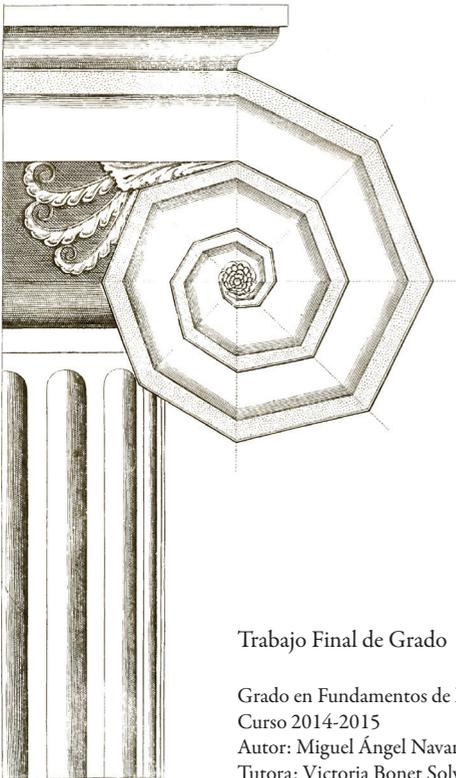


Juan Antonio Ramírez

La arquitectura como imagen



Trabajo Final de Grado

Grado en Fundamentos de la Arquitectura
Curso 2014-2015
Autor: Miguel Ángel Navarrete Santana
Tutora: Victoria Bonet Solves



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Juan Antonio Ramírez

La arquitectura como imagen

Miguel Ángel
Navarrete Santana

Trabajo Final de Grado

Grado en Fundamentos de la Arquitectura
Curso 2014-2015

Título: Juan Antonio Ramírez
Subtítulo: La arquitectura como imagen

Autor: Miguel Ángel Navarrete Santana

Tutora: Victoria Bonet Solves

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de València

Universitat Politècnica de València

Palabras clave / *Keywords* / Paraules clau

Juan Antonio Ramírez, análisis iconográfico, metodología, utopía, imagen.

Juan Antonio Ramírez, iconographic analysis, methodology, utopia, image.

Juan Antonio Ramírez, anàlisi iconogràfica, metodologia, utopia, imatge.

Resumen / *Abstract* / Resum

Juan Antonio Ramírez era historiador del arte, pero dedicó gran parte de su vida al estudio de la arquitectura. A lo largo de su obra podemos encontrar temas como la utopía arquitectónica, la arquitectura del renacimiento y el barroco, la arquitectura en el cine, o los autores de tratados. En este trabajo repasamos su trayectoria por el ámbito de la arquitectura, y buscamos las que fueron sus mayores aportaciones, como su metodología de análisis iconográfico, su noción de la profesión, el significado de la utopía, y su forma de entender y examinar la arquitectura como imagen.

Juan Antonio Ramírez was an art historian, but he dedicated much of his life to the study of architecture. Throughout his work we can find topics such as architectural utopia, the architecture of the Renaissance and Baroque, architecture in film, or the authors of treaties. In this paper we review his trajectory through the field of architecture, and seek for his greatest contributions: his methodology of iconographic analysis, the notion of the profession, the meaning of utopia, and his way of understanding and examining architecture as image.

Juan Antonio Ramírez era historiador de l'art, però va dedicar gran part de la seua vida a l'estudi de l'arquitectura. Al llarg de la seua obra podem trobar temes com la utopia arquitectònica, l'arquitectura del renaixement i el barroc, l'arquitectura en el cinema, o els autors de tractats. En aquest treball repassem la seua trajectòria per l'àmbit de l'arquitectura, i cerquem les que van ser les seues majors aportacions, com la seua metodologia d'anàlisi iconogràfica, la seua noció de la professió, el significat de la utopia, i la seua forma d'entendre i examinar l'arquitectura com a imatge.

Índice

Prefacio	3
Capítulo 1: El Templicón	9
Capítulo 2: Le debo una explicación. Un autorretrato de Juan Antonio Ramírez a través de sus prólogos	21
Capítulo 3: Utopía como sueño, utopía como método	35
Capítulo 4: Iconografía de las connotaciones, iconografía del lugar	47
Capítulo 5: El historiador del arte y el historiador-artista	65
Postfacio	85
Bibliografía	91
Ilustraciones	95

Prefacio

Por razones a las que atenderemos más adelante, me parece apropiado comenzar este trabajo relatando brevemente la circunstancia en que surgió. Todo comenzó el 24 de abril de 2014, cuando dos personas a las que me une una relación muy estrecha y yo nos embarcamos en un viaje a Londres para visitar a una amiga que tenemos en común. Al día siguiente visitamos la casa-museo del pintor y arquitecto John Soane. Llovía como suele llover en aquella ciudad gris, que tan mal nos recibió, y después de caminar durante un largo tiempo llegamos al número 13 de Lincoln's Inn Fields. Una vez dentro perdí a mis compañeros, y en aquél laberinto deambulé exhausto entre todas las reliquias que el famoso coleccionista había ido recopilando a lo largo de su vida. El cansancio y el abigarramiento me produjeron una sensación de mareo, que casi me hizo tropezar con un ánfora. Después de lo que me parecieron horas me reencontré con mi grupo, y pudimos visitar el resto del edificio, aunque ya casi sin articular palabra.

Después de aquello decidimos ir al propio parque de Lincoln's Inn Fields para tomar un café, y fue allí donde, tras recuperar el aliento, Viqui Bonet nos habló por primera vez de una serie de historiadores españoles relativamente poco conocidos dentro del mundo de la arquitectura, pero que tenían una extensa obra sobre nuestra disciplina. Nos advirtió entonces de su estilo particular, de la manera de redactar y de pensar del historiador del arte, y de lo interesante que podría ser para los estudiosos de la arquitectura beneficiarse de fuentes de esta procedencia.

Muchos de aquellos nombres, entre los que se contaban Fernando Marías, Delfín Rodríguez, o Joaquín Bérchez; habrían podido inspirar un gran número de trabajos de distinta índole. Pero cuando tuve en mis manos los primeros libros de Juan Antonio Ramírez, pude comprobar al instante la singularidad de su recorrido profesional, y algo especial me removió la curiosidad por ese autor que caminaba con facilidad entre el barroco y la ciencia ficción.

A lo largo de la redacción de este trabajo (que no es más que una revisión leve sobre su recorrido por la teoría de la arquitectura), he podido comprobar que estos hechos aparentemente irrelevantes no siempre se han debido totalmente a la casualidad, y que cosas simples y azarosas a menudo determinan fenómenos (o pulsiones) de mayor calado de lo que uno se imagina.

Veo también adecuado dar una ligera explicación sobre cómo se ha concebido este trabajo. La obra de Juan Antonio Ramírez es bastante extensa, y lo escrito sobre su aportación, aunque insuficiente, es también de un volumen y una variedad considerables. La intención ha sido reunir documentos escritos de diferentes naturalezas, con el objetivo de poder dibujar un marco suficientemente amplio y sólido de cara al lector. Se ha intentando no olvidar en la medida de lo posible ningún dato o idea relevante, pero también centrar la atención sobre aquellos aspectos que, pese a su intrascendencia, nos interesan en sumo grado.

De estas fuentes, cuatro han sido de vital importancia: sus libros (donde se puede comprobar de primera mano aquello que le describe), su esbozo de una autobiografía intelectual publicado en el número 29 del Boletín de Arte de la Universidad de Málaga (que quizá sea el documento más revelador por su espontaneidad), los prólogos de sus libros (donde explica su metodología), y finalmente sus obituarios. Estos últimos, llenos de un cariño que no pasa desapercibido, se siguen publicando de una manera u otra hasta fechas recientes.

Pretender leer detenidamente todos sus libros y artículos publicados sobre arte y arquitectura sería inviable. Por ello nos hemos centrado en aquellos textos que versan sobre arquitectura, y de ellos hemos seleccionado una muestra que nos permita acotar la exten-

sión de nuestro análisis a los temas que puedan suscitar mayor interés en nuestro ámbito. Como veremos más adelante, la propia metodología de Ramírez nos invita a proceder de esta manera.

El orden no es cronológico, sino temático. Después de contextualizar su figura, nos hemos centrado en algunos asuntos que desarrolló en su carrera en torno a la arquitectura, no como un recorrido exhaustivo, sino más bien a modo de pequeñas pinceladas. Cada capítulo se dedica a uno de ellos, y aunque funcionan de manera independiente, se han ido encabalgando sucesivamente, pues lo que se extrae de cada dema sirve para plantear la problemática del siguiente.

Las ilustraciones no tienen un gran peso sobre el discurso, puesto que los fundamentos que se persiguen se encuentran en las propias palabras de Ramírez. La fuente primordial del análisis son los fragmentos de texto, y de ahí que se hayan intentado maquetar para que funcionen como los titulares de un periódico, o como imágenes que se analizan en el texto. Esperamos así ayudar al lector a hacer un recorrido rápido por el trabajo, de manera que sea capaz de extraer las ideas más destacadas de un vistazo.

En este trabajo se habla de historia del arte, como no podía ser de otra manera. Ha llevado un tiempo de reflexión considerar exactamente qué medida de este tema está justificada en un trabajo cuyo objetivo primor-

dial es la arquitectura. Por eso me he permitido hablar de ello cuanto he creído necesario mientras que lo que se diga sobre la historia del arte tenga una relación directa con la arquitectura, le afecte de manera implícita, o sea directamente extrapolable a nuestra disciplina. En otras ocasiones, simplemente me ha parecido útil para contextualizar o explicar mejor las inquietudes personales de Ramírez.

Sólo me queda agradecer a aquellas personas cuyo apoyo ha sido fundamental para este trabajo, especialmente a aquellas que me acompañaron cuando todo comenzó, en aquella visita al número 13 de Lincoln's Inn Fields. No puedo dejar de agradecer también el ánimo recibido de compañeros y amigos, y en particular de mi madre, Inés.

Debo además especial gratitud a Jesús Ramírez, hermano de Juan Antonio, quien a través de su blog ha proporcionado datos curiosos de gran valor, aunque quizá no sean de interés científico.

Por último, no puedo agradecer lo suficiente el papel que ha tenido Viqui Bonet. Le debo a ella haber conocido al profesor Ramírez, y no podría haber realizado este análisis sin los conocimientos que he tenido la suerte de recibir a lo largo de las tres provechosas (y particulares) asignaturas que he podido cursar con ella durante esta carrera. Infinitamente, gracias.



Imagen 1

Fotografía del Templicón en la biblioteca de Juan Antonio Ramírez, tomada por Jesús Ramírez.

Capítulo 1

El Templicón

No es fácil encasillar al Templicón dentro de una categoría al uso. Enrique Castaños necesita tres nombres para acercarse a una definición aproximada. Se refiere a él como “un templo-armario-puerta triunfal en homenaje a la pintura en el que intervinieron destacados pintores de Málaga en su decoración”². [Imagen 1]

De un primer vistazo bien podría suscitar una carcajada. Al observarlo detenidamente es difícil averiguar las motivaciones de su creación. Y aún así, ahí se encuentra, casi como si adivinara la inquietud del que lo contempla. Verlo construido es casi una relevación de gravedad e ironía. Juan Antonio Ramírez lo diseñó y construyó, además de concebir todo un programa iconográfico que no se encuentra descrito en ninguna de las fuentes consultadas. Tampoco se conoce su fecha.

Su colorido, su simbología, su singular diseño lo convierten en una pieza excéntrica y caprichosa. En el caso de ser un mueble, uno se pregunta qué habría de guardar esa cabeza de Medusa que preside el centro del frontón, cuyos peligrosos ojos no son más que dos tiradores. Parece más una puerta que un templo, por el

2. CASTAÑOS, E. (2006). “El Colegio de Arquitectos como símbolo de una época” en el diario *Sur.es*.
<<http://www.diariosur.es/pg060106/prensa/noticias/Cultura/200601/06/SUR-CUL-225.html>>

[Consulta: 18 de agosto de 2015]

número y la disposición de sus columnas. ¿Hacia qué lugar conduce? En apariencia, hacia el piso superior de su biblioteca personal. Pero tal vez conduzca a un lugar donde los parámetros del pensamiento aparecen transformados o invertidos. Ante el Templicón uno no sabe si sentirse temeroso de penetrar en un universo que no se parece al usual, o si desternillarse en una mueca de ingenuidad ante unas inquietudes tan personales y esperpénticas. Es un manifiesto de bizarría que al haberse hecho objeto, anuncia su condición de realidad. ¿Un autorretrato? La ventaja del objeto es que no siente vergüenza de ser, y es ahí donde reside su particular descaro. Quizá sea una muestra de desaire hacia lo anodino y lo banal. O quizá su función sea la de provocar este tipo de preguntas, lo cual es a la vez desconcertante y estimulante.

Provoca (porque ese es su objetivo más probable) una sensación de desazón, pues el que se horroriza no puede entender su razón de ser, arriesgándose a quedar como un estúpido; y el que queda intrigado y le concede algún valor telúrico o pulsional puede dejarse en evidencia ante semejante muestra de mal gusto e ironía. Su ubicación puede darnos una pista: ¿siente lo mismo un visitante que contempla los volúmenes de la biblioteca del profesor Ramírez? Quizá ambos produzcan la misma sensación de desconcierto, y no se trate más que del reflejo de aquello que custodia.

Según Enrique Castaños “[...] homenajeara al Padre Caramuel y su Arquitectura recta y oblicua, y de camino alentaba a los pintores figurativos posmodernos de Málaga, que fueron los que decoraron el singular mueble con un complejo programa iconográfico ideado por él. Se expuso en la Galería del Colegio de Arquitectos y dio entonces mucho que hablar.”³ Para Delfín Rodríguez significaba una muestra de ironía y posmodernismo, un producto de su época: la década de los ochenta⁴. Puede que los pintores que participaron en este proyecto sí que se situaran en el posmodernismo. Pero, para Ramírez, que tampoco se interesó demasiado por esta corriente, quizá tenga más relación con algunas arquitecturas efímeras del barroco.

