

CRUZ VILLALÓN, M. (coord.), Viajes, viajeros y obra pública. Extremadura entre España y Portugal, Cáceres, Universidad de Extremadura. Editora Regional

Esta publicación, titulada *Viajes, viajeros y obra pública. Extremadura entre España y Portugal* y coordinada por la profesora María Cruz Villalón, comprende catorce artículos dedicados al estudio de los caminos y puentes en Extremadura y su conexión con Portugal, desde la época romana hasta la implantación del ferrocarril, que aportan interesantes datos y noticias no abordados hasta el momento. Cada capítulo parte del análisis de fuentes documentales y bibliográficas, siendo la literatura de viajes un referente importante para la información que transmitieron los distintos viajeros en su momento.

Este volumen forma parte de los resultados del proyecto de investigación *Firmitas, Utilitas y Venustas. La obra de ingeniería en Extremadura. Historia y Patrimonio* (ref. HAR2010-19264), y del curso que se celebró en el año 2012 con el título que lleva esta edición, en el que se ha contado con la colaboración de especialistas que han aportado sus distintas contribuciones científicas sobre este tema. El hecho de introducir la relación con el país vecino responde a que Extremadura constituye el paso principal entre España y Portugal y se pretende expresar su papel como territorio intermedio.

Después del prólogo, elaborado por Víctor del Moral y Trinidad Nogales Basarrate, este ensayo presenta catorce capítulos atendiendo a un criterio cronológico. Así, el primero, debido a Enrique Cerrillo Martín de Cáceres, se centra en el análisis de la obra pública romana en Extremadura a través de la información textual y gráfica proporcionada por el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de Alexandre de Laborde, a principios del siglo XIX. El estudio de este autor relativo a esta región se ilustra con 36 reproducciones correspondientes a monumentos de época romana y 19 incorporan obras públicas de diferentes momentos históricos, que constituyen importantes vestigios.

En el segundo artículo, redactado por Víctor M. Gibello Bravo, se acomete un necesario estudio de la red de caminos existente durante el período de dominio islámico -que tiene presente la herencia viaria legada- en el área extremeña y en su entorno inmediato. Este autor aporta información sobre los principales itinerarios andalusíes utilizando como fuentes los textos históricos, tanto islámicos como cristianos, y los datos arqueológicos recientes, muchos de los cuales no han visto la luz en publicaciones especializadas.

En el tercer artículo, José Alberto Moráis Morán estudia las vías, los caminos y los puentes medievales de Extremadura, valorando la reutilización de las infraestructuras viarias y de los puentes de época romana durante la Edad Media, así como su mantenimiento y reconstrucción. Asimismo, el autor incide, fundamentándose en los relatos y en la documentación histórica, en la relevancia de los itinerarios bélicos empleados por la monarquía asturiana en sus desplazamientos al sur durante los siglos IX y X, en los que desempeñaron un papel importante determinadas construcciones como los puentes romanos de Alcántara, Alconétar, Mérida y Medellín; así como examina las rutas usadas por otros monarcas posteriores como el rey Fernando VI y su hijo Alfonso VI, que no sólo servían para desplazamientos militares sino también para el traslado

de reliquias. Finalmente, aborda el caso concreto de la ciudad de Plasencia como núcleo fundamental en la gestión del territorio extremeño medieval, y por ser una compleja encrucijada de caminos que unían el norte y el sur peninsular.

En el cuarto capítulo, Vasco Gil Mantas trata de los itinerarios seguidos y de la información proporcionada por los viajeros que recorrieron la frontera luso-española durante el siglo XVI, muchos de los cuales dejaron constancia en sus escritos de las antiguas vías romanas, cuyo trazado constituyó una parte esencial de la red viaria principal de comunicación entre Extremadura y Portugal.

En el quinto capítulo, Enrique Cerrillo Martín de Cáceres realiza una recopilación de textos de autores del siglo XVI al XIX sobre diversos aspectos del antiguo camino romano de la Plata, desde su descubrimiento como obra de la Antigüedad hasta la aparición del ferrocarril siguiendo ese mismo eje geográfico. En concreto, y dentro del límite geográfico de Extremadura, se extiende en el punto de la barca de Alconétar por donde tuvieron que pasar desde los rebaños de la Mesta hasta los miembros de la Corte, frailes, mercaderes y ejércitos en todos los conflictos bélicos desde la ruina de los puentes del Tajo y del Almonte.

Este texto se ve seguido por el de María Cruz Villalón, que analiza las consecuencias de la presencia militar en Extremadura, territorio que al estar delimitado por la frontera de Portugal ha sufrido con intensidad los efectos de las sucesivas guerras hispánicas (desde la Edad Media hasta el siglo XIX). Por este motivo, se generó una copiosa documentación que permite tener conocimiento preciso de esta tierra y de sus vías y, con ellas, de la localización de elementos fundamentales en la estrategia como fueron los puentes. La escasez de éstos en la extensa demarcación extremeña (atravesada por dos grandes ríos: Tajo y Guadiana, con todos sus afluentes) condicionó determinados medios de tránsito (barcas, etc.) que asumieron un papel relevante en

las comunicaciones. La autora concluye este estudio con la valoración de la aportación militar a las obras públicas en esta región.

El séptimo capítulo, elaborado por Daniel Crespo Delgado, se centra en el *Viaje de España* (1772-1794) de Antonio Ponz, que es uno de los viajes más importantes de la Ilustración y de la literatura española. De sus 18 tomos, dos están dedicados a Extremadura, y en ellos merecieron especial atención sus obras públicas, al ser consideradas como un resorte decisivo para el desarrollo del país. De este modo, Ponz analizó su estado, sus defectos y posibles mejoras, así como describió con detalle su historia, especialmente, la de las pertenecientes a la Antigüedad. Por tanto, este viajero contribuyó a la difusión de las infraestructuras extremeñas, concienciando de su legado monumental.

Enlazando con este tema de viajeros que recorrieron Extremadura se encuentra la aportación de María Cruz Villalón sobre la inspección del camino Madrid-Caya realizada por Pedro Rodríguez de Campomanes, ministro de Carlos III, en 1778. Como resultado de este viaje, este autor hizo un completo informe, en el que incide en sus obras públicas y en su mantenimiento y sostenibilidad y recoge propuestas para la mejora y ejecución de obras en esta tierra. Cruz Villalón cierra este capítulo con otro aspecto de interés extraído del viaje de Campomanes como es su apreciación de la ingeniería romana y de los recursos hidráulicos.

En el noveno capítulo, redactado por Juan Manuel Abascal, se aborda igualmente el tema del viaje anticuario ilustrado. Tras trazar los antecedentes de los viajes por Hispania del siglo XVIII, este autor abarca los realizados por esta región y en esta centuria por el Marqués de Valdeflores y José Cornide.

A continuación, José Alberto Moráis Morán acomete un estudio de los más importantes relatos de habla inglesa escritos por viajeros (entre ellos, Guillermo Bowles, Samuel Edward Cook y

Richard Ford) que transitaron por Extremadura entre los siglos XVIII y XIX. Estas fuentes ofrecen interesantes noticias sobre el patrimonio artístico de esta región, así como sobre sus rutas más frecuentadas y puentes. Se reflexiona igualmente sobre el objetivo de estos periplos y el estado en el que se encontraban las obras públicas de esta tierra a su paso.

El undécimo artículo nos adentra, de la mano de Elena de Ortueta Hilberath, en las crónicas de los viajes reales de Isabel II y Alfonso XII en tren por Extremadura y Portugal. Esta autora concreta el contenido y significado de estos relatos oficiales y su referencia a los sistemas de transporte dentro del contexto político del iberismo. Uno de estos viajes tuvo como misión la inauguración el 12 de enero de 1882 de la exposición de Arte Ornamental Retrospectiva celebrada en Lisboa, que fue comentada por Rada y Delgado. Se profundiza en el valor y repercusión de esta muestra, y en el análisis de dos de las piezas expuestas: fragmentos procedentes del tesoro de Guarrazar (Toledo) y el tríptico gótico de la Natividad de la colegiata de Guimarães, de las que se proporcionan los primeros planteamientos historiográficos sobre sus orígenes y características. Este texto se cierra con una alusión a las polémicas generadas entre Badajoz y Cáceres por el trazado de la vía internacional a Portugal, las obras de ingeniería, y la composición del tren real.

En el duodécimo capítulo, Juan Pedro Esteve García trata, dentro del contexto de la época, de la implantación del ferrocarril en Extremadura, que tuvo lugar más tarde que en otras regiones españolas. Para la década de los ochenta del siglo XIX ya estaban tendidas varias líneas que básicamente son las que se encuentran funcionando en la actualidad. Asimismo, se hace un recorrido por los proyectos ferroviarios que quedaron abandonados antes de haberse llegado a finalizar o que no llegaron a realizarse, así como se alude a las obras ferroviarias acometidas desde la creación de Renfe y a la nueva línea Madrid-frontera portuguesa.

En el decimotercer capítulo Inmaculada Aguilar Civera abarca el estudio del libro de Pablo Alzola y Minondo *La Historia de las Obras Públicas en España* publicado en 1899, que constituye la primera visión histórica del desarrollo y evolución de las obras públicas en la península. La autora analiza este estudio y profundiza en la literatura de viajes como fuente documental en la obra de Alzola, que aporta un volumen importante de referencias y crea pautas para futuros investigadores.

A continuación, en el último capítulo, Pilar Merino Muñoz, Javier Cano Ramos y José Luis Mosquera Müller afrontan el tema de la difusión, conservación y protección del patrimonio conformado por el legado de las vías de comunicación y de los puentes. Igualmente, formulan una propuesta de intervención en ocho de los puentes de esta región y ofrecen una relación de los que ya han sido restaurados.

Con este importante conjunto de textos interdisciplinares, esta publicación constituye un estudio fundamental con un gran aporte científico en torno a la valoración y gestión de las obras públicas de Extremadura durante el período objeto de estudio, así como proporciona valiosas reflexiones con el fin de redundar en nuestra mejor comprensión y puesta en valor de su paisaje viario.

**Raffaele Milani, I paesaggi
del silenzio, Milano-Udine,
Mimesis: accademia del**

silenzio, 2014.

La editorial milanese Mimesis ha tenido a bien poner en marcha una colección entorno al tema del silencio en la que colaboran reconocidos ensayistas italianos de diversos campos intelectuales y artísticos. El número 15 de esta colección bajo rúbrica *I paesaggi del Silenzio* (2014) lo firma el citado autor boloñés Raffaele Milani. Conocido en el ámbito hispanohablante por la magnífica traducción que Carmen Rodríguez Gutiérrez realizó en el 2008 para Biblioteca Nueva del célebre *L'arte del paesaggio* (2001) bajo cuidada supervisión de Federico L. Silvestre, Milani ha ido cobrando cada vez más protagonismo en nuestro país como imprescindible teórico del paisaje. Esta última entrega versa sobre lo que el autor, con acierto, denomina, como ignotos “paisajes del silencio”. Se incide en las propiedades místicas, curativas y pacificantes del silencio y sus potencialidades estéticas a la hora de comulgar con el paisaje. Se trata de un acto estético pero también terapéutico y contemplativo. El silencio aflora aquí como eficaz viático para la comunión mística con el entorno que nos circunda. “Quien ama el paisaje, desea el silencio” (6) sentencia Milani. La predisposición del ánimo al acto silencioso facilita la permeabilidad totalizadora de la experiencia paisajera. No hay sitio aquí para los enajenantes y “ruidosos” paisajes virtuales. Se trata de una concepción romántica del paisaje y la naturaleza: “Quien pasea, solitario, recreándose en el placer de la contemplación de la naturaleza circundante se reencuentra protagonista de una visión absoluta” (9). Las remisiones a Rousseau, Emerson, y Thoreau resultan aquí ineludibles. También se abordan las capacidades comunicativas de la naturaleza, ahondando en su capacidad dialogadora “mediante una organización de datos materiales y simbólicos que asemejan a una lengua, pero sin palabras, muda” (17). Enlazando con ese schlegeliano lenguaje secreto de la naturaleza y que Milani denomina como “escritura cifrada de la naturaleza”, emulsionan infinitas referencias al

caso de esta mística de revelación gramatical. Por alusiones Wordsworth, Rilke, Shiller, Novalis o Van Gogh, son interpelados a dar respuestas. En base a estas premisas se revisan conceptos inherentes a la historia del paisaje como el *Genius loci*, paisajes bióticos, abióticos y antrópicos -que Milani denomina “ambientes espontáneos y ambientes humanizados” (29), “jardines históricos” y “jardines improvisados” (31)-, y el abordaje somero de preteridas categorías estéticas: lo pintoresco, lo sublime... El propósito último, estriba en esa comunión salvífica de la persona con el paisaje: “El silencio, esto buscamos, sólo el silencio nos satisface, un silencio hecho de recogimiento y oración del vacío, un silencio antiguo, una pausa en los confines del futuro”.

Crítica a El Artista, Joaquín Carbonell (2015, Voces del Mercado)

El artista se muestra al lector como un retrato intimista de la España de posguerra, tanto desde la perspectiva rural como urbana. Entre sus páginas dibuja un estremecedor relato en el que su protagonista, Antonio Zaera (*Antúan*), se alza como una especie de nuevo *dandy* que quiere ver mundo, salir de la zona de confort que se le ha impuesto en su Andorra natal.

Antúanes un luchador, un inconformista que se niega a soportar la situación que le ha tocado vivir. Y es que él no solo tiene el deseo de escapar de un contexto sumido en las tradiciones y la ausencia de progreso; sino que aspira a algo más: ser

artista.

Dejando atrás un destino marchito y caduco, se traslada a Madrid, donde descubre que, sin duda, se puede soñar con otra España. Es en esos instantes cuando las ilusiones que le acompañaban en su viaje, empiezan a despegar.

A través de una brillante e intensa narración, fruto sin duda de una ardua investigación previa, el lector se sumerge en la inquietante, y al mismo tiempo surrealista, trayectoria artística del protagonista. La capital se convierte en testigo de las andanzas de un andorrano dispuesto a todo para lograr su deseo más ansiado: participar en *Viridiana*, película dirigida por su compatriota Luis Buñuel.

Sin embargo éste no es un viaje que realice en solitario. Junto a él se encuentra lo más granado de los círculos intelectuales (y en ocasiones políticos) de la época. Desde Domingo Dominguín hasta Ava Gardner, todos contribuirán al crecimiento, tanto laboral como personal, de *Antuán*.

No obstante, no solo Madrid, sino que también el Bajo Aragón adquiere en el libro una especial relevancia. El protagonista tiene presente en todo momento cuál va a ser la imagen que se va a proyectar de él en su pueblo, qué es lo que pensarán su familia y amigos. De hecho incluso habla de su tierra natal con Buñuel, intercambiando con éste una serie de impresiones sobre el aceite de oliva de sus respectivas localidades.

Y es que de Teruel no es cualquiera.

La variedad de localizaciones ayuda a que el relato tome fuerza, no se pierda ningún matiz de la España de los años 60. Se podría decir incluso que ésta actúa como un personaje más de la historia, dibujándose en la misma la cada vez más acentuada, transición social y cultural.

En definitiva, un merecido e impecable homenaje no solo a la figura intachable de Luis Buñuel, sino a todos aquellos

Antuanes que decidieron buscar fortuna más allá del negro carbón de la mina andorrana.

