

JOSÉ RODRÍGUEZ TERCEÑO
(Coord.)

**La imagen de los docentes
en el cine**



Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas de las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

© 2017 La imagen de los docentes en el cine
© Fórum XXI
© 2017 Editorial: ACCI
C/ San Ildefonso 17 28012 Madrid. España
Web: www.acciediciones.com
Tel: 0034 91 3117696

ISBN: 978-84-16956-78-4
Depósito legal: M-

Las opiniones expresadas en este trabajo son exclusivas del autor. No reflejan necesariamente las opiniones del editor, que queda eximido de cualquier responsabilidad derivada de las mismas.

Disponible en préstamo, en formato electrónico, en www.bibliotecavisionnet.com

Disponible en papel y ebook
www.vnetlibrerias.com
www.terrabooks.com

Pedidos a: pedidos@visionnet.es

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de nuestro grupo editor envíe un correo electrónico a: subscripcion@visionnet.es

XII

LA CASA DEL LUTHIER: UN MODELO DE EDUCACIÓN GREMIAL EN ÉPOCA MODERNA. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE “*EL VIOLÍN ROJO*”¹

Antonio Rafael Fernández Paradas
(U. de Málaga -España-)

*Es el violín supremo, Te lo aseguro.
Un matrimonio perfecto entre la ciencia y la belleza.
Un violín imposible. ¿Qué hago?*

El violín Rojo

1. INTRODUCCIÓN.

En 1681, Niccolo Bussotti² terminó el que sería conocido como el Violín Rojo. El violín perfecto, su obra maestra. A lo largo de más de 300 años, el pequeño vio-

1 *El Violín Rojo* es un film de François Girard del año 1998 (Canada).

2 Personaje ficticio que vendrían a ser el alter ego de Nicolo Amati, una de las figuras claves en la historia de la construcción de violines, y una de las principales personalidades del arte de los violines de Cremona.

lín viajará por Cremona, Viena, Oxford, Shangai, y Montreal, causando a su alrededor malestares, amores y sacrificios. En nuestros días, un coleccionista cree reconocer en un violín de color rojizo, que está siendo subastado en Montreal, el legendario Violín Rojo. Desde ese momento varios análisis y presiones de distintas personas ponen en juego el destino del misterioso violín³. “¿Qué hacer cuando aquello que más deseas, algo perfecto, llega a ti?”⁴

La historia del violín con color de sangre es la historia de cada una de las persona que lo poseen, lo desean y sobre todo de aquellas que consiguen arrancarle notas musicales. En este sentido “se trata, aunque sin ritos, de un ejemplo de magia contaminante, según la ley del contacto, por la cual un objeto que haya estado en contacto con una persona pasa a formar parte de esa persona, de modo que lo que sufra el objeto lo sufrirá su anterior poseedor. Y ello sería así porque el alma de la persona permanece en el objeto, de forma que hace de nexo causal”⁵. De

3 Desde un punto de vista técnico, la película sobresale por el uso de la mayoría de los movimientos de cámara habituales, (cabeceo, balanceo, giro, diferentes tipos de travelling y travelling óptico, grúa y cámara en mano), no observándose ninguna toma aérea. Destacan en diversos momentos de la película, la encadenación de varios movimientos de cámara para conseguir determinados efectos como, por ejemplo, combinar el movimiento que hace un violinista al tocar el violín, con el ritmo de la música y los personajes que bailan alrededor. La música de violín juega un papel fundamental en la puesta en escena de la película. En general se ofrece una perfecta combinación entre planos, movimientos de cámara y sincronización con la música. Los movimientos de cámara, en general, son de una cadencia lenta, que suelen ir al ritmo de la música, siendo poco habituales los movimientos agresivos. Aunque podemos observar movimientos de cámara a lo largo de toda la película, hay que destacar que en las últimas escenas de la misma son poco usados, predominado una encadenación de planos que dan lugar a la sensación de tensión que requiere una sala de subastas en el momento que se están realizando las pujas.

4 *El violín rojo.*

5 Análisis simbólico de “Violín Rojo”. <http://zanjasprofundas.blogspot.com.es/2008/05/analisis-simbolico-de-violin-rojo.html>. Consultado el 1 de enero de 2014.

esta manera violín y personas trazan una historia convulsa, cuya trama se va desarrollando en diferentes escenarios históricos con una cuidada ambientación y puesta en escena.

La película susceptible a ser analizada desde diferentes ópticas, tales como su veracidad histórica⁶, los contenidos artísticos o cuestiones técnicas entre otras muchas posibilidades, se nos antoja aquí como un medio idóneo para profundizar en diferentes modelos de docencia a lo largo de la historia, desde el siglo XVII a la actualidad, amén de las relaciones entre profesor/maestro⁷, y como éstas se llevan a cabo de diferentes maneras en función de si nos encontramos en la Cremona gremial del siglo XVII o la China comunista posterior a la Revolución Cultural. Para ello en el presente trabajo proponemos un viaje a través de la historia en calidad de espectadores invisibles y como compañeros de los avatares en los que se ve envuelto el pequeño violín rojo.