¿Qué es exactamente el Templicón? Acaso sea todo lo anterior, tal vez un manifiesto, o un simple mueble decorado con gustos y obsesiones raras pero sencillas, como si se tratase de la carpeta forrada de imágenes de un escolar. Su afición por el bricolaje viene de lejos. Sus compañeros la señalan a menudo en sus homenajes como un cándido detalle de su vida⁵.

3. CASTAÑOS, E. (2009). “Una inagotable curiosidad intelectual. Juan Antonio Ramírez in memoriam” en *sitio web oficial de Enrique Castaños*.
<http://www.enriquecastanos.com/ramirez_juan_antonio_in_memoriam.htm>
[Consulta: 18 de agosto de 2015]

4. “También fue arquitecto irónico, como confirma su provocador «Templicón», entre posmoderno, erudito y polémico y que ilumina su interés por los bordes de la arquitectura, aunque preferiría decir que se interesó por el centro mismo de la disciplina arquitectónica, es decir, por las arquitecturas imaginarias y fantásticas.”
RODRÍGUEZ, D. (2009). “El arte y la curiosidad intelectual” en *ABC*.
<http://www.abc.es/hemeroteca/historico-13-09-2009/abc/Gente/el-arte-y-la-curiosidad-intelectual_1024074204904.html>
[Consulta: 13 de agosto de 2015]

Él mismo la relacionaba directamente con su etapa de estudiante de bachillerato técnico en el Instituto Laboral de Orihuela. Allí se trasladó su familia unos meses después de nacer él, el 24 de junio de 1948, y allí residió hasta su entrada en la universidad. Su familia, muy numerosa, provenía de Madrid. Tenía nueve hermanos, y su padre había llegado a tener un éxito repentino en el negocio de la apicultura durante el período de la Autarquía, que pronto se desinfló. Desde entonces su padre, “entregado a sus fantasías, intentaba una y otra vez alcanzar la riqueza mediante la multiplicación geométrica de su siempre modesto colmenar”⁶.

En 1972 acabó sus estudios en Filosofía y Letras y Periodismo, que cursó entre la Universidad de Murcia y la Universidad Complutense de Madrid. Tres años más tarde, en 1975 lee su tesis *Historia y estética de la historieta* española en la Facultad de Filosofía y Letras de esta universidad. Su mentor y director de tesis fue Antonio Bonet Correa, ya entonces Catedrático de Historia del Arte de la facultad, y correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Bonet Correa ejerció gran influencia sobre Ramírez en aquellos años, le animó a tomar riesgos, pero también a ser prudente⁷. De él cuenta: “me socialicé como universitario

5. “No deja de resultar curioso que, dada su afición al bricolaje, su habilidad como docente y conferenciante, y el valor que concedía a ‘lo artesanal’, fuera, ante todo, un reivindicador del libro como portador de ideas”.

REYERO, C. (2014). “El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte” en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 2, núm. 1, pp. 63-80.

<<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/issue/view/946>>

[Consulta: 13 de agosto de 2015]

6. RAMÍREZ, J.A. (1998). *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Siruela p. 17

en la cátedra de Antonio Bonet; también en el ‘salón’ (por decirlo de alguna manera) de su casa, que era lo más moderno e internacional que se podía encontrar en aquel Madrid de la segunda mitad de los años setenta”⁸.

Fue durante esta época cuando publicó dos libros sobre el cómic que nacieron de su doctorado: *El cómic femenino en España. Arte sub y anulación* (EDICUSA, 1975) y *La historieta cómica de postguerra* (EDICUSA, 1975). [Imágenes 2 y 3] El primero de ellos además, suponía “uno de los primeros estudios ‘feministas’ de nuestra historia del arte”⁹. Se publicaron unos meses antes de la muerte de Francisco Franco, y poco después de la misma. No es un dato baladí, pues él mismo señala: “[...] me parece ahora que mi vida intelectual empezó mediante un ajuste de cuentas con aquella España de Franco a la cual desdeñábamos profundamente”¹⁰.

En 1978 aprobó las oposiciones de Profesor Ajunto de Historia del Arte en la Universidad Complutense; aunque al año siguiente, durante el curso académico de 1979-80, recibió una beca postdoctoral para su primera estancia en el extranjero, en el Instituto Warburg. Esta sería una experiencia vital en su carrera, cuyo

7. “Antonio Bonet (antiguo profesor mío en los cursos “comunes” de Filosofía y Letras en la Universidad de Murcia) no interfirió apenas en mi trabajo pero sí me dio, en una primera fase, un excelente consejo: que no pagara demasiado tributo a las modas epistemológicas del momento y que hiciera un trabajo más general del que pretendía inicialmente”.

RAMÍREZ, J. A. (2008). “Los poderes de la imagen: para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)” en *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, núm. 29, pp. 509-537.

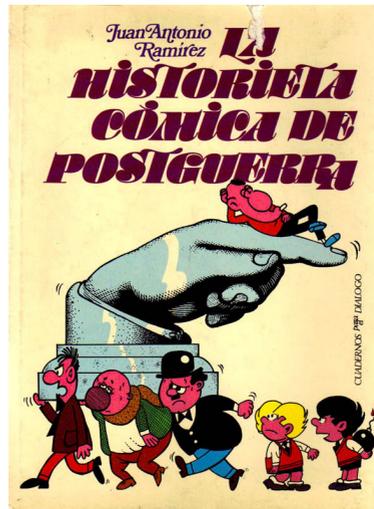
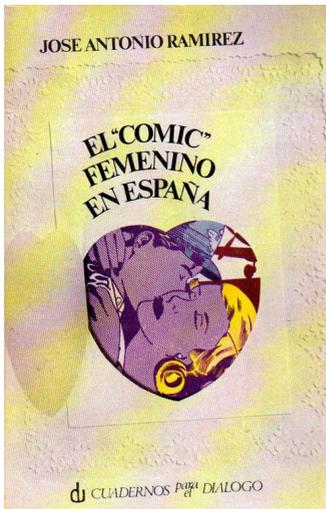
<<http://www.contraindicaciones.net/2009/09/juan-antonio-ramirez.html>>

[Consulta: 18 de agosto de 2015]

8. Ibidem. pp. 509-537.

9. Ibidem. pp. 509-537.

10. Ibidem. pp. 509-537.



Imágenes 2 y 3

Portadas de las primeras publicaciones de Juan Antonio Ramirez, en torno al cómic y la historieta española

legado se reflejaría en varios de sus libros posteriores, algunos de ellos muchos años después de su partida.

Al volver de Londres se presenta a la posición de profesor agregado, obteniendo finalmente plaza en la Universidad de Málaga, su tierra natal. Ramírez se refiere a esta época como una de las más activas, productivas, y satisfactorias de su vida. Fue una época de actividad intelectual, cultural y social. En Málaga surgieron dos de sus libros más populares: *Construcciones ilusorias* (Alianza Editorial, 1983), y *Edificios y Sueños* (Universidades de Málaga y Salamanca, 1983). Durante esta etapa, pasó una estancia en la Universidad de Salamanca, donde se trasladó como catedrático durante el curso 1981-82, y otra estancia en la Columbia University de Nueva York como “visiting scholar” en el curso 1982-83. Allí se benefició de las bibliotecas y centros de investigación americanos, que ayudaron a gestar su libro *La arquitectura del cine: Hollywood, la Edad de Oro* (Hermann Blume, 1986).

Aunque la idea de un libro sobre cine y arquitectura surgió durante el tiempo que residió en Londres, no fue hasta este momento en la Universidad de Columbia que pudo llegar a desarrollarla. Entre las instituciones con las que tuvo contacto se encuentran el Avery Architectural and Fine Arts Library y Columbia University Archives (Universidad de Columbia, Nueva York); Film Study Centre y Film Stills Archive (Museum of Modern Art, Nueva York); The New York Public Li-

brary (sección 'Performing Arts' en el Lincoln Centre); Filmoteca Española (Biblioteca y Fototeca, Madrid); y British Film Institute (National Film Archive, Londres). Con semejantes avales, no resulta sorprendente que rápidamente se convirtiese en uno de sus libros de mayor difusión. Sobre todo si tenemos en cuenta que Ramírez es uno de los precursores en la investigación de este tema, junto con Donald Albrecht (*Designing Dreams. Modern Architecture in the Movies*; Harper & Row, 1986) y Helmut Weihsmann (*Gebaute Illusionen. Architektur im Film*; Promedia, Viena, 1988).

El curso 1984-85 se trasladó a la Universidad Autónoma de Madrid, donde permaneció hasta su muerte, y donde se encargó de asignaturas relacionadas con el arte contemporáneo. Allí le concedieron de nuevo dos estancias más: pasó el curso 1988-89 en París, y el curso de 1991-92 aceptó la invitación del Getty Center for the History of Art and the Humanities para investigar durante un año en su sede de Santa Mónica en Los Ángeles. De estas dos estancias surgieron dos libros: *Dalí: lo crudo y lo podrido* (Visor, La Balsa de la Medusa, 2002); y *Duchamp, el amor y la muerte, incluso* (Ediciones Siruela, 1993), respectivamente.

En *Ecosistema y explosión de las artes* (Anagrama, 1994) se sirve del humor y la ironía para hablar de arte y de la figura del historiador del arte, con ilustraciones elaboradas por él mismo. En uno de sus últimos viajes fue acogido por el Centre Canadien d'Architecture

con un nombramiento como Mellon Senior Fellow, durante el segundo semestre de curso 2001-02. Allí escribió *Edificios-cuerpo* (Ediciones Siruela, 2003).

Sus dos últimos libros fueron *Esculturas Margivagantes* (Siruela, 2006) y *El objeto y el aura* (Akal, 2009). En el primero pretendía explorar los límites del arte explorando obras marginales. El segundo cierra su producción con lo que él denomina “otro cambio de tercio”. Según él pretendía demostrar “si hay en toda la modernidad un orden visual distinto del que se inventó en el renacimiento”¹¹.

Además de su recorrido como autor de libros de arte y arquitectura, fue columnista recurrente en revistas como *Lápiz*, o en los suplementos culturales de periódicos como *El País* o *El Mundo*, aunque una de sus labores más destacadas es su producción de artículos en la revista *Arquitectura Viva* bajo la dirección de Luis Fernández Galiano.

Como él mismo relata, su producción académica ha estado siempre muy vinculada a sus experiencias vitales, a su posición política, a sus viajes¹². La obra de Juan Antonio se extiende por varios temas del arte y la arquitectura, y estos temas a menudo se entremezclan inevitablemente. Su maestro y mentor, Antonio Bonet

12. “Un cúmulo de complejas pulsiones personales y sociales, matizadas por experiencias y conocimientos adquiridos a lo largo del tiempo, convierten la investigación en historia del arte de Juan Antonio Ramírez en una propuesta intelectual nacida de una profunda personalidad, que sólo se puede explicar a través de ella”.

REYERO, C. (2014). “El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte” en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 2, núm. 1, pp. 63-80.

<<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/issue/view/946>>

[Consulta: 13 de agosto de 2015]

Correa le describe así en su obituario: “Ramírez era verdaderamente un hombre universal [...] indagaba tanto el legado del renacimiento y el barroco como ahondaba en la significación de las tendencias más radicales hoy en día”¹³.

Algunos de sus antiguos compañeros del Instituto Warburg le comunicaron más tarde su tristeza porque hubiese apartado de su producción el tema del barroco, aunque más tarde volvería a retomarlo de forma recurrente, normalmente contrastado o vinculado con temas de las vanguardias o en recorridos muy extensos a través de la historia del arte y la arquitectura. Considerar por ello que su obra es demasiado fragmentaria o demasiado ecléctica sería caer en un error. Se trata de una trayectoria de continuidad, cuyos nexos de conexión se sitúan en varias capas de profundidad, en lugar de en la superficie. Existe un paralelismo entre su análisis, donde pone en relación objetos artísticos y arquitectónicos de distintas épocas y naturalezas con un objetivo argumental común; y su obra como un todo, estructurada en sus vivencias. Éstas no pueden desvincularse totalmente de su producción académica.

13. BONET CORREA, A. (2009). “Juan Antonio Ramírez, historiador y pensador” en *El País*.
<http://elpais.com/diario/2009/09/15/necrologicas/1252965602_850215.html>
[Consulta: 13 de agosto de 2015].

—“A Juan Antonio le interesaba el arte si afirmaba el credo irreductible en el valor de la condición humana. Por ello quizás le atraían tanto, y aunque estuviesen en planos distintos, las visiones utópicas, las propuestas fuera de orden, y las bizarrías”—¹⁴

Eugenio Carmona

Como lo define su mentor, Juan Antonio Ramríguez tenía un “Espíritu original, con una avidez de erudición y una curiosidad insaciable por todo lo existente, lo antiguo y lo moderno”¹⁵.

Su muerte el 12 de septiembre de 2009 fue completamente inesperada. A los 61 años y por un problema de corazón, se marchó de forma prematura, dejando numerosos proyectos inacabados. Creo que se puede afirmar que además de su mérito profesional, era una persona muy querida, no sólo ya por los obituarios de sus compañeros, sino por la cantidad de comentarios y entradas de blogs de alumnos y exalumnos suyos que aún circulan por la red (ellos no estaban sujetos a ninguna cortesía por la que dejar sus palabras de duelo por escrito).

14. CARMONA, E. (2009) “El aura” en *Málaga Hoy*. <<http://www.malagahoy.es/articulo/opinion/516028/aura.html>>
[Consulta: 13 de agosto de 2015]

15. BONET CORREA, A. (2009). “Juan Antonio Ramírez, historiador y pensador” en *El País*.
<http://elpais.com/diario/2009/09/15/necrologicas/1252965602_850215.html>
[Consulta: 13 de agosto de 2015]



Imagen 4

Autorretrato de Juan Antonio Ramírez, publicada en el blog de Jesús Ramírez

Capítulo 2

Le debo una explicación

Un autorretrato de Juan Antonio Ramírez
a través de sus prólogos

—“Éste es un libro modesto y breve, pero soy muy consciente de su novedad: intento analizar un asunto que nadie, en ningún lugar, parece haber explorado hasta ahora. [...] Empiezo, pues, con un desahogo autobiográfico. Y aviso: si crees, amiga lectora (o lector), que las cuestiones personales no deben aparecer nunca en una obra con vocación científica, te ruego que no leas estas páginas y pases directamente al epígrafe siguiente”—¹

J.A.R.