El muro audiovisual: Nuevos caminos del graffiti y el postgraffiti en el umbral del siglo XXI

1) CONSIDERACIONES GENERALES ACERCA DEL GRAFFITI Y EL POSTGRAFFITI

Desde su temprana aparición neoyorquina a finales de la década de los 60, no faltan, en la tradición historiográfica estadounidense y europea, estudiosos del fenómeno conocido como *Graffiti Movement*. A estos autores, entre los que cabe destacar a Henry Chalfant, Martha Cooper (en los EEUU de los años 80 y 90) o Ana Waclawek (en Inglaterra, durante la primera década del nuevo siglo XXI), entre otros, debemos la conceptualización crítica del graffiti desde las ópticas semiótica, morfológica, sociológica, urbanística y, en los últimos tiempos, aunque aún tímidamente, de género.

El caso de la tradición historiográfica española es, como tenemos ocasión de analizar con mayor detenimiento en el estado de la cuestión que precede a nuestro TFM, dirigido por Manuel García Guatas y defendido en la Universidad de Zaragoza en 2014 (*vide* Bibliografía), bastante diferente. En España, investigadores pioneros en la materia no sólo llegan, al igual que el fenómeno estudiado mismo, con un retraso de

aproximadamente una década respecto a sus colegas americanos y europeos de otros países como E.E.U.U., Reino Unido, Alemania o Francia. Además, lo hacen mayoritariamente desde entornos científicos dispares. Así, sería un lingüista, el valenciano Joan Garí, quien publicara en el año 1994 una de las tesis pioneras en España sobre graffiti. A la filósofa Gabriel Berti, una década después, le debemos el libro de divulgación, basado en su tesis doctoral, *Pioneros del graffiti en España* (2009).

En la universidad de Zaragoza, destaca, ya en el año 2000, el agudo trabajo de Jesús de Diego, que combina en su definición y análisis del graffiti zaragozano herramientas semiológicas y sociológicas. Le seguirán M^a Luisa Grau Tello, con una tesis sobre pintura mural zaragozana y un artículo en *Artigrama* sobre el célebre festival internacional de arte urbano *Asalto* (2008); Jesús Pedro Lorente, quien se interesará notablemente por los nuevos espacios barriales revitalizados, en tanto que generadores de arte urbano, en la capital aragonesa (1997); y Jacobo Henar Barriga, con su trabajo sobre el *Street Art* en el Casco Histórico de Zaragoza a la luz de las nociones contrapuestas de “perdurabilidad” y “lo efímero” (2009).

La introducción del denominado *postgraffiti* como objeto de estudio e interés por parte de la comunidad historiográfica-universitaria española tampoco sería, al igual que acabamos de comentar para el caso del graffiti, precisamente temprana. Hace sólo un par de años, en 2010, se lee y publica en la Universidad Complutense de Madrid la tesis de Abarca Sanchís, donde se define y tipifica con claridad el particular, además de rastrear en profundidad su génesis contracultural. Abarca Sanchís propone, así, la siguiente definición de postgraffiti:

El comportamiento artístico no comercial por el cual el artista propaga sin permiso en el espacio público muestras de su producción, utilizando un lenguaje

visual inteligible para el público general, y repitiendo un motivo gráfico constante o bien un estilo gráfico reconocible, de forma que el espectador puede percibir cada aparición como parte de un continuo (ABARCA SANCHÍS, 2010: 385).

Más adelante, el autor amplía, matizándola, su definición de postgraffiti, afirmando que se trata de

una especie de campaña publicitaria ilegal hecha a mano que no busca -en principio- beneficio económico(...). Los comportamientos que definimos como postgraffiti no son posteriores al graffiti, sino coetáneos: los primeros casos se remontan a finales de los sesenta (...). Sin embargo, dichos primeros casos de postgraffiti son sucesos aislados, y el fenómeno no surgió como tal hasta principios de los ochenta (...). Este hecho justifica el uso del prefijo "post" en el término postgraffiti. Así, si bien el fenómeno del postgraffiti no es, en rigor, posterior al graffiti, sí podemos considerar la corriente del postgraffiti como una consecuencia, incluso como una sucesora, de la del graffiti (ABARCA SANCHÍS, 2010: 386).

La definición que Abarca Sanchís maneja del concepto *depostgraffiti* puede parecer sinónima de los términos *Street Art* o *Urban Art*, que tan a menudo se prestan a equívocos entre sí. En realidad, la idea de *postgraffiti*, más que sinónima, resultaría hiperónima de los mencionados fenómenos. Dicho de otro modo: el postgraffiti contiene, incluye o aglutina genéricamente en su seno conceptual las diferentes manifestaciones de arte callejero y arte urbano.

En este punto, creemos necesario señalar un aspecto de ambas modalidades de creación que, más allá de los aspectos

técnicos, también a tener muy en cuenta, las diferencia ontológicamente. A saber: mientras que el escritor[1] de graffiti emisor, si aceptamos el planteamiento dialogístico-conversacional de su naturaleza propuesto por el lingüista Joan Garí, se dirige con su obra de forma exclusiva a otros escritores de graffiti, constituidos así en receptores ideales únicos del mensaje cifrado[2]; el artista de postgraffiti, por su parte, cuenta entre los receptores de su mensaje no sólo a la comunidad de artistas hermanos, sino también al resto del tejido social urbano.

Tras esta aclaración de base, y retomando el debate terminológico más arriba iniciado, no quisiéramos concluir este primer apartado preliminar sin manifestar con claridad nuestra visión razonada sobre este punto. Somos de la opinión de que el empleo de la etiqueta o término genérico *postgraffiti*, frente a otros hipónimos posibles, generadores quizás de confusión, sería el más adecuado en estudios que se ocupan al mismo tiempo de graffiti, arte callejero y arte urbano, como es nuestro caso en esta ocasión. Pues, ¿cabría acaso imaginar la existencia de artistas callejeros y artistas urbanos sin el impulso especular previo de los llamados *Graffiti Writers*? La respuesta

-negativa- a esta interrogación de base nos parece evidente: el *Graffiti Movement* sienta, de algún modo, las bases conceptuales de los diferentes caminos creativos que adoptará, como una consecuencia lógica del mismo, aunque no necesariamente posterior desde un punto de vista cronológico, el complejo fenómeno del *postgraffiti*.

De ahí, por tanto, el empleo reiterado que haremos de la denominación común *postgraffiti* a lo largo de este artículo.

2) EL CAMINO DEL MURO FÍSICO AL “MURO AUDIOVISUAL”

Resulta innegable que los medios de comunicación de masas y

las nuevas tecnologías de finales del siglo XX e inicios del XXI han influido de modo capital y decisivo en el arte de nuestra época, modificando profundamente sus paradigmas. Así, hemos asistido en la transición de uno a otro siglo, paralelamente al desarrollo agigantado de los medios y herramientas digitales en el contexto de estas nuestras sociedades actuales de la imagen y el espectáculo ultra-industrializadas, a una no menos agigantada diversificación de los géneros, temáticas, presuposiciones, implicaciones, procesos, soportes y espacios artísticos.

En los ámbitos del graffiti y el postgraffiti, el curso estético de los acontecimientos ha seguido asimismo esta dirección. De esta forma, con la democratización progresiva de Internet desde mediados de los 90, hasta su instauración definitiva en nuestros días como medio privilegiado de comunicación global, hemos asistido a su paulatina asimilación como plataforma de exposición, primeramente, y como utensilio creativo, más tarde, por parte de los artistas de graffiti y postgraffiti. Así las cosas, apenas podríamos nombrar uno solo de ellos que, en pleno año 2014, no conozca y explote, en mayor o menor medida, las múltiples posibilidades artísticas que la red ofrece.

En la constitución actual de lo que hemos dado en llamar “el muro audiovisual” entre los artistas de los ámbitos que nos interesan confluyen, para nosotros, dos actitudes o tendencias generalizadas que procederemos a considerar a continuación: nos proponemos llegar, de esta forma, inductivamente, a una delimitación semántica clara del concepto de “muro audiovisual” mismo.

En primer lugar, observamos que, para ciertos artistas o bien para artistas aún en etapas tempranas de su transición de un espacio-modo de representación a otro, el muro audiovisual se manifiesta como una elongación y transposición del muro físico clásico. Observamos este fenómeno en la multiplicidad de *Black Books*[\[3\]](#) digitalizados que estos artistas comparten hoy día en

la red, ya sea a través de foto-logs, blogs o sitios webs varios[4], foros y web-comunidades hip-hop como *Art Crimes* (<http://www.graffiti.org>), fanzines digitalizados y webzines (www.bombingscience.com) o diversas plataformas y redes sociales basadas en la imagen compartida, tales como *Flickr*, *Picasa*, *Instagram*, *Facebook*, *Google +*...

En este contexto, se produce el prodigio de la visibilización de múltiples y valiosos materiales que tradicionalmente permanecían inéditos, relegados al archivo personal que cada artista custodiaba celosamente: pensamos, especialmente, en los bocetos preparatorios de las piezas. De idéntica manera, éstos y otros materiales, como las fotografías de piezas realizadas o en proceso de realización, trascienden sus hasta ahora reductoras coordenadas temporales y espaciales, por no decir gremiales, que, en combinación con las fuerzas represoras policiales y gubernamentales (sobre todo, multas policiales y planes de limpieza de los Aytos. o consorcios de transportes locales), condenaba a una inmensa mayoría de estas obras a una existencia más que efímera: marginal. Es, por ejemplo, el caso de la fotografía que se adjunta del madrileño grupo de *Graffiti Writers* BBP, que nos ha sido cedida por uno de sus componentes, TAER. Esta imagen estuvo durante un tiempo publicada en el sitio web, ahora fuera de servicio, de la agrupación y gracias a ella -a su publicación abierta en línea- podemos asistir, en tanto que espectadores externos al *Graffiti Movement* y al grupo en cuestión, a la captura de un instante clandestino del proceso que otrora, en un contexto de tecnología analógica, nos hubiera resultado absolutamente ajeno por inaccesible.



Fig. 1: *El grupo madrileño BBP bombardeando trenes en Beja, Portugal, en julio de 2013*

Pero no sólo, como mencionábamos brevemente más arriba, la era audiovisual y digital en que vivimos facilita la visibilización de elementos del proceso creativo antes restringidos al gremio y/o el entorno de cada artista y su archivo, como las comentadas fotografías de los mismos en acción. Además, gracias a plataformas y redes sociales que giran en torno al vídeo o bien lo incluyen (*Facebook, Youtube, Vimeo o Dailymotion*, por citar tan sólo las más populares), no son pocos los artistas que registran, editan y comparten en línea con su público los procesos creativos en todas sus etapas. ¿El resultado? Infinidad de vídeos en la red que nos muestran, si se nos permite el símil cinematográfico, el *making-off* de sus piezas.

A decir verdad, no resultaría en absoluto ilícito el empleo de este símil cinematográfico, pues no es extraño constatar, en

este tipo de vídeos, montajes de considerable complejidad técnica a todos los niveles. En efecto, muchos de ellos sobrepasan la influencia estricta del formato estándar del *making-off* y proponen auténticos cortometrajes, con evidentes influencias de la publicidad, el videojuego o el video-clip musical. Nos encontramos, pues, con vídeos de artistas de graffiti y postgraffiti que narran la génesis o evolución de sus obras a través de un hilo narratológico altamente trabajado, bandas y efectos sonoros cuidados al detalle, etc. Pero no sólo. La agrupación madrileña de los Boa Mistura[\[5\]](#), por ejemplo, va más allá si cabe y propone, desde su cuenta de Vimeo, pequeños documentales de alta carga sociológica: es el caso de *Somos luz*, que cuenta la experiencia vital del grupo de artistas en El Chorrillo (Panamá), donde intervinieron en marzo de 2013, con el colorido y vitalista estilo que les caracteriza[\[6\]](#), 50 casas del edificio Begonia. Contaron en esta labor con la preciosa ayuda de los vecinos del edificio en cuestión. *Somos luz* se centra, casi más que en la parte artístico-técnica del proceso, en la parte humana del mismo y propone un emocionante, cercano retrato de estas personas que hicieron posible la transformación.



Fig. 2: fotograma del cortometraje documental *Somos luz* por los Boa Mistura (intervención en el edificio Begonia, El Chorrillo, Panamá, 2013). Disponible en línea en: <http://vimeo.com/82264239> [7]

No hablamos aquí, para nada, de una realidad monopolizada por el graffiti y el postgraffiti. Ni tan siquiera por las artes plásticas en general. Actualmente, la inmensa mayoría de los artistas, independientemente de su género o géneros, se mueve o empieza a moverse, ya sea a efectos creativos propiamente dichos o a efectos secundarios (publicitarios y de promoción, por ejemplo), en este plano audiovisual. Baste pensar, por ejemplo, en el caso de los llamados *Book Tráilers*, tan de moda en los

últimos años en el mundo literario: elaborados por profesionales del medio audiovisual a encargo de las casas editoriales, estos *Book Tráilers* anuncian al espectador-consumidor, como si de sus homónimos cinematográficos se tratase, la inminente publicación de un nuevo libro, cuya trama y contenidos se le avanza de manera enfática y sintética.

Hemos estado tratando, hasta aquí, del muro audiovisual en una primera fase conceptual y técnica: en su fase de elongación y transposición del muro físico clásico. Pasemos, llegado este punto, a tratar de una segunda tendencia creadora y creativa, evolución natural de la anterior, según la cual los artistas de graffiti y, tal vez en mayor

medida aún, del postgraffiti, conciben hoy día las potencialidades audiovisuales de lo digital como la piedra angular para la construcción de un nuevo espacio-modo plural de representación con entidad propia. Pues, no por ser virtual, el muro audiovisual sería en menor medida real. Más bien al contrario: éste vendría a integrar nuevos espacios “hiperreales” de lo real, como consecuencia de la euforia tecnofílica capitalista de nuestros días. Fredric Jameson denomina a esta evolucionada coordenada espacial, en la línea de pensamiento de Baudrillard, el “hiperespacio” (JAMESON, 1981). El muro audiovisual, si retomamos el trabajo de otros autores como William J. Mitchell (1985), se constituiría entonces como un elemento más de las nuevas ciudades “e-topías”.

En cualquier caso, salvando los diferentes enfoques y terminologías, ya sea como elemento del hiperespacio urbano o de la urbe e-tópica, nuestro muro audiovisual parece imponerse como un nuevo espacio y, al mismo tiempo, nuevo modo de representación y de recepción privilegiados del último postgraffiti.

¿Por qué introducimos aquí la idea de una mutación también en los modos de recepción por parte del espectador del arte que nos ocupa, ya sobre el muro audiovisual? La respuesta es, a nuestro parecer, lógica desde un punto de vista epistemológico: no consideramos posible pensar que, mientras que el perfil del lector y sus modos de lectura se han visto definitivamente transformados con la introducción de las literaturas hipertextuales, los ojos del espectador de artes plásticas en sus nuevos caminos audiovisuales-digitales hayan

permanecido estáticos.

El público de las creaciones audiovisuales de Blu o de Suso33, publicadas en sus respectivos sitios webs, acceden a la semántica de las mismas de manera análoga a cómo el lector de un poema digital navega de un intertexto hipervinculado a otro. En el muro digital, las diferentes implicaciones (intertextos, influencias, reinterpretaciones, revisiones, fuentes varias...) que conforman el sentido de una obra, clásicamente invisibles a ojos del espectador medio más o menos pasivo frente al muro de ladrillo, pueden quedar explícitos, según la voluntad y reglas de juego del creador, gracias al hipervínculo en el muro de bits. ¡Un simple click de ratón obra el milagro!

