

La abuela ansotana en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX

En los albores del siglo XX, la capital de España resultaba punto de parada indispensable para aquellos artistas extranjeros que, siguiendo la estela de los aventureros románticos, decidían viajar por la península ibérica a la busca de un pintoresquismo ya en franco declive en otros países occidentales sometidos a una progresiva e imparable industrialización. Para muchos de ellos, además del interés que despertaba el Museo del Prado con las figuras señeras de Velázquez y Goya, las castizas calles madrileñas se conformaban como un abigarrado crisol de curiosos personajes populares que, como no podía ser de otra manera, atraieron poderosamente su atención. Entre todos ellos, por su imponente presencia, destacaban unas mujeres: Las ansotanas -llamadas popularmente “chesas”- que según un observador de excepción, Don Benito Pérez Galdós, deambulaban “por esas calles vestidas con un traje pintoresco, vendiendo un yerbajo que llaman té.” (SAINZ DE ROBLES, 1975: 48). Los singulares tipos ansotanos inspiraron al escritor uno de sus episodios nacionales, *La de los tristes destinos* (PÉREZ-GALDÓS, 1907), y una obra teatral, *Los Condenados*, estrenada en el madrileño teatro de la Comedia el 11 de diciembre de 1894 (PÉREZ-GALDÓS, 1895), drama en que el escritor proponía un símbolo que habría de alcanzar una vigorosa presencia en el arte de entre siglos: El personaje de “*La Santamona*”, una ansotana envuelta en fuertes aromas de ancestralidad, “que tiene la manía de recoger en el monte ramos de hierbas aromáticas para adornar las habitaciones y ahuyentar los malos pensamientos”, según la describe el propio literato (PÉREZ GALDÓS, 1898: 28). Para la concreción verista de su obra teatral, Galdós decidió visitar el Pirineo oscense

en el verano de 1894 y, asu regreso a Madrid, recordaba algunos pormenores de su periplo en los entusiastas términos que siguen: “Aquí me tienes de vuelta de mi excursión al país de Ansó, viaje molesto y largo, pero que doy por bien empleado, porque he visto el país más original y pintoresco que puede imaginarse. Ya lo verás reproducido con toda la fidelidad posible enLos condenados. Me llevé mi buen fotógrafo [Victoriano Moreno], y tendré además trajes completos de hombre y mujer para modelo.” (MÉNÉNDEZ ONRUBIA, 1988: 408).

A pesar de su denominación popular de “chesas”, las inspiradoras de Galdós no procedían del valle altoaragonés de Hecho, sino de las casas más pobres de su vecino, el pintoresco valle de Ansó. Hasta 1936, estas mujeres ambulantes se desplazaban durante los meses de invierno a los principales centros turísticos españoles -Madrid, Toledo, Sevilla, etc-, vendiendo té de roca como una forma de obtener ingresos adicionales a su limitada economía familiar (COMAS DE ARGEMIR, 1983: 76). Tales movimientos estacionales –que se han dado en llamar “migraciones golondrina”- eran tradicionales en periodos del año en que la población de las comarcas pirenaicas quedaba ociosa, a tenor del compás de la economía agro-ganadera montañesa, cuyas estrategias productivas no pueden comprenderse sin hacer referencia en su esquema a un predominio de la utilización del trabajo familiar. Madres e hijas, a veces abuelas y nietas, se desplazaban a lugares muy distantes de su querido valle, engalanadas con sus llamativas vestimentas, ese “atavío medieval, que a todos los trajes de mujer conocidos supera en sencilla elegancia” al parecer de Don Benito (PÉREZ GALDÓS, 1907, cap.18).

En la capital, su presencia no era exclusiva. Además de las altoaragonesas era posible ver a algunas lagarteranas, ataviadas con sus mejores galas, vendiendo también sus productos tradicionales -encajes y bordados en su caso- (AGUILERA, 1948: 40), y cuya particular estampa perduraba aún en los inicios de la década de los treinta, siendo evocada con

gracejo el filósofo José Ortega y Gasset en el preámbulo del emblemático libro del fotógrafo José Ortiz Echagüe sobre los tipos y trajes de España (ORTEGA Y GASSET, 1930): “Por las calles de Madrid se ve pasar a las lagarteranas llevando la mercancía a domicilio. Van con sus faldas huecas y sus colorines con aire de faisanes”. Pero, en el caso específico de Ansó, es digno de destacarse el extenso predicamento que sus antiguas y elegantes indumentarias seguían manteniendo entre sus mujeres en el cambio de siglo, en tanto las pobladoras del cercano valle de Hecho las habían abandonado casi totalmente en beneficio de las nuevas modas urbanas, en consonancia con los profundos cambios impulsados por una creciente industrialización que iba homogeneizando los usos y costumbres de la población española, hasta el punto de llevar a Ortega a vaticinar en 1929: “Raro será el sitio donde el pueblo no sienta ya como disfraz su traje popular..”(ORTEGA Y GASSET, 1930). Sin duda, el caso de Ansó resultaba singular en este proceso general de nivelación cultural, y aquellas mujeres-golondrina, que seguían portando mayoritariamente sus pesados y complejos trajes con orgullo, ya fuera en la dura vida diaria del alto Pirineo, como en medio del ajetreo de la capital, suponían un ejemplo de perseverancia, según observara nuevamente Galdós, su gran admirador, cuando rememoraba, años después, su visita al valle:

Merecen las ansotanas un galardón nacional por el hecho inaudito de conservar su traje arcaico, renegando del caprichoso vaivén de las modas. Se visten por el patrón de los siglos XIV o XV. La basquiña verde es en verdad una prenda elegantísima, de largos pliegues, que dan al cuerpo cierta prestancia señorial. Los manguitos abiertos por el codo y los hombros aumentan la gallardía de la figura, y los pendientes y collares con que se adornan, así como las chátaras de su calzado, completan el airoso conjunto. Para poder apreciar en todo su esplendor las bellezas ansotanas hay que verlas en días de gala, cuando adornan su seno con graciosos colgajos de filigranas de oro y ciñen su cabeza

con pañuelos cuyo color y forma varían según edad y estado de las hembras. Según lo que vi en aquellos días, no lleva traza de terminar el uso de la vestimenta arcaica. Las únicas mujeres que visten conforme a lo que llaman modas son las que pertenecen a familias de carabineros (MENÉNDEZ ONRUBIA, 1988: 408)

La inquebrantable fidelidad de Ansó a sus atuendos, que Galdós destacara como un hecho inaudito, nos la confirman en términos semejantes otras muchas fuentes documentales y fotográficas. Un testimonio especialmente valioso es el que aporta el lingüista Jean Joseph Saroïhandy, buen conocedor de la vida en los altos valles jacetanos, pues tuvo ocasión de observar in situ sus aspectos más auténticos en el curso de sus investigaciones sobre los dialectos aragoneses hacia 1900:

Las mujeres de Ansó (ansotanas) son en general muy bonitas. Llevan todavía casi todas el antiguo traje de las montañesas. Se compone principalmente de un vestido sin talle y sin mangas (basquiña)—que deja al aire las mangas de la camisa, las cuales son largas, huecas y tienen una gorguera almidonada y de pliegues, levantada alrededor de la nuca— y de un velo (bancal), que les cubre la cabeza y las espaldas. Son las que se ven en invierno, en las grandes poblaciones del norte de España, algunas veces en Madrid, ofreciendo té montañés (ique les mandan de Suiza!) a los consumidores sentados en los cafés. Fuera de su pueblo se les llama chesas (mujeres de Echo). No obstante, en Echo, la basquiña, hoy, ya se ha pasado de moda: solo una octogenaria la sigue llevando”.(SAROÏHANDY, 2005-2006: 366)

Todas estas noticias nos invitan a extraer algunas conclusiones interesantes en relación a la vigencia histórica

del traje tradicional español. La más obvia de ellas es que, a pesar de la gran fama de España como reservorio pintoresco, el uso de la mayoría de sus indumentarias más genuinas estaba en franca regresión a fines del siglo XIX, salvo en ciertos enclaves muy concretos de nuestra geografía. A este respecto, puede recordarse un caso interesante: Cuando, en el curso de la preparación de su gran proyecto *Las regiones* para la biblioteca de la Spanish Society neoyorkina, Sorolla viaja a Salamanca en febrero de 1912 en busca de charros, no es capaz de encontrar a ninguno y sólo puede cumplir su misión gracias a la ayuda de la familia Pérez-Tabernero que, además, le regaló un traje completo masculino conservado actualmente en el madrileño Museo Sorolla (DE SANTA-ANA, 1998: 80-81). Ante la escasez de sujetos “vivos” para representar, algunos de sus paneles necesitaron de la recurrente apoyatura en el fondo fotográfico de Jean Laurent (1816-1892) que, como veremos, sirvió a más de un artista extranjero en sus elucubraciones sobre “lo español”.

En el caso concreto de la alta Jacetania, una publicación tan popular como *El Semanario Pintoresco Español* reconocía, ya en 1852, la importancia de este proceso de cambio, señalando el progresivo carácter residual a que iban abocando sus inmemoriales usos en el vestir: “Estos trajes, más generalizados en lo antiguo, se han circunscrito mucho; y hoy en día solo los llevan en muy pocos pueblos, como Hecho, Ansó, Jassa, Verdun y algún otro” (*El Semanario Pintoresco Español*, 1852: 56).

En 1924, el erudito de lo oscense Ricardo del Arco, reflexionaba sobre esta cuestión en los siguientes términos: “...las ansotanas y las chesas, con su porte único, reposado y gentil, semejan las Vírgenes prudentes de la Biblia, apartadas del mundano ajetreo. Una invasión de chesos y ansotanos en Madrid, produciría asombro y aún espanto. Creeríanlos hombres de otras edades, que resucitaban para dar vigor a España...” (ARCO Y GARAY, 1924). En efecto, su empleo circunstancial

llamaba poderosamente la atención entre las poblaciones urbanas finiseculares, hasta el punto de servir de efectivo reclamo publicitario para la óptima comercialización de productos tan singulares como los que estas mujeres ofrecían.

Aunque, como bien advierte Ortega y Gasset la gracia del traje popular “no está en su efectiva antigüedad, sino, precisamente, en la portentosa ilusión de vetustez, más aún de sin edad, que el pueblo da a cuanto adopta, aunque sea de ayer” (ORTEGA Y GASSET, 1930), la particular apariencia de antigüedad del traje de Ansó y su rareza, favorecieron el que, a partir de un momento dado, éste fuera progresando en una senda de indudable prestigio, apreciándose como una verdadera instantánea del pasado, como un fragmento de historia que había sobrevivido milagrosamente en un apartado valle pirenaico donde el tiempo parecía haberse detenido (SECO SERRA, 2008). Sin duda, en este proceso de creciente valoración habían ejercido un papel fundamental algunos importantes pintores de la escuela realista francesa que, ya en los prolegómenos del realismo, identificaron el área pirenaica aragonesa como un importante bastión de lo pintoresco, hasta el punto de que uno de los pioneros y máximos exponentes de esta tendencia, en su vertiente rústica y folklórica, Adolphe Leleux (Paris, 1812-Paris, 1891), fuera designado por Théophile Gautier con la particular etiqueta de “*le peintre des Bretons et des Aragonais*” (GAUTIER, 1856: 98). De forma muy específica, las temáticas ansotanas comenzaron a aparecer en la pintura francesa en la década de los sesenta, desarrolladas por pintores que buscaban nuevas iconografías de “género” fuera del manido “*camps des bretons*”, según lo definiera también Gautier con cierto sarcasmo en su crítica al Salón de 1848 (GAUTIER, 2 de mayo de 1848). Así, por ejemplo, artistas tan reconocidos en el ámbito del realismo como Jean Pierre Alexandre Antigna (Orleans, 1817-París, 1878) o Alexandre Guillemin (París, 1817-Bois-le-Roi, 1880), habían integrado, con gran éxito popular y de crítica, estos específicos tipos pintorescos ansotanos en sus propuestas para

los salones parisinos, donde, en cierto modo, recibieron unas cartas de nobleza que tendrán muy en consideración otros pintores de las siguientes generaciones. La publicación de algunas de estas iconografías en importantes semanarios ilustrados del periodo, posibilitó su amplia difusión a zonas alejadas de los centros de arbitrio estético parisinos. Un ejemplo de ello es la composición *Une fontaine à Anso (Haut-Aragon)*, presentada por Antigna en el Salón de 1864, y difundida por la revista francesa *Le Magasin Pittoresque* en 1865.



Alexandre Antigna
Une fontaine à Anso (Haut-Aragon). 1864
 Xilografía a contrafibra. 15 x 10,5 cm
Le Magasin Pittoresque, Año 33, 1865, p. 9.



Baldomero Galofre
Tipos españoles. Chesa, mujer del valle de Ansó.
La Ilustración Artística,
 Barcelona, nº 551, 18 de julio de 1892

Del grupo de vendedoras que acudían regularmente a Madrid con su llamativo atuendo hacia 1900, fue una anciana en particular la que consiguió captar, en mayor medida que el resto de sus compañeras, la atención de los pintores. Algunos de ellos comenzaron a sentir una fuerte predilección por esta mujer, que no resulta en absoluto fruto del azar: Aquella humilde y anónima “abuela ansotana” era capaz de encarnar con suma expresividad, a través de su rostro enjuto y atávico, de su impactante presencia embozada en oscuros ropajes, la fantasmal

decadencia de un pasado esplendor, evocar las esencias más genuinas de todo aquello que implicaba, ética y estéticamente, el llamado “espíritu del 98”, concretado en una expresión eminentemente artística y literaria del “problema de España”. En este contexto específico, aquella anciana se erigió en paradigma de “autenticidad” de una España que muchos creadores tendían a apreciar a través de una óptica dramática, severa y crítica, contrapuesta a esa otra imagen agradable, ligera y luminosa de lo hispano que era etiquetada por buena parte de la intelectualidad más avanzada del momento con el término peyorativo de la « española ».

Uno de los ejemplos más tempranos de representación del tema de “la abuela ansotana” en nuestro país, es un dibujo del catalán Baldomero Galofre (1849-1902), publicado en la revista *La Ilustración Artística*, con el título de *Chesa, mujer del valle de Ansó* (Nº 551, 18 de julio de 1892), muy probablemente perteneciente a su ambicioso proyecto de ilustrar una obra con título *La España pintoresca*, en la que trabajó con denuesto en gran cantidad de bocetos y estudios que recopiló durante numerosos viajes por el país. El proyecto -de tales proporciones que no pudo materializarse en el transcurso de la vida del pintor- pretendía, entre otras cosas, acabar con la visión romántica y falsaria que habían difundido de nuestro país los viajeros extranjeros, y atender muy especialmente a la diversidad propia de las regiones españolas, diferenciando en cada una de ellas lo que de auténtico y real entrañaban su historia y sus tradiciones.

La presencia de esta anciana en las calles finiseculares de Madrid armonizaba también con los presupuestos de un momento estético muy determinado, en que las nuevas tendencias simbolistas comenzaban a adquirir un fuerte impulso. Entre los artistas, imperaba la necesidad de escapar de los estereotipos, de plantear nuevas iconografías con un mayor calado conceptual, que ahora a éstos les gusta encontrar por azar entre la población marginal que pululaba en las

florecientes urbes europeas. Al fin y al cabo, como bien observara Ortega: “El mendigo que con fruición dibuja una y otra vez Rembrandt es idéntico al de Goya, y ambos no se diferencian del mendigo medieval. Lo cual—entre paréntesis—nos insinúa sutilmente que, como el harapo, el oficio que simboliza es un modo eterno de ser hombre, un modo radical, invariable, categórico, en comparación con el cual todos los otros modos de ser hombre resultan transitorios, mudables y anecdóticos”. (ORTEGA Y GASSET, 1930)

Asimismo, la extendida sombra del pesimismo de Schopenhauer ejerció una determinante influencia en la actividad intelectual y creativa europea de entre siglos, de forma muy particular a través del simbolismo belga, en las artes plásticas y en la literatura (PAQUE, 1989, y SONCINI FRATTA, 1990). Muchos creadores del momento comenzaron a conectar con este sustrato filosófico en franco auge que les inducía a destacar aspectos tristes, negativos, a menudo desapacibles o inquietantes, de la realidad. Este nuevo discurso intelectual se transmitía con efectividad a través de figuras luctuosas, un tanto fantasmales que, como nuestra abuela ansotana, eran capaces de suscitar una reflexión sobre de la tragedia del paso del tiempo y, en general, tendían a denotar las penurias de la condición humana en un mundo inestable, sometido a profundos cambios y fuertes tensiones. La estética del pesimismo se va imponiendo a nivel estético con gran fuerza en los influyentes medios artísticos parisinos y, así por ejemplo, en uno de sus artículos el escritor Ramiro de Maeztu (1875-1936) (MAEZTU, Mayo de 1903) llamaba la atención acerca de las razones que habían propiciado el éxito en París de la pintura “sobria, firme y sombría” practicada por los vascos, mientras apenas era conocida en España. Artistas como Zuloaga, Losada, Iturrino o Regoyos triunfaban en la capital francesa porque allí se había impuesto un gusto que reclamaba como punto de referencia una España triste o llena de rudeza. Una de las referencias clave dentro de este extendido “clima espiritual” impregnado de pesimismo (LOZANO MARCO, 2000) es

Darío de Regoyos (1857-1913), cuya conexión con los círculos más vanguardistas de la capital belga (*L'Essor* y *Les XX*) le situó como el único español que, ya en la década de los 80-90, participó en organizaciones liberalizadoras e independentistas del arte a nivel internacional. En su pintura, la presencia constante de negras siluetas femeninas, combinadas con vetustas arquitecturas, protagoniza algunas de sus propuestas más carismáticas en la segunda mitad de los 80, demostrando una actitud ambivalente entre la crítica soterrada y la clara fascinación por las manifestaciones religiosas. La estética de Regoyos llevó a primer plano este nuevo simbolismo que logró imponerse también con fuerza en el terreno de lo literario, a través de la imagen de "Las ciudades muertas", difundida por el poeta Georges Rodenbach (1855-1898) en su influyente novela *Bruges-la-Morte* que, a partir de su edición en 1892, marcará una profunda huella en el entendimiento del paisaje y los ambientes de las viejas ciudades españolas por parte de la cultura española del 98 (BERG, 1980). La nueva tendencia llega a uno de sus puntos álgidos con la imponente severidad mostrada por *La España Negra* (VARHAEREN, 1899) en la que el tándem Regoyos-Verhaeren, propuso una expresión desapacible y tétrica de lo español, antítesis del mediterraneismo despreocupado y colorista de los "luministas", el polo opuesto de esta confrontación dialéctica esencial en que habrá de asentarse la reflexión intelectual de España durante el tensionado periodo de entre siglos.

En definitiva, la anciana aragonesa aparece en el momento y en el sitio adecuados para encarnarse en símbolo de ese país provincial, silencioso y sombrío que era considerado por muchos intelectuales y creadores del momento como la "auténtica" España. En un contexto, además, en que muchos pintores habían adoptado entre sus iconografías preferidas el leit-motiv de la senectud, cuando no el de una más que significativa decrepitud femenina, para expresar los hondos misterios del paso del tiempo y de la muerte, trazados en rasgos de clara raigambre simbolista. En las últimas décadas

del siglo XIX, los salones franceses habían asistido a un auge de propuestas iconográficas centradas en el carácter grave y misterioso de la mujer rural, tema en el que no faltaba la mujer española, para cuya representación algunos pintores ni siquiera tuvieron que molestarse en visitar el solar hispano. Sabemos de algún caso en que estos motivos se extrajeron directamente de fuentes fotográficas. Así las dos mujeres embozadas en ropajes de luto, en una atmósfera contrastante bañada por el fuerte sol meridional, que protagonizan la composición de Edmond Suau (1871-1929) con título *Espagnoles* (1904, Musée Hyacinthe Rigaud, Perpignan), cuya iconografía está directamente extraída de una fotografía de Jean Laurent, placa de vidrio conservada en la Fototeca del Patrimonio Histórico de Madrid, con título *Traje de las mujeres de Vejez* (FONQUERNIE, 2008. Artículo en línea: <http://www.latribunedelart.com/em-espagnoles-em-daeur-tm-edmond-suau-un-plagiaire-au-salon-de-1904-article001718.html>)

Tal sustrato es el que parece nutrir la concepción pictórica general del artista William Laparra (Burdeos, 1873-Hecho, Huesca, 1920) que, mucho más allá de esa simple filiación zuloaguesca con que la historiografía artística se ha empeñado en etiquetarle, orienta su obra más personal dentro de los intereses de la “España negra”, mediante una resolución entre simbolista y lírica de los temas que le obsesionan (BERGEON, 1996: 15-28). Sombrías ancianas protagonizan ya una de sus primeras composiciones conocidas, *Portrait d’aïeule* (1900), y entreveran con un sugerente simbolismo del Thanatos el conjunto de su producción, no sólo como muestra de decadentismo estético, sino –también podría decirse– como presunción funesta de su trágico fallecimiento en el Alto Aragón, en 1920. En su última fase, los planteamientos estéticos del bordelés derivan a una resolución más franca y directa del tema, sin duda fuertemente determinada por las traumáticas vivencias sufridas por el artista en el curso de la primera Gran Guerra (1914-18), según demuestran obras de su última producción como *Le catafalque du jour des morts à Santa*

Clara, Le berceau vide (1919) o *La chambre d'enfant; Hautebraye (Aisne)* (1919).

En la producción de Laparra posee una importancia fundamental el descubrimiento en las calles madrileñas de nuestra enigmática anciana, que le condujo hasta un valle remoto y misterioso donde habrá de experimentar las más hondas emociones y hallar algunos de sus mejores motivos de inspiración, como también su propia muerte prematura y trágica: Con ocasión de su viaje de novios en enero de 1903, William Laparra se muestra feliz descubriendo a su primera esposa, Wanda Landowski (de la que enviudará poco tiempo después) las regiones españolas que le eran más queridas, en particular los hermosos enclaves pirenaicos de Ansó y de Hecho en el Alto Aragón, que continuará visitando regularmente para trabajar, y que servirán también de dramático escenario a su muerte prematura en 1920.

En el conjunto de la obra del hispanista Laparra, el tema "ansotano" alcanza un importante peso específico, sobrepasando ampliamente el papel de mero recurso costumbrista, y facilitando al artista la accesis a un ámbito cargado de presunciones funestas, que iba como anillo al dedo a su taciturna personalidad. En su espléndida composición *La marchande de simples* (1901, Musée des beaux-arts de Bordeaux), Laparra representa a nuestra particular modelo como una arquetípica "Celestina", expresiva de una España profunda y misteriosa, resuelta con absoluta franqueza, pero al mismo tiempo imbuida de esa ambigüedad que caracterizara a la mítica vieja alcahueta de la literatura, entre hechicera y boticaria, "hiladora de estambre, autora de aleluyas y conciertos para monasterios, falsificadora de ungüentos, pastas, pomadas, enjuagues y drogas; vende hierbas medicinales y posee una rara habilidad quirúrgica: "fazer virgos"" (CRIADO DEL VAL, 1977: 156). La abuela ansotana es motivo de, al menos, dos representaciones por parte de Laparra: La pintura citada y un dibujo con el mismo motivo y ligeras variaciones (Département

des Arts Graphiques del Museo del Louvre) con el título fáctico de *Femme espagnole debout*.

		
William Laparra <i>Femme espagnole debout</i> Mina de plomo 0,33 x 0,16 cm París; Musée du Louvre, Département des Arts graphiques	William Laparra <i>La marchande de simples</i> Óleo sobre tela. 186 x 82 cm (Firmado y fechado abajo/derecha: WILLIAM LAPARRA; 1901; Madrid) Musée des Beaux-Arts de Bordeaux	William Laparra <i>Nöel en Aragón (localización desconocida)</i>

En sus dos versiones, pintada y dibujada, la vendedora de hierbas surge en un primer plano aproximativo, como suspendida en una indefinida intemporalidad, en un ambiente neutro y austero característico del universo riberesco (RAPETTI, 1987: 64). En la composición pictórica, resaltan la monumentalidad y el hieratismo de la imponente figura (de tamaño ligeramente superior al natural), puestos al servicio de una expresión profunda de ese sentimiento unamuniano de la “noble tragedia de nuestro pueblo, de su austera y fundamental gravedad, del poso intrahistórico de su alma” (UNAMUNO, 1966: 766-768). Las sombrías envolturas juegan a favor de resaltar el rostro

enjuto, la enigmática mirada capaz de poner al espectador en contacto directo con un pasado que se diría allí remansado. El de la anciana de Laparra es uno de esos raciales rostros españoles que el Padre Gil, describiera a propósito de los protagonistas de *Los flagelantes*, de Ignacio Zuloaga:

Aquellos rostros de viejos y viejecitas, enjutos, terrosos, recios, y a los que los ardores del sol y los desgastes ocasionados por el trabajo les han convertido el músculo en árido tendón, están endurecidos por muchos siglos de lucha...; son la síntesis fisiológica de una raza fuerte; aquellos rostros de viejos y viejecitos, severos, rudamente místicos, preocupados por un pensamiento doloroso, ensombrecidos por el recuerdo de cosas que fueron, tienen el alma triste, gimen bajo el peso de un ideal de siglos, no son representaciones individuales, son la síntesis de la tristeza del alma española. (Gil, 1909: 97-98)

Otro artista francés de paso por Madrid, Henry d'Estienne (Conques, 1872-París, 1949), propuso en fechas aproximadas a Laparra un retrato de busto de nuestra anciana con título *Vieille femme d'Aragon, Espagne*. Exhibido en el Salon de la *Société des Peintres Orientalistes Français* de 1902 y conservada actualmente en el parisino Musée d'Orsay, esta obra pertenece a la fase más temprana de la producción de un artista que derivará con el tiempo hacia el orientalismo de moda. En ella, D'Estienne recrea el tema «ansotano» a tenor del ajustado realismo con que aborda desde el principio de su carrera todos sus retratos, con un sentido de la observación penetrante y sincero que sabe poner límites al apasionamiento a que, por propia definición, invitaría la representación de aquellos estereotipos de «lo español» más extendidos en el momento. Henry d'Estienne realizó -al menos- otro retrato de la misma protagonista, muy semejante a este, que fue subastado en Francia en 1998. Ambas composiciones demuestran un máximo cuidado por definir la fisonomía de la anciana, sus adustos

rasgos aragoneses, con una gran profundidad psicológica. En sendos retratos, D'Estienne aproxima emocionalmente al espectador, en mayor medida que lo hace Laparra, a su particular modelo: La figura a medio cuerpo, con las manos nervudas y ajadas apoyadas en la parte inferior, parece asomarse a una ventana desde la que observara un mundo que ya le es ajeno. Sosteniendo en el espacio neutro un gesto que se diría inmutable, envuelto en la sobriedad de unos ropajes negros como la España negra en la que se inspira, la vetusta efigie se adapta compositivamente a un esquema de tipo piramidal que expresa una idea de "eternidad". Se trata de un esquema que recuerda mucho al que adoptarán, tres décadas más tarde, algunas de las fabulaciones fotográficas realizadas por Ortiz Echagüe (muy especialmente, *Ventana de Ansó*, 1927): Al igual que la obra de los pintores que le preceden, la obra pictorialista de Ortiz Echagüe busca una "falta de referencias espacio-temporales (que) crean en el espectador la sensación del tiempo que perdura, la sensación del no tiempo propio de mitos y narraciones" (VEGA, 2005: 79). De alguna forma, el fotógrafo reformula en algunas de sus estudiadas composiciones de fines de los años veinte el símbolo de "la abuela ansotana", aunque de forma extemporánea, fuera ya del contexto en que este había surgido con particular vigor.



Henry D'Estienne
Vieille femme d'Aragon, Espagne
 Óleo sobre cartón
 23,5 x 19,5 cm
 París, Musée d'Orsay



José Ortiz Echagüe
Ventana de Ansó (1927)

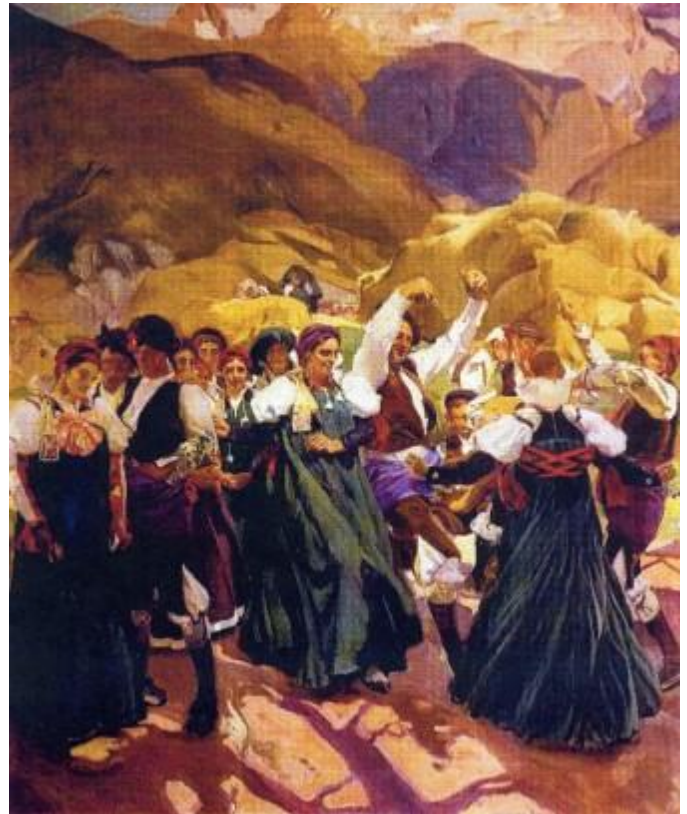
Otro de los artistas españoles de entre siglos que pudieron tratar el tema que nos ocupa es Ignacio Zuloaga (1870-1945): Existe una composición del eibarrés, con título *The Tea Seller of Anso*, que es citada en el catálogo de la exposición de la gira que el artista llevó a cabo por América en 1916 (BRINTON, 1916), conservada en aquel momento en Stuttgart (y por tanto vendida probablemente en su exposición de Dresde de 1901, o en su exitosa gira alemana de 1904) y que a pesar de todos los esfuerzos realizados, no se ha podido localizar. Asimismo, cabe reseñarse otro lienzo de Zuloaga mostrado en su exposición de Praga de fines de 1904 y principios de 1905 con el sugerente título de *La bruja de Ansoa* (sic) (STÉPÁNEK, 2003: 47) cuya conservación actual tampoco se ha podido verificar, pero que bien pudiera ajustarse al mismo prototipo que tanto interés suscitó entre los artistas del momento. Un

aspecto interesante de todas estas obras pictóricas anteriormente comentadas es que están datadas con bastante anterioridad a las fechas en que Joaquín Sorolla (1863-1923) iniciara sus famosos paneles sobre *Las Regiones de España* en la Hispanic Society of America de Nueva York, precisamente abordando un retrato de nuestra protagonista, acompañada para la ocasión de su pequeña nieta, a las que contrató con el fin de que posaran para él durante dos sesiones (DE SANTA-ANA, 1998: 79). El resultado de tal contrato es un magnífico óleo sobre lienzo a tamaño natural con título *Abuela y nieta (Tipos del Valle de Ansó)*, que inaugura en 1911 la actividad del valenciano en su nueva casa-taller madrileña (actual Museo Sorolla, de Madrid), donde también se conserva una interesante fotografía en la que puede observarse al artista dando los últimos toques a su lienzo de inspiración aragonesa (DE SANTA-ANA, 1998: 79). Los caminos se cruzan: Aportando su indiscutible toque maestro, Sorolla retoma una vía iconográfica que había puesto su foco de interés en la singularidad de los tipos pintorescos ansotanos, precedida por una reseñable tradición asentada en los salones parisinos por importantes artistas franceses, al menos desde mediados de los años 60, y por algunos pintores franceses hispanistas coetáneos, así como por su gran contrincante, Ignacio Zuloaga. Pero, lejos de resaltar los valores dramáticos asociados tradicionalmente al tema, el luminista valenciano combina la austera figura de la abuela con la expresión dulce e inocente de su nieta, transponiendo su simbología hacia ese sentido cercano, familiar y positivo que caracteriza fuertemente su particular modo de hacer. *Abuela y nieta* constituye una primera exploración que permite al valenciano establecer el método de trabajo que proseguirá en los años posteriores (1912-1919) en la realización del gran proyecto encargado por el magnate americano Mr Huntington para la sede de la Hispanic Society. En el curso de la preparación de su magna obra, Sorolla visitó los altos valles jacetanos entre 1912 y 1914, tomando numerosos apuntes y fotografías. Finalmente, tras varias escenas de tanteo, terminó un panel definitivo con

título *Aragón. La Jota*, dominado por una composición apretada y enérgica que combina los ritmos de los danzantes, dispuestos en atractivo arabesco de luces, con los de un torturado paisaje montañoso en que predomina el elemento telúrico, resuelto mediante un tratamiento de sorprendente esencialidad.



Joaquín Sorolla
Abuela y nieta (Tipos del Valle de Ansó)
 Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Sorolla



Joaquín Sorolla
Aragón. La Jota
 Óleo sobre lienzo, 349 x 300,5 cm.
 Hispanic Society of America, Nueva York.

No hay que olvidar que Sorolla era un hombre plenamente informado, habitual de los salones y partícipe activo de la vida cultural parisina. Cuando firma el contrato para realizar sus paneles dedicados a los pueblos de España (noviembre de 1911), el músico bordelés Raoul Laparra –hermano del pintor William y amigo de Zuloaga– había estrenado recientemente su drama lírico *La Jota* (Opéra-Comique de París, 26 de abril de

1911), llevando hasta el mismo corazón de París los característicos tipos ansotanos, tratados con la máxima verosimilitud en lo referente a vestuarios, caracterizaciones y ambiente. En la composición definitiva de Sorolla parecen imperar de alguna manera las conceptualizaciones de Laparra que hacen referencia a la esencia del alma aragonesa encarnada en su jota. Sorolla integra en el luminismo que le es propio, otros intereses más intelectuales, dentro de los cuales, Ansó, sus trajes populares y su jota, se habían convertido en paradigmas de “autenticidad”. Su actitud entusiasta hacia el tema pudo verse también acrecentado por su contacto con Don Benito Pérez Galdós (que sabemos era incondicional entusiasta del argumento elegido por Sorolla para iniciar sus paneles) a quien el valenciano pinta un retrato precisamente en 1911 (MULLER, 1998, pp-125-126)

La pintura española del primer tercio del siglo XX encontrará en esta vía iconográfica tan particular de “lo ansotano” un verdadero filón, bien a través de la representación de nuestra anciana matriarca, sola o acompañada por su nieta en diferentes momentos de su vida cotidiana, bien desarrollando otros argumentos dentro de los gustos costumbristas o regionalistas imperantes en el periodo, a menudo polarizados entre la poderosa influencia de Zuloaga —el gran apologista del valle de Ansó, de su belleza y de su carácter único, entre la intelectualidad de su época- y la de su gran contrincante, Joaquín Sorolla, buenos conocedores ambos de las modas y modismos vigentes en los salones parisinos. Principio del formulario. A uno de los más carismáticos costumbristas españoles, el, además de pintor, ilustrador y cartelista manchego Carlos Vázquez Úbeda (1869-1944) -amigo de Sorolla, hasta el punto de ser su padrino de bodas- el pintoresquismo de los altos valles aragoneses le inspira obras importantes como *Boda en Ansó* (1905, Museo de la Academia de San Carlos, Méjico), o *Luna de Miel en el valle de Ansó* (Hispanic Society

of America, de Nueva York), obra esta última que fue altamente estimada por los medios artísticos franceses hasta el punto de merecer una primera medalla en el Salon des Artistes Français de París en 1913.

		
Carlos Vázquez Úbeda <i>Luna de miel en el valle de Ansó. Óleo sobre lienzo</i> Hispanic Society of America, Nueva York	Carlos Vázquez Úbeda <i>Boda en Ansó. 1905. Óleo sobre lienzo.</i> Museo de la Academia de San Carlos, Méjico	Carlos Vázquez Úbeda, <i>Una ansotana por Carlos Vázquez</i>, Portada de la revista <i>Blanco y Negro</i>, Nº 1571, 26 de junio de 1921

El desarrollo de estas temáticas se extiende en su producción a otras obras menos ambiciosas, pero igualmente representativas del sincero interés que demostró por ellas el artista manchego, según demuestran la publicación en la revista barcelonesa *Forma*, en 1903, de varios interesantes dibujos dentro de la temática ansotana: *El señor Cura* (Alto Aragón), *Alcalde* (Alto Aragón), y *En el valle de Ansó* (*Forma*, Nº 2, 1903); o la realización de sencillos óleos como *Una calle de Ansó*, (reproducido en la revista *La Ilustración Artística*, Año XXV, nº 1263, 12 de marzo de 1906), y, muchos años después, una portada con título *Una ansotana por Carlos Vázquez*, para la popular revista *Blanco y Negro* (Nº 1571, 26 de junio de 1921).



Carlos Vázquez Úbeda
Alcalde (Alto Aragón)
Forma, Nº 2, 1903



Carlos Vázquez Úbeda
En el valle de Ansó
Forma, Nº 2, 1903



Carlos Vázquez Úbeda
Una calle de Ansó
Reproducida en blanco y negro
en la portada de *La Ilustración*
Artística, Barcelona, Año
XXV, nº 1263, 12/03/1906.

Al avanzar el siglo, como respuesta al interés mostrado por los dos grandes referentes de la pintura española, la composiciones de inspiración ansotana comienzan a prodigarse entre los pintores costumbristas hasta el traumático paréntesis que supuso la guerra civil de 1936; *Abuela y nieta (Tipos del Valle de Ansó)* parece ser origen de una nueva tipología temática muy difundida entre los pintores españoles seguidores del valenciano Sorolla. Dentro de esta saga pueden destacarse algunas composiciones del leridano discípulo de Francisco Pradilla, Manuel Villegas Brieva (1871- 1923): *Mujeres del valle de Ansó* (1914, óleo sobre lienzo, 1,30 x 0,87 cm, localización actual desconocida) que fue reproducida a todo color en la revista *La Esfera* (Año I, nº13, 28 de marzo de 1914) y *Suspiros de Domingo de Ramos en el Valle de Ansó* (localización actual desconocida, reproducida en *La Esfera*, Año VII, nº 339, Madrid, 3 de julio de 1920), obra que fue exhibida en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920. Estas dos curiosas composiciones suponen un intento de acercamiento a la vida íntima de nuestra abuela ansotana, que pierde todo su sentido simbólico anterior, para transformarse

en vehículo narrativo de una sencilla expresión de cotidianidad.



Manuel Villegas Brieva
Mujeres del valle de Ansó.
(Localización actual
desconocida)
Reproducida a color en *La Esfera*, Año 13, 28/03/1914



Manuel Villegas
Brieva. *Domingo de Ramos en el Valle de Ansó.*
(Localización actual
desconocida)
Reproducida a color
en la revista *La Esfera* año VII, nº
339, 3 de julio de
1920, p. 33

A través de la bibliografía disponible (FERNÁNDEZ GARCÍA, 1997: 109) sabemos de una obra con título *Del valle de Ansó*, del granadino Gabriel Morcillo (1887-1973) que perteneció a la colección del Doctor Dassen de Buenos Aires (localización actual desconocida). Otra de sus obras con título *Ansotana*

(localización actual desconocida) estuvo colgada en una exposición celebrada en el Retiro madrileño en 1912 (*La Correspondencia de España*, nº 19.841, 8 de junio de 1912). El discípulo de Sorolla, Adolfo Marín Molinas (Puerto Rico, 1858-¿), realizó una pequeña composición con título *Mujer del Valle de Ansó* (18 x 14 cm) que se conservaba en la Colección del Museo de la Universidad de Puerto Rico en 1937 (LEE, 1937: 66). En 1923, Sánchez Benito presentaba en el madrileño Saloncito de Arte Moderno una composición con título *Anciana del Valle de Ansó* (*Gran Vida*, nº 238, abril de 1923). Jacinto Alcántara (1901-1966), a su vez, una obra de grandes dimensiones con título *Los cofrades del valle de Ansó* en la exposición Nacional de Bellas Artes de 1926 (Reproducido a color en la revista *La Esfera*, el 2 de octubre de 1926, p. 29

). Una obra con título *Ansotana* (de autor indeterminado) se conserva en el Museo de Bellas Artes de Cádiz a partir de su adquisición en 1924 (PEMÁN Y PERMANTIN, 1952).

Entre los aragoneses, siempre atentos a las influencias procedentes del exterior, este tipo de representaciones inspiradas por los pintorescos motivos de su propia tierra no dejaron de tener un importante peso específico: El oscense Félix Lafuente Tobeñas (1865-1927) aporta a esta interesante nómina una *Ansotana*, pintada en la temprana fecha de 1897. Pueden señalarse algunas composiciones del artista oriundo de Alagón (Zaragoza) Santiago Pelegrín (1885-1954) (*El Sol*, 22 de noviembre de 1928), o del zaragozano Julio García Condoy (1889-1977), que trató el tema en composiciones como *Mujeres de Ansó en la iglesia* (paradero desconocido) (AGUILERA, 1948: 209) o en una obra con título *Ansotanas* presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917, en la que jugaba con los paños para obtener unos interesantes efectos geométricos en contraste con la valoración del ambiente, con cierto afán renovador (RUEDA, 1992: 130). El costumbrista turolense Juan José Gárate (1870-1939) exhibió una *Novia ansotana*, resuelta a la acuarela, en su exposición del Museo

de Arte Moderno del año 1928 (La Voz, 17 de marzo de 1928). El aguaronero Luis Marín Bosqued (1909-1987), compuso en 1934 una obra de grandes dimensiones (196 x 250 cm) y cierta complejidad compositiva, *Boda Ansotana*, con la que logró quedar finalista en Madrid en un concurso nacional de pintura de ropaje tradicional. El profesor Jesús Pedro Lorente (LORENTE, 2009: 33-34) resalta la filiación de esta obra con respecto a la composición *Boda en Ansó*, de Carlos Vázquez Úbeda (México, Museo de la Academia de San Carlos), y la describe del modo siguiente: “El lienzo de Marín Bosqued, que durante muchos años estaría decorando el negocio familiar de venta de vinos situado en el casco histórico de Zaragoza, no representaba la boda propiamente dicha, ni el festín, los brindis y los bailes subsiguientes, sino que escogió un momento de quietud anterior al desenlace argumental, cuando la novia todavía está en casa de sus padres y reflexiona pensativa mientras la preparan para salir en cortejo”.

Los artistas aragoneses más vinculados con la vanguardia se interesaron también por el tema. El altoaragonés Ramón Acín (1888-1936), que en julio y agosto de 1923 pasa sus vacaciones en las localidades altoaragonesas de Ansó y Fraga, se deja llevar por el entusiasmo del descubrimiento de los señalados reductos pintorescos de su propio terruño: además de las localidades citadas, desarrolla temas inspirados por Alquézar (objeto de un óleo sobre cartón de 1916), Torla, Barbastro, Jaca, Anzánigo, Ayerbe (a su feria le dedicó un óleo sobre lienzo, datado entre 1918 y 1922), etc., que se complementan con numerosos dibujos y apuntes (GARCÍA GUATAS, 1988).

Siguiendo las preferencias de los pintores, algunos fotógrafos recurrieron a la captación de los pintorescos recursos atesorados por el valle de Ansó. Uno de los últimos y más conocidos representantes de esta saga de raigambre decimonónica es el fotógrafo Ortiz Echagüe, cuyo famoso libro *España, tipos y trajes* (ORTIZ ECHAGÜE, 1930) recupera las tradiciones pictóricas realistas del siglo XIX en su selección

fotográfica de “los focos vivos del traje tradicional”, es decir, de las únicas zonas de España en que este tipo de indumentarias habían quedado relegadas supuestamente en tal fecha, fundamentalmente, el valle de Ansó, en Huesca, Lagartera, en Toledo, y Candelario, en Ávila. Las causas de esta pervivencia eran, según el propio fotógrafo, el amor a los hábitos y a las tradiciones, además de la perduración en estas zonas de telares primitivos y de la costumbre inveterada de su uso.

El bordelés William Laparra, coincidió durante sus frecuentes estancias en los altos valles jacetanos con el fotógrafo oscense Ricardo Compañé (1883-1965), a la sazón farmacéutico de la villa de Hecho desde 1908, a quien enseñó que la fotografía no “debía quedarse en la apariencia de las cosas, que tenía que sumergirse en lo más recóndito de la existencia...Compañé pudo aprender de la pintura de Laparra a componer sus cuadros de costumbres, sus “tableaux vivants”. Finalmente, en buena parte gracias a los consejos de Laparra, las fotografías de Compañé –que nunca tuvo la ocasión de moverse en los selectos círculos franceses- resultan composiciones minuciosamente elaboradas que documentan una forma de vida al borde de la extinción con una extraordinaria intuición estética (CARBÓ, 2009: 33-35). Aunque en calidad de simple aficionado, el propio William Laparra mantuvo también una apreciable actividad como fotógrafo, tal y como demuestra la colección de fotografías procedentes de su “fonds d’atelier” (CAUSSIMONT, 1997: 29-35). Tal vez estas sencillas instantáneas, que captan momentos de la vida cotidiana en las calles ansotanas, sin un fin estético determinado, pudieron servirle como apoyo para su actividad pictórica, según era usual entre los artistas del momento.