Ya introdujimos en el capítulo anterior la importancia de lo personal y de la experiencia vital en la obra de Ramírez. Él mismo señala *La metáfora de la colmena* (Ediciones Siruela, 1998) como uno de sus libros más importantes y más atrevidos. Un libro tan especial para

1. RAMÍREZ, J.A. (1998). Prefacio autobiográfico de *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Siruela, p. 15

su autor no podía dejar de tener un prólogo cortado a su medida: *Prefacio autobiográfico (escrito en enero de 1998)*. Su título ya nos da algunas pistas sobre lo que estamos a punto de leer. Para comenzar, la fecha en que se escribió aparece al comienzo, en lugar de al final del texto. Parece que se trate de una carta en la que él mismo fuese remitente y el lector destinatario, que bien podría haber comenzado con un “Amiga lectora.”

No es casualidad, pues desde el comienzo del texto relata auténticas confesiones sobre aspectos de su vida privada, aunque situados ya en un pasado lejano. Parece su manera de justificar, a través de lo personal, una inquietud intelectual de larga trayectoria. Si bien es algo que se repite constantemente en su obra, en este prólogo su coartada adquiere un significado especial.

Destaca la importancia de la figura de su padre, Lucio Ramírez de la Morena². Aquí aparece un segundo detalle: lo nombra con honores de artista, mencionando la fecha de su nacimiento y muerte. Un sujeto más de su peculiar estudio.

El texto se puede dividir en tres partes: una justificación biográfica de nada menos que cinco páginas de extensión, dos páginas dedicadas a excusar posibles errores, y una dedicada a los agradecimientos. Este patrón es en general bastante común dentro del género que nos ocupa en la obra de Ramírez. Aunque puede aparecer con una proporción distinta, o diferente or-

2. “Mi caso es infrecuente entre los historiadores del arte, pues no conozco a muchos colegas que hayan pasado su infancia, como lo hice yo, rodeado de colmenas. Mi padre, Lucio Ramírez de la Morena (1909-1988), había aprendido apicultura por su cuenta, recién acabada la guerra civil española de 1936-1939”.

RAMÍREZ, J.A. (1998). Prefacio autobiográfico de *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Siruela, p. 15

den, muestra las que podríamos señalar como las principales preocupaciones de nuestro autor: la relación entre lo personal y lo profesional, la autocrítica implacable, y el aprecio a sus compañeros, mentores y estudiantes. Este reconocimiento sincero, y la propia consciencia de sus limitaciones quizá sean lo que le permita en ocasiones reconocerse algunos méritos personales.

Juan Antonio Ramírez era probablemente su lector más crítico. Resulta casi imposible revisar todas las ediciones (antiguas y actuales) de sus libros para hacer un estudio completo, pero es muy común que él mismo prologue sus libros, o escriba una pequeña introducción al inicio para sumergirnos en el tema, justificar algunas de las decisiones tomadas, o relatar alguna experiencia profesional en relación al tema o al proceso de concepción del libro en cuestión. Carlos Reyero así lo señala, haciendo referencia en este caso a su carácter político:

—“[...] en la trayectoria de Juan Antonio como escritor de arte siempre hay un lugar para la circunstancia política. No hay más que leer —a veces entre líneas, pero no siempre— los prólogos de sus libros”—³

Carlos Reyero

3. REYERO, C. (2014). “El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte” en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 2, núm. 1, pp. 63-80.
<<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/issue/view/946>> [Consulta: 13 de agosto de 2015]

Sin embargo, como es de esperar, estos textos nos dan muchas más pistas sobre Ramírez más allá de su ideología política. Tal vez se deba a su conocida faceta de profesor y a sus estudios de periodismo que haya sido siempre muy abierto y sincero con sus consejos, y con la transmisión de su propia experiencia profesional. De ahí que este material nos haya sido verdaderamente útil para configurar un retrato a través de sus propias palabras.

Cada texto preliminar es diferente al anterior. A veces son historias que recogen encuentros con personas que han posibilitado o influido en la producción de esa obra en concreto. Otras veces se trata más bien de reflexiones sobre su trayectoria profesional o sobre su vida personal. El prefacio para la segunda edición de *La arquitectura en el cine* (Hermann Blume, 1986) es en realidad un auténtico ensayo que viene a repasar y resumir las ideas que se defienden en el libro desde una óptica más actual. Lo hace a través de un decálogo (“porque es un número bíblico”⁴).

Mientras tanto, la nota preliminar de este mismo libro es una recopilación de datos curiosos, como los lugares donde nació este proyecto (señalados en el capítulo anterior para saciar curiosidades implacables), junto con alguna reflexión breve y aguda, y una larga explicación sobre decisiones bibliográficas:

“Y ahora una justificación de algunos aspectos formales. Los títulos de las películas americanas van

4. RAMÍREZ, J.A. (2003). Nota preliminar de *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, p. 9

siempre en la lengua original, y no en sus azarosas versiones a otros idiomas europeos”⁵.

En ocasiones las numerosas explicaciones del autor nos llevan a pensar que podría existir una gran prudencia por su parte, debido quizás a que era consciente del rechazo que generarían sus palabras. El prólogo a *Edificios y sueños* (Universidades de Málaga y Salamanca, 1983) se llama precisamente *Justificación inicial*, lo que expresa de manera directa su preocupación por facilitar la comprensión de su trabajo.

—“La variada temática de los mismos [los ensayos] con la pretensión de solventar problemas histórico-artísticos comprendidos entre el mundo bíblico y el siglo XX, puede suscitar en el lector una sonrisa de incredulidad y escepticismo. Aunque no le falte razón, también creo posible encontrar justificaciones”—⁶

J.A.R

Entre las palabras de este fragmento encontramos una de las primeras características comunes de la obra de Ramírez: la diversidad temática. No es fácil adivinar si aparece aquí señalada como una tímida petición de clemencia al lector, o si lo que se pretende es incidir más aún en esta determinación. *Edificios y sueños* es un libro cuyo recorrido va desde las arquitecturas bíblicas hasta el cómic, el cine y el surrealismo; deteniéndose en relatos curiosos como el de San Ivo alla Sapienza. Ramírez se reservaba el derecho y la libertad de encontrar

5. Ibidem. p. 9

6. RAMÍREZ, J.A. (1991). *Justificación inicial de Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Editorial Nerea, p. 15

sus propios denominadores comunes, aquellos que ligan su discurso teórico, con independencia de que sean los esperados o los más habituales.

—“Debilitada la confianza en los sistemas teóricos totalizadores nos quedan los discursos particulares, con una cierta sensación gozosa por haber perdido el miedo al eclecticismo metodológico. Y sin embargo, creo que existe una cierta continuidad”—⁷

J.A.R

Su propuesta es arriesgada. Es consciente de que cuando uno crea sus propias reglas, debe hacer el trabajo añadido de contextualizarlas, justificar explícita o implícitamente las decisiones tomadas, y por qué no se han tomado otras. Esta manera de desmarcarse de los caminos ya recorridos por otros sin duda le traería grandes dificultades. En determinados aspectos, la aportación de Ramírez supone una ruptura con los métodos anteriores⁸, incluso reinventándose a sí mismo.

Como él mismo añade un poco más adelante, la variedad no sólo es temática, sino también metodológica: “Cada capítulo plantea el problema de la utopía arquitectónica desde una óptica (y no sólo en un período) diferente [...] De este modo, los grandes problemas suscitados por el tema son vistos, no en abstracto, sino ante situaciones concretas [...] Creo, por tanto, que este libro puede ser leído de varios modos: siguiendo el or-

7. *Ibidem.* p. 16

8. “Desde luego, había que replantear muchos dogmas analíticos. Lo más urgente era reconocer la existencia de distintos tipos de realidades, aprender a diferenciar sus componentes, desdoblarse hasta el punto de poder traicionar en una nueva situación el método utilizado para la anterior”.

N.RAMÍREZ, J.A. (1991). Nota sobre la presente edición de *Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Editorial Nerea, p. 11

den cronológico (que propongo tal vez por rutina profesional), el de los ‘temas afines’, o al azar, según el capricho del lector”⁹.

El orden cronológico también es una preocupación en el libro hermano de *Edificios y sueños*, *Construcciones ilusorias* (Alianza, 1983), cuyo prólogo también es complementario al del primero:

—“La ordenación es aproximadamente cronológica, pero no me gustaría que alguien viera en ello el deseo de escribir una historia de la iconografía arquitectónica, pues, de ser algo así, se trataría más bien de historias, relatos contruidos sobre pinturas y textos. Como el ‘científico’ no puede aspirar a que sean divertidos, le gustaría al menos que pareciesen convincentes”¹⁰

J.A.R

La parte final de este fragmento de texto nos anuncia también dos elementos de continuidad en sus escritos: su carácter irónico, y la aspiración de desmarcarse de las líneas “oficiales” que comentábamos con anterioridad. Ramírez no concibe la historia como una idea absoluta. Nuestra mirada sobre el hecho histórico no puede ser sino una imagen parcial de la totalidad, una serie de piezas que en nuestra conciencia no se ligan de la misma forma que lo hacen en la realidad, es decir, de manera fragmentaria¹¹.

9. RAMÍREZ, J.A. (1991). Justificación inicial de *Edificios y sueños*. *Ensayos sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Editorial Nerea, p. 16

10. RAMÍREZ, J.A. (1983). “Capítulo 1: Pórtico: arquitectura imaginaria y pensamiento visual” en *Construcciones ilusorias*. *Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza Editorial, p. 13

Como él mismo explica repetidas veces, no pretende agotar los temas o llegar al fondo de las cuestiones, menos aún llegar a reproducir un hecho artístico o histórico de manera totalizante, sino señalar determinados aspectos en un juego casi de conveniencia en función del discurso. También muestra un gran rechazo a dar un formato historiográfico a su obra más teórica. Aunque participó en la redacción de libros escolares de historia para editoriales como Anaya y SM, y dirigió y escribió un manual de cuatro volúmenes sobre historia del arte para el ámbito universitario, en sus ensayos se niega a dar por sentada una continuidad de los hechos, a que se malinterprete el orden de su cronología. Es cierto también que siempre parece perseguirle una sombra del academicismo, del que no se puede desembarazar del todo, que a veces se podría interpretar como un miedo a alimentar el rechazo que puedan causar sus ideas en sus compañeros de profesión:

—“[...] creo haber cimentado lo suficiente mis argumentos para que estos no parezcan más disparatados que los de otros investigadores”—¹²

J.A.R

Cualquiera de sus libros, de ahondar más en esta idea de la imagen parcial y la libertad intelectual para señalar los hechos más convenientes según diversos crite-

11. “En las disciplinas históricas se insinúa ya una nueva línea de demarcación entre los que aceptan la historia como un todo construido partiendo de materiales previamente escritos [...] y quienes reconocen que la extraordinaria complejidad de lo real sólo autoriza a escribir historias fragmentarias, sin voluntad explícita de concebirlas como las piezas de un rompecabezas final y sintetizador”.

Ibidem, p. 10

12. Ibidem, p. 13

rios (instintivos o racionales), podría haber terminado siendo una suerte de novela histórica (por su fascinación con determinados personajes), o un ensayo poético. ¿Por qué no habría de escribir un relato pseudo-biográfico sobre Dalí al estilo de *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar? En su libro *Cómo escribir sobre arte y arquitectura* (Ediciones del Serbal, 1996) aparece este guiño a la ambigüedad del género: “Aquí tienes, en fin, lector benevolente, una especie de manual (¿o se trata de un ensayo?) sobre los géneros de la historia y la crítica artístico-arquitectónica”¹³. Por otra parte, Carlos Reyero señala en su artículo que quizá el profesor Ramírez tampoco hubiese preferido desdibujar completamente las fronteras entre los géneros literarios. Él mismo realiza una contundente distinción situando la teoría del arte a medio camino entre el género científico y el literario o el periodístico¹⁴. Como si los textos sobre arte y arquitectura se situaran entre dos mundos en apariencia opuestos, o al menos distantes entre sí.

Se podría pensar que Ramírez, por su posición tan crítica sobre la profesión, apostaba por una suerte de individualismo intelectual, por el camino en solitario. Sin embargo, a pesar de su particular carácter y su faceta casi de vanguardista de la profesión, no siempre ha defendido sus argumentos desde una posición asila-

13. RAMÍREZ, J.A. (2009). Introducción de *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. *Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 10

14. “Conviene recordar, además, que una cosa es la escritura creativa, y otra los géneros académicos [...] la relación entre el experto artístico (el escritor) y el público receptor de su trabajo no es siempre tan restringida como en las ciencias físico-matemáticas (cuyos artículos especializados sólo los leen otros científicos), ni normalmente tan amplia como la del novelista o el periodista”.
Ibidem, p. 8

da. A menudo colaboró con otras personas, e incluso con grandes grupos de profesionales; tanto como director de un proyecto como compañero de un esfuerzo colectivo. Es lo que sucede en *Escultecturas margivagantes* (Ediciones Siruela, 2006) o en los citados manuales de historia del arte.

Su arrojo tampoco provocó en su discurso una confianza excesiva en sí mismo, ni en su metodología tan consciente de sí misma. Al menos eso es lo que nos incita a pensar cuando tiende a justificarse, o cuando relata sus errores de manera exhaustiva. La autocrítica está siempre presente. Consciente de que su mirada sobre la profesión era también parcial, defendía que sus ideas no invalidaban ni censuraban las anteriores o las de otros, y que no poseía una fórmula para el éxito.

—“Aquí hay algunas respuestas. Es un libro de poca envergadura, pero tampoco quiero ocultar que me propongo abordar cuestiones muy trascendentales para quienes aspiran consagrarse (o ya lo han hecho) al estudio del arte y de la arquitectura [...] ¿Poseo, pues, la fórmula mágica que garantizará el éxito literario a quien se la aprenda? De ninguna manera”—¹⁵

J.A.R

Esta afirmación demostraría que tener una personalidad compleja que se refleja en su trabajo profesional no está reñido con la consideración hacia otros compañeros de profesión. Para ganarse el derecho de decir lo

15. RAMÍREZ, J.A. (2009). Introducción de *Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 7

que uno piensa no es necesario censurar a los demás, ni caer en la humildad flagelante.