Pero tratemos ahora de ver todo lo expuesto con mayor claridad. Para ello, nos serviremos de ejemplos concretos referidos a los artistas Suso33 y Blu.

Antes cabría, sin embargo, reflexionar o volver a reflexionar, muy brevemente, a modo de cierre del presente epígrafe, sobre la imposibilidad de comprender ningún aspecto de los fenómenos aquí tratados fuera del contexto de espectacular desarrollo de las técnicas y materiales audiovisuales vivido en las últimas décadas. Esto estaría en indisoluble relación con el advenimiento definitivo de la actual era de globalización, patente también, como no podía ser de otra forma, a nivel digital.

Dicha globalización, sin entrar en esta ocasión en discusiones económicas o políticas al respecto, (nos) parece conllevar la democratización y por ende, la sensibilización y alfabetización del público en general en cuestiones artísticas relativas, volviendo a nuestro objeto de estudio, al graffiti y al postgraffiti.

3) EL CASO DE SUS033

La dilatada trayectoria del polifacético artista español conocido por el heterónimo de Suso33^[8], invariable desde sus primeros *tags* madrileños a mediados de los 80, ofrece uno de los ejemplos más llamativos de evolución -casi conversión- estilística profunda dentro del *Graffiti Movement* español.

La obra de graffiti Suso33, en efecto, es una constante por los muros de la capital desde el año 1984, aproximadamente. Es hacia esta fecha cuando, en la estela de la primera oleada del denominado “graffiti autóctono madrileño” y sus pioneros, los apodados “flecheros” (FIGUEROA & GÁLVEZ: 2002), comienzan a verse sus primeras pintadas y graffitis “de firma” (FIGUEROA, 2002) por muros, vallas de obra, carteles publicitarios y vagones de metro de todo Madrid -con mayor incidencia, sobre todo en un primer momento, por los municipios periféricos de la zona sur como Leganés, Móstoles, Fuenlabrada...-.

En los tempranos 90, el estilo en constante experimentación de Suso33 sintetizará a la perfección los preceptos estético-musicales de la cultura hip-hop, sin los que no sería posible entender el hallazgo definitivo del particular, inconfundible y, ante todo, eficaz icono/logo/personaje que se halla presente en cada una de sus piezas, rubricándolas. El propio suso33 se refiere a él como “la plasta” o “la mancha de pintura”:



Fig. 3: *Alegal*, suso33: mensaje de apoyo a los centros de arte, Madrid, 2004.

Además, suso33, en la primera mitad de los 90, será uno de los grandes pioneros en nuestro país del graffiti iconográfico que, si bien destaca hoy en día por su omnipresencia, tardó en introducirse en el panorama español, entonces sobreabombado [\[9\]](#) por el graffiti caligráfico. Suso33 reaparecerá con nuevas y potentes propuestas de postgraffiti a mediados-finales de los años 90, tras un pequeño paréntesis productivo que coincide cronológicamente con la crisis del sector en Madrid o, dicho de otro modo, con la “depresión del Subway Art”, “el repliegue de los efectivos humanos en el Hip-Hop Graffiti” y la “caída general del Graffiti Autóctono” (FIGUEROA & GÁLVEZ, 2002: 25). En estas nuevas y potentes propuestas de postgraffiti de un renovado y maduro suso33 se perfilan como núcleos temáticos recurrentes la reflexión en torno al lenguaje y la comunicación, el solipsismo, la existencia humana y la libertad en el medio urbano, junto con cierta sutil, elegante ironía con trasfondo de crítica social.

Nos referimos a propuestas que pueden todas admirarse en el

sitio web personal del artista, www.suso33.com. A saber: variadas instalaciones e intervenciones urbanas, un amplio abanico de paneles y murales, heterogéneas piezas de videoarte híbrido y transversal donde los haya... En los últimos tiempos, Suso33 ejerce también de pionero en el campo del postgraffiti sobre el muro audiovisual, como ya hiciera en etapas posteriores de su vida artística con otros novedosos planteamientos. Se encuentra actualmente embarcado en un original proyecto artístico que él define como “pintura escénica en acción”[\[10\]](#). Las nuevas tecnologías y la red son herramientas fundamentales en el mismo, así como la concepción preformista y total, casi renacentista, del arte.

La “pintura escénica en acción” de Suso33, de esta forma, se desarrolla, sea cuál sea la técnica artística empleada en cada ocasión, sobre una pantalla o sistema de pantallas que cumplen, al mismo tiempo, las funciones de soporte, espacio, herramienta de creación y exposición a tiempo real de las piezas. El espectador asiste, en vivo, como suele decirse, a la creación de éstas. Según el contexto, el espectador asiste a la creación de las piezas, además de en vivo, en riguroso directo, pues Suso33 ha llevado su propuesta de pintura viva en escena, como parece lógico, a la escena teatral, combinándola con música, interpretación y danza contemporánea:



Fig. 4: *Desarrollo*, suso33, Segovia, 2009.

Paralelamente, Suso33 desarrolla su pintura escénica en acción diferida sobre el muro audiovisual, es decir, bajo forma de video-creaciones en línea que, en más de una ocasión, han servido además como videoclips musicales de diferentes grupos y cantantes de rap o hip-hop.



Fig. 5: fotograma de *Crash!*, Suso33, video-creación, en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía (MUNARS) y en línea en <http://www.suso33.com/index.php?sc=video&id=1&lang=en> [11].

Suso33 no sólo ha evolucionado de modo extraordinario estética y conceptualmente hablando, del graffiti en muros del extrarradio ochentero madrileño al postgraffiti en el muro audiovisual en la primera década del siglo XXI y el momento actual. Suso33 sintetiza a la perfección, además, el progresivo, pero no por ello menos radical, cambio de estatus artístico, social y legal del graffiti/postgraffiti desde 1984 a 2014. En el espacio de los últimos treinta años, Suso33 ha pasado de ser un *Graffiti Writer* anónimo para el gran público a ser un artista urbano icónico de la cultura española actual. Ha pasado de la marginalidad e ilegalidad de sus primeros tags y graffitis periféricos a dictar conferencias en universidades, representar a la *Noche En Blanco* española en Europa, dirigir la inauguración del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro... Asimismo, Suso33 ha obtenido reconocimientos a su obra como el Premio Nacional de Videoarte de PhotoEspaña10 y ha expuesto en espacios de la talla del MNCARS, CAIXAFORUM, el Museo Thyssen-Bornemisza, ARTIUM, el Museo de Arte Contemporáneo de Bucarest...

Los muros de la ciudad de Zaragoza, para finalizar, le deben a Suso33 múltiples e interesantes intervenciones en el contexto del Festival Internacional de Arte Urbano Asalto: efectivamente, Suso33 ha sido su estrella nacional invitada en más de una ocasión -y más de dos- desde su exitosa creación en el año 2005.

4) EL CASO DE BLU

La obra más reciente del artista italiano conocido como Blu[\[12\]](#) constituye otro originalísimo ejemplo de postgraffiti sobre muro audiovisual.

La trayectoria de Blu se inicia en torno al año 1999, en las calles de su ciudad, Bolonia, en la región ítala de Emilia-Romaña. Blu se dedicaba entonces al graffiti mural con aerosol en barrios suburbanos boloñeses y por el centro histórico, lo cual hizo pronto de su persona o, mejor dicho, personaje, el objetivo número uno de las fuerzas policiales locales. Sin embargo, enseguida evolucionaría nuestro artista hacia el postgraffiti y la creación audiovisual-digital: dicho de otro modo, hacia el actual Blu del “muro animado”[\[13\]](#), internacionalmente conocido y, lo que sin duda alguna es mucho más difícil, irreconocido!

En efecto, Blu ha llegado incluso a ser el encargado de pintar la torre de la Tate Modern en Londres. El director italiano Lorenzo Fonda acompañó al artista en 2012 durante su viaje creativo por Sudamérica y, a partir de esta experiencia, nacerá el documental *Megunica*[\[14\]](#), que trata de las intervenciones de Blu en México, Guatemala, Nicaragua, Costa Rica y Argentina (el título del documental hace referencia, siglándolos, a los países visitados).

En España, pueden observarse importantes y no muy antiguas intervenciones de Blu por el valenciano barrio del Carmen, o en el centro de Zaragoza, cerca de la calle Contamina, por

citar únicamente dos casos destacados. Se trata, en todos los casos, de piezas murales bícromas que representan personajes de gran tamaño. A menudo, se hallan en posiciones que recuerdan a la fetal, nacen los unos de los otros, se devoran mutuamente y/o presentan múltiples extremidades... Realizados con pintura plástica en entornos urbanos de apariencia preferentemente ruínosa y decadente, la esperanzadora aparición de estos cíclopeos personajes de aura prenatal y que se autoregeneran, parece significar el próximo resurgir o renacimiento de los mismos a partir de sus cenizas.



Fig. 6: DVD de Blu (2008) que incluye la animación mural *Muto*, también disponible gratuitamente en línea en *Youtube*, *Vimeo* y www.blublu.org

Muto, uno de los vídeos de animación mural de Blu (publicado en DVD en el año 2008), figura ya entre los mayores eventos de *Youtube* de la joven pero frenética historia de dicho portal, con casi 12 millones de reproducciones y casi 70.000 likes [15]. En la descripción comercial internacional del cortometraje, éste se define como “animación ambigua pintada sobre muros públicos”. Se trata, más concretamente, de muros públicos de Buenos Aires y de Baden. En 2009, *Muto* obtuvo el “Grand Prix” en el Festival Internacional de Cortometrajes de Clermont-Ferrand, en Francia. Un año después, aparece en DVD e Internet

su nueva animación mural, titulada *The Big Bang Boom*, que de nuevo será un exitoso fenómeno global de pantallas.

En el caso de *Muto*, primeramente, asistíamos a la plasmación sonora y cinética sobre el muro audiovisual de una trama que, no obstante, no era excesivamente compleja desde los puntos de vista semántico y narratológico. ¿De qué manera? Mediante un hábil y minucioso montaje de fotografías sucesivas, donde los efectos de transición se cuidaban muy especialmente en aras de una exitosa construcción de la coordenada espacio-temporal. Con *The Big Bang Boom*, en segundo lugar, asistimos a una evolución notable en el proyecto artístico de Blu. Además de animar los muros de Bolonia, anima en este cortometraje, más ambicioso y arriesgado, elementos varios del

mobiliario urbano. El paisaje sonoro de *The Big Bang Boom*, como ya ocurría en *Muto*, juega a difuminar la frontera entre los elementos diegéticos y aquellos extradiegéticos: así, durante los 9'55'' de duración de la animación, se suceden pistas musicales -con clara predominancia de la percusión y los timbres metálicos- donde los instrumentos coinciden, a menudo, con los elementos mismos que se animan en el plano visual.

The Big Bag Boom presenta asimismo un script de mayor complejidad, a todos los niveles, que *Muto*. Especialmente, en lo que al nivel semántico respecta: *The Big Bang Boom* propone una explicación subjetiva del origen del hombre, en analepsis; así como una explicación prolíptica del próximo final del género humano, que cierra, no sin humor, el trabajado círculo que estructura narrativamente la pieza.

El espectador entusiasta que vive en nosotros espera y desea fervorosamente que el destino inminente del muro audiovisual - y, con él, de sus creadores y nosotros su público-, sea, no obstante, bien distinto del color más que negro que augura Blu en *The Big Bang Boom*...

5) A MODO DE CONCLUSIÓN

Concluimos que, en el panorama de la creación artística urbana española y europea durante los primeros quince años del siglo XXI, confluyen un mayor número de tendencias creadoras y creativas de las que quizá pudiera pensarse en un primer momento. Todas ellas nos parecen caracterizarse por la búsqueda de originalidad e hibridación de diferentes espacios o modos de representación, distintos lenguajes y, en suma, heterogéneos discursos.

Más concretamente, sobre los derroteros del graffiti y postgraffiti en el contexto de lo que aquí hemos denominado “muro audiovisual 2.0”, creemos lícito a firmar que, mayoritariamente, los artistas contemporáneos de estos ámbitos se desmarcan como pioneros tecnológicos: integran con notables naturalidad e inmediatez los cambios e innovaciones paradigmáticos.

[1] Así se autodenominan los graffiteros españoles, por traducción del término inglés “Graffiti Writer”. Una de las primeras reflexiones sobre la pertinencia de este término gremial la ofrecía, en 1983, la película documental *Style Wars*, por Tony Silver y Henry Chalfant. *Style Wars* se emitió tardíamente en España, ya en los 90, y es considerada hoy en día una referencia mítica dentro del *Graffiti Movement*.

[2] No olvidemos, a este respecto, la naturaleza contracultural y, por ende, gregaria, del fenómeno del graffiti contemporáneo en sus orígenes. Dicho de otro modo, no puede éste disociarse de la estética de ciertos grupos o movimientos socioculturales

urbanos con lenguajes y estéticas propias bien definidas, como el punk y el hip-hop.

[3] En el léxico específico del *Graffiti Movement*, el término *Black Book* puede presentar dos acepciones cercanas, pero diferenciadas: se denominan así los cuadernos personales de bocetos preparatorios y también los álbumes fotográficos, igualmente personales, de las piezas ya realizadas de cada artista.

[4] Citaremos, a modo de ejemplos, sólo tres: 1) el blog del fanzine madrileño *Wanted Magazine*, en www.wantedmagazine.wordpress.com; 2) el foto-log *Flecheros 1989* (www.fotolog.com/flecheros1989/), dedicado al primer graffiti autóctono madrileño 3) y el sitio web personal -blog- del dúo de artistas Humanicity, en www.humanicity.blogspot.com.es (últimas consultas en línea realizadas, en todos los casos, el 04/05/2014).

[5] Activa desde 2001 y formada por el arquitecto Javier Serrano, alias "Pahg"; el ingeniero de caminos Rubén Martín, alias "rDick"; el publicista Pablo Purón, "Purone"; y, por último, los licenciados en Bellas Artes Pablo Ferreiro ("Arkoh") y Juan Jaume ("Derko").

[6] En su Plaza del Pilar, los zaragozanos disfrutaban desde 2010 de la intervención mural *Porque sueño, no estoy loco* de los Boa Mistura, realizada en el contexto de la 5ª edición del Festival Internacional de Arte Urbano Asalto. Esta intervención sintetiza la idea de "arte" que promueve la agrupación: según puede leerse en su portfolio en línea, para los Boa Mistura el "arte es una herramienta de cambio e inspiración".

[7] Última consulta en línea realizada el 24/09/2014.

[8] En la vida civil, el artista responde al nombre de Jesús Manuel Pinto García. Nació en Madrid, en el año 1973.

[9]Permítasenos el juego de palabras a partir de la expresión gremial “bombardear” (del inglés, *to bomb*), usada para referirse a la acción de escribir graffitis de forma masiva en una zona o espacio urbanos.

[10]Para más información sobre el mismo, visítese la página web del artista.

[11]Última consulta en línea, el 21/05/2015.

[12]Su identidad civil se desconoce. Blu ha decidido permanecer en el anonimato fuera de lo artístico.

[13]Todas las animaciones a las que nos referimos a continuación se distribuyen en DVD a través del sitio italiano <http://www.artsh.it/blog/>. Además, es posible su visionado gratuito en la cuenta del usuario “NotBlu” en Youtube y en el sitio web del artista: www.blublu.org (últimas consultas en línea realizadas el 25/04/2015).