Partiremos de la patria de nacimiento del Violín, Cremona, donde nos detendremos en las circunstancias particulares que convirtieron a la ciudad en el principal centro de la luthería en época moderna, y desde aquí los vientos nos llevarán hasta Austria, donde se conformarán dos modelos de educación, el monacal y el burgués; a Oxford donde los cíngaros pondrán de manifiesto como la música puede ser aprendida de manera casual mediante un proceso de asimilación natural, como si del propio lenguaje se tratara. Finalmente el opio hará que nuestro protagonista viaje a los mares de oriente y tenga que luchar por su propia supervivencia en un estado donde la etiqueta de “occidental” conllevaba una interminable lista de problemas a los que no escapará el pequeño violín rojo.

6 En este sentido, no debemos olvidar que el cine ofrece una manera de entender la vida, y que esta se hace bajo la mirada del director.

7 Maestro en relación a una concepción gremial del término.

Reseñados los diferentes modelos educativos a los que se hace alusión en el film, y una vez que nuestra estrella musical se encuentre sano y salvo entre los muros de la Casa de Subastas Duval de Monreal, nosotros por nuestra parte realizaremos un viaje de retorno en el tiempo y volveremos a su patria de origen y haremos de Cremona el punto de partida de nuestro trabajo para profundizar en el sistema gremial como modelo de educación y las relaciones entre maestro y aprendiz. Llegados a este punto el propio Niccolo Bussotti, será el pretexto para analizar como el *Violín Rojo* de François Girard puede ser una herramienta didáctica de gran utilidad para comprender como funcionaba un taller de luthier en época moderna, cómo se establecían las relaciones profesionales y sobre todo cuales eran los modelos educativos imperantes en el mismo.

EL VIOLIN ROJO

- Título original: THE RED VIOLIN
- Dirigida por: FRANCOIS GIRARD , 1998
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: EXTRANJERA
- Países participantes:
CANADA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 15 de octubre de 1999

Producción e Intérpretes

- Intérpretes: COLM FEORE - JASON FLEMING , GRETA SCACCHI , SAMUEL L. JACKSON

Datos de Distribución

- Totales
Espectadores: 57.807
Recaudación: 226.127,10
- Por distribuidora
Empresa distribuidora: ALTA FILMS, S.A.
Fecha de autorización: 14 de octubre de 1999
Espectadores: 57.807
Recaudación: 226.127,10 €

Fig. 1. Ficha técnica de la película el violín Rojo.

2. ALGUNAS NOTAS SOBRE EL ARTE DE LA LUTERÍA CREMONÉS.

A día de hoy los violines relacionados con la escuela de Cremona⁸, se encuentran entre los más cotizados del mercado, sector en el que las casas de subastas mantienen una lucha continua por hacerse con un “Amati” o un “Stradivari” que se convierta en el lote estrella de su subasta y que a buen seguro alcanzara cifras con seis o siete números (el pequeño violín rojo alcanza en la película un precio de mercado de 2.400.000 dólares, sin comisiones incluidas).



Fig. 2. Interior del taller un luthier.

Aunque el presente trabajo no tiene por objetivo profundizar en la cuestión por qué Cremona se convirtió en el principal centro de la lutería internacional en época moderna, pensamos que es necesario aportar algunas pinceladas sobre sus particulares circunstancias. Hargrave⁹ da cuentas como por varias circunstancias económicas e históricas Cremona

8 Sirva como introducción: <http://www.abetoyarce.com/cremona-la-epoca-dorada-de-la-luteria-segunda-parte/> consultado el 3 de enero de 2014. Para profundizar en el tema véase bibliografía.

9 HARGRAVE, Roger Grham. (2000): *The amati Method*. Conzorzio Liutai A Stradivari. Cremona

se convirtió en un punto de referencia en cuestiones de violines. En ello tuvo una gran importancia su localización geográfica como punto bien situado para mantenerse bien suministrado de materias primas a la par que poder suministrar sus piezas con relativa rapidez.

Paralelamente al desarrollo vivido en el campo de la lutería por Cremona, Brescia tuvo y compartió unas circunstancias similares. Si en Cremona fue la familia Amati el máximo exponente en la construcción de instrumentos de cuerda, sus homólogos de Brescia serán Gasparo da Saló y Maggini. A la muerte de este, Brescia quedará desplaza a un segundo plano en la construcción de violines. Otros autores (Huber, 1995) indican en el desarrollo de la industria de la metalurgia que se produjo en Brescia, acaparando toda la mano de obra disponible y provocando la emigración de los artesanos del arte de la lutería a Cremona.

A partir de aquí se escribiría una de las páginas más brillantes de la historia de la construcción de instrumentos musicales de cuerda, con nombres propios como la saga de los Amati, Antonio Stradivari (1645-1737), Andrea Guarneri, o Giuseppe Antonio, nieto del anterior, cuyas piezas han llegado a alcanzar en el mercado la cifra de 7 millones de euros.

Será aquí en Cremona donde en 1681, Niccolò Bussotti construirá el que estaba llamado a ser el violín perfecto, cuyo destino era hacer de su hijo uno de los grandes violistas de la época. Todo el proceso de construcción y acabado del violín tiene su reflejo a lo largo de la película en el taller de Bussotti, que se convierte en un importante documento para entender el modelo de educación gremial en época moderna.

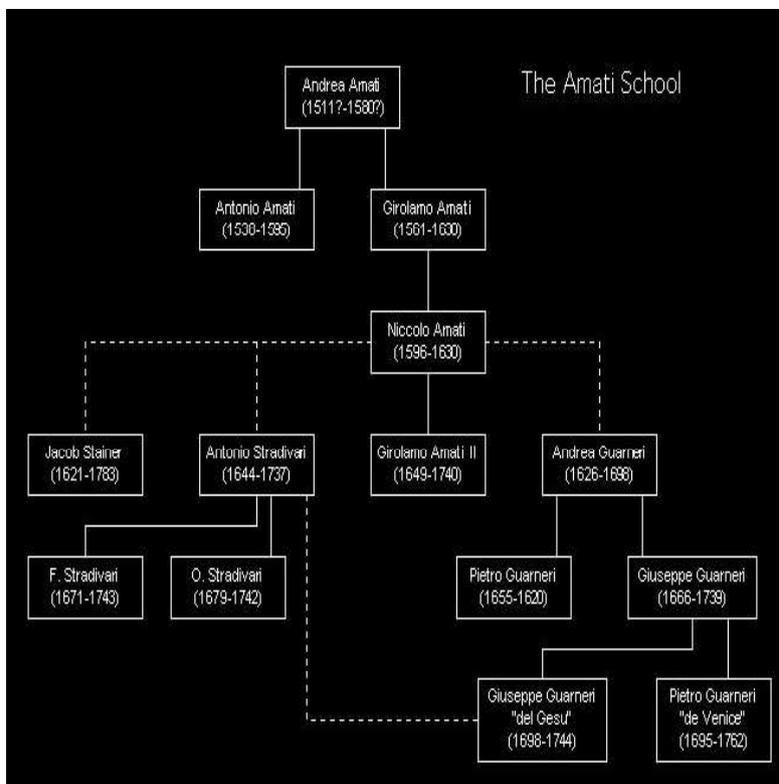


Fig. 3. Genealogía de la escuela de Amati.
(Fuente:Deviolines.com¹⁰).

3. SÍNTESIS DE LOS MODELOS EDUCATIVOS PROPUESTOS EN EL VIOLÍN ROJO.

El *Violín Rojo* se nos presenta como una herramienta ideal para analizar diferentes sistemas formativos y de relaciones entre profesor/alumno. Contextualmente la película nos ofrece cuatro modelos de aprendizaje que aluden a diferentes épocas que en el film quedan encadenadas. De estos modelos de formación, el primero, Cremona, vendría a reflejar el papel del maestro artesano dentro de las estrictas normas de la educación gremial, para nuestro caso en lo relativo a un taller de construcción de violines. Los otros tres ejemplos aluden al papel

¹⁰ <http://www.deviolines.com/historia-del-violin/> Consultado el 6 de enero de 2014.

del docente en la enseñanza de la música y formación del violinista para ejercer sus labores con propiedad.

Los tres modelos de enseñanza musical propuestos en la película se desarrollan en las actuales Austria, Oxford y la China comunista. Con respecto a Austria, quedan reflejadas dos variantes: la formación musical monacal y aquella que se desarrolla en los ámbitos cortesanos/burgueses.

Antes de comentar brevemente cada uno de estos modelos para posteriormente incidir con mayor profundidad en el papel del maestro artesano en la formación de aprendices en el sistema gremial, cabe mencionar una idea básica que podemos extraer del visionado de la película. En este sentido se denota de una tendencia, siempre bajo la óptica del director/guionista, en la que los diferentes modelos educativos propuestos vienen a suponer un estado “mejor”, llamémoslo más avanzado, en el que el propio, o presente, siempre sobresale sobre sus predecesores. Así, en Austria, el modelo monacal es repudiado por el burgués donde predomina el método científico, en algún momento se utiliza el término, y el instrumento “poussinmetro”, para medir el tempo. En Oxford, el violín pasa de manos de los cíngaros, en los que la música forma parte de la comunidad, y el aprendizaje se imparte de manera natural por la colectividad a los jóvenes, al compositor noble/culto que eleva la música a otro nivel. Ya finalmente en China, hay un odio constante hacia la música europea, tachándola de vacía, en contraposición a la música/danza tradicional China que permite exaltar los valores patrióticos y con un marcado carácter utilitario para la población.

Una vez que el que el violín rojo inicia su devenir por los siglos, la primera parada a realizar será en un monasterio en Austria. Allí el violín va pasando por diferentes manos, hasta que unos 100 años después Kaspar Weiss, un niño prodigo, se convierte en su nuevo propietario. En la puesta en escena de esta parte de la película se

opta por remarcar el contraste entre la pobreza imperante en el monasterio y la calidad musical de los novicios allí residentes. Aquí las relaciones profesor/alumno se establecen como un conjunto que se extiende a lo largo de la vida de los pupilos. El objetivo del coro era estar al servicio de la liturgia en todos sus exponentes, de hecho, el propio coro toca a la muerte de Kaspar. Los novicios recibían una compacta y minuciosa formación musical que le situaba en la élite cultural del país y como tales eran reclamados por las principales personalidades de la época. La calidad en la formación recibida era tal que algunos de los alumnos dedicaban su vida a la música como compositores o directores de orquestas.

Situados en el monasterio, Kaspar es recomendado por sus mentores al cazatalentos Poussin, que rápidamente toma conciencia de las dotes musicales del pequeño. Es aquí cuando se produce uno de los cambios más radicales con respecto a los modelos de relaciones entre profesor y alumno. Kaspar pasa de recibir formación en grupo a tener un profesor propio que pretende instruirlo desde una serie de competencias científicas¹¹ a cultivar. Poussin en apariencia lo incluye como un miembro más de su familia, pero en realidad sus objetivos pasan por la explotación del pequeño como músico. Si en el monasterio Kaspar toca para glorificar a Dios, en su nueva realidad toca y aprende un tipo de música diferente, más moderna, para dignificar a personalidades. Mientras que en el modelo de formación musical propuesto en el monasterio predominan las cualidades musicales del individuo, en el cortesano predomina el sistema en el que el mentor ocupa un papel primordial, no sólo en la educación musical del joven, sino además en su presentación pública y el mundo de las relaciones sociales.

La siguiente estación a la que llega el violín rojo es la bulliciosa y culta ciudad de Oxford. De nuevo aquí se produce una contraposición entre modelos de formación

¹¹ Como veremos posteriormente en esta época la música ha quedado incluida dentro de la categoría de las Bellas Artes.

musical y de relaciones alumno/profesor. El violín cae en manos de unos gitanos que lo hacen partícipe de su vida diaria. En esta comunidad errante gitana la música se aprende de oído y con la práctica desde la infancia, no hay partituras y no hay método científico. Los instrumentos pasan de padres a hijos y la formación se realiza de nuevo en conjunto mediante un proceso natural. A éste sistema de aprendizaje popular en el que los mayores enseñan a los pequeños se contraponen la figura de Frederick Pope, un violinista inglés, aristócrata, compositor e intérprete. Aunque no queda reflejado en el film, la formación de Pope, por época, debió pasar por los controles de las Academias tan populares y fuertemente intelectualizadas del siglo XIX, amén de la nobleza de su cuna, que exigía estar versado en determinadas artes, entre ellas las musicales.

China. Con el suicidio de Pope se abre un camino de incertidumbres en la vida de nuestro pequeño violín rojo. La siguiente y última parada antes de llegar a Montreal, se produce en Shanghai, donde en la película, por tercera vez se propone una confrontación entre dos modelos educativos y de relaciones entre papel/alumno, además de cómo hemos mencionado anteriormente, suponer un modelo de docencia como superior o mejor a otro, en este caso el chino comunista sobre el europeo.

La nueva propietaria del violín será Xiang, hija de una afamada violinista. En medio de la Revolución Cultural de los años sesenta el profesor de música occidental Chou es acusado de traición a China por enseñar música europea. Desde la óptica comunista los instrumentos europeos se sitúan en contra de la Revolución¹².

12 Véase el film *El último bailarín de Mao*, para profundizar en las diferencias entre las maneras de entender la música y la danza por parte de la China Comunista. Sobre la Revolución Cultural China, pueden consultarse: BLUMER, Giovanni (1972): *La revolución cultural china (1965-1967)*. Península, Barcelona; MACFAQUHAR, Roderick y SCHOENHALS, Michael (2009): *La revolución cultural china*. Crítica, Barcelona.

La casa del Luthier: un modelo de educación gremial en época moderna

Además de la importancia que cobran los instrumentos musicales, aquí tienen singular relevancia la danza que se ofrece a una líder del partido. La reflexión final sería, los niños bailan bien, porque su arte está al servicio del Partido y refleja los ideales del mismo. A Chou se le considera un contrarrevolucionario porque se asume como capital la importancia de los docentes en la transmisión de ideas en el ámbito de la revolución. En el momento que Chou fomenta que los instrumentos musicales europeos no son “malos” está asumiendo una serie de competencias como docente que ponen en peligro la formación alienada de las nuevas generaciones¹³.



Fig. 4. Fotograma de la película “El Violín Rojo”.

13 Para profundizar en las cuestiones culturales y teóricas de la danza oriental, véase ALESCIO, Ileana (2007): El profundo significado de la danza clásica china, en *La Gran Época*. Disponible en: <http://www.lagranepoca.com/articles/2007/05/21/644.html>. Consultado el 5 de enero de 2014.

4. EL NUEVO SISTEMA DE LAS ARTES. ALGUNAS CONSIDERACIONES NECESARIAS.

Tras la llegada del *Violín Rojo* a Montreal, nosotros por nuestra parte volvemos a su patria de origen, Cremona, donde profundizaremos en el papel del maestro artesano en la formación de futuros miembros plenos del gremio. Para ello, antes incidir en el último capítulo sobre estas cuestiones, volvemos a necesitar un marco contextual que nos sitúe teóricamente en cuál es la consideración del gremio, o mejor dicho en qué momento de su historia se encuentran las corporaciones gremiales, en éste caso la de los constructores de violines de Cremona.

Cronológicamente nos situamos en un momento de especial trascendencia entre las relaciones/consideraciones de artesanos/artistas. Además esta cuestión nos es de gran importancia ya que Niccolo Bussotti, siendo un artesano, vive como un artista¹⁴. *“Con anterioridad al siglo XVIII los términos a “artista” y “Artesano” se usaban indistintamente y la palabra artista se aplicaba no sólo a los pintores y a los compositores sino también a los zapateros y a los herreros, a los alquimistas y a los estudiantes de artes liberales. No existían artistas ni artesanos, en el moderno sentido de éstos término, sino artesanos/artistas que construían sus poemas o sus pinturas, sus relojes y sus botas, de acuerdo a una techné o ars, es decir, un arte/artesanía”*¹⁵.

A lo largo del setecientos la creación de nuevas instituciones culturales, el desarrollo del mercado del arte, la democratización de las artes, y la aparición de los

14 En reiteradas ocasiones Niccolo Bussotti ejemplifica a la perfección muchos de los caracteres que hacen que se separe a los artistas de los artesanos: tiene el temperamento que se le supone a los artistas; rompe uno de los instrumentos que se están realizando en su taller; firma sus obras; y sobre todo que vive con grandes lujos y comodidades.

15 SHINER, Larry (2004): *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós Ibérica. Barcelona, p.24.

nuevos conceptos de arte, el artista y lo estético, tuvieron como consecuencia la implantación paulatina del moderno sistema de las artes. En el desarrollo de éste hubo tres momentos de convergencia:

El primero, desarrollado entre 1680 y 1750. Durante este primer periodo, elementos del moderno sistema del arte que se habían ido desarrollando desde la Edad Media comenzaron a integrarse.

Un segundo periodo comprendido entre 1750 y 1800, donde se produce la separación definitiva de la artesanía, el artista de lo artesano y lo estético de otros modos de experiencia.

Una tercera y última etapa, de 1800 a 1830, en la que el término “arte” comenzó a significar un dominio espiritual autónomo, la vocación artística fue santificada y el concepto de lo estético empezó a sustituir al gusto¹⁶.

Hacia 1700, el tradicional modelo de las artes liberales comienza a sufrir un proceso de reorganización que dará lugar a la separación de bellas artes, ciencias y humanidades. Durante los años centrales del siglo, entre 1730 y 1750, se producen diversas agrupaciones que se irán depurando progresivamente hasta que hacia 1750, la nueva categoría de las artes quedó establecida. Antes de que se produjese la aceptación del moderno sistema de las artes, fue necesario que se reuniesen y ganasen aceptación tres cosas: un “conjunto” limitado de artes, un “término” comúnmente aceptado para identificar con facilidad el conjunto, y unos “principios o criterios”, que gozarán de aceptación general, para distinguir ese conjunto de todos los demás (Shiner 2004). A estos tres conjuntos, necesariamente hubo que añadir otros cuatro principios, que fueron el “genio e imaginación”, que se referían a la producción de obras de arte,

16 SHINER, Larry, “El Arte Dividido”, en *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004, p 119.

y el “placer y el gusto”, referidos al objeto y al modo de recepción de las bellas artes. La combinación del placer (entendido como utilidad), con genio e imaginación, fue empleada para distinguir las bellas artes de las artes mecánicas o las artesanías o los oficios (Shiner 2004) (Shiner 2004).

En este proceso de transformación cultural que dio paso al nuevo sistema de las artes, influyeron particularmente la obra de Charles Bateux, *las bellas artes reducidas a un único principio* (1746) y la enciclopedia de Diderot y D’Alembert (1751-72). El primero, leído en Alemania e Inglaterra, argumentaba la existencia de tres clases de arte: “*las que simplemente administraban nuestras necesidades (las artes mecánicas), aquellas cuyo propósito es dar placer (las bellas artes) y las que combinan utilidad y placer (la elocuencia y la arquitectura)*”¹⁷. En cuanto al segundo, D’Alembert explica porque él y Diderot sustituyeron el término “poesía por “*beaux arts*” en su tabla de conocimiento: “*la Pintura, la Escultura, la Arquitectura, la Poesía, la Música y sus diferentes divisiones componen la tercera distinción general que nace de la imaginación, en cuyas partes son incluidas bajo el nombre de beaux arts*”¹⁸.

A excepción del teatro y de la ópera, casi todas nuestras modernas instituciones de las bellas artes se establecieron en el siglo XVIII. Durante este siglo, el museo de arte, la sala de exposiciones, y la crítica literaria definen sus concepciones actuales, y se extienden por toda Europa. Así mismo, se pasa de mostrar y vender cuadros y objetos de arte, a exponerlos en instituciones creadas específicamente para tal fin, como fueron las exposiciones, las subastas y los museos de arte. A medida que aumentaba el número de coleccionistas se fue haciendo posible la especialización, mejorando la consi-

17 SHINER, Larry, “El Arte Dividido”, en *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 128.

18 SHINER, Larry, “El Arte Dividido”, en *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 129.

deración social de los marchantes. Hacia mediados del setecientos, se había completado la organización del mercado del arte, en el caso francés, tal como existe en la actualidad. Estas nuevas instituciones artísticas, contribuyeron a generar un público más amplio y variado que vio en el arte y la cultura una oportunidad única para subir de categoría social.

La convergencia de los factores anteriormente citados, conllevó una ruptura paulatina entre artesano y artista. A finales del siglo, el artista y el artesano se habían separado no sólo en un plano terminológico sino además en las actividades prácticas que realizaban, y ya no tenían contacto entre sí. Nathalie Heinich ha sugerido tres modelos de la carrera del pintor en el siglo XVIII “*el viejo modelo de taller, el modelo de la academia y el nuevo modelo de la reputación lograda a través del mercado*”¹⁹.

Los artistas a su vez consiguieron separarse del resto de los pintores, los que se dedicaban a realizar trabajos no intelectuales, tanto desde un punto de vista social y económico, como por la asimilación de nuevas ideas. De la misma manera, los arquitectos se alzaron sobre los aparejadores, conflicto que se mantiene hoy en día, conllevando cambios en las prácticas de la construcción.

La aplicación de los derechos de autor fue clave para los escritores, ya que aumentaron su consideración social. A medida que el patronazgo cedía su lugar al mercado, el escritor, al vender su obra, afirmaba públicamente tanto su propiedad como su poder de autoría.

Con respecto a los músicos, no fue hasta Beethoven, a finales de siglo, cuando los compositores comenzaron a ganar lo que hoy en día consideramos derecho natural del artista a la independencia. Con el ascenso del concierto secular y la creciente demanda de lecciones y de música escrita por parte de la clase media, unos pocos

¹⁹ SHINER, Larry, “El Arte Dividido”, en *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004, pp. 155.

músicos vieron la posibilidad de ganarse la vida sin necesidad de ponerse al servicio de un régimen de tiempo completo.

Lo importante en relación con el desplazamiento del mecenazgo por el mercado fue que tuvo lugar al mismo tiempo que se construían las nuevas ideas de las bellas artes, el artista y lo estético, y al tiempo que se establecían las nuevas instituciones: el museo, la sala de conciertos y los derechos de autor. Solo cuando las ideas e instituciones de las bellas artes, el artista y la obra de arte sean puestos en consonancia con los conceptos y las prácticas de lo estético tendremos una representación completa del moderno sistema del arte.

5. LA EDUCACIÓN GREMIAL EN EL VIOLÍN ROJO.

Cuando el espectador toma asiento para visionar el violín rojo, la primera secuencia con la que se encuentra es el interior del taller de construcción de instrumentos de cuerda de Niccolo Bussotti. No debemos de olvidar que la película fue rodada en el año 1998, y que en este momento las tecnologías digitales estaban en vías desarrollo, por lo que aquí podemos ver una cuidada puesta en escena del taller de un lutier del siglo XVII. No hemos podido llegar a constatar si realmente se trata de un taller real, o una recreación del mismo. El análisis detallado del espacio de trabajo de Bussotti es un pretexto ideal para asumir visualmente el sistema formativo imperante, el gremial de la época moderna, en Europa y América. La visualización concienzuda del film nos permite tanto documentarnos positivamente, como analizar desde una perspectiva crítica aquellas licencias que se han cometido por parte del director.

En la primera escena el objetivo de la cámara nos traslada a un espacio casi mágico, la luz tenue nos muestra poco a poco un taller de construcción de instrumen-

tos de cuerda de la Cremona del siglo XVII, 1681. Lo primero que nos llama la atención es la cantidad de instrumentos en los que se está trabajando en el taller, que se nos muestran en diferentes estados de acabado. A priori se deduce que nos encontramos en un obrador de importancia, tanto por el número de aprendices u oficiales que trabajan en él, la amplitud del mismo y los instrumentos acabados que podemos observar. Debemos de tener en cuenta que contextualmente nos situamos en el marco del antiguo sistema de las artes, aunque como hemos mencionado anteriormente, Busotti presenta rasgos que sería característicos del artista en el nuevo sistema de las artes. En el sistema gremial, además de suponer instituciones cerradas en las que habitualmente el trabajo artístico se realizaba de manera cooperativa, habría que mencionar otras características que definen su propia esencia. En este sentido, la capacidad de disposición por parte del gremio era tal, que dirigían el día a día de sus miembros en todos los aspectos de su vida, vigilando sus cuidadas y acertadas obligaciones religiosas para con la iglesia católica romana; dirigían la distribución de los conocimientos necesarios en los nuevos aprendices para que llegasen a adquirir las competencias que le permitieran conseguir las calidades propuestas; supervisaban tanto los contratos como la capacidad de poder llegar a contratar, además del trato con la clientela, donde salvo en los objetos de uso cotidiano predominaba el mecenazgo institucional. Además el gremio tenía capacidad de jurisdicción sobre sus miembros. Buchbinder, constata que *“hablamos de un producto que, de acuerdo con las leyes que rigen la producción artesanal, debe fabricarse siguiendo normas muy complejas”* (...) y que *“la elaboración del producto requería un saber, una habilidad y una destreza cuya adquisición no podía ser inmediata sino que exigía un período más o menos largo de práctica y aprendizaje (...) El aprendizaje era en sí mismo una instancia que canalizaba la transmisión del saber y de*

La imagen de los docentes en el cine

esos secretos permitiendo que sólo un pequeño núcleo de individuos accediera a ellos” (Buchbinder, 1991, pp.26, 27 y 31). Esta conciencia de cooperativismo exclusivista en cierta manera es la responsable de que a día de hoy muchos de los secretos técnicos que permitieron la calidad de los instrumentos de la escuela de Cremona sigan siendo desconocidos.

El taller de Bussotti se nos presenta como un espacio ordenado con diferentes áreas de trabajo. El maestro que regentaría el obrador estaría capacitado para realizar todas y cada una de las labores de la construcción de instrumentos de cuerda. En función de la destreza de sus aprendices y oficiales, iría delegando en los mismos diferentes trabajos para lo que mostrarían más capacidades. En el caso del violín rojo, en calidad de su obra maestra, trabaja en él de manera exclusiva. En el espacio de trabajo podemos visualizar diferentes zonas destinadas a determinadas funciones, como el cerrado y corte de las maderas, lijado, montaje, barnices y acabados, y una zona de productos ya terminados.



Fig. 5. Niccolò Bussotti en una de las escenas finales de la película acabando el Violín Rojo.

En las diferentes ordenanzas que poco a poco se van dando a las ciudades se especificaba, por medio de contrato, que los aprendices tenían que vivir en casa del maestro, por un tiempo determinado bajo escritura notarial, y que el maestro se encargaba de transmitir sus conocimientos, alimentar y mantener a los aprendices bajo su techo durante todo el periodo correspondiente. En el análisis entre las relaciones maestro/aprendiz del *Violín Rojo*, surge un conflicto con respecto al alojamiento de los aprendices, ya que a lo largo de la película queda claro que Niccolo no vive en la parte superior del taller, que suele ser lo habitual, sino que dispone de una casa propia en la que en principio vive con su familia. La cocina en la que se le echan las cartas a Anna y la estancia en la que posteriormente se produce el parto, denota que Bussotti está bien situado económicamente.

Con respecto al personal que trabaja en el obrador del luthier, en las primeras escenas de la película, aproximadamente podemos llegar a contar unas seis personas trabajando en el mismo, más el maestro. De éste personal, nos es difícil deducir si nos encontramos ante otros maestros, oficiales o aprendices. Para llegar al primer puesto obligatoriamente había que ser asumido como aprendiz por un maestro, pasar el período pertinente de formación, llegando a ser oficial, y superar un examen propuesto por el gremio que permitía poder contratar obras de mutuo propio y abrir una tienda. También era habitual que los nuevos ya maestros siguieran trabajando de manera asalariada para el regente del taller en el que se habían formado. En el *Violín rojo*, queda en el aire la categoría profesional de los diferentes componentes del equipo de trabajo, aunque el catálogo de edades que se presentan, bien coinciden con muchachos que habrían entrado como aprendices u oficiales.

Sin llegar a ser un maltratador físico, Bussotti muestra en una de las primeras escenas un carácter cuanto

menos agrio y duro, que debía imponer cuanto menos respeto entre los aprendices y oficiales. En esta escena, uno de los miembros del obrador le presenta un violín acabado, sin barnizar. Aquí Niccolo Bussotti nos muestra su carácter en todo su esplendor, pero sobre todo la conciencia que tiene de sí mismo como afamado maestro constructor de violines, lógicamente rompe el violín, haciendo suya la premisa que muchos años después pasaría a formar parte de la Historia del Arte: “*no es lo suficientemente bueno para Josiah Wedgwood*” (Shiner, 2004, o. 173). El violín que acababa de romper no era lo suficientemente bueno para ser digno de su nombre. Con respecto a esto, de nuevo Buchbinder nos hace una interesantísima reflexión sobre la explotación y maltrato de los aprendices en el sistema gremial: “*Hay que tener en cuenta que el aprendiz, sometido y explotado en esta relación de producción, adquiere en este período específico de su vida los conocimientos que le permitirán en una generación posterior revertir su condición al interior de la estructura gremial*” (Buchbinder, 1991, p. 43).

Hemos incidido varias veces en que el maestro contraía la obligación de compartir todos los secretos de su arte con los aprendices que asumía. Probablemente así lo hizo Niccolo Bussotti con los suyos, y que el enfado que se lleva cuando rompe el violín que le presentan estaría justificado, en parte, por no haber sido capaz de asumir las enseñanzas del maestro por parte del aprendiz u oficial. Aun así, hay un pequeño secreto que Niccolo se llevó a la tumba, que no fue otro que el porqué del color rojo del pequeño violín rojo...

6. CONCLUSIONES.

Hemos pretendido poner de manifiesto como *El Violín rojo* puede ser entendido como una herramienta que nos permita acercarnos al papel del docente en el cine y especialmente en sus relaciones con sus aprendices y

alumnos. De esta manera el *Violín rojo* nos ha permitido aproximarnos a diferentes estados educativos, que en cierta manera eran concebidos como unos superiores a otros. Así el sistema cortesano de la docencia de la música en la Austria del siglo XVIII, se considera mejor al coetáneo monacal, pero del que se suministraba de nuevos pupilos por la gran formación de éstos. En Oxford, el sistema estatal de la enseñanza de la música se enfrenta a aquel en la que la música forma parte de comunidades y se aprende por el contacto directo con los instrumentos en el día a día. Y finalmente en la China comunista, la música y el ballet adquieren unos tintes revolucionarios que son considerados con unos niveles más espirituales que lo occidental. Previo al largo viaje por los siglos que realiza nuestro pequeño protagonista en Cremona, el taller de construcción de instrumentos de cuerda del luthier Niccolo Bussotti ha sido tanto la fuente documental, como el pretexto para dar algunas pinceladas sobre el papel que el maestro ocupaba en la escala de transmisión de conocimientos en la época gremial.

7. BIBLIOGRAFÍA.

LIBROS DE PAPEL O ELECTRÓNICOS, INFORMES Y TESIS:

- AA.VV. (1992): Patronos, promotores, mecenas y clientes en Actas VII Congreso Español de Historia del Arte. Mesa I. Universidad de Murcia. Murcia.
- BLUMER, Giovanni (1972): La revolución cultural china (1965-1967). Península, Barcelona.
- BLUNT, Anthony (1982). La teoría de las artes en Italia (1450 - 1600). Cátedra. Madrid.
- BUCHBINER, Pablo (1991): Maestro y aprendices; estudio de una relación social de producción (España, siglos XV-XVII). Biblos. Buenos Aires.

La imagen de los docentes en el cine

- CEBOLLA LÓPEZ, María Luz, URBIETA LÓPEZ, Y LÓPEZ, ISABEL, (2003): Taller de luthería. Diputación General de Aragón.
- CHIESA, Carlo (2000): The rise of cremonese violin making. Conzorzio Liutai. A Stradivari. Cremona.
- FRANCASTEL, Pierre (1998). Sociología del Arte. Alianza Forma. Madrid.
- HARGRAVE, Roger Graham. (2000): The Amati Method. Conzorzio Liutai A Stradivari. Cremona.
- HILL et al (1963): Antonio Stradivari. His life and work. Dover Edition edition. Nueva York.
- HUBER, John (1995): The violin market. Verlag E. Bochnisky. Frankfurt.
- KONIG, René (1983): Los artistas y la sociedad. Alfa, (Barcelona).
- MACFAQUHAR, Roderick y SCHOENHALS, Michael (2009): La revolución cultural china. Crítica, Barcelona.
- SHINER, Larry (2004): La invención del arte. Una historia cultural. Paidós Ibérica. Barcelona.

**CAPÍTULOS EN LIBROS, ACTAS O ARTÍCULOS EN DIARIOS
O REVISTAS EN PAPEL:**

- BARCONS, Josep (2012): La música i l'ofici de lutier, en Cataluya música: Revista musical catalana, nº 329, p. 28.
- GUTIERREZ, Ramón, (1995): Los gremios y las academias en la producción, en GUTIERREZ, Ramón (coord.): Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825. Cátedra. Madrid.
- JIMENEZ, Jose (2002): El artista y el medio: algunos aspectos del alto Renacimiento, en Teoría del arte. Tecnos. Madrid, 2002, pp. 137-166.

La casa del Luthier: un modelo de educación gremial en época moderna

LOPES, Fernando (2010): La música y los instrumentos musicales que revela el barroco imaginario, en *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*. Fundación Visión Cultural. Pamplona.

SHINER, Larry (2004): El Arte Dividido, en SHINER, Larry: *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós. Barcelona, pp. 119-213.

ARTÍCULOS, BITÁCORAS O ACTAS EN PUBLICACIONES WEB:

RIEGO CUE, Ángel (2000): Cine y música. Un violín del color de la sangre, en *Filomúsica*, nº 10, 2000. Disponible en: <http://filomusica.com/filo10/violinrojo.html> Consultado el 16 de diciembre de 2013.