Alguien podría acusar a Ramírez de contradictorio, o de volátil. No creo que algunas de las ideas contradictorias que se nos presentan se deban a una especie de desvarío o desacierto, sino más bien a una percepción aguda, y un alejamiento de los juicios totalitarios: son intencionadas. Cada vez es más común que los análisis en el ámbito histórico-artístico-arquitectónico se realicen de manera pormenorizada, intentando comprender la singularidad, las circunstancias particulares del objeto de estudio. Quizá por eso los argumentos que utiliza Ramírez para interpretar una cosa no valgan para hacer lo mismo con otra cosa similar. Al combinar todo su material introductorio, surgió un paralelismo inesperado que como poco genera dudas de cuál es exactamente su preferencia arquitectónica [**citas 16 y 17**].

Por alguna extraña razón, parece que el eterno conflicto entre forma y función que se ha venido dando en arquitectura no lo es tal para él. Unos doce años separan estas dos afirmaciones, pero no creo que se deban a un cambio de parecer por parte de su autor. Al menos, no se han encontrado datos en su obra o en su biografía que nos hagan pensar así. Se deben más bien a su capacidad de analizar los principios de la arquitectura y el arte en sus circunstancias concretas, sin aplicar argumentos generalistas. Evita las afirmaciones torponas basadas en clasificaciones con fecha de caducidad. ¿Ramírez es par-

—“La falacia del funcionalismo. Los profetas del Movimiento Moderno y toda la caterva de rutinarios historiadores ulteriores, nos han explicado que un buen edificio debe adaptarse de un modo riguroso a su función. [...] El arquitecto sólo puede ser funcionalista en un cuadro socioeconómico inmutable. El mundo contemporáneo, por el contrario, evoluciona a una velocidad vertiginosa, exigiendo nuevos usos para los viejos edificios”¹⁶

J.A.R

—“La arquitectura, por su parte, ha conocido en los últimos años la moda (¿fugaz?) de la deconstrucción: las formas de muchos edificios no son halagadoras y evocan de nuevo a lo más puro (y duro) de las vanguardias. Tal vez, sin saberlo ni quererlo, muchos arquitectos y teóricos de la deconstrucción se hayan embarcado en otra utopía formalista. El esteticismo parece absoluto. Lo que se ve en estos proyectos es como una metáfora del diálogo interrumpido y descoyuntado entre la forma y la función”¹⁷

J.A.R

16. RAMÍREZ, J.A. (2003). Prefacio para la segunda edición de *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, p. II

17. RAMÍREZ, J.A. (1991). Nota sobre la presente edición de *Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Editorial Nerea, pp. 11-12

tidario de la arquitectura que pone en valor la forma, o de aquella que pone en valor el funcionamiento del edificio? Entre el blanco y el negro hay muchos tonos de gris. El conflicto aparente se resuelve en las líneas siguientes:

—“Resulta fascinante comprobar que hasta las obras más coherentes pueden encerrar en su seno varios mensajes o lenguajes en contradicción” —¹⁸

J.A.R

La mirada de Ramírez no es asimilable a la metáfora del Panóptico (tan desgastada hoy en día). Ésta es una mirada absoluta y esclarecedora, desde la que se percibe la totalidad. Se parece más a la de un caleidoscopio. Es confusa, pues las imágenes se mezclan entre sí en una amalgama que impide distinguir las con claridad, y aún así posee una geometría estructurante que produce un ritmo con sentido.

Desde luego, si algo tiene de atractivo su planteamiento, es que conceda de manera deliberada al lector la opción de no considerar acertados sus argumentos. No pretende persuadir desesperadamente del valor de sus ideas, sino que su peculiar estilo siempre deja libertad para la duda. Ésta podría considerarse, entre otras muchas, una de sus principales cualidades como escritor.

18. Ibidem. p. 12



Imagen 5

Portada del número de invierno de 1931 de *Wonder Stories Quarterly*, de Frank R. Paul, reproducida en *Construcciones Ilusorias*.

Capítulo 3

Utopía como sueño, utopía como método

—“Si tuviera que escoger una sola palabra para definir el impulso intelectual que animaba a escribir a Juan Antonio Ramírez, elegiría utopía”—¹

Carlos Reyero

No es inusual que se identifique a los estudiosos de la utopía como lunáticos o personas alejadas de la realidad. Muchos arquitectos y artistas se han preocupado por representar una visión del futuro. Pero sus perspectivas no son siempre comparables a todos los niveles. El arquitecto y profesor Juan Daniel Fullaondo estudió en su revista *Nueva Forma* las utopías que estaban teniendo éxito a finales de la década de los sesenta, con un aire profético y un optimismo que anunciaban una nueva era que jamás llegaría².

Sin embargo, Juan Antonio Ramírez, que no vivió la efervescencia utópica que acabó en los setenta, se aproxima al asunto de una manera totalmente distinta.

1. REYERO, C. (2014). “El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte” en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 2, núm. 1, pp. 63-80.
<<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/issue/view/946>> [Consulta: 13 de agosto de 2015]

2. FULLAONDO, J. D. (1968) *Nueva Forma*, núm. 28. Madrid

Su interés por la utopía se produce tras la crisis del petróleo, momento en el que muchos de los sueños utópicos se desmoronaron³. Su acercamiento al tema no se escapa por tanto de cierta sensación de decadencia y romanticismo; no con ilusión de futuro, sino con nostalgia del pasado. Los críticos y arquitectos coetáneos en su mayoría se estaban dedicando a procesar el posmodernismo, que tuvo mucho más predicamento, con lo que su interés quizá tenga algo de retardario. Mientras tanto Ramírez estaba más inclinado hacia una metautopía, una especie de historia (o historias) de la utopía a lo largo de diferentes épocas.

Podemos apreciar mejor cómo tuvo lugar su inmersión en la utopía en su “esbozo de una autobiografía intelectual”: “[...] no descarto que los acontecimientos históricos estuvieran inundando algunas capas freáticas del inconsciente: la imposibilidad de materializar nuestro viejo anhelo político, o la percepción, quizá, de que aquella utopía era simplemente descabellada, pudo haberme llevado a seguir trabajando en ella, transformada ya en fantasía o ensoñación arquitectónica”⁴.

Las circunstancias de aquella época pudieron llevar a nuestro autor a buscar nuevos horizontes a través de otros medios, como la docencia o la política. La utopía podría considerarse una metáfora que vendría a sintetizar todas estas vías de escape. Eugenio Carmo-

3. KOOLHAAS, ; ULRICH OBRIST, H. (2011). *Project Japan. Metabolism Talks...* Colonia: Taschen

4. RAMÍREZ, J. A. (2014). “Los poderes de la imagen. para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)” en *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, núm. 29, pp. 509-537.
<<http://www.contraindicaciones.net/2009/09/juan-antonio-ramirez.html>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

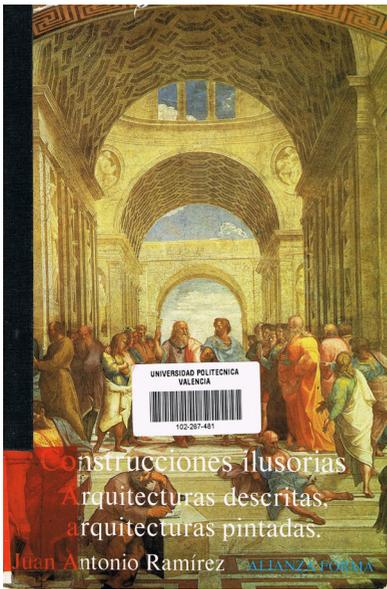
na cuenta que recibió de él “un precioso poemario, publicado bajo el pseudónimo de Clavelinda Fuster. Juan Antonio quiso que su heterónimo se llamara Clavelinda aludiendo, en un plano estrictamente personal, a aquella revolución de los claveles a cuyo sentido simbólico (simbólico cuando menos) nunca quiso renunciar”⁵. Su colaboración con el Partido Comunista durante la Transición y los primeros años de la democracia vendría a confirmar estas suposiciones. Él mismo relaciona este hecho, años más tarde, con el anhelo de la utopía ⁶.

El interés de Ramírez por las arquitecturas utópicas se manifiesta a primera vista de dos formas: como un tema que aborda directamente, y como un recurso de fondo. Sus dos libros más importantes sobre la utopía que reflejan esta cuestión son *Construcciones ilusorias* y *Edificios y sueños* [**Imágenes 6 y 7**]. Ambos surgieron durante el tiempo que residió y ejerció en Málaga, a partir de una serie de conferencias. Él mismo los describe como hermanos, pero cada uno tiene su carácter particular ⁷.

5. CARMONA, E. (2009). “El aura” en *Málaga Hoy*. <<http://www.malahoy.es/article/opinion/516028/aura.html>> [Consulta: 13 de agosto de 2015]

6. “Mi marxismo se aproximaba al de un Ernst Bloch que considera a la creación artística como una parte esencial de la actividad utopizante.”
RAMÍREZ, J. A. (2014). “Los poderes de la imagen. para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)” en *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, núm. 29, pp. 509-537.
<<http://www.contraindicaciones.net/2009/09/juan-antonio-ramirez.html>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

7. “[...] el acento de cada uno de estos libros era diferente: las arquitecturas que no existen, en un caso, entendidas como utopías [...]; y de la relación entre los textos y las visualizaciones arquitectónicas, en *Construcciones ilusorias*.”
Ibidem, pp. 509-537.



Imágenes 6 y 7

Portadas de los libros *Construcciones ilusorias* (Alianza, 1983) y *Edificios y sueños* (Nerea, 1991)

Construcciones ilusorias trata sobre la relación entre los textos y las visualizaciones arquitectónicas. Hay una estrecha relación entre el texto y la imagen, en la línea del análisis iconográfico que desarrolló durante su estancia en el Instituto Warburg. De ahí su subtítulo: *Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas. Edificios y sueños* tiene un objetivo diferente: las arquitecturas imaginarias, entendidas como utopías.

Ambos tienen algo en común, la apreciación o la valoración de las arquitecturas imaginarias, pintadas o descritas, que no pertenecen al mundo de lo real, como una categoría en sí misma. Dispone, además, de sus elementos y formas de análisis que le son propios⁸.

—“Lo que nos interesa primordialmente no es conectar las construcciones ficticias con las ejecutadas en duro, sino valorar por sí mismas las descripciones y pinturas de edificios y espacios ideales”—⁹

J.A.R

En realidad, entre sus libros, sólo tiene un texto en el que habla de la utopía de manera directa, y en un estilo al que podemos estar más acostumbrados. En el capítulo 6 de este libro habla de arquitecturas que sí son constantes en revistas y otras publicaciones dedicadas

8. "Afirmar la importancia autónoma de las arquitecturas descritas y pintadas no equivale a invalidar la orientación objetual y positivista predominante en la historia del arte, sino que tiende a ensanchar el campo ofreciendo otra perspectiva para matizar los problemas del lenguaje visual".

RAMÍREZ, J.A. (1983). *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza Editorial, p.11

9. Ibidem, pp. 10-11

a la utopía, como los proyectos de Paolo Soleri, Yona Friedman o Archigram.

Hay dos aspectos especialmente interesantes de este capítulo. El primero es que se demuestra su conocimiento de la arquitectura y el dominio del lenguaje específico de la disciplina, cuando habla por ejemplo del funcionamiento del cuerpo estructural de los edificios de Yona Friedman. El segundo es su conocimiento artístico y su habilidad para hablar de las diferentes expresiones artísticas. Esto se percibe en los dos últimos epígrafes, donde su discurso deja de lado las fuentes más puramente arquitectónicas para centrarse en el cómic. Otro aspecto a destacar es la utilización de fuentes bibliográficas no convencionales, como se podía considerar al cómic en la época en que se publicó este libro. Ramírez lo había estudiado como un género artístico independiente con sus particularidades propias.

El siguiente fragmento de *Construcciones Ilusorias* quizá nos ayude a sintetizar su forma de trabajar y de entender la utopía. Probablemente sea uno de los que mejor describen su perspectiva y su metodología:

—“Los edificios imaginarios, salvo excepciones, tienen menor estabilidad que las figuras, pero rara vez son completamente arbitrarios [...] El lugar imaginario tiene su propio ritmo cronológico. Analizarlo obliga a reconocer que una pintura tradicional no es un sistema estático, un conjunto de ingredientes inmóviles, sino un organismo compuesto por subsistemas de velocidad variable y diferente que momentáneamente parecen haber sido congelados en esa realización particular”—¹⁰

Lo primero que llama la atención es la comparación entre las figuras pictóricas y los edificios imaginarios, y su intento por medir y contrastar su estabilidad en el tiempo (o en el lienzo). En la siguiente afirmación es donde se puede observar cómo concede al lugar imaginario el orden de categoría “en torno a la cual se puede configurar un debate tan enriquecedor y complejo como si esa realidad verdaderamente existiera”¹¹, con sus propias características, su propio ritmo. La analogía del organismo nos recuerda también que los tiempos serán distintos a los que sistemáticamente se han ido marcando en historia del arte: las figuras y las arquitecturas a veces sobreviven a los estilos.

Dentro de este contexto nos interesan especialmente tres edificios que le resultaban fascinantes. Los dos primeros son el Templo de Salomón, y el Templo de Jerusalén. Ambos disponen de correspondientes capítulos, en *Edificios y sueños* y en *Construcciones ilusorias*, respectivamente. Más adelante profundizaremos en el concepto de “iconografía de lugar”, que se desarrolla también en estos dos capítulos. Pero ahora nos interesan por otra razón: la utopía aparece reflejada como una ensoñación o un delirio.

Llegados a este punto ya no podemos achacar únicamente la ideación de estos dos complejísimos textos a una preferencia de Ramírez por las utopías del pasado. Ambos edificios son casos curiosos, precisamente por su pervivencia en el tiempo, sobre todo en el imagi-

10. *Ibidem*. p. 12

11. REYERO, C. (2014). “El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte” en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 2, núm. 1, pp. 63-80.
<<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/issue/view/946>> [Consulta: 13 de agosto de 2015]

nario de los pintores a través de las épocas.

Se complementan con un proyecto tristemente inacabado, sobre la Torre de Babel¹². Quizá este grupo de tres no tenga un mayor significado, aunque Juan Antonio ya ha demostrado en otras ocasiones su inclinación hacia los números bíblicos. En cualquier caso vendrían a ser las tres cruces de los soñadores y los paranoicos de la arquitectura utópica. El delirio ya no es solo el objeto de estudio, sino casi una condición del estudioso.

Según Reyero: “[...] sobre toda su obra gira lo imaginado como realidad utópica (valga el oxímoron)”¹³. Y aquí es donde empezamos a sospechar que la utopía es algo más que un interés. En su artículo “El arte y la vida incluso”, Reyero señala la importancia de la utopía incluso en otras obras de Ramírez como una constante:

—“Yo creo que *Duchamp. El amor y la muerte, incluso [...] y, sobre todo, la quimera de cartografiar el cuerpo en el arte contemporáneo que pretende *Corpus solus [...]*, responden a una reivindicación intelectual, pero también sentimental, de la utopía como motor de la investigación: se escribe para desentrañar un interrogante, claro, pero también para lanzar otros [...]*”¹⁴

Carlos Reyero

12. “La muerte nos priva de su proyecto, de un gran libro sobre la torre de Babel, y de muchos otros manuscritos que guardaba en su mesa de escritor”.

BONET CORREA, A. (2009). “Juan Antonio Ramírez, historiador y pensador” en *El País*. <http://elpais.com/diario/2009/09/15/necrologicas/1252965602_850215.html> [Consulta: 13 de agosto de 2015]

13. REYERO, C. (2014). “El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte” en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 2, núm. 1, pp. 63-80.

<<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/issue/view/946>> [Consulta: 13 de agosto de 2015]

De esta manera podemos rastrear el significado de la utopía a lo largo de su obra, aunque no versen de manera directa sobre este tema. Es el caso de *Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España* (Ediciones Siruela, 2006). Se trata de un trabajo colectivo dirigido por Juan Antonio Ramírez y Gonzalo Borrás, donde participó un gran número de profesionales. Éstos analizaban arquitecturas concebidas por creadores espontáneos en todo el territorio español, que se situaban muy lejos de los círculos académicos. Son obras marginales, en los bordes de las categorías tradicionalmente definidas. Los elementos arquitectónicos se mezclan con elementos escultóricos, pero de maneras fantásticas y poco ortodoxas. De ahí que supusieran una fuente original de material que sirviese para reflexionar sobre los “orígenes antropológicos de la creación”¹⁵. Juan Antonio describe de manera casi sentimental la motivación utópica de esta obra:

—“El arte por el arte, al fin. Un último refugio de la utopía. La verdad es que todos los humanos somos creadores, artistas no reconocidos, yesos herederos del cartero Cheval son nuestros parientes espirituales, espejos hipotéticos de lo que podríamos ser” —¹⁶

J.A.R

14. Ibidem. pp. 63-80

15. RAMÍREZ, J. A. (2014). “Los poderes de la imagen. para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)” en *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, núm. 29, pp. 509-537
<<http://www.contraindicaciones.net/2009/09/juan-antonio-ramirez.html>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

16. Ibidem pp. 509-537

Otro de sus libros en el que la utopía tiene un significado especial es *La metáfora de la colmena*. Aquí aparece de diferentes formas, a través de las utopías sociales u obreras, la simbología de la abeja o el panal en el Imperio Napoleónico, o en los edificios de vivienda colectiva del Movimiento Moderno. Salvando las distancias, tal vez podríamos calificar ese libro como una obra de madurez. En él se produce una sublimación de varias de las ideas que se han ido gestando en la carrera de Juan Antonio.

La metáfora de la colmena “[...] no deja de encajarse una doble utopía, la personal –ligada a una memoria de infancia– y, la social, el ilusionismo positivo de un universo organizado y humanamente perfecto”¹⁷. La utopía ha dejado de ser una inquietud, y se ha convertido en una herramienta, en un método, que permite a Ramírez entender y explicar mejor el paso de lo fantástico e imaginario a lo real en arquitectura.

Esta afición se ha ido desarrollando a lo largo de su carrera, y quizá se iniciara con su interés por el cómic, como señala Rejero. Lo cierto es que Juan Antonio tenía muchas utopías, además de la política, la social, la académica, o la arquitectónica. ¿Acaso no eran su feminismo, o su trato con los estudiantes, otras utopías suyas?

17. REYERO, C. (2014). “El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte” en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 2, núm. 1, pp. 63-80.
<<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/issue/view/946>> [Consulta: 13 de agosto de 2015]



Imagen 8

Detalle de *San Joaquín expulsado del templo*, de Taddeo Gaddi, en la Capilla Baroncelli, Santa Croce (Florencia).

Capítulo 4

Iconografía de las connotaciones. Iconografía del lugar

—“[...] decidieron que *La historieta cómica de postguerra* fuese muy ilustrado [...] Aprendí entonces cómo se produce físicamente un libro ilustrado y tuve oportunidad de reflexionar por primera vez acerca de la relación inevitable entre lo que el lector “lee” y lo que “ve”. Estaba bien preparado para aquella revelación, desde luego, pues el cómic es un medio icónico-verbal donde ninguno de sus dos componentes (literario y visual) puede vivir sin el otro, pero aún así tuvieron que pasar muchos años hasta que pude albergar con claridad la idea de que la historia del arte es la única disciplina humanística que se sirve de esas mismas estrategias: la ilustración forma parte del discurso”¹

J.A.R.

Es muy posible que la relación entre las imágenes y las palabras que tanto obsesionó a Ramírez tuviese también su germen en el estudio del cómic. Como podemos observar, comenzó pronto a participar en la maquetación de sus libros, colaborando con las editoriales, algo que siguió haciendo a menudo a lo largo de su obra. Su principal obsesión era que las imágenes de

1. RAMÍREZ, J. A. (2014). “Los poderes de la imagen. para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)” en *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, núm. 29, pp. 509-537
<<http://www.contraindicaciones.net/2009/09/juan-antonio-ramirez.html>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

las que se está hablando se dispusieran, a ser posible, en la misma página del texto, o muy cerca; en lugar de al final de la publicación, a modo de anexo. Es, lo que él denomina, un “ensayo icónico-verbal”. Pero, ¿cómo fraguó este concepto?

Como señalábamos en el segundo capítulo, pasó el curso académico de 1979-80 en el Instituto Warburg, con una beca postdoctoral. Este viaje tiene algo de esas peregrinaciones en las que se han embarcado tantos artistas y autores para confirmar lo que en principio eran intuiciones. Allí conoció a Anthony Blunt “en los momentos más aciagos de su vida, tras haberse hecho pública su antigua actividad como espía al servicio de la Unión Soviética”², entre otros estudiosos de distintos países. Pero su herencia más importante fue el haber entrado en contacto con el mundo de la iconografía y las connotaciones y con la obra de autores como Erwin Panofsky. Algunos autores señalan este momento en la carrera de Ramírez como un punto de inflexión³.

El Instituto Warburg surgió impulsado por el propio Aby Warburg con el objetivo de permitir la consulta de su biblioteca particular. En 1921, Fritz Saxl (1890-1948) lo convirtió en un instituto de investigación que en 1933 se mudó a Londres huyendo del régimen Nacional-Socialista. A lo largo de los años, su cam-

2. *Ibidem*, pp. 509-537

3. “Su estancia en el Instituto Warburg de Londres fue determinante para centrar su interés en los estudios iconográficos”.

REYERO, C. (2014). “El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte” en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 2, núm. 1, pp. 63-80.

<<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/issue/view/946>> [Consulta: 13 de agosto de 2015]

po se ha ido expandiendo para dedicarse al estudio de la historia de las ideas, las transformaciones de la imagen en las sociedades, y la relación entre la imagen y la palabra.

No es por tanto casualidad que su manera de pensar, que ya poseía un interés por estos asuntos, se viera profundamente influenciada por este círculo. Se podría decir que lo que allí aprendió sirvió de motor a toda una carrera. Algunos de sus libros, publicados años más tarde, giran en torno a ideas que germinaron aquí.

Ramírez desarrolló un vocabulario propio, una serie de conceptos que iremos desgranando. El primero es “iconografía de las connotaciones”. Se trata de un término que utiliza a menudo para referirse a los significantes y los significados de la imagen. Pero el mérito que a nosotros nos interesa es el traslado de este método de análisis, a la arquitectura⁵.

—“Significantes y significados parecen perforar la historia e independizarse de ella cuando se consideran aisladamente. Es el proceso de su confluencia, la elaboración de significados, lo que constituye materia y objetivo de la Historia del Arte”—⁴

J.A.R.

4. RAMÍREZ, J.A. (1991). *Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Editorial Nerea p. 48

5. “[...] su consideración de la arquitectura como imagen le permitió, ante todo, desarrollar la posibilidad de hacer lecturas iconográficas, en un sentido similar o paralelo al que se hacía sobre las figuras”.

REYERO, C. (2014). “El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte” en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 2, núm. 1, pp. 63-80.

<<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/issue/view/946>> [Consulta: 13 de agosto de 2015]

Para un historiador como él, el interés que subyace tras la arquitectura es su carácter de imagen, su capacidad comunicativa, y su naturaleza de vestigio del pensamiento de una sociedad o un individuo.

Es aquí donde nos encontramos con otro término, o más bien una metáfora: el “arqueólogo de los significados latentes”: “La iconografía se enfrenta, pues, con representaciones equívocas que pueden funcionar a distintos niveles superpuestos. Como un arqueólogo con los estratos seculares, el historiador del arte debe proceder a exhumar y diferenciar los varios significados latentes en la imagen arquitectónica”⁶. Las imágenes, y en concreto las imágenes arquitectónicas, tienen “capas” de significados, que remiten a ideas distintas. Algunas son retardarias, y otras, precursoras. A menudo se encuentran superpuestas capas que son contradictorias entre sí.

Esta visión de las imágenes y los significados puede ser heredera, entre otras fuentes, de la obra de Henri Focillon. Para justificar esta relación hemos recurrido a los dos siguientes fragmentos de texto, extraídos de *La vida de las formas* y de *Edificios y sueños* [citas 6 y 7].

El concepto de “etnografía espiritual” bien podría ser uno más de los rimbombantes términos que tanto gustaban a Ramírez. Éste menciona a Focillon en el fragmento superior de manera directa. Al aplicar este planteamiento a la arquitectura, entiende que los di-

6. RAMÍREZ, J.A. (1983). *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza Editorial, p. 11

—“Hay una especie de etnografía espiritual [...] de las familias espirituales, que se unen por lazos secretos y que constantemente se encuentran más allá de los tiempos y los lugares”—⁷

Henri Focillon

—“Los significados tienen, como sugería Focillon de las ‘formas’, una vida propia, una dinámica que se basa, en buena medida, en el atractivo de ciertas imágenes y lugares que puedan quedar grabados en la conciencia colectiva con una pregnancia particular”—⁸

J.A.R.

7. FOCILLON, H. (2010). *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*. Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 35-36

8. RAMÍREZ, J.A. (1991). *Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Editorial Nerea p. 48

ferentes elementos arquitectónicos son también figuras que poseen una estabilidad particular en el tiempo, como ya introducíamos en el capítulo anterior. Esto nos lleva a la conclusión de que para desentrañar el subconsciente del que concibió la imagen debemos establecer relaciones más allá de los tiempos y los lugares.

Los significantes que componen los estratos de la imagen entendida como un organismo adquieren una complejidad extraordinaria. La imagen es en realidad, un laberinto de los significados y las intenciones. El historiador lo recorre en varios niveles para arrojar algo de luz. Pero un laberinto de semejante tamaño como lo es el de las connotaciones sólo se puede recorrer por un camino, jamás se podrá ser testigo de la totalidad. La visión superior, de conjunto, desde una plataforma privilegiada es un imposible: siempre se tratará de visiones parciales.

Esta conclusión quizá tenga también su origen en el famoso libro de Focillon. En él aparece la siguiente afirmación, que no puedo evitar comparar con dos fragmentos de sus ya conocidos prólogos [citas 8, 9 y 10].

El último de estos tres fragmentos nos conduce de nuevo a *La metáfora de la colmena* [Imagen 9]. Su confianza en las visiones parciales como motores de “grandes pulsiones subterráneas” quizá se deba nuevamente a su oposición radical al academicismo y a la figura del historiador-catalogador alejado de la visión crítica. Puede que el mejor ejemplo para describir esta

—“Las relaciones entre la vida de las formas y las demás actividades del espíritu no son constantes ni podrían definirse de una vez por todas”—⁹

Henri Focillon

—“Sé bien que en algunos casos se podrían haber multiplicado las notas y las referencias bibliográficas, pero desconfío cada vez más de ese vicio académico que exige agotar (agostar) los temas y citarlo todo antes de emitir una opinión”—¹⁰

J.A.R.

—“Tampoco hace falta agotar un tema (incluso puede que sea mejor no hacerlo) para que queden claras sus implicaciones [...] pequeños detalles reveladores pueden anunciar grandes pulsiones subterráneas”—¹¹

J.A.R.

9. FOCILLON, H. (2010). *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*. Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 88

10. RAMÍREZ, J.A. (1991). *Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Editorial Nerea, pp. 15-16

11. RAMÍREZ, J.A. (1998). *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Siruela, p. 21



Imagen 9

Portada de *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier* (Siruela, 1998)

facción suya sea este libro, donde lleva a cabo su metodología con gran libertad, de manera más radical que en ejemplos anteriores. Desde el principio, además, se muestra consciente de esta circunstancia

Según defiende Ramírez, la colmena ha proporcionado un modelo social, explícito o implícito, así como múltiples referencias formales. La colmena es una metáfora, una idea. Un concepto que puede servir para analizar ciertas obras pero no necesariamente para rastrear una relación formal directa. Es importante analizar adecuadamente esta categoría, como una herramienta de análisis. Cuando Ramírez relaciona obras con la colmena, la relación puede ser tácita, pero eso no quiere decir que no tenga sentido establecerla. Esto es importante por dos razones:

1. Hay autores que no creen en la utilidad de estas relaciones implícitas, y estudian de manera científica o lógica las relaciones formales de manera directa. Lo dicho hasta ahora no invalida ni devalúa su método.
2. Otros autores establecen analogías irrelevantes en abundancia, por superficiales; y hay que entender el porqué de una idea como metáfora: no todo está permitido.

Esta idea quizá se pueda observar con mayor claridad ante ejemplos concretos. Ramírez encuentra ambigüedad en la interpretación del significado de la abeja para Napoleón. Simbolizaba la jerarquía imperial y la unidad de la nación, y al mismo tiempo los principios republicanos de la revolución. Otro personaje donde encontramos estas capas de significados contrapuestos es Gaudí: “Lo que Gaudí propugnaba era una sociedad estamental, basada en la familia patriarcal y cimentada por la entrega febril al trabajo sin que nadie buscase recompensa individual”¹². Aquí resume muchas ideas confusas y las clarifica. El colectivismo o la oposición al individualismo de Gaudí roza los planteamientos del marxismo, pero no la idea de la familia o la sociedad estamental, que se deben más a su profunda condición religiosa. No es fácil contextualizar el pensamiento de Gaudí, dar un enfoque sencillo y fácil de comprender a estas ideas a menudo contradictorias y provenientes de una lectura simbólica o metafórica.

Por supuesto, este método de trabajo nos puede llevar a relaciones dudosas, o que al lector le pueden parecer poco verosímiles si no está familiarizado con el contexto de lo que se habla. Así, afirma: “No es la única alusión importante de Dalí al universo de las abejas. [...] los enjambres de moscas saliendo de los asnos podridos serían asimilables a las abejas originadas por los cadáveres de grandes animales en descomposición, según se cuenta en el mito griego de Aristeo”¹³.

12. *Ibidem*, p. 49

13. *Ibidem*, p. 89

Desconozco en este momento si hay una relación más directa o no entre Dalí y el mito de Aristeo; dado que en el libro, de existir, no se especifica. Salvo la que desee creer el lector. Sin embargo, resulta difícil sancionar su atrevimiento. ¿Y si fuera cierto? De existir esta relación y en caso de que el lector la desconozca, podría resultar desconcertante, o dejar en evidencia su desconocimiento al respecto. En el caso de que se tratase de una relación trazada por el propio Ramírez, sin otro precedente, tampoco debemos censurarla. Quizá sea una visión parcial, pero puede tener sentido.

Asimismo realiza la siguiente distinción para defender su método: “Nos encontramos ante un proceso de encabalgamiento figurativo, pero también ideológico. Las formas y las ideas se superponen para construir una amalgama final en la que conviven fuentes declaradas y secretas, huellas evidentes y meros indicios”¹⁴. En el mundo de las ideas, de las formas, y de los significados, tal vez se pueda llegar a equiparar la razón y la intuición.

En los últimos capítulos del libro se centra en casos más concretos, y aplica su iconografía de las connotaciones a dos conocidos arquitectos: Mies van der Rohe, y Le Corbusier. En su libro *Cómo escribir sobre arte y arquitectura* defendía que cuando se habla de grandes figuras de la historia, de personajes ampliamente estudiados, se debe tener algo que decir; o al menos realizar un análisis desde un nuevo punto de vista. De aquí que

14. Ibidem, p. 131

a muchos pueda sorprender su análisis iconográfico de estos dos arquitectos [citas 16 y 17].

Tal vez pueda levantar ampollas que se califique a Mies de expresionista, o que se compare a Le Corbusier con Marinetti. Este es un ejemplo de su ironía y descaro, y también de su complejo análisis por estratos de los significados. Mientras que otros investigadores se preocupan más de los datos y de aquellos aspectos científicamente contrastables, Juan Antonio Ramírez busca siempre aquellas intenciones implícitas, a veces incluso desconocidas por el propio sujeto de estudio. Defiende su osadía en las líneas siguientes del capítulo sobre Le Corbusier: “No debemos creernos siempre que la inspiración declarada explícitamente es la única verdadera, y ni siquiera la más importante”¹⁵.

Por último nos detendremos en un concepto suyo que nos concierne en particular, y que nace de las ideas expuestas anteriormente: la “iconografía del lugar”.

El profesor Ramírez escoge un lugar y lo convierte en un organismo iconográfico. Comienza a analizar elementos de muy distinta naturaleza mediante sus connotaciones, y lo sintetiza todo para obtener una especie de retrato iconográfico del lugar del que se habla. Es lo que realiza con el Templo de Salomón y el Templo de Jerusalén, analizándolos a través de sus múltiples representaciones. Hace algo similar con las siete maravillas de la antigüedad en *Construcciones Ilusorias*. Así, estudia en profundidad todas las caras de un edificio, y podría-

15. *Ibidem*, p. 130

—“Pero Behrens influyó en todos los expresionistas, y no sólo en Mies van der Rohe”—¹⁶

J.A.R.

—“Reconvirtió y adaptó entonces muchas de sus ideas juveniles, asumiendo un tono ‘vanguardista’ muy influido por el estilo y las obsesiones de los futuristas. Operaba con ello una síntesis intelectual muy peculiar, una mezcla casi imposible entre el aire profético y nihilista de algunas proclamas marinettianas y la exaltación del orden y el rigor geométrico”—¹⁷

J.A.R.

16. Ibidem, p. 108

17. Ibidem, p. 133

mos decir que psicoanaliza el subconsciente de los que lo representaron, y las fuentes que utilizaron para imaginarlo. Es el esfuerzo mayor que ha hecho para intentar abordar un tema desde el punto de vista más completo posible; y aún así, sus palabras están llenas de suposiciones, y de libertad imaginativa. Esto nos demuestra que su rechazo por las visiones totalitarias o por ver la historia como algo absoluto no le impide ahondar en un tema cuanto sea necesario.

—“Había en este libro un capítulo dedicado a la arquitectura en la pintura del renacimiento y otro, bastante largo, titulado “Arquitectura y lugar imaginario (El Templo de Jerusalén en la pintura antigua)” que me sirvieron para mostrar las posibilidades de una nueva rama de la disciplina que llamé la iconografía del lugar. Me pareció que en las representaciones antiguas del Templo había un interesante ámbito de confluencias entre los textos, las tradiciones visuales y los conocimientos históricos precisos. La iconografía se había venido ocupando de los personajes y de las acciones, pero muy poco de los lugares donde se sitúan las escenas, y yo intenté decir que era posible examinarlos de un modo sistemático”—¹⁸

J.A.R.

18. RAMÍREZ, J. A. (2014). “Los poderes de la imagen. para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)” en *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, núm. 29, pp. 509-537.
<<http://www.contraindicaciones.net/2009/09/juan-antonio-ramirez.html>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

Pero el aspecto más interesante de la iconografía del lugar es que se puede interpretar como una herramienta de raíces puramente arquitectónicas. ¿Acaso el arquitecto no realiza siempre, de una manera u otra, un análisis del lugar? Por supuesto, este análisis posee también géneros. Un primer género sería el mero análisis del hecho geográfico, o de las circunstancias jurídicas. Pero el arquitecto tiende también a intentar comprender el lugar, incluso le asigna una vocación. Es lo que se ha venido llamando *genius loci*. Como demuestra nuestro autor, un edificio, o un lugar, puede analizarse desde muchos puntos de vista (paisajístico, social, político...) La complejidad crece hasta que comienzan a superponerse elementos de distinta naturaleza.

Un ejemplo de lo que se podría interpretar como iconografía del lugar realizada por un arquitecto podría ser el estudio que Juan Navarro Baldeweg realizó de la Biblioteca Hertziana para poder proyectar su intervención. Este estudio podría compararse al de Ramírez en el sentido de que contiene elementos históricos, también cuestiones técnicas, y el análisis y la reflexión sobre la imagen y la representación del edificio en diversas pinturas. Por supuesto, dado que Navarro Baldeweg es además artista, quizá posea una formación más amplia que le permita poder realizar este tipo de investigación. Pero no es el único. Se podrían considerar asimilables los estudios realizados por otros arquitectos como Rafael Moneo o los famosos collages del estudio de Enric

Miralles.

Este nivel de complejidad conduce a la construcción de todo un cuerpo teórico, una perspectiva particular de un lugar o un edificio en concreto que, podríamos decir, tiene una autoría. En el caso del arquitecto se está gestando una imagen del edificio, o del lugar. En el caso de Ramírez, estaría concibiendo sus propios significados, su discurso imaginativo, su propia conexión de ideas. Al fin y al cabo, ¿es posible interpretar sin crear?

El historiador



*Ve el historiador las cosas
después del Juicio Final.
Nos sueña a todos en fosas
y él se imagina imparcial:
no hay ya acciones horrosas.
Así es como se consuela
de la cruda realidad.*

Ilustración de epígrafe n.º 20.

Imagen 10

Emblema del historiador en *Ecosistema y explosión de las artes* (Anagrama, 1994).
¿Un nuevo autoretrato?

Capítulo 5

El historiador del arte y el historiador-artista

Llegados a este punto no sorprenderá a nadie si afirmamos que Juan Antonio Ramírez trazó su propio camino. Como hemos desarrollado en los capítulos anteriores, abordó una gran cantidad de temas a lo largo de su vida. Su método se basaba en dar lúcidas pinceladas sobre aquello que estudiaba, con el ritmo y el orden que dibujaba en su mente, mediante visiones parciales y no totalizantes. Buscaba sus objetos de estudio en los márgenes de lo que se considera arte y arquitectura, y para ello no hacía distinción entre aquellas fuentes más trascendentales o clásicas y aquellas más menospreciadas o aparentemente banales.

Quizá por eso encontraba también gran valor en la mirada expectante de los estudiantes, con los que compartía su insaciable curiosidad. Sabemos que era un gran maestro, con vocación de enseñar. No nos sorprende, teniendo en cuenta la consideración que siempre guardaba a sus alumnos. Hay numerosos agradecimientos dirigidos a ellos, a su apoyo e inspiración, en muchos de sus prólogos. De ellos decía: “[...] la investigación en humanidades necesita la mirada fresca de quien se acerca a los problemas por primera vez. Eso sólo está al alcance del individuo con sus propias inquietudes personales”¹.

Algo que no podríamos dejar de subrayar es su idea de la profesión del historiador y el crítico de arte y arquitectura. Su especial interés por manifestar los problemas que amenazan a estas actividades está directamente ligado con su producción. La preocupación por las necesidades de la profesión, de la que era todo un activista, guiaba a menudo sus siguientes pasos.

Para comenzar, no le gustaba quedarse estancado en un tema². No se consideraba un experto en nada, y la idea de especializarse en alguno de los asuntos que más le inquietaban para abandonar sus otras tentaciones le

1. REYERO, C. (2014). “El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte” en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 2, núm. 1, pp. 63-80.
<<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/issue/view/946>> [Consulta: 13 de agosto de 2015]

2. “Existe en el mundo intelectual una tendencia natural a encasillar a los estudiosos en un tema determinado o en una única orientación intelectual. Los demás esperan que hagas algo en la línea de lo que ya has hecho antes. No confíes, pues, en la inmediata comprensión de tus lectores de confianza si te atreves a salirte de lo que esperan de ti”.

RAMÍREZ, J.A. (1996). *Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 64-65

resultaba angustiosa. No menospreciaba, por supuesto, la labor de aquellos que se centran en un personaje o un tema de la historia, sino que veía la profesión como un organismo con varias cabezas [Imagen 11]. También consideraba que uno debe apostar por las aspiraciones e intereses personales propios, en lugar de intentar seguir una norma establecida. De ahí que en su particular “tratado” de la profesión se expresara con las siguientes palabras:

—“Lo incorrecto, desde el punto de vista ‘académico’, puede dejar de serlo cuando un grupo significativo de hablantes lo ha convertido en norma”—³

J.A.R.

Es de suponer que el profesor Ramírez pudo haberse encontrado en medio de un juego en el que determinadas personas dictaban lo que se podía hacer y lo que no. Pero él consideraba que las reglas no son patrimonio exclusivo de determinados sujetos, y quizás por eso siempre deseó construir las suyas propias, y no aplicárselas a nadie más que a sí mismo. La situación era por supuesto mucho más radical en sus días de estudiante, pero tal vez no sería imprudente afirmar que la sombra del “antiguo régimen universitario” se prolonga hasta nuestros días, y frena en muchos sentidos la fecundidad intelectual que se presupone y espera de las universidades.

3. Ibidem, p. 66

Los frentes de la Historia del Arte



*Este bichejo aparenta
una extraña anatomía:
cada cabeza presenta
relativa autonomía,
y con su fuego calienta
una especial geografía.
La historia es muy vulnerable
y posee varios frentes:
sus objetivos variables
no siempre son convergentes.*

Ilustración de epígrafe n.º 23.

Imagen 11

Emblema de las cabezas de la historia del arte en *Ecosistema y explosión de las artes* (Anagrama, 1994).

Uno de los problemas que describe el profesor es el del “vasallaje intelectual”: “Algunos eligen a sus directores de tesis en función del hipotético poder académico o político que éstos puedan poseer. Creen los tales estudiantes que hacer el doctorado implica someterse a un vasallaje feudal, y de ahí que no busquen tanto el progreso intelectual como la protección caciquil de un señor muy poderoso. No los imites”⁴.

¿Por qué es importante señalar esta faceta suya? En primer lugar, porque era inseparable de su condición de historiador y crítico. Según defiende, el historiador no puede ser del todo objetivo, porque la propia elección de los temas de investigación, el tono de discurso, o la manera de ordenar los datos (incluso quizás aquellos que se omiten), presentan una visión ideológica que no se puede evadir fácilmente. Por otra parte, el crítico no puede dar sino una visión parcial, pues la interpretación tiene muchas aristas, y es imposible reproducirlas todas de manera definitiva. ¿Acaso estos problemas académicos no son comunes a las diferentes ramas? ¿podría alguien afirmar que estas dificultades no se dan en los lugares donde se imparte nuestra disciplina?

Otro aspecto característico de su pensamiento es la importancia de las intenciones del autor: “Uno no se dedica a investigar sobre arte o arquitectura si desea el medro o el dinero, y es lamentable desnaturalizar algo tan noble como la pasión por el conocimiento con estrategias impropias de la verdadera vocación humanís-

4. Ibidem, p 87

tica. No olvides que la claudicación moral afecta gravemente a la calidad del trabajo intelectual⁵. Aunque la importancia que concede a la pasión por el conocimiento es verdaderamente cautivadora, la afirmación no se libra de un matiz moralizante. Quizá sea esta batalla de su carrera lo que le granjease más enemigos, y posiblemente sea también causa del poco reconocimiento, en términos relativos, que su obra ha podido tener en nuestro país.

Su reacción contra ciertos vicios de la profesión, entre otros alicientes, podrían haberle acercado más al mundo anglosajón, al que siempre se sintió más próximo debido a sus diversas estancias en el extranjero. Una de las más satisfactorias fue la que vivió en la Getty Foundation en Santa Mónica, donde relata que la única labor que llenaba sus horas era la investigación, sin distracciones ni burocracias de ningún tipo. Desde luego su imagen del crítico de arte y arquitectura se debe en buena parte a la influencia de las universidades e institutos de estos países, donde se sentiría más valorado.

España sin embargo ha sido históricamente un país menos permeable a los impulsos extranjeros, especialmente en esta materia. Frente a la visión universal de Ramírez de la cultura y el conocimiento, España pasó del nacional-catolicismo centralista al sistema de comunidades autónomas, lo que en su opinión fomentó aún más el regionalismo⁶.

Está claro que el profesor Ramírez era consciente de lo incisivo de su comportamiento. Sin embargo, entendía que su enojo no debía contaminar demasiado el mensaje de su producción escrita. Un libro sobre arquitectura no es un reclamo político, aunque la ideología no pueda nunca desterrarse por completo. En sus ensayos sobre arte y arquitectura era mucho más sutil con sus críticas.

Aún así, encontró otros formatos en los que se permitió un carácter mucho más reivindicativo, como en sus conferencias, o en sus artículos de prensa. Así nació Clavelinda Fuster, que constituye una vía de escape para la liberación de los humores de los que adolecía: “Clavelinda Fuster nace en Girona en otoño de 2005, entre las páginas 61 y 70 del nº 89 de la revista *Papers d’Art*. Su debut no podía ser sino combativo. Al igual que Atenea saltó del cráneo de Zeus, según dicen, armada de pies a cabeza y lanzando un grito de guerra, Clavelinda escapó de la mollera de Juan Antonio Ramírez blandiendo una prosa irredenta y bramando contra aquellos que pretendían ningunear la historia del arte en los nuevos planes de estudio”⁷. La mujer tras el seu-

6. “La consolidación de esto que se ha venido llamando el estado de las autonomías ha favorecido en los últimos 20 años el traslado, podríamos decir la transferencia por usar un término de moda en la política, de todos los tics intelectuales que caracterizaron a la antigua historia del arte española. Se trata de profundizar en el conocimiento del arte de cada Comunidad Autónoma, de modo que los estudios ajenos al territorio correspondiente son escasos y especialmente tienen muy pocas posibilidades de beneficiarse de las generosas subvenciones con las que se financian publicaciones de asuntos locales o regionales”

RAMÍREZ, J.A. (1998) “Los fallos de la Historia del Arte” en Fundación Juan March. *Un siglo de Historia del Arte en España*. Madrid.

<<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p0=786>> [Consulta: 11 de julio de 2015]

7. SANZ CASTAÑO, H. (2010). “La vida secreta de Clavelinda Fuster” en Díaz, J. y Reyero, C. *La historia del arte y sus enemigos. Estudios sobre Juan Antonio Ramírez*. Madrid: Ediciones UAM y Ediciones de la UCLM, p. 148

dónimo, además de poeta y crítica de arte, representaba la parte más combativa del profesor.

El activismo político llegó a impregnar considerablemente su obra, sobre todo en los primeros años: “Creo que, investido de una arrogancia que hoy me parece sonrojante, yo alimentaba una doble intención: desmontar y desacreditar la ideología del nacional-catolicismo, omnipresente en aquellos cómics, y abofetear a lo que creía que era la “historia del arte oficial” de aquel momento, consagrada al estudio de las venerables obras custodiadas en los museos. Ambos propósitos estaban entremezclados”⁸. Como vemos, la motivación por romper los esquemas de la historia del arte nacía de un declarado rechazo por el régimen político de aquella época. Podríamos, arriesgándonos a caer en la ingenuidad, encasillarle dentro de una facción progresista, inevitablemente enfrentada contra su facción contraria; en la que podríamos incluir al conservadurismo académico.

Es posible que en un tiempo en el que no se disponía de la tecnología que disfrutamos actualmente, la catalogación y la investigación científica como esencia de la disciplina de la historia del arte podrían haber tenido un sentido. Téngase en cuenta que aún perduran amenazas como la falsificación de las piezas artísticas, o las restauraciones catastróficas. Pero para el profesor Ramírez, el centro de la disciplina se situaba en otro punto muy distinto del conocimiento [Cita 9].

8. RAMÍREZ, J. A. (2014). “Los poderes de la imagen. para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)” en *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, núm. 29, pp. 509-537.
<<http://www.contraindicaciones.net/2009/09/juan-antonio-ramirez.html>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

—“No basta con ordenar
en el espacio y el tiempo
la producción singular:
el historiador construye
mil relatos, muy variados,
y con la vida que fluye
traza historias, teorías,
movimientos, biografías,
da sentido a los objetos
y argumento a los sujetos” —⁹

J.A.R.

9. RAMÍREZ, J. A. (1994). *Ecosistema y explosión de las artes. Condiciones de la Historia, segundo milenio*. Barcelona: Editorial Anagrama, p. 84

En 1998 impartió una conferencia en la Fundación Juan March, llamada “Los fallos de la Historia del Arte”, donde expresó algunas de sus opiniones con dureza:

—“Lo que llamamos rigor científico es sólo con bastante frecuencia un cúmulo de datos inanes, cosidos con un lenguaje estreñido, y en función de unos argumentos estereotipados e inmutables desde tiempo inmemorial”—¹⁰

J.A.R.

Para Ramírez el rigor científico no era más que una herramienta a la que tenía además, poco apego. El verdadero fin del historiador y del crítico, era para él generar pensamiento, construir un cuerpo teórico, o mejor un organismo, en permanente transformación; que ponga continuamente en movimiento el motor del aparato epistemológico. La tesis, que para él es el género académico por excelencia, no puede convertirse en una tarea de simple gestión u organización de las ideas: “No aceptes una relación director-discípulo que te mantenga en la subnormalidad intelectual. Toda tesis necesita ciertas tareas burocráticas que debes realizar (inventario, labor de archivo, o ‘trabajo de campo’), pero debes exigir que te exijan las más altas tareas del oficio: pensar, valorar, interpretar”¹¹.

10. RAMÍREZ, J.A. (1998) “Los fallos de la Historia del Arte” en Fundación Juan March. *Un siglo de Historia del Arte en España*. Madrid. <<http://www.march.es/conferencias/antiores/voz.aspx?p0=786>> [Consulta: 11 de julio de 2015]

11. RAMÍREZ, J.A. (1996). *Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 89

La interpretación como objetivo del estudioso de arte y arquitectura, que podría considerarse el núcleo de su método, en realidad es tan sólo el detonante de algo mayor. Una vez que entendemos la historia del arte como un sistema abierto a posibilidades argumentales infinitas, a través de los lugares y los tiempos, nuestra percepción de la historia del arte y la arquitectura se ve completamente transformada. Ramírez tenía la profunda convicción de que los métodos utilizados hasta la fecha no eran suficientes para satisfacer las demandas de la nueva crítica¹². Lo que nos lleva a aquello que algunos autores consideran su mayor aportación.

Muchos autores, pensadores, artistas... han venido advirtiendo desde hace décadas de la cultura de masas y su impacto sobre el arte. El interés que ha suscitado la cultura popular, la reproducción masiva de imágenes, o el estudio de la semiología, venían anunciando desde hacía tiempo un cambio profundo en los principios que se habían manejado hasta entonces. Esta subversión de la disciplina fue algo que llamó pronto la atención, y se convirtió en una de sus preocupaciones primordiales [citas 13 y 14].

Sin duda, desplazar a las élites de la exclusiva potestad del arte para desviar el centro de interés hacia las masas parece una tarea prometeica, que le resultaría evidentemente tentadora. La imagen es un concepto mucho más abierto que el antiguo concepto de arte.

12. "[...] creo que debemos reconocer que el mundo que nos ha tocado habitar se está transformando de un modo espectacular, y no podemos permitirnos el lujo de mantener intactos los mismos métodos y los mismos supuestos intelectuales que hace 30 o 50 años"
RAMÍREZ, J.A. (1998) "Los fallos de la Historia del Arte" en Fundación Juan March. *Un siglo de Historia del Arte en España*. Madrid.
<<http://www.march.es/conferencias/antiores/voz.aspx?p0=786>> [Consulta: 11 de julio de 2015]

—“En ese sentido, frente a una historia del arte como historia de la belleza concebida para el disfrute de las élites [...], su primera propuesta fue la reivindicación de la historia de las imágenes como una cuestión de masas [...] El hecho de que contribuyera tanto a hacer de la historia del arte una reserva de problemas visuales, y no de objetos venerables por ser antiguos o por ser bellos, fue quizá la forma más sutil, si no la más inteligente, de socializar nuestra disciplina”—¹³

Carlos Reyero

—“La última parte del libro, en fin, sí se ocupaba de esa subversión de la disciplina (que yo creía inminente) [...] el progreso industrial y la democratización creciente de la imagen conducen a (o coinciden con) la progresiva liberación de las masas; el arte único de las elites (la pintura y la escultura tradicionales) carece ya de la relevancia social que tuvo en el pasado; la historia del arte del futuro se ocupará de otros asuntos [...]”—¹⁴

J.A.R.

13. REYERO, C. (2014). “El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte” en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 2, núm. 1, pp. 63-80.

<<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/issue/view/946>> [Consulta: 13 de agosto de 2015]

14. RAMÍREZ, J. A. (2014). “Los poderes de la imagen: para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)” en *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, núm. 29, pp. 509-537.

<<http://www.contraindicaciones.net/2009/09/juan-antonio-ramirez.html>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

Lo que entendemos por imagen engloba la producción artística tradicional, pero también otros subgéneros que hasta esa fecha no eran reconocidos como objeto de estudio: el cómic, la publicidad, o el vídeo. Éstos son los primeros pasos hacia una cultura visual entendida en un sentido amplio. La imagen se convierte así en símbolo y sistema de lo visual, casi un organismo darwiniano, que reestructura las familias del arte tanto al arrojar una nueva visión del pasado como al abrir nuevas vías para el futuro. A partir de este momento, el artista ya no es el único creador.

¿Cómo considerar que la interpretación de la imagen es algo extrínseco a la creatividad? ¿Acaso puede interpretarse algo de forma objetiva o científica? ¿Existen reglas metodológicas para ello, o podría desdibujarse la presencia del intérprete?

El profesor Ramírez se enmarcaría así dentro de una línea de pensamiento para la que el ejercicio crítico es una práctica creativa. Uno de los mayores exponentes de este planteamiento fue Oscar Wilde, quien escribió un pertinente libro al respecto: *El crítico como artista*. Se trata de un ensayo en forma de diálogo entre los personajes Gilbert y Ernest, donde el autor expone sus ideas en torno a la faceta de creador que caracteriza al crítico. Quizá no todos los críticos coincidan con Wilde, pero sin duda tiene sentido pensar que los objetos de estudio pueden actuar como detonadores del pensamiento y la creatividad para quien los analiza, y se

—“En realidad, yo llamaría a la crítica una creación dentro de otra creación”—¹⁵

Oscar Wilde

—“[...] no olvidemos que los ‘valores artísticos’ no los elabora tanto el artista como el crítico o el historiador”—¹⁶

J.A.R.

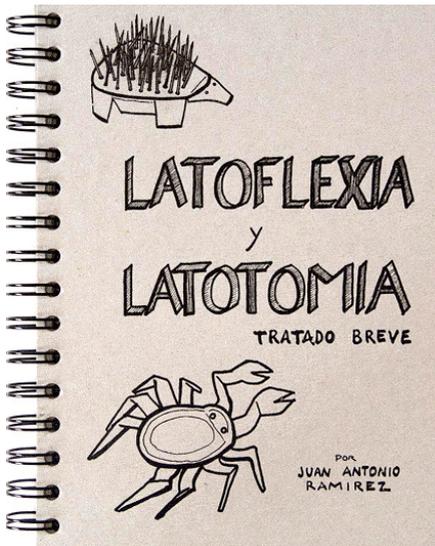
15. WILDE, O. (2001). *El crítico como artista*. San Lorenzo del Escorial: Libros C. de Langre, p. 123

16. RAMÍREZ, J.A. (1996). *Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 38

pueden convertir en el material con el que dan forma a sus ideas.

A lo largo de toda su obra se pueden encontrar referencias a este propósito, pero una de ellas establece especialmente un interesante paralelismo con las afirmaciones de Wilde [citas 15 y 16]. Hay, a pesar de todo, algunas ambigüedades a este respecto: habría qué determinar hasta qué punto la dedicación de Ramírez tiene un punto artístico, o se sitúa más cerca de lo que tradicionalmente entendemos como pensador (algo que sus compañeros también señalan). Se puede entrever cierta confusión entre estas dos figuras, por ejemplo en las descripciones que hacen de él en sus obituarios. Incluso se le llega a comparar con un artesano, asociando normalmente esta atributo a su humildad (lo que no deja de provocar cierta intriga).

No cabe duda de que se trataba de una persona muy creativa. Puede incluso que no sea casualidad que tuviese una faceta de artista amateur. Comenzó, como hemos visto, participando en la maquetación de sus libros. Diseñó también algún que otro logo para su departamento en la Universidad Autónoma de Madrid. Era un gran aficionado a la latoflexia y la latotomía, de las que llegó a escribir un breve tratado [Imágenes 12 y 13], y a realizar una exposición. Delfín Rodríguez señala otras de sus inclinaciones artísticas:



—“Y no puedo dejar de mencionar su propia condición de artista, dibujante de cómics, autor de libros de artista y de poemas, artífice de réplicas de las obras que estudiaba, mientras escribía sobre ellas”—¹⁷

Delfín Rodríguez

Dos de sus facetas más curiosas fueron la de ilustrador, y la de poeta. Él mismo ilustró algunos de sus libros como *Ecosistema y explosión de las artes*. En éste recuperó una tradición que también podría tener mucho que ver con el cómic y que se remonta siglos atrás: el emblema. Están compuestos por un lema, una imagen y un epigrama, al estilo de los *Emblemas* de Alciato publicados por primera vez en Augsburgo, en 1531. Los emblemas se convirtieron en *Ecosistema y explosión de las artes* en una forma irónica y creativa de expresar algunas de sus ideas sobre el mundo del arte, y también algunas de sus protestas.

Además de una figura reivindicativa, Clavelinda Fuster era también ensayista (*Aficiones y fricciones en el planeta del arte*, Antonio Machado Libros, 2008) y poetisa (*Bobaladas babelíticas*, Mudito & co., 2009). Héctor Sanz, al igual que Delfín Rodríguez, se refiere a Ramírez como artista a través de la figura de Clavelinda Fuster (¿un nombre artístico?), confiriéndole un espíritu creador.

17. RODRÍGUEZ, D. (2009). “El arte y la curiosidad intelectual” en ABC. <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-13-09-2009/abc/Gente/el-arte-y-la-curiosidad-intelectual_1024074204904.html> [Consulta: 13 de agosto de 2015]

—“El primer proyecto de Clavelinda es un “ensaño icónico-verbal” que se explica en términos artísticos. No sólo eso, se considera literalmente uno más de los ‘discursos de naturaleza artística’ capaces de reflexionar sobre el arte, y se la compara con creadores, no con teóricos. *La historia del arte y sus enemigos* corresponde, por lo tanto, a una primera vida de Clavelinda como estudiosa-artista-experimental”¹⁸

Héctor Sanz

Puede que Juan Antonio Ramírez guardase aún más aspiraciones de las que pudo abarcar. O tal vez, conocedor de los vicios de la profesión de artista, nunca deseó considerarse como tal. La respuesta que parece más plausible podría ser que su oficio (sea cual fuere) ya le permitía satisfacer sus dilatadas aspiraciones.

18. SANZ CASTAÑO, H. (2010). “La vida secreta de Clavelinda Fuster” en Díaz, J. y Reyero, C. *La historia del arte y sus enemigos. Estudios sobre Juan Antonio Ramírez*. Madrid: Ediciones UAM y Ediciones de la UCLM

Postfacio

Este trabajo pretendía en un primer momento analizar una mirada alternativa sobre el estudio teórico de la arquitectura, a través de profesionales que no se han formado para su construcción. Nos resultaba especialmente interesante el punto de vista del historiador, y las particularidades que nos ofrece su manera de pensar y examinar la arquitectura. Finalmente nos hemos ceñido a un caso concreto. Hay que reconocer que la fuerza individual y la visión particular de Juan Antonio Ramírez rebasan una percepción del historiador más general. Algunas de las premisas que aquí se exponen no pueden explicarse únicamente a través del hecho de su condición de historiador, sino que se deben a su peculiar visión de la historia de la arquitectura y de la historia del arte. El objetivo final del trabajo ha sido por tanto mostrar esta visión en particular, la suya, con la esperanza de que suscite curiosidad e incite al lector a formular preguntas sobre estos paralelismos, más que intentar responderlas.

Dicho esto es posible mencionar algunas conclusiones abiertas que podemos extraer del material seleccionado. El historiador del arte trabaja cómodamente con las fuentes bibliográficas. El caso de Ramírez es también en esto excepcional. Puede que cuando escribió sus primeros libros ni siquiera existiese una normativa que indicara cómo se cita un cómic. No obstante el arquitecto, que confía conocer los entresijos del proyecto arquitectónico y los procesos que tienen lugar en la concepción y construcción del edificio, podría desestimar la importancia de otros recursos más allá de la mirada de la profesión y la experiencia propia.

No se debe subestimar la gran cantidad de medios y fuentes de distinta naturaleza que disponemos hoy en día, incluso aquellas que parezcan menos serias o relevantes. Las fuentes que se alejan del campo de la arquitectura pueden ser, a menudo, extremadamente útiles, incluso aquellas de carácter personal, para recrear el contexto de un personaje o una obra. Es muy común que este material se utilice como una suerte de instrumental introductorio, que no incite a reflexionar; o que se considere que no apoya con la suficiente solidez los axiomas o conclusiones que se defienden. Sin embargo, otros profesionales lo emplean para pensar, formando parte del núcleo de su discurso.

Parece que este planteamiento es cada vez más común entre aquellos que se dedican al estudio de la arquitectura. Nuestra disciplina ha conocido en los últi-

mos años un cambio hacia propuestas más arriesgadas y que se nutren de fuentes distintas como lo popular o los nuevos movimientos culturales y sociales. Aquellas que tradicionalmente han sido apartadas. ¿Ha sucedido más temprano este cambio en otras disciplinas? ¿Había hace menos de una década la diversidad argumental que hay presente en la teoría y la crítica de arquitectura hoy en día?

La mayor aportación de Juan Antonio Ramírez a la teoría y la crítica de la arquitectura ha sido precisamente trazar nuevos caminos, para que otros los puedan recorrer. No sólo introdujo nuevas miradas, sino también innovadoras metodologías que sintetizaban su experiencia profesional y personal. Corrió riesgos, pero planteó perspectivas muy sugerentes que han ayudado a transformar, en sintonía con los cambios de las últimas décadas, la profesión del historiador y del crítico.

La mayor parte de su legado en nuestro campo se deriva en realidad de que entendió la arquitectura como una imagen, o una serie de imágenes. Esta curiosa integración entre ambas disciplinas, que da nombre al trabajo, manifiesta también el constante interés de Ramírez por explorar los márgenes categoriales.

Este trabajo no ha supuesto un ejercicio formativo al uso. Tener la oportunidad de estudiar las ideas de Ramírez, sus métodos, sus logros, ha sido para mí la reafirmación de muchas inquietudes personales, y la satisfacción de cierta complicidad.

Dada la importancia que el profesor concedía a las imágenes, es una pena no poder escribir un texto de carácter “icónico-verbal”. Habría sido tentador teniendo en cuenta su interés por la relación entre la palabra y la imagen, aunque imposible de realizar. Después de todo, se expresaba por escrito, y de ahí que algunos fragmentos de su obra se expongan y se intenten analizar como elementos visuales.

Por eso, y como pequeño homenaje a la memoria de Juan Antonio Ramírez desearía concluir con la siguiente “imagen”:

—“[...] debo decir que fui consciente de las consecuencias de mi elección al reafirmarme en una postura que he mantenido hasta ahora: trabajar en lo que me interesa y publicarlo como quien lanza botellas al mar, con la esperanza de que alguien, en algún momento, pueda sintonizar con los mensajes que intento transmitir [...] como resumen de esta rendición de cuentas (y por cuya extensión os pido disculpas), sólo puedo presentar la conclusión de que no hay conclusión. Lo que ya hemos hecho no nos pertenece. Son los otros quienes deben decidir si les sirve, y hasta qué punto, lo que hemos intentado ofrecer” —¹

J.A.R.

1. RAMÍREZ, J. A. (2014). “Los poderes de la imagen. para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)” en *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, núm. 29, pp. 509-537.
<<http://www.contraindicaciones.net/2009/09/juan-antonio-ramirez.html>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

Bibliografía

BONET CORREA, A. (2009). “Juan Antonio Ramírez, historiador y pensador” en *El País*.

<http://elpais.com/diario/2009/09/15/necrologicas/1252965602_850215.html> [Consulta: 13 de agosto de 2015]

CARMONA, E. (2009). “El aura” en *Málaga Hoy*.

<<http://www.malahoy.es/article/opinion/516028/aura.html>> [Consulta: 13 de agosto de 2015]

CASTAÑOS, E. (2006). “El Colegio de Arquitectos como símbolo de una época” en el diario *Sur.es*.

<<http://www.diariosur.es/pg060106/prensa/noticias/Cultura/200601/06/SUR-CUL-225.html>> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

(2009). “Una inagotable curiosidad intelectual. Juan Antonio Ramírez in memoriam” en *sitio web oficial de Enrique Castaños*.

<http://www.enriquecastanos.com/ramirez_juan_antonio_in_memoriam.htm> [Consulta: 18 de agosto de 2015]

EFE (2009). “Muere Juan Antonio Ramírez, escritor y especialista en arte” en *El País*.

<http://cultura.elpais.com/cultura/2009/09/14/actualidad/1252879204_850215.html> [Consulta: 26 de agosto de 2015]

FOCILLON, H. (2010). *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*. Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

RAMÍREZ, J.A. (1983). *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza Editorial

(1991). *Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Editorial Nerea

(1994). *Ecosistema y explosión de las artes. Condiciones de la Historia, segundo milenio*. Barcelona: Editorial Anagrama

(1998). *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Siruela

(1998) “Los fallos de la Historia del Arte” en Fundación Juan March. *Un siglo de Historia del Arte en España*. Madrid.
<<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p0=786>> [Consulta: 11 de julio de 2015]

(2003). *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid: Ediciones Siruela

(2003). *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Editorial

(2006). *Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Ediciones Siruela

(2008). “Los poderes de la imagen: para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)” en *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, núm. 29, pp. 509-537

(2009). *Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal

REYERO, C. (2014). “El arte y la vida, incluso. La dimensión vital de Juan Antonio Ramírez como escritor de arte” en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 2, núm. 1, p.63-80. <<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/issue/view/946>> [Consulta: 13 de agosto de 2015]

RODRÍGUEZ, D. (2009). “El arte y la curiosidad intelectual” en *ABC*. <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-13-09-2009/abc/Gente/el-arte-y-la-curiosidad-intelectual_1024074204904.html> [Consulta: 13 de agosto de 2015]

SANZ CASTAÑO, H. (2010). “La vida secreta de Clavelinda Fuster” en Díaz, J. y Reyero, C. *La historia del arte y sus enemigos. Estudios sobre Juan Antonio Ramírez*. Madrid: Ediciones UAM y Ediciones de la UCLM

WILDE, O. (2001). *El crítico como artista*. San Lorenzo del Escorial: Libros C. de Langre

Ilustraciones

Portada

Lámina 38 del tratado de *Architectura civil, recta y obliqua* del Padre Caramuel.

Fuente: CARAMUEL, J. (1678). *Architectura civil, recta y obliqua*. Vigevano: Camillo Corrado

<<https://archive.org/details/architecturacivi00cara>> [Consulta: 12 de agosto de 2015]

Imagen 1

Imagen del Templicón, tomada por Jesús Ramírez.

Fuente: RAMÍREZ, J. (2010). “Muere Juan Antonio Ramírez” en el blog *Mind & go*

<<http://mindangovega.blogspot.com.es/2010/09/un-ano-sin-juan-antonio.html>> [Consulta: 19 de julio de 2015]

Imagen 2

Portada de *El “comic” femenino en España*.

Fuente: PÉREZ, P. (2009). “Muere Juan Antonio Ramírez” en el blog *Es muy de cómic*.

<<http://pepoperez.blogspot.com.es/2009/09/muere-juan-antonio-ramirez.html>> [Consulta: 20 de agosto de 2015]

Imagen 3

Portada de *La historieta cómica de la postguerra*.

Fuente: PÉREZ, P. (2009). “Muere Juan Antonio Ramírez” en el blog *Es muy de cómic*.

<<http://pepoperez.blogspot.com.es/2009/09/muere-juan-antonio-ramirez.html>> [Consulta: 20 de agosto de 2015]

Imagen 4

Autorretrato de Juan Antonio Ramírez, fotografiado por Jesús Ramírez.

Fuente: RAMÍREZ, J. (2010). “Muere Juan Antonio Ramírez” en el blog *Mind & go*

<<http://mindangovega.blogspot.com.es/2010/09/un-ano-sin-juan-antonio.html>> [Consulta: 19 de julio de 2015]

Imagen 5

Portada del número de invierno de 1931 de *Wonder Stories Quarterly*.

Fuente: MR. DOOR TREE (2014). “Frank R. Paul ~ Science Wonder & Wonder Stories Quarterly 1929-1933” en el blog *The golden age*.

<<http://thegoldenagesite.blogspot.com.es/2014/04/frank-r-paul-science-wonder-wonder.html>> [Consulta: 25 de agosto de 2015]

Imagen 6

Portada del libro *Construcciones Ilusorias*.

Fuente: RAMÍREZ, J.A. (1983). *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza Editorial

Imagen 7

Portada del libro *Edificios y sueños*.

Fuente: RAMÍREZ, J.A. (1991). *Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Editorial Nerea

Imagen 8

Detalle de *San Joaquín expulsado del templo*, de Taddeo Gaddi.

Fuente: WEB GALLERY OF ART. *Expulsion of Joachim from the Temple*. <http://www.wga.hu/html_m/g/gaddi/taddeo/croce/05baronc.html> [Consulta: 25 de agosto de 2015]

Imagen 9

Portada del libro *La metáfora de la colmena*.

Fuente: RAMÍREZ, J.A. (1998). *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Siruela

Imagen 10

Ilustración publicada en *Ecosistema y explosión de las artes*.

Fuente: RAMÍREZ, J.A. (1994). *Ecosistema y explosión de las artes. Condiciones de la Historia, segundo milenio*. Barcelona: Editorial Anagrama, p. 53

Imagen 11

Ilustración publicada en *Ecosistema y explosión de las artes*.

Fuente: RAMÍREZ, J.A. (1994). *Ecosistema y explosión de las artes. Condiciones de la Historia, segundo milenio*. Barcelona: Editorial Anagrama, p. 61

Imagen 12

Portada del tratado de latoflexia y latotomía, dibujado a mano.

Fuente: RAMÍREZ, J. A. “Tratado de latoflexia y latotomía” en *Elefantes de papel*.

<<http://www.elefantesdepapel.com/latoflexia-y-latotomia-tratado-breve>> [Consulta: 20 de agosto de 2015]

Imagen 13

Una de las páginas del tratado de latoflexia y latotomía, dibujado a mano.

Fuente: RAMÍREZ, J. A. “Tratado de latoflexia y latotomía” en *Elefantes de papel*.

<<http://www.elefantesdepapel.com/latoflexia-y-latotomia-tratado-breve>> [Consulta: 20 de agosto de 2015]