[14]Tráiler disponible en línea en: <http://vimeo.com/22471396> (última consulta, el 25/04/2015).

[15]Datos válidos en las fechas de redacción de este artículo, a saber: 09/2014.

¿Modernismo en Salamanca?

El Museo de Art Nouveau y Art Déco es un museo tradicional, como el Museo Provincial de Bellas Artes, constituido por las colecciones formadas y donadas en vida y tras su fallecimiento por el coleccionista y anticuario salmantino Manuel Ramos Andrade (Navasfrías, Salamanca, 24.07.1944 – Salamanca,

23.07.1998) al Museo, que fue inaugurado el 6 de abril de 1995.

Don Manuel Ramos Andrade nació en la localidad de Navasfrías (Salamanca), en el año 1944, en el seno de una familia humilde. Su padre, conocido en la localidad como “Carmona”, era un magnífico ebanista. A la edad de 20 años, en 1964, Ramos Andrade emigró a una pequeña localidad, Chanffailles, cercana a Lyon (Francia), donde estudió Formación Profesional. Tres años después, en 1967, emigró a Sydney (Australia), donde entró en contacto con los más importantes anticuarios australianos, iniciándose como coleccionista y anticuario: en Sydney y con 3.000 dólares, abrió su primera tienda de antigüedades, a la que llamó *Turn of the Century*. Tras su estancia en Australia, Ramos Andrade volvió a Europa, abriendo tiendas de antigüedades en Ginebra, Zúrich y Lisboa. Finalmente, en 1976, a los 32 años de edad, regresó a España, instalándose en Barcelona, exactamente, en el Paseo de Gracia esquina con la Calle Pau Claris-Valencia, donde compró un edificio entero, con patio y jardín interiores, en el que fijó su residencia, viviendo en el piso principal. Al poco tiempo de regresar a España, abrió su primera tienda de antigüedades en la calle Pelayo de Barcelona. Con el paso del tiempo y siguiendo la tradición francesa de los anticuarios de París, don Manuel Ramos Andrade creó el conocido como Bulevar de los Anticuarios, formado por 73 tiendas, en el Paseo de Gracia de Barcelona. Por ello, llegó a ser Presidente del Gremio de Anticuarios de Cataluña (Pérez-Lucas, 2007: 39-41).

El 12 de diciembre de 1988, el artista vallisoletano Antonio Leonardo Platón, nacido en Matapozuelos (Valladolid) en 1943, defendía, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, su Tesis Doctoral dedicada al *Arte y Cultura pastoriles. Grupos castellano-leoneses y extremeños*, que fue dirigida por Antonio Cea Gutiérrez, actual profesor del Departamento de Antropología del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología del Centro de Ciencias Sociales y

Humanas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Antonio Leonardo Platón tenía una muy buena relación con don Manuel Ramos Andrade, quien le dejaba trabajar en sus creaciones plásticas en el estudio de su casa del Paseo de Gracia esquina con la Calle Pau Claris. Esto propició que Antonio Leonardo Platón entrara en contacto con las colecciones de Art Nouveau y Art Déco que don Manuel Ramos Andrade había ido acumulando en su casa y pensara en la posibilidad de que dichas colecciones acabasen en la Casa Lis, en Salamanca, dando lugar a un Museo. Se puede, por tanto, afirmar que el artista don Antonio Leonardo Platón ideó y proyectó el Museo de Art Nouveau y Art Déco de Salamanca.

En 1990, don Antonio Leonardo Platón se entrevistó con don Pedro Pérez Castro, entonces Director de la Casa de la Cultura del Ayuntamiento de Salamanca, instalada en la Casa Lis, y le entregó el ejemplar de una revista en el que aparecía parte de la colección de criselefantinas de Manuel Ramos Andrade, haciéndole partícipe de la perfecta conjunción posible entre la Casa Lis y las colecciones de Ramos Andrade. Inmediatamente, Pedro Pérez Castro puso esta información en conocimiento de don Fernando Fernández de Trocóniz Marcos, entonces Alcalde de Salamanca, que acordó un encuentro con el anticuario en Barcelona. En 1991, en el Hotel Majestic de Barcelona, se reunieron don Fernando Fernández de Trocóniz, Alcalde de Salamanca; don Pedro Pérez Castro, Director de la Casa Municipal de Cultura; y don Manuel Ramos Andrade, anticuario salmantino afincado en Barcelona, con la finalidad de encontrar un destino definitivo para las colecciones del anticuario salmantino (Pérez-Lucas, 2007: 36).

Tras las elecciones municipales de ese mismo año de 1991, en las que fue reelegido Alcalde de Salamanca don Jesús Málaga Guerrero, en su segunda y última etapa (don Jesús Málaga Guerrero fue Alcalde de Salamanca en dos periodos, de 1979 a 1987, el primero, y de 1991 a 1995, el segundo, al que se alude. En medio de estos dos periodos, fue Alcalde de

Salamanca Fernando Fernández de Trocóniz Marcos, de 1987 a 1991), éste concertó una segunda entrevista con Ramos Andrade. A esta segunda entrevista con Ramos Andrade, además del Alcalde, acudieron Pedro Miguélez, Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Salamanca, y Pedro Pérez Castro, Director de la Casa Municipal de Cultura. En la entrevista, el Alcalde Jesús Málaga invitó a Ramos Andrade a conocer la Casa Lis. Tras realizar la visita a la Casa Lis, Ramos Andrade empezó a concebir seriamente la posibilidad de crear allí un Museo con las colecciones de su propiedad.

Así, al año siguiente, en 1992, don Manuel Ramos Andrade inició los trámites legales para la donación de sus colecciones artísticas a la Fundación Ramos Andrade. Don José Iglesias, abogado de Manuel Ramos Andrade, y don Manuel Benito, notario salmantino, cuya notaría se encontraba ubicada en la Plaza del Mercado de la capital charra, fueron los encargados de llevar a cabo los trámites legales de la donación así como de llegar a un acuerdo sobre los términos de la misma. Para la gestión del Museo, por expreso deseo de don Manuel Ramos Andrade, se creó la Fundación que lleva su nombre Fundación Ramos Andrade, formada por el Ayuntamiento de Salamanca, la Universidad de Salamanca y el Ayuntamiento de Navasfrías, estando, por tanto, el Patronato de la Fundación compuesto por el Alcalde de Salamanca como Presidente; el Rector de la Universidad de Salamanca como Vicepresidente 1º; y, el Alcalde de Navasfrías como Vicepresidente 2º. Por otra parte, don Manuel Ramos Andrade puso tres condiciones para hacer efectiva la donación de sus colecciones artísticas, condiciones que reitera en su testamento:

1ª. Que las colecciones no se dividiesen ni se disgregasen y que fueran expuestas dignamente.

2ª. Que el Ayuntamiento de Salamanca dotara al Museo de los recursos económicos suficientes para que éste pudiera abrir sus puertas todas las mañanas.

3ª. Que los beneficios del Museo fueran destinados a la educación y al cuidado de los niños y ancianos de Navasfrías, con la finalidad de impulsar la creación, en su localidad natal, de unas becas de estudio para los jóvenes nacidos allí; del Museo Etnográfico de Navasfrías, formado por una colección de objetos por él donados; y, el Centro Cultural para la Tercera Edad en Navasfrías, al que acudiría la mayor parte de la población, el 80%, porcentaje del número de jubilados de la localidad.

Por su parte, el Ayuntamiento de Salamanca, propietario de la Casa Lis, cedía el uso del inmueble a la Fundación Ramos Andrade, para que se instalase, en él, el Museo (Pérez-Lucas, 2007: 41-42).

La primera reunión, constitutiva del Patronato de la Fundación Ramos Andrade, tuvo lugar el 12 de noviembre de 1992. Desde la primera reunión del Patronato de la Fundación Ramos Andrade, en noviembre de 1992, hasta la inauguración del Museo, en abril de 1995, se trabajó en:

1º. La adaptación de la Casa Lis para sede del Museo. Se reemplazaron todas las vidrieras de la fachada sur del edificio y se añadió un piso sobre un garaje anexo, donde fueron instaladas las oficinas del Museo. Y, finalmente, se cerró el patio central de la Casa Lis, con una vidriera emplomada, diseñada por el propio Manuel Ramos Andrade y realizada en el Taller del artista barcelonés Juan Villaplana, en 1995. Éstas fueron las principales obras de rehabilitación y acondicionamiento llevadas a cabo en la Casa Lis antes de albergar el Museo de Art Nouveau y Art Déco. Dichas obras de rehabilitación y acondicionamiento de la Casa Lis fueron realizadas bajo la dirección del arquitecto Fernando Pulín y su coste ascendió a 300 millones de pesetas. Tras estas obras de acondicionamiento del edificio, las habitaciones y distintas dependencias de la Casa Lis fueron convertidas en salas expositivas (Pérez-Lucas, 2007: 7, 42).

2º. La catalogación de todas las obras de arte que componían las colecciones donadas por Ramos Andrade. Durante casi tres años, desde noviembre de 1992, y antes de su traslado a Salamanca, las piezas que formaban las colecciones artísticas donadas por Ramos Andrade fueron perfectamente documentadas, descritas e inventariadas en la propia casa del donante, ubicada, como ya se ha comentado, en el Paseo de Gracia esquina con la calle Pau Claris. Una vez trasladadas las colecciones a Salamanca, Manuel Ramos Andrade personalmente fue examinando cada pieza, separando aquellas que debían ser exhibidas de las que no, colocando, antes de su inauguración, cada una de esas piezas, dignas de ser expuestas como auténticas obras de arte, en su sitio correspondiente en cada una de las salas del Museo (Pérez-Lucas: 2007, 37, 42).

El 6 de abril de 1995 fue inaugurado el Museo de Art Nouveau y Art Déco de Salamanca. En los tres primeros meses desde la inauguración del Museo, en abril, mayo y junio de 1995, el Museo fue visitado por 83.000 personas, es decir, un promedio de 27.667 personas al mes. Un año después, el 30 de julio de 1996, el Museo de Art Nouveau y Art Déco de Salamanca fue presentado en París (Anónimo, 1996: 1-3). Y, casi dos años después de su inauguración, el 22 de mayo de 1997, el entonces Príncipe de Asturias, actual Rey Felipe VI, visitó el Museo de Art Nouveau y Art Déco de Salamanca (Anónimo, 1997: 1-2).

El 23 de julio de 1998, a los 54 años de edad, fallecía don Manuel Ramos Andrade, por lo que sólo pudo disfrutar del Museo durante tres años y tres meses, de abril de 1995 a julio de 1998 (Anónimo, 1998: 1-3). En su testamento, dispuso que todos los objetos artísticos, joyas, muebles, cuadros y otros, que quedaban en su casa de la calle Pau Claris y en su tienda del Paseo de Gracia de Barcelona, pasaran a la Fundación Ramos Andrade y, a través de ésta, al Museo, desheredando a su madre, a sus hermanos y a sus sobrinos, designando a don Pedro Pérez Castro, entonces ya Director del Museo, como la persona encargada de dar cumplimiento a lo expresado en su testamento,

a las condiciones de las donaciones por él realizadas y de realizar la selección de los objetos artísticos que debían ir a parar al Museo para su exhibición (Anónimo, 1999: 1-3). También, fue voluntad de Manuel Ramos Andrade, que contó con el respaldo del Patronato de la Fundación, que don Pedro Pérez Castro continuase al frente del Museo hasta el año 2010. En una entrevista, realizada a don Pedro Pérez Castro, Director del Museo de Art Nouveau y Art Déco de Salamanca, en la que analizaba la situación del Museo a finales del año 2004, éste afirmaba que: *“a partir del día en que muere Ramos Andrade, el Patronato dejó claro que se respetara su voluntad de que yo tuviera continuidad hasta 2010”* (Anónimo, 2004c: 7). En el año 2007, en declaraciones realizadas a doña María Dolores Pérez-Lucas, para su libro *Breve Historia de la Casa Lis*, don Pedro Pérez Castro afirmaba que: *“a lo largo de estos años, he tenido algunas ofertas de trabajo muy interesantes, pero he preferido seguir en el Museo. Creo que [...] tengo una obligación moral con la persona que confió en mí”*. A fecha de hoy, don Pedro Pérez Castro sigue siendo Director del Museo de Art Nouveau y Art Déco.

En mayo de 1999, y desde la apertura del Museo en abril de 1995, es decir, en los cuatro primeros años, el Museo de Art Nouveau y Art Déco había recibido a un total de 500.000 visitantes, es decir, un promedio anual, de abril de 1995 a mayo de 1999, de 125.000 visitantes (Anónimo, 1999a: 1-2).

Tras el fallecimiento de Manuel Ramos Andrade y hasta el año 2002, otras colecciones de arte y otros proyectos museológicos quisieron compartir la Casa Lis, como espacio expositivo, junto al Museo de Art Nouveau y Art Déco. El caso más significativo fue el del conocido como Museo Oriental de Salamanca, colección de arte oriental, que se encontraba depositada en el Colegio de San Bartolomé o Colegio de Anaya, con la que se quiso ocupar la Casa Lis (Anónimo, 2002: 1-3). Contra estos intentos, el Museo de Art Nouveau y Art Déco se consolidó, siendo ya, en esas fechas, conocido y apreciado a

nivel nacional.

En ese periodo, de 1998 a 2002, se perdió la oportunidad de haber ampliado el Museo de Art Nouveau y Art Déco con una zona de servicios, que incluía, además de una cafetería-restaurante, una sala de exposiciones temporales, ocupando el solar del antiguo Colegio Mayor de la Asunción, edificio que se encontraba contiguo a la Casa Lis, en el número 12 de la calle Gibraltar. El edificio del Colegio, que regentaban las religiosas de la Asunción y que carecía de calidad arquitectónica alguna, fue vendido por la Superiora a la empresa Tentenecio S.L. Constructores, que lo demolió por completo. En el solar del Colegio Mayor de la Asunción, aparecieron restos de ánforas romanas, una de las puertas de entrada a la ciudad de la muralla y restos de la calzada romana. A pesar de los hallazgos, la empresa Tentenecio S.L. Constructores, sobre un suelo de uso residencial, según el PGOU del Ayuntamiento de Salamanca, pudo construir unas viviendas de lujo: estas construcciones impidieron ampliar el Museo de Art Nouveau y Art Déco con la señalada zona de servicios y, con ello, se imposibilitó la unión del conocido Huerto de Calixto y Melibea (o Huerto del Visir, como lo denominaba su antiguo propietario, antes de su adquisición por el Ayuntamiento, don Agustín Sánchez Manzanera) con la Casa Lis. En definitiva, urbanísticamente, se imposibilitó la creación de un paseo en la muralla, que fuese desde el Jardín de Calixto y Melibea hasta la Casa Lis. Con ello, también, el Museo dejó de poder exhibir en su exposición permanente del 25% al 30% de las piezas de la colección, depositadas en el sótano de la Casa Lis, por falta de espacio (Anónimo, 2004a: 12).

Dos años más tarde, en noviembre de 2004, el Ayuntamiento de Salamanca se negó a seguir financiando el Museo de Art Nouveau y Art Déco, dejando de abonar los 108.000 euros (casi 18 millones de pesetas, exactamente 17.928.000 pesetas) que le correspondían. El Ayuntamiento de Salamanca se negaba a

hacerse responsable en exclusividad de la tercera condición establecida por Manuel Ramos Andrade y recogida en los *Estatutos* fundacionales de la Fundación Ramos Andrade, condición que incluía:

1º. La recuperación de las antiguas escuelas de la localidad de Navasfrías y el establecimiento de unas becas, o ayudas al estudio, por un importe de 70.000 euros (algo más de 11.600.000 pesetas) cada año académico.

2º. La remodelación e impulso del Museo Etnográfico de Navasfrías.

3º. La creación de un Centro Cultural para la Tercera Edad, ubicado en una de las escuelas de la localidad (Anónimo, 2004a: 12).

Ante la falta de financiación municipal, la Tienda de la Casa Lis, tienda oficial del Museo de Art Nouveau y Art Déco, se convirtió en la principal fuente de financiación del Museo, a través de la venta de sus productos culturales, ventas que llegaron a suponer el 60% de los ingresos brutos del Museo. En la Tienda de la Casa Lis, se vendieron, en ese periodo de crisis financiera, y se venden, en la actualidad, reproducciones de las piezas artísticas de las colecciones del Museo, como de la emblemática "*Libélula*", y joyas de nuevo diseño, inspiradas en el estilo Art Déco y realizadas utilizando materiales como esmaltes, el caucho y el marfil. Además, a partir del 25 de noviembre de 2004, estos productos del Museo de Art Nouveau y Art Déco de Salamanca comenzaron a venderse en la Galería Espacio de Lisboa. Y, la Fundación Ramos Andrade se planteó la posibilidad de crear una red de tiendas de la Casa Lis, donde vender sus productos, además de en Salamanca y Lisboa, en Oporto, Madrid y Barcelona (Anónimo, 2004: 12).

En diciembre de 2005, Julián Lanzarote, Alcalde de Salamanca de junio de 1995 a junio de 2001, que fue reelegido tras las

elecciones de 1995, en las elecciones de 1999, 2003 y 2007, y que, como tal, era Presidente del Patronato de la Fundación Ramos Andrade, anunciaba que el Ayuntamiento volvería a incorporarse al Patronato de la Fundación y que pagaría las cantidades adeudadas al Museo de Art Nouveau y Art Déco, cuya suma ascendía a un total de 500.000 euros (más de 83 millones de pesetas). Los Presupuestos municipales para 2004 contemplaban una partida de 289.387 euros (48.231.000 pesetas), que, a fecha de diciembre de 2004, todavía no se había librado. De no recibir la financiación municipal, el Museo de Art Nouveau y Art Déco se vería obligado a cerrar sus puertas al público en enero de 2005 (Anónimo, 2004b: 12).

El 17 de diciembre de 2004, en una entrevista concedida al periódico *El Adelanto de Salamanca*, Pedro Pérez Castro, Director del Museo de Art Nouveau y Art Déco, reconocía que la crisis financiera e institucional que sufría el Museo se debía a *“una cuestión personal”*, entre él y Julián Lanzarote, Alcalde de Salamanca. Los problemas personales nunca deben interferir en la gestión del patrimonio cultural en general, y nunca deberían haber interferido en la gestión del Museo de Art Nouveau y Art Déco en particular. Dicho de otra manera, los problemas particulares entre dos personas llamadas Julián Lanzarote y Pedro Pérez Castro no deberían haber afectado a las relaciones entre la Alcaldía de Salamanca, a la que además correspondía la Presidencia del Patronato de la Fundación Ramos Andrade, y la Dirección del Museo de Art Nouveau y Art Déco, ni mucho menos a la gestión del Museo. En la entrevista, Pérez Castro reconocía haber realizado *“una oposición, por mi parte, a pretensiones suyas [de Julián Lanzarote, Alcalde de Salamanca], que quería intervenir en lo que Ramos Andrade quería”* (Anónimo, 2004c: 7).

El 21 de diciembre de 2004, a las 17:30 horas de la tarde, el Patronato de la Fundación Ramos Andrade, sin la asistencia del Ayuntamiento, se reunió en el Rectorado de la Universidad de Salamanca, en el que se trataron y aprobaron las siguientes

cuestiones:

1ª. La modificación de los *Estatutos* fundacionales, para admitir como miembro, con voz y voto, del Patronato al Consejero de Cultura de la Junta de Castilla y León. El Patronato de la Fundación Ramos Andrade, según los *Estatutos* fundacionales, estaba compuesto por los siguientes patronos: el Alcalde de Salamanca y Presidente del mismo, entonces Julián Lanzarote; el Rector de la Universidad de Salamanca, entonces Enrique Battaner; el Alcalde de Navasfrías, entonces Celso Ramos; el Director del Museo de Art Nouveau y Art Déco y patrono vitalicio, Pedro Pérez Castro; y, el también patrono vitalicio y representante de la familia del donante, José Iglesias Riera. Tras esta reunión del Patronato, éste pasó a estar compuesto por seis personas, al incluirse al Consejero de Cultura de la Junta de Castilla y León, entonces Silvia Clemente.

2ª. La aprobación de los Presupuestos del Museo para el año 2015, presupuestos austeros, muy similares a los del año 2014, elaborados por Pedro Pérez Castro, Director del Museo, que se encontraba centrado en la búsqueda de fondos económicos para el Museo.

3ª. Solicitar a la Junta de Castilla y León ayuda económica y financiera para el Museo de Art Nouveau y Art Déco.

Se era consciente de que de no conseguir esos fondos, esos ingresos, el Museo tendría que cerrar los meses de enero y febrero de 2005 (Anónimo, 2004c: 12). A finales de año, a fecha de 31 de diciembre de 2004 para ser exactos, el Museo de Art Nouveau y Art Déco hacía balance del año finalizado para el Museo en su *Informe Anual*, correspondiente al año 2004. En el señalado *Informe*, se indicaba que:

1º. Por primera vez desde el año 1996 -recordemos que el Museo se inauguró en abril de 1995- el Museo de Art Nouveau y Art Déco no superaba los 100.000 visitantes en un año natural,

aunque se aproximara a los 100.000, ya que fueron 99.182 personas las que visitaron el Museo en el año 2004.

2º. Mucho más significativa era la cifra que facilitaba el *Informe*, según la cual con respecto al año anterior 2003, en el año 2004, había habido un descenso del 20'8% en el número de visitantes del Museo. Es decir, se había pasado de 121.796 visitantes a los 99.182 visitantes anteriormente citados. Una pérdida de 22.614 visitantes, que en términos económicos se traducía en 47.489'40 euros, es decir, de casi 8 millones de pesetas (7.914.900 pesetas), en concepto de venta de entradas.

3º. Por dificultades presupuestarias, debidas a la insuficiente financiación económica por parte del Ayuntamiento, el Museo ya se había visto obligado a cerrar en el año 2004, durante el primer trimestre del año, del 15 enero al 6 de abril de 2004, cierre que parecía descartado para comienzos del año 2005.

4º. No obstante, debido a la subida del precio de las entradas de 2'10 a 2'50 euros y a la aportación económica de las empresas colaboradoras con el Museo (la venta de entrada no sólo se realiza en ventanilla del Museo sino en las sedes de las citadas empresas colaboradoras), según el *Informe*, "*la recaudación por venta de entradas subió un 10'5% en comparación con el año anterior 2003, situándose en 167.881'20 euros*". Es decir, en 2004, la recaudación por venta de entradas fue de casi 8 millones de pesetas (7.914.900 pesetas) y se incrementó en un 10'5% respecto al año 2003, cuya recaudación fue de algo más de 7 millones (7.083.835 pesetas).

5º. Finalmente, el *Informe* reconocía que debido, entre otros factores, a "*la falta de exposiciones temporales y de actividades del Museo*", la cifra de visitantes salmantinos, con respecto al año 2003, había descendido, en 2004, en un 32'8%, es decir, en 3.376 personas, pasando de 10.293 a 6.917, los salmantinos que visitaron el Museo (Anónimo, 2004e: 15).

Ante esta situación de crisis financiera, el Museo de Art Nouveau y Art Déco siguió trabajando en la búsqueda de ingresos a través de la promoción de sus productos, particularmente de la venta de joyas de nuevo diseño, inspiradas en las de la colección del Museo y de estilo Art Déco, joyas vendidas a través de joyerías de varias ciudades españolas (parece ser que la Editorial Planeta estuvo interesada en editar un libro, o un fascículo coleccionable, sobre la historia de la Colección de Joyas del Museo de Art Nouveau y Art Déco salmantino, lo cual hubiera supuesto una importante promoción para el mismo). Asimismo, el Museo no dudó en participar en la Feria del Regalo de Madrid, celebrada en el Ifema hasta el 17 de enero de 2005, y en otras Ferias Internacionales con el objetivo de conseguir fondos.

De hecho, entre el 30 de enero y el 1 de febrero, todas las colecciones del Museo de Art Nouveau y Art Déco de Salamanca fueron expuestas en la Feria Internacional de París, celebrada durante las fechas indicadas (Anónimo, 2005: 10).

El Museo de Art Nouveau y Art Déco está situado al lado del Colegio de San Ambrosio, entonces, enero de 2005, sede del Archivo General de la Guerra Civil Española (actual Centro Documental de la Memoria Histórica), ubicado en la calle Gibraltar, nº 2. Al conocerse la decisión del Gobierno presidido por don José Luis Rodríguez Zapatero de devolver a la Generalidad de Cataluña la documentación incautada allí durante la Guerra Civil, Julián Lanzarote, Alcalde de Salamanca, afirmó, refiriéndose a la Ministra de Cultura, doña Carmen Calvo Poyato, que *“ella era titular de puertas para dentro”*, pero que el exterior del Archivo *“pertenecía al término municipal de Salamanca”*, y que iba a defender, con firmeza, la no salida de documentos hacia Barcelona (Anónimo, 2004: 2). Como medidas, el Alcalde de Salamanca, a causa de unas obras de reparación del pavimento de las estrechas calles Gibraltar y Tentenecio, el 29 de diciembre de 2004, colocó

unas vallas alrededor del edificio del Archivo y unos bolardos al principio y al final de esas calles, además de en la calle Arcedianos y en el Patio Chico, para evitar el acceso del tráfico rodado a las mismas (Anónimo, 2004d: 2; y, Anónimo, 2004e: 10). La colocación de esas vallas afectó al Museo de Art Nouveau y Art Déco, ya que sus visitantes y turistas tenían serias dificultades para llegar hasta el Museo, lo que produjo un descenso en el número de visitas al mismo durante esos días. El Ayuntamiento de Salamanca, finalizadas las pertinentes obras para el arreglo de la calle, retiró las vallas que rodeaban el Archivo General de la Guerra Civil Española el día 1 de febrero de 2005. (Anónimo, 2005c: 9). Por tanto, el Museo de Art Nouveau y Art Déco sufrió la colocación de las vallas en la calle Gibraltar y en el Archivo General de la Guerra Civil Española durante 35 días, del 29 de diciembre de 2014 al 1 de febrero de 2015.

Miembros de la Asociación de Amigos del Museo de Art Nouveau y Art Déco, nacida, durante el cierre del Museo de enero a abril de 2004, para salvar financieramente al Museo y evitar, así, que la colección donada por Manuel Ramos Andrade no se fuese de Salamanca, colocaron, el 22 de enero de 2005, en las vallas de la calle Gibraltar que rodeaban al Archivo, dos pancartas para que los turistas y visitantes supieran que, a pocos pasos, en el número 14 de la misma calle Gibraltar, se encontraba y se encuentra el Museo de Art Nouveau y Art Déco. Las pancartas recogían el lema "*Casa Lis, sí*", y, en ellas, aparecía representada una de las piezas de la colección del Museo, la "*libélula*", que, desde entonces y sin ser exagerados, se ha convertido en el símbolo del Museo, por el cual éste y cualquier pieza o producto del mismo es reconocido en cualquier parte del mundo (Anónimo, 2005a: 12). También, la Asociación de Amigos del Museo organizó una concentración en la Plaza de Anaya contra el Alcalde de Salamanca, Julián Lanzarote, por la política que estaba llevando respecto al Museo, y una cadena humana, que unió la Casa Lis con la Plaza Mayor. Finalmente, una vez finalizadas las obras, el

Ayuntamiento de Salamanca retiró las vallas de la calle Gibraltar, que estaban situadas justo enfrente de la puerta de entrada al Archivo General de la Guerra Civil Española, el día 1 de febrero de 2005 (Anónimo, 2005c: 9).

Del 30 de enero al 1 de febrero de 2005, el Museo de Art Nouveau y Art Déco participó, con éxito, en la X Feria Museum Expressions de París, encuentro internacional dedicado a los productos de regalo de Museos y Centros artísticos de todo el mundo. La Feria sirvió para que el Museo de Art Nouveau y Art Déco estableciese contactos y acuerdos con los siguientes museos, para la venta de sus productos (réplicas de las figuras de cristal y de las joyas de la Colección Andrade) y otros objetos de *merchandising*:

1º. El Museo de Orsay de París, con el que se acordó la venta de réplicas de las joyas de toda la Colección de Joyas de la Colección Andrade.

2º. El Museo Werkstaette de Viena, que también se interesó por la venta de las joyas estilo Art Déco del Museo salmantino, además de otros objetos de *merchandising*, para lo cual se acordó un intercambio por réplicas de ciertos objetos artísticos del Museo vienés para su venta en Salamanca.

3º. El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNACA) también se interesaron por vender en las tiendas de sus respectivos museos, réplicas de los objetos artísticos de la Colección Andrade (Anónimo, 2005b: 9).

Finalmente, la editora Museum Selection se comprometió a editar un catálogo con las réplicas de los objetos artísticos de la Colección Andrade para su venta, catálogo del que se iban a realizar dos millones y medio de ejemplares, que se distribuyen por todo el mundo, llegando a Gran Bretaña, EE.UU., Australia y Japón (Anónimo, 2005b: 9).

En este contexto de “Crisis en el Museo Modernista” y de

búsqueda de nuevas vías de financiación e ingresos con los que poder elaborar presupuestos equilibrados sin tener que contar con la ayuda económica del Ayuntamiento de Salamanca en el futuro, el 6 de abril de 2005, el Museo de Art Nouveau y Art Déco celebró su décimo aniversario. Con tal motivo, el Museo de Art Nouveau y Art Déco:

1º. Pintó la fachada norte, o de entrada de los visitantes al Museo (la fachada de la calle Gibraltar), el precioso salón o “hall” de entrada al Museo y diversas salas expositivas del mismo.

2º. Reparó la puerta de entrada al Museo de la fachada norte, y diversos baldosines que se encontraban sueltos.

3º. Finalmente, se limpió la vidriera y los jardines de la fachada sur, que da al río Tormes y a la avenida Rector Esperabé. Asimismo, y ésta obra es la obra más importante que se realizó en el contexto de la celebración del décimo Aniversario del Museo, se instaló un sistema de iluminación dentro de la fachada sur, que resalta, todavía hoy, toda la belleza arquitectónica de la vidriera del inmueble (Anónimo, 2005d: 13).

Por su parte, la Asociación de Amigos del Museo de Art Nouveau y Art Déco-Colectivo Pro Colección Andrade organizó una programación de actividades culturales para todo el año, de abril de 2005 a abril de 2006, que incluía la realización de conferencias sobre modernismo como corriente cultural, la proyección de películas de cine modernista y la realización de conciertos de música clásica. También, como actividad cultural, se realizó la segunda concentración en la Plaza de Anaya o “fiesta de Anaya”, contra el Alcalde de Salamanca, Julián Lantarote, por la política que estaba llevando a cabo respecto a la Casa Lis, concentración que se pretendió fuera casi institucionalizada y que se celebrase anualmente (Anónimo, 2005d: 13).

Aparte de las obras de remodelación de la Casa Lis, sede del Museo, llevadas a cabo y de las actividades culturales realizadas, lo más importante de la celebración del décimo Aniversario del Museo, además de la magnífica iluminación de la vidriera de la fachada sur por su interior, fueron los contactos que, gracias a esta efeméride, el Museo de Art Nouveau y Art Déco estableció con los empresarios y los comerciantes salmantinos, para intentar que estos se involucraran en el Museo, haciéndoles ver que la colección Andrade pertenecía a la comunidad y que dicha colección podía suponer una importante fuente de ingresos para sus respectivos negocios y para la ciudad. De esta forma, el Museo de Art Nouveau y Art Déco logró el apoyo financiero de siete firmas hosteleras y de restauración, entre las que se encontraban los Restaurantes Casa Paca y Momo, y Hoteles Ibis (Anónimo, 2005d: 13). Fue fundamental hacer comprender a los salmantinos que la Colección Andrade, aunque formada por un salmantino que había pasado casi toda su vida, si exceptuamos su niñez y sus últimos años de vida, fuera de su tierra natal, pertenecía, por deseo explícito del coleccionista y anticuario en sus últimas voluntades, a la ciudad de Salamanca y, en última instancia, a los salmantinos, a la comunidad, que podían, y debían, participar en su gestión económica, aunque la Fundación siguiera al frente y tuviese todo el control sobre el Museo.

También, aprovechando el décimo aniversario, el Museo de Art Nouveau y Art Déco buscó ayuda financiera de los Ayuntamientos de localidades de la provincia de Salamanca. Veinte Ayuntamientos accedieron a ayudar económicamente al Museo modernista. Este hecho motivó que el Ayuntamiento de Salamanca se replanteara su política, llevada a cabo hasta entonces, respecto al Museo de Art Nouveau y Art Déco, lo cual llevó a proponer, por parte del Ayuntamiento de Salamanca, a la Fundación Ramos Andrade la incorporación de tres concejales del Ayuntamiento de Salamanca al Patronato de la Fundación, lo cual fue discutido y aprobado en un Pleno Extraordinario,

celebrado a tal efecto, por la Fundación (Anónimo, 2005e: 8). La crisis institucional entre el Ayuntamiento de Salamanca y el Museo de Art Nouveau y Art Déco, con sus consecuencias económicas para el Museo, comenzaba a llegar a su fin.

Julián Lanzarote sería reelegido Alcalde de Salamanca, por tercera y última vez, en las elecciones municipales de 2007, siendo Alcalde hasta el año 2011. Las relaciones entre el Alcalde de Salamanca y el Director del Museo de Art Nouveau y Art Déco, Pedro Pérez Castro, siguieron siendo no muy buenas, pero las relaciones entre el Ayuntamiento de Salamanca y la Fundación Ramos Andrade mejoraron, volviendo el Ayuntamiento de Salamanca a formar parte del Patronato de la Fundación, y a participar en las decisiones del mismo.

Diez años después de finalizada la denominada “Crisis del Museo Modernista”, que se prolongó durante el bienio 2004-2005, hay que hacer un balance positivo de ella, pues, a pesar de los difíciles momentos por los que atravesara la institución, la crisis permitió demostrar que el Museo de Art Nouveau y Art Déco, gracias a sus colecciones, era viable económicamente sin tener que depender de las subvenciones administrativas, fuesen éstas del signo político que fuesen.

A finales de 2005, el Museo de Art Nouveau y Art Déco disponía de, al menos, nueve tiendas y puntos de venta, algunas de su propiedad, de las réplicas de las obras de arte de las colecciones del Museo y de otros productos de *merchandising*, en Salamanca (dos), Barcelona (cinco, en La Pedrera, el Parque Güell, Caixa Forum, el MACBA y el MNACA), Lisboa (una) y París (una) (Anónimo, 2005e: 8). Además, como se explicará más adelante, desde su fundación en abril de 1995, el Museo siempre contó, incluso en los años de crisis, con la colaboración de instituciones como la Casa de Japón en Salamanca, la Fundación Mafre y La Caixa, a través de su Fundación y de Caixa Forum, para la organización y realización de sus exposiciones temporales.

En conclusión, la contribución económica del Ayuntamiento de Salamanca a los presupuestos de la Fundación Ramos Andrade, responsable de la gestión del Museo de Art Nouveau y Art Déco, es ahora menor que cuando se inauguró en el año 1995 de la que era responsable al 100% por disposición de don Manuel Ramos Andrade recogida en los *Estatutos* de la Fundación, ya que, a fecha del diciembre de 2013, siendo Alcalde de Salamanca desde el año 2011 don Alfonso Fernández Mañueco, la financiación del Ayuntamiento al Museo, respecto del total, oscila en torno al 25%, por lo que en los ocho años que van desde el final de la denominada “Crisis del Museo Modernista” hasta diciembre de 2013, es decir, de 2006 a 2013, la Fundación Ramos Andrade ha desarrollado sus propias fuentes de financiación, que suponen en torno al 75% de los ingresos de los presupuestos anuales del Museo, lo que casi permitiría la autofinanciación del mismo y supone la independencia de cualquier interferencia del poder político. Por otra parte, el Museo sigue siendo uno de los más visitados de la ciudad. En el año 2014, sus salas fueron visitadas por 105.247 salmantinos y turistas (Anónimo, 2015: 1-3).

El futuro se presenta, por tanto, halagüeño para el Museo de Art Nouveau y Art Déco.

2. La sede del Museo: la Casa Lis o Casa del Rector.

La Casa Lis es el edificio más importante y representativo de la arquitectura modernista en Salamanca. Su construcción fue impulsada por don Miguel Lis de la Puebla (Peñaranda de Bracamonte, Salamanca, 17.09.1852 – Salamanca, 1909), de ahí el nombre de Casa Lis, un industrial dedicado al curtido de pieles, negocio con el que logró hacer una gran fortuna, convirtiéndose en uno de los cien mayores contribuyentes de Salamanca, lo que le permitió construir este lujoso edificio, Casa-Palacio, para residencia de él y su familia. Hasta la construcción de este edificio modernista, la familia Lis vivió

casi en la propia fábrica de curtidos de pieles, en una casa anexa a la misma, situada en la antigua calle de San Gregorio, núms. 1-5, extramuros de la ciudad, junto al Puente Romano y el representativo verraco de la ciudad de Salamanca. A don Miguel Lis le gustaba viajar y parece ser que visitó las Exposiciones Universales de París, celebradas en 1889 y 1900, lo que le hizo entrar en contacto con el modernismo y las corrientes arquitectónicas europeas de la época. Para la construcción del edificio, don Miguel Lis contrató al arquitecto don Joaquín de Vargas y Aguirre, al que sólo puso dos condiciones en la construcción de la casa: que la vivienda se asentara sobre la antigua muralla, para seguir teniendo vistas al río Tormes y el Puente Romano, es decir, vistas a la fábrica de curtido de pieles de la que era propietario, por lo que hubo que derribar parte de la antigua muralla; y que el arquitecto siguiera las pautas de la arquitectura modernista que había conocido en París (Pérez-Lucas, 2007: 23-24).

Don Joaquín de Vargas y Aguirre (Jerez de la Frontera, Cádiz, 28.09.1857 – Salamanca, 31.01.1935) estudió Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Madrid, fundada 13 años antes y de la que luego sería profesor de las asignaturas de Resistencia de Materiales e Hidráulica, licenciándose y obteniendo el título de Arquitecto a finales del año 1883. Tres años después, en 1886, obtuvo la licenciatura en Ciencias Exactas también en la Universidad Central de Madrid. Cuatro años más tarde, tras el fallecimiento del arquitecto don José Secall, en 1890, ganó la plaza de Arquitecto provincial de Salamanca y, dos años después, en 1892, la de Arquitecto municipal de Salamanca. Asentado en Salamanca, el 15 de julio de 1893, don Joaquín de Vargas y Aguirre casó con doña Juana Sánchez-Tabernero y Sánchez, hija del ganadero don Ildefonso Sánchez-Tabernero, propietario de la Dehesa Terrones, en Las Veguillas (Salamanca). Don Joaquín de Vargas y Aguirre fue Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, y escribió varios libros dedicados a la Historia de la Arquitectura y a

las Matemáticas, destacando, entre ellos, su obra *Diccionario de Curvas o Catálogo General de Curvas, que comprende sumariamente la historia, ecuación, forma, propiedades y bibliografía de todas las curvas de denominación especial* (Madrid, Imprenta de la Gaceta de Madrid, 1908).

Como Arquitecto provincial y municipal de Salamanca, además de realizar obras de restauración y rehabilitación en el Convento de San Esteban, entonces sede del Museo Provincial de Bellas Artes de Salamanca, comenzó, por encargo del Padre Cámara, Obispo de Salamanca, en 1891, la construcción de la Iglesia de San Juan de Sahagún, ubicada en la calle Toro, siendo sustituido, en la continuación de las obras, por el arquitecto bilbaíno José María Basterra, que finalizó la construcción de la Iglesia en el año 1896. Además, don Joaquín de Vargas y Aguirre fue el arquitecto que proyectó y edificó los siguientes edificios de la ciudad de Salamanca: el Mercado de Abastos, finalizado en 1899, con el que introdujo la arquitectura del hierro en Salamanca; el Asilo de la Vega, finalizado en 1905; y la citada Casa Lis (Pérez-Lucas, 2007: 17-22).

En los últimos años del siglo XIX, don Joaquín de Vargas y Aguirre, por encargo de don Miguel Lis, comenzó la construcción de la Casa Lis, que terminó en 1905. En ella, utilizó diversos materiales como la piedra, el ladrillo y el mármol, así como el hierro y el cristal, tan característicos de la arquitectura modernista. El edificio consta de dos plantas. En la planta baja, un patio constituye el eje central de la casa, puesto que servía de recibidor y comunicaba con las distintas estancias, una salita de estar, un despacho, un comedor y varios dormitorios. Unas columnas de hierro, fundidas y salidas del Taller Moneo, sostienen el piso principal o primer piso. En el piso principal, se hallaban las habitaciones, salas donde recibir visitas, dormitorios y el oratorio. La familia Lis pasaba el invierno en la planta superior de la vivienda y el verano en la planta baja (Pérez-

Lucas, 2007: 6-7).



Casa Lis. Patio Central,
que comunicaba todas las
estancias de la Casa de
Miguel Lis



Casa Lis. Patio Central, en la
actualidad

Ocho años después del fallecimiento de don Miguel Lis de la Puebla, el 4 de abril de 1917, la familia Lis, sus hijos Matilde, Miguel y José Demetrio, en concreto, los herederos de su segundo hijo, don Miguel Lis Primo, vendieron la Casa Lis al político y Rector de la Universidad de Salamanca don Enrique Esperabé de Arteaga (Salamanca, 16.07.1869 – Madrid, 01.04.1966), que la adquirió por 130.000 pesetas de la época. Don Enrique Esperabé de Arteaga, hijo del Rector Mamés Esperabé, se doctoró, en el año 1890, en Filosofía y Letras en la Universidad de Salamanca. Catedrático de Lengua y Literatura Griega de la Universidad de Salamanca, en agosto de 1914, fue elegido Rector de la Universidad, en sustitución de don Miguel de Unamuno y Yugo. Cuatro años más tarde, en mayo de 1918, fue elegido Senador por la provincia de Salamanca, cargo que ejerció hasta el año 1923. En enero de 1923, fue nombrado, por segunda vez, Rector de la Universidad de Salamanca, presentando su dimisión, como Rector, siete años después, en 1930. En su segunda etapa como Rector, don Enrique Esperabé de Arteaga recuperó el Palacio de Anaya para fines docentes. Además, don Enrique Esperabé poseía una dehesa, denominada Carneruelo, en la localidad salmantina de Vecinos (Pérez-Lucas, 2007: 29). De ahí, que el edificio se conozca también con el nombre de Casa del Rector.

La familia Esperabé de Arteaga vivió durante más de 23 años en la Casa Lis, hasta que en los años 40 del siglo XX, el Rector Enrique Esperabé decidió vender la Casa Lis a don Andrés Santiago (Pérez-Lucas, 2007: 32). Tras la venta de la Casa Lis, la familia Esperabé de Arteaga se fue a vivir a Madrid, donde Enrique Esperabé de Arteaga falleció en abril de 1966.

En los años 40 del siglo XX, el Rector Enrique Esperabé de Arteaga vendió la Casa Lis a don Andrés Santiago, comerciante de hierros de profesión. Don Andrés Santiago alquiló la Casa Lis y la convirtió en residencia de sacerdotes jubilados. Finalmente, treinta años después, en 1970, don Andrés Santiago vendió la Casa Lis a un sacerdote, en concreto, al sacerdote de Armenteros, don Juan Trujillano, fundador y director del Colegio-Internado de “La Inmaculada” de Armenteros, primer colegio mixto de España, destinado a la formación de alumnos procedentes de familias desestructuradas y con dificultades económicas (Pérez-Lucas, 2007: 33-34). Al tener que dirigir y ser el máximo responsable del Colegio de “La Inmaculada”, don Juan Trujillano no fijó su residencia en la Casa Lis sino en Armenteros. Como consecuencia, al no estar habitada, la Casa Lis se fue deteriorando progresivamente: por las noches, dormían, en ella, vagabundos, que durante el día se dedicaban a desvalijarla. La Casa Lis amenazaba ruina. El 19 de abril de 1979, don Juan Trujillano escribía a don Jesús Málaga Guerrero, Alcalde de Salamanca, solicitando permiso para derribar la Casa Lis. El Alcalde denegó el permiso de demolición y propuso, a don Juan Trujillano, la adquisición, por parte del Ayuntamiento, de la Casa Lis. Al no llegar a ningún acuerdo en el precio de venta del inmueble con el propietario del mismo, el Alcalde recurrió a la expropiación, pagando el Ayuntamiento, como justiprecio, 20 millones de pesetas a don Juan Trujillano. Así fue como el Ayuntamiento se convirtió en propietario de la Casa Lis (Pérez-Lucas, 2007: 34).

Inmediatamente, el Ministerio de Cultura se implicó en la

restauración del edificio, salvando, así, la Casa Lis de la ruina. A partir del año 1980 y hasta la instalación del Museo de Art Nouveau y Art Déco, la Casa Lis se convirtió en la sede de la Casa de la Cultura del Ayuntamiento de Salamanca, dirigida por don Pedro Pérez Castro.

Como ya se ha expuesto, de 1992 a 1995, se llevaron a cabo obras de remodelación y adaptación de la Casa Lis para sede del Museo de Art Nouveau y Art Déco, cuyo coste ascendió a 300 millones de pesetas. Tras estas obras de acondicionamiento del edificio, las habitaciones y distintas dependencias de la Casa Lis fueron convertidas en salas expositivas.

3. Las colecciones permanentes del Museo de Art Nouveau y Art Déco.

Tras las obras de remodelación y adaptación, realizadas de 1992 a 1995 en la Casa Lis, para albergar el Museo de Art Nouveau y Art Déco, veinte de las habitaciones y distintas dependencias de la Casa Lis fueron convertidas en salas para la exposición de las principales piezas de las diecinueve colecciones de Ramos Andrade, formadas por porcelanas, esmaltes, jarras, muñecas, esculturas, bronce, joyas, abanicos, vidrios, criselefantinas, pinturas y muebles de estilo modernista y Art Déco. La distribución museográfica de las colecciones permanentes del Museo de Art Nouveau y Art Déco es la siguiente (de la planta superior a la inferior):

Sala I. Porcelanas. Es una de las colecciones más internacionales del Museo, en la que se exponen obras de artistas vieneses, húngaros, alemanes, belgas, españoles, franceses, de Sèvres, e italianos, de las escuelas italianas de Capodimonte y de Lenci. Entre los artistas españoles, se expone una porcelana glaseada de Mariano Benlliure. De los artistas extranjeros, hay que destacar las porcelanas de Roenthal, Royal Copenhagen y Gustave Guetant.

Sala II. Esmaltes. Se trata de una colección formada por figuras, jarrones y cajitas, en la que destaca el denominado *Huevo de Pekín*, un huevo de Pascua hecho de esmalte y decorado con colores y gemas. La mayor parte de los esmaltes proceden de Limoges.

Sala III. Jarras. La colección está formada por 20 jarras, de procedencia inglesa, francesa y alemana. En una de las jarras, destaca su decoración con dibujos de la obra *La Isla del Tesoro*.

Salas IV y V. Muñecas. La colección de 300 a 400 muñecas de porcelana del Museo de Art Nouveau y Art Déco está considerada una de las más importantes del mundo. Las muñecas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX no servían de juguete para las niñas, sino que se utilizaban como motivo decorativo de los salones y estancias de las viviendas de la burguesía europea. En el último tercio del siglo XIX, la fabricación de muñecas, en Europa, era monopolio de Alemania. Para hacer frente a ese monopolio y poder competir con la fabricación alemana, los fabricantes franceses decidieron crear una sociedad para la fabricación de muñecas. Por ello, la mayoría de las 300 a 400 muñecas de la colección son de fabricación francesa y alemana: En la Sala IV, se exponen las muñecas de fabricación francesa. La compañía francesa más importante de fabricación de muñecas de la época fue la dirigida por Émile Jumeau, la Casa Jumeau, de cuyas muñecas existen varias expuestas en la aludida Sala IV. También, se exhiben muñecas procedentes de los talleres franceses de Bru, François Gaultier, Thullier y Petit & Dumontier. Las muñecas alemanas se exhiben en la contigua Sala V. En ella, se exhiben muñecas salidas de los talleres alemanes de Simon & Halbig, Heubach, Kestner, Kämmer & Reinhardt y Bruno Schmidt. En ella, también, aparecen representados los personajes circenses, domadores, payasos, etc., fabricados por la Compañía Sétif.

La única muñeca española de la colección es la conocida comúnmente como *Pepona*. Y, también, se exponen juguetes

fabricados por la compañía española Payá.

Sala XII. Bellezas de Baño. En esta Sala, se exponen, también, muñecas de porcelana esmaltada vestidas con trajes de baño y que llevan pelucas de moher en la cabeza. Inspiradas en la *Bélle Epoque*, para su fabricación, hicieron de modelos bailarinas del *music hall*.

Sala XIII. Sala Haguenauer, dedicada a las esculturas del artista Haguenauer, realizadas en los años 30 del siglo XX. Al escultor alemán Haguenauer, se deben 25 obras, que configuran un pequeño grupo escultórico, influenciado por el dadaísmo, el cubismo y el impresionismo alemán.

Sala XIV. Caracteres. Se trata de una sala en la que se exponen obras de arte a través de las cuales se realiza una crítica social de la alta sociedad europea de la época. En ella, se exhiben pequeñas figuras, que representan a personalidades políticas, sociales y del mundo del deporte, que también aparecen representados en frascos, ceniceros y palilleros, que, por tanto, hacen alusión a las citadas personalidades políticas y sociales de esa época. Dichas figuras y objetos fueron fabricados en torno al año 1915.

Sala XV. Bronces, dedicados a la “mujer modernista”, representada a través de la mujer parisina de la época. Entre ellos, abundan las pequeñas figuras y esculturas de mujeres, jóvenes bellas y provocativas *femmes fatales*, realizadas con la técnica de bronce a la cera. La mayoría de estas figuras y esculturas proceden de Viena y del taller de Juan Clará.

Salas XVI y XVII. Joyas. La colección de joyas del Museo está compuesta por objetos de valor y adornos para la mujer de estilo Art Déco, como joyas esmaltadas, diseñadas por joyeros famosos como Rene Lalique, Georges Fouquet, Alphonse Mucha, el español Luis Masriera y Carl Fabergé (1846-1920), que fue joyero de la Corte imperial rusa desde 1885; relojes Rolex y Patek Philippe; alfileres de corbata y pulseras. El joyero

René Lalique evolucionó hacia el trabajo del vidrio y, en la década de los años 1920 y 1930, añadió arsénico a la masa vítrea, lo que dio lugar a una técnica con la que se realizaron multitud de figuras. También, en la colección aparecen representadas algunas joyas españolas del periodo isabelino, o joyas isabelinas. La emblemática *Libélula*, convertida en icono del Museo de Art Nouveau y Art Déco, se exhibe en estas Salas.

Sala XVIII. Abanicos. En esta Sala, se exponen 45 abanicos de los siglos XIX y XX, abanicos de pantalla o sólo de varillas, varillas elaboradas con maderas nobles, de gran calidad, marfil y nácar.

Sala XIX. Sala Ferdinand Preiss. Se dedica esta Sala del Museo a las esculturas del artista Ferdinand Preiss, vinculado, a finales del siglo XIX, a Viena y a la corriente naturalista en la escultura. Con el paso de los años, su ideal de belleza del cuerpo humano acabó vinculado al de la pureza de la raza del nacionalsocialismo. En París, realizó una escultura en bronce, marfil y mármol, dedicada a *Don Quijote y Sancho*.

Sala XX. Pinturas y muebles. La colección de muebles de estilo Art Déco es muy reducida, ya que está compuesta por sólo dos mesitas y dos vitrinas, fabricadas, respectivamente, en los talleres de los franceses Émile Gallé y Louis Majorelle, y los catalanes Gaspar Homar y Joan Busquets. Y, la colección de pinturas está formada por más de 190 cuadros, cuyos autores son Olga Sacharoff, Celso Lagar, Federico Beltrán Massés, Mateo Hernández, José María Tamburini, Modesto Teixidor, Javier Mariscal, Patiño y otros.

Colección de vidrios. La colección está formada por 200 piezas, entre ellas, lámparas y jarrones, grabados al ácido, de Émile Gallé, los hermanos Agostine y Antoni Daum, D'Argental y el austríaco Loetz. Émile Gallé, promotor de la Escuela de Nancy, es una figura clave en el desarrollo del Art Nouveau, consiguió que los objetos de vidrio alcanzaran la

categoría de obras de arte y obtuvo un gran éxito comercial con sus vidrios, como Loetz, en torno al año 1900.

Colección de criselefantinas. Las criselefantinas proceden de la antigua Grecia, y se elaboraban en oro y marfil, para representar, entre otros, a los dioses de la mitología griega. El Museo de Art Nouveau y Art Déco posee una colección de más de 2.400 criselefantinas catalogadas, de las que sólo 122 se exponen en la colección permanente del Museo, de las cuales 20 son obra de Demetre Chiparus y 5 son obra de C.J.R. Colinet. La colección de criselefantinas, icono del Art Déco, es una de las más importantes y originales del Museo. Las criselefantinas están elaboradas en madera noble, marfil, mármol y bronce, y representan a figuras de bailarinas, bailarines rusos, actores y figuras femeninas en general. Fueron realizadas, entre 1897 y 1933, para el consumo de la burguesía de la época, por los artistas Théodore Rivière (1857-1912), Ernest Barrias (1841-1905), Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Otto Hoffman, Ferdinand Preiss, Joseph Lorenzl, Paul Phillippe, Roland París, Demetre Chiparus y otros artistas del Art Nouveau francés, todos ellos expertos en la talla del marfil, en el trabajo del bronce con técnicas tomadas del trabajo de joyería y que sabían disimular muy bien las uniones dentro de las piezas, lo cual servía y sirve para determinar la calidad de cada pieza. Una de las obras más importantes de la colección es la conocida como *Bailarina egipcia*. Pocas colecciones de criselefantinas como ésta pueden ser disfrutadas por el público en otros museos europeos.

En las Salas centrales del Museo, de la Sala VI a la Sala XI, se exponen las colecciones de vidrios y de criselefantinas.



Vidriera emplomada con la que se cerró el Patio Central, diseñada por Ramos Andrade



Casa Lis. Patio Central con la Vidriera emplomada

4. *Principales exposiciones temporales organizadas por el Museo de Art Nouveau y Art Déco.*

Durante 20 años, desde la inauguración del Museo, en abril de 1995, hasta el presente año 2015, el Museo de Art Nouveau y Art Déco ha organizado multitud de exposiciones temporales en las propias salas del Museo destinadas a tal fin o en otros museos y salas expositivas de otras ciudades.

Entre las primeras exposiciones temporales organizadas en la Casa Lis, es decir, en la sede del propio Museo de Art Nouveau y Art Déco, en Salamanca, hay que destacar las siguientes:

1ª. “Casa de Muñecas”, organizada para presentar la colección de muñecas del Museo (1995).

2ª. “Pintura española del siglo XIX”, en colaboración con la Fundación Mafre y el Museo Nacional de La Habana (febrero-abril de 1996).

3ª. “Los ojos de Lis”, exposición fotográfica de la vida cotidiana de la familia de don Miguel Lis de la Puebla en la propia Casa Lis, organizada en colaboración con la Filmoteca Regional de Castilla y León (mayo-junio de 1996).

4ª. “Bocetos originales de Alta Costura” (mayo-junio de 1996).

5ª. “Anglada Camarasa. Sus ambientes”, organizada con la colaboración de La Caixa, para glosar la vida del artista (enero-febrero de 1997).

En el año 1999, el Museo de Art Nouveau y Art Déco organizó cuatro exposiciones temporales:

6ª. “Reflejos”, en colaboración con la Casa de Japón en Salamanca (marzo-abril de 1999).

7ª. “El último legado de Manuel Ramos Andrade”, que primero se expuso en su propia casa del Paseo de Gracia esquina con la Calle Pau Claris de Barcelona (mayo-julio de 1999).

8ª. “Salvador Dalí. Álbum de Familia” (abril-mayo de 1999).

9ª. “Alas para la libertad” (noviembre-diciembre de 1999).

Durante la primera década del siglo XXI, del año 2001 al año 2010, el Museo de Art Nouveau y Art Déco organizó las siguientes exposiciones temporales:

10ª. “Durero y su tiempo” (2001).

11ª. “Cabaret. París-Berlín, Años 30”, gran exposición itinerante del Museo que se inauguró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Pasó por diferentes ciudades de España, Portugal (Lisboa) y Francia (París), para, por último, ser expuesta en la delegación del Banco de España en Salamanca. Esta exposición sirvió para hacer una gran promoción del Museo, y de su colección de criselefantinas, en todo el mundo en el año 2005, una década después de su inauguración.

12ª. “Muestra de joyas”, organizada en colaboración con la Fundación La Caixa en Lérida, también en el año 2005, y

dedicada a los joyeros modernistas del Museo de Art Nouveau y Art Déco.

14ª. En 2006, coincidiendo con la XIII Edición de las “Edades del Hombre” celebrada en Ciudad Rodrigo, el Museo de Art Nouveau y Art Déco organizó, también en la citada localidad salmantina, una exposición con el título “Universo Lis”.

15ª. En 2007, el Museo organizó una exposición dedicada a la obra artística de Ignacio Zuloaga.

16ª y 17ª. Al año siguiente, en 2008, el Museo organizó dos interesantes exposiciones, dedicadas a “Sorolla y Castilla” (título de la exposición), y a “Artesanos del fuego”, en la que se expuso la Colección de Vidrios del Museo.

18ª. En el año 2009, el Museo organizó una exposición excepcional, que fue la exposición temporal del año para el Museo, dedicada a la obra del artista francés Alphonse Mucha, gran creador y divulgador del estilo Art Nouveau, bajo el título “Alphonse Mucha (1860-1939). Seducción, modernidad y utopía”, que se pudo visitar del 29 de mayo al 30 de agosto de ese año. Alphonse Mucha fue un pionero en la aplicación del arte a la publicidad y uno de los padres del diseño gráfico moderno. En la exposición, a cuya inauguración asistieron los nietos del artista, se presentaron muchas de las obras de Alphonse Mucha, a partir de cinco ejes o temas fundamentales: el teatro y Mucha; las exposiciones de sus obras que Alphonse Mucha realizó en el Brooklyn Museum de Nueva York en 1921; la mujer como musa e icono en Alphonse Mucha; la fotografía, como medio y como arte, en Alphonse Mucha; y la relación entre Alphonse Mucha y los medios de comunicación social: los carteles publicitarios, los anuncios y la publicidad a través de los envases de productos de alimentación y de perfumes.

19ª y 20ª. Y, al finalizar la década, en 2010, se organizaron dos importantes exposiciones temporales dedicadas a “La Tauromaquia de Picasso” y “El Cau Ferrat”.

21ª. En la segunda década del siglo XXI, en 2013, el Museo organizó una interesante exposición temporal dedicada a la figura de “García Benito”.

22ª. Y, en enero de 2015, año de su vigésimo aniversario, el Museo de Art Nouveau y Art Déco ha organizado su primera exposición temporal conmemorativa de tal efeméride, “Salamanca, 1900”, que, como su propio nombre indica está dedicada a la Salamanca de principios del siglo XX y en la que se exhiben más de 80 piezas u obras de arte, entre fotografías, dedicadas a la vida cotidiana en Salamanca entorno a la Plaza de las Verduras y la Plaza del Mercado y realizadas algunos de los personajes más representativos de la ciudad a principios del siglo XX, como el comerciante González de la Huebra, Venancio Gombau, Dámaso Ledesma, Inés Luna Terrero y Miguel de Unamuno, entre otros; trajes, utilizados a principios del siglo XX; joyas, juguetes y otros objetos de la época (Anónimo, 2015a: 17).

Por tanto, en casi veinte años, de abril de 1995 a enero de 2005, el Museo de Art Nouveau y Art Déco ha organizado más de 20 exposiciones temporales. Las 22 exposiciones temporales a las que aquí se hace referencia fueron las que más trascendencia tuvieron, en estos veinte años, por su número de visitantes y su repercusión mediática.

5. A modo de conclusión: el Museo de Art Nouveau y Art Déco.

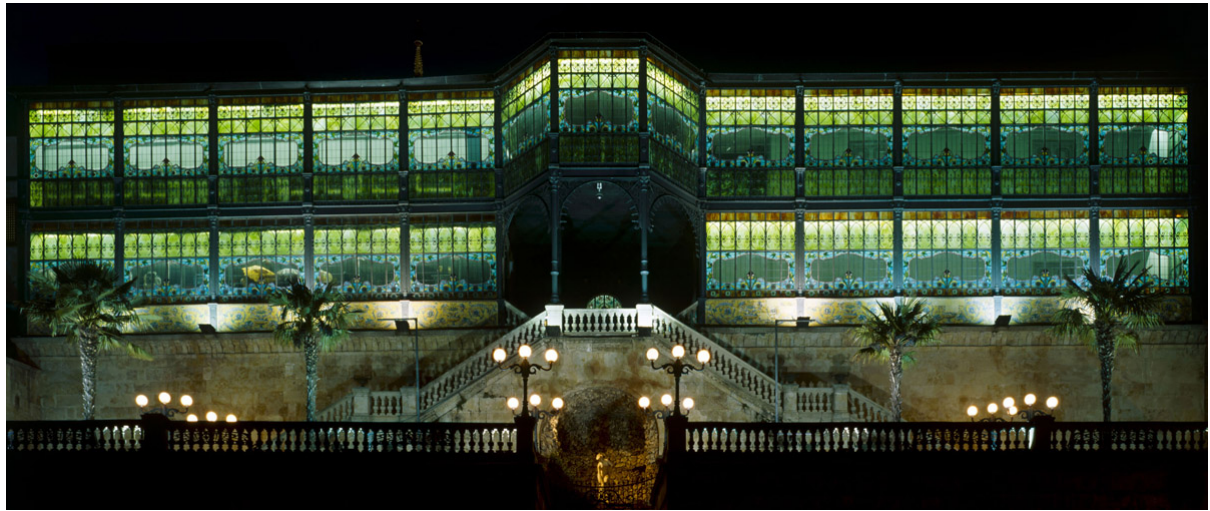
Después de lo expuesto, gracias a la donación de las colecciones de don Manuel Ramos Andrade, se puede afirmar que el Museo de Art Nouveau y Art Déco es uno de los museos modernistas más importantes de Europa.

El Museo de Art Nouveau y Art Déco es un museo de artes aplicadas y artes decorativas de calidad, que, cronológicamente, abarca desde las últimas décadas del siglo XIX hasta el final de la II Guerra Mundial. Se trata, por

tanto, de un Museo en el que se exhiben las expresiones artísticas europeas de la *Historia de Nuestro Tiempo*. La expresión o concepto *Historia de Nuestro Tiempo* fue acuñada, en 1949, por el *Institut für Zeitgeschichte* de Munich, para estudiar el nazismo, y su cronología abarca, fundamentalmente, el periodo de entreguerras, de 1917 a 1945, aunque el modernismo se remonte a las últimas décadas del siglo XIX. El Art Nouveau, o modernismo, desde finales del siglo XIX hasta el comienzo de la I Guerra Mundial, superó los patrones del historicismo y vivió su momento culminante en la Exposición Universal de París del año 1900. Por su parte, el Art Déco, puramente decorativo, dedicado a la producción de objetos de diseño, característico del periodo de entreguerras (1917-1945), que recibió la influencia del orientalismo (egiptología) y del arte de vanguardia, vivió su momento culminante en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925.

Finalmente, y esto es lo más importante, el Museo de Art Nouveau y Art Déco ha conseguido, como pretendían los artistas del movimiento Arts & Crafts, modernistas y de Art Déco, equiparar las Bellas Artes decimonónicas, cuyas realizaciones son exhibidas en el Museo Provincial de Bellas Artes de Salamanca, con las Artes Decorativas, cuyas obras, de gran calidad y perfecto acabado, son exhibidas en el Museo de Art Nouveau y Art Déco. Las Artes Decorativas han dejado de ser consideradas inferiores a las Bellas Artes.

Por tanto, por su temática y por su cronología, tras visitar el Museo Provincial de Bellas Artes de Salamanca, lo más recomendable es visitar su continuación natural, el Museo de Art Nouveau y Art Déco de la calle Gibraltar.



Casa Lis. Fachada Sur. Vidrieras iluminadas por la noche

La recuperación del culto a Nuestra Señora de la Violada a través de la actuación del Instituto Nacional de Colonización en San Jorge (Huesca)

1. INTRODUCCIÓN

En este estudio nos centramos en el análisis de la ermita de Nuestra Señora de la Violada -así como en el culto a esta advocación-, que forma parte del proyecto del pueblo de San Jorge (Huesca); un pequeño núcleo creado por el Instituto Nacional de Colonización (INC) en la zona de la Violada. Este territorio debe su nombre a la antigua Vía Lata (*camino ancho*), calzada que en época romana unía las ciudades de

Huesca y Zaragoza (Fig. 1). De este modo, cuando José Borobio Ojeda, arquitecto encargado de la Delegación Regional del Ebro del INC, proyectó en 1954 en esta zona el nuevo pueblo de San Jorge, propuso a la Dirección General de Arquitectura de este Instituto incluir una pequeña ermita con la que recuperar el culto a Nuestra Señora de la Violada y que, a su vez, éste sirviera como elemento aglutinador social, uniendo en su romería a todos los nuevos pueblos de la zona del mismo nombre. Esta ermita se emplazó donde se ubicaba la antigua (propiedad de los condes de Gurrea) desde época medieval. Pero en el siglo XIX este culto se trasladó a la actual iglesia parroquial de Gurrea de Gállego (Huesca), por lo que esta construcción fue abandonada, desembocando en el estado de ruina en el que la encontró el INC.

Sin embargo, antes de abordar su estudio, analizamos, en primer lugar, el panorama religioso de la primera posguerra y el papel desempeñado por la Iglesia; en segundo lugar, la labor de construcción de ermitas por el INC dentro de su plan de edificación de pueblos de colonización; en tercer lugar, el culto a la Virgen de la Violada en la antigua ermita y en la nueva; y, por último, trataremos la nueva ermita de la Violada.



Figura 1. Mapa de situación del área de la Violada (Instituto Nacional de Colonización, 1946).

2. EL NUEVO ESTADO Y LA IGLESIA: LA ESPAÑA MARIANA

La Iglesia fue una de las instituciones clave sobre la que se fundamentó el régimen franquista en su aspecto ideológico y moral, convirtiéndose en uno de los componentes esenciales de la sociedad en la posguerra (GÓMEZ, 1995: 30). Así, la Iglesia estuvo unida al franquismo desde su inicio, destacando a este respecto algunos momentos fundamentales para comprender el papel que ésta desempeñó en este momento (Cf. CASANOVA, 2001). Para comenzar, hay que señalar que en 1938, con el Fuero del Trabajo (9 de marzo de 1938), se quiso renovar “la tradición católica de justicia social y alto sentido humano” del pasado como “instrumento al servicio de la integridad patria”[\[1\]](#). Posteriormente, se promulgó el Decreto de 10 de marzo de 1941 sobre reconstrucción de templos parroquiales

destruidos durante la contienda, con el fin de recuperar las construcciones religiosas destruidas en la guerra civil[2]. Este mismo año se firmó un convenio con la Santa Sede (siendo su primer acuerdo de la posguerra con el gobierno español)[3], con el que se restauraba “el sentido católico de la gloriosa tradición nacional” (Amanecer, 1941: 1) y se colaboraba con la Iglesia en el nombramiento de obispos. Seguidamente, en 1945 se promulgó el Fuero de los Españoles, que proclamaba en su sexto artículo la unidad católica del país.

Tras otros acuerdos establecidos en este período, el convenio más destacado fue el Concordato con la Santa Sede de 27 de agosto de 1953, punto clave en materia de reglamentación eclesiástica, y que reforzaba la situación existente en el país. En él se recoge que “El Estado español reconoce a la Iglesia católica el carácter de sociedad perfecta y le garantiza el libre y pleno ejercicio de su poder espiritual y de su jurisdicción, así como el libre y público ejercicio de culto” (Ediciones del Movimiento, 1963: 14). Vemos por tanto cómo la Iglesia tenía en esta época libertad para desarrollar toda clase de actos de culto, siempre con el apoyo estatal en cuanto a medios económicos se refiere, y contando con la presencia de autoridades civiles y militares (PETSCHEN, 1977: 16).

Tras este breve recorrido por la reglamentación que en materia religiosa rigió la España de posguerra, podemos advertir cómo su doctrina social estuvo presente en todos los aspectos de la vida y en las costumbres religiosas del momento, con especial arraigo en el medio rural. Esta unión motivó el incremento de las manifestaciones religiosas populares, con el fomento de gran número de actos de esta índole, como las romerías (VÁZQUEZ, 2002).

En este contexto, cabe entender la importancia que el culto a la Virgen María alcanza en la época de la posguerra, y especialmente en tierras aragonesas. Aragón había sido un territorio importante en el desarrollo de la contienda bélica,

y, como consecuencia, el culto a la Virgen del Pilar - proclamada patrona de la Hispanidad y su templo santuario de la Raza (Heraldo de Aragón, 1939: 3)- fue atendido con especial mimo por el Caudillo[4]. Así, se consideraba que Aragón, y en concreto su capital, era “un centro de espiritualismo de la Patria España. Por algo, en su capital antigua, se yergue el Templo Nacional de la Virgen del Pilar” (ORLANDO, 1946: 3). El significado de la imagen del Pilar como símbolo del nuevo Estado fue determinante en este sentido (Cf. RAMÓN 2014):

En tiempos más recientes, la Pilarica es la base de la defensa de Zaragoza, y uno de los símbolos de nuestra Cruzada, y en las gestas del Alcázar, Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza e innumerables puntos fue la Virgen el baluarte contra la invasión roja(MENÉNDEZ y QUIJADA, 1940).

Por tanto, es significativa la importancia que para Aragón tiene la presencia mariana, dado que, al menos desde época medieval, las tierras aragonesas se han desarrollado culturalmente en torno a una tradición que recordaba la venida de la Virgen bajo la advocación del Pilar, lo que hace de Aragón una tierra profundamente marcada por la devoción a la Virgen María en numerosas advocaciones. Este hecho adquiere una gran repercusión en la religiosidad popular, convirtiendo a esta región en un territorio marcado por toda su geografía con pequeñas ermitas emplazadas en lugares elevados, donde el hombre tuviera una referencia para alzar sus plegarias a Dios, sobre todo en busca de agua, consuelo o ayuda (BUESA, 1995: 403). Asimismo, en la prensa local de la época se recoge que donde más enraizada estaba esta fe era en los hombres del campo:

Porque como España es eminentemente labradora, campesina, el predominio de los hombres del campo en tales peregrinaciones mostró cómo la fe mariana se halla enraizada en todas las tierras españolas tan profundamente

como pueda estarlo en las ciudades, o más, acaso, ya que en los pueblos se vive otra vida más próxima a Dios, pues que se siente mejor, en la maravilla del fructificar la tierra, del florecer las plantas y granar las espigas, del salir y ocultarse el sol, del movimiento y el equilibrio de los astros, de la mano divina(MONTALBÁN, 1945: 3).

Esta devoción mariana tiene su reflejo en aquellos momentos en la reconstrucción de ermitas dañadas durante la contienda civil, y en la proyección de nuevas a lo largo de nuestra geografía[5]. A este respecto, es interesante aludir a las restauraciones llevadas a cabo por la Dirección General de Regiones Devastadas en ermitas destruidas durante la guerra, como la de Nuestra Señora de los Pueyos en Alcañiz (Teruel) (PEÑA, 1944), así como a los proyectos de nuevas ermitas, como la ermita de la Virgen de la Victoria en el pueblo de Brunete (Madrid), formulada en 1940 por los arquitectos Luis Quijada y Martínez y J. Pidal[6], o la ermita de San Martín en Rodén (Zaragoza), diseñada por el arquitecto zaragozano Santiago Lagunas en 1945; dos proyectos que no llegaron a materializarse[7].

Es en este contexto donde se diseña, en 1954, por iniciativa del Instituto Nacional de Colonización y a propuesta del arquitecto José Borobio, la ermita de Nuestra Señora de la Violada. Esta fecha es de suma importancia para España y Aragón en materia mariana, dado que se celebró el Año Mariano, con capitalidad en Zaragoza. Por este motivo, tuvo lugar en octubre, coincidiendo con la festividad de la Virgen del Pilar, un Congreso Nacional Mariano, cuyos actos culminaron con la “consagración de España al Corazón Inmaculado de María por el propio Caudillo”. Una conmemoración en la que la veneración de la Virgen tuvo un papel destacado, y, por ello, nos interesa subrayar un acto de suma importancia como fue la procesión celebrada el día 12 de octubre (El Noticiero, 1957), que fue organizada y dirigida por el obispo auxiliar de Zaragoza, Lorenzo Bereciartúa Balerdi. En ella figuraron

imágenes de Vírgenes procedentes de todas las regiones españolas, “constituyendo un triunfo y una apoteosis de Nuestra Señora la Santísima Virgen, sin precedentes en la historia de Zaragoza” (Congregación de los Misioneros Claretianos, 1954: 67) (Fig. 2). Encabezaba la marcha la imagen sedente del Inmaculado Corazón de María, venerada en el santuario del mismo nombre que los Padres Claretianos regentaban en Ciudad Real, y a continuación cuatro imágenes de Vírgenes aragonesas dispuestas a modo de corte de honor[8]: Nuestra Señora del Pueyo, de Belchite (Zaragoza); Nuestra Señora de La Peana, de Borja (Zaragoza); Nuestra Señora de Iguácel, de Jaca (Huesca); y Nuestra Señora de Sancho Abarca, de Tauste (Zaragoza), acompañadas de otras[9]. Esta procesión, con principio y fin en la Plaza del Pilar, tuvo uno de sus puntos clave en la plaza de España, donde, desde el balcón principal de la Diputación Provincial, el Caudillo y su esposa presidieron todo el acto (Fig. 3).



<p>Figura 2.- Imágenes de las Vírgenes presentes en la procesión del 12-10-1954 (Fuente: Archivo Municipal de Zaragoza AMZ).</p>	<p>Figura 3.- El Caudillo y su esposa, presidiendo la procesión desde los balcones de la Diputación Provincial de Zaragoza (Fuente: AMZ).</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

No es de extrañar que en este contexto de exaltación mariana se concibiesen en Aragón ermitas en honor a la Virgen, tal como sucedió en el pueblo de El Fayón (Zaragoza), donde se proyectó una ermita a la Virgen María en su advocación del Pilar “con deseo de conmemorar el Año Santo Mariano”(O. S., J. M., 1954: 10); o en el Stadium Casablanca de Zaragoza, donde se emplazó una ermita dedicada a esta misma advocación, diseñada por el arquitecto José Romero Aguirre y erigida “como homenaje a la Virgen del Pilar en este Año Mariano” (A., L. 1954: 9).

Como hemos apuntado anteriormente, el ambiente político, religioso y social de nuestra posguerra fue propicio para las construcciones religiosas, ya fuera en forma de restauración de edificios dañados, o a través de construcciones de nueva planta. A este respecto, el culto a la Virgen María y la edificación de ermitas bajo su advocación desempeñó un papel destacado en este período.

3. EL INSTITUTO NACIONAL DE COLONIZACIÓN Y LA PROYECCIÓN DE ERMITAS

El Instituto Nacional de Colonización (INC) fue una institución creada en el año 1939 como dependiente del Ministerio de Agricultura, que llevó a cabo, junto con el Ministerio de Obras Públicas, la política de colonización agraria emprendida en la posguerra, continuando políticas colonizadoras anteriores.

Uno de sus principales cometidos fue la construcción de nuevos núcleos de población, que son resultado de la reorganización del territorio como consecuencia de la transformación de extensas zonas de secano en regadío. Así, la zona de la Violada, en las provincias de Huesca y Zaragoza, que es donde ubica la ermita objeto de estudio, fue declarada de Alto Interés Nacional por Decreto de 5 de julio de 1944[\[10\]](#). En ella se construyeron un total de seis núcleos de nueva planta: Ontinar del Salz y Puilato, en la provincia de Zaragoza, y El Temple, San Jorge, Artasona del Llano y Valsalada, en la de Huesca. Todos ellos fueron diseñados por el arquitecto zaragozano José Borobio Ojeda, