turbulenta, nos ha llevado en los últimos años, ya superada la maldita pandemia, a las tristes pérdidas de Roger Alier, Núria de Dalmasas y Pere Salabert. Todos trabajaron en nuestro Departamento durante un montón de ciclos académicos como profesores e investigadores de la Universidad de Barcelona e hicieron aportaciones en campos muy diversos de nuestros estudios. Sus intereses nos llevan de la Música a la Historia y la Teoría del Arte, en un fluir de inquietudes, trabajos y proyectos que trascendieron a menudo más allá de nuestra Universidad y de la universidad. Para una mejor comprensión de sus perfiles, me complace remitir a los escritos que, en su memoria, encierra este volumen, número 23 de MATERIA. REVISTA INTERNACIONAL DE ARTE. Acercarnos a los itinerarios heterogéneos e interesantes de estos profesores, compañeros y amigos desaparecidos es, muy por encima de una deuda, una manera de contribuir a avivar su memoria a la vez que adquirimos una perspectiva más firme sobre una serie de las realidades que ensanchan la mirada sobre nuestro pasado reciente.

Rosa Alcoy
Universidad de Barcelona
rosaalcoy@ub.edu
<https://orcid.org>
0000-0002-8534-2629

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguïn l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència, i sempre que no es faci un ús comercial o es creïn obres derivades sense el permís del titular dels drets d'autor: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia, y siempre que no se haga un uso comercial o se creen obras derivadas sin el permiso del titular de los derechos de autor: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license. Also, the material may not be used for commercial purposes, nor create derivate work without the copyright owner's permission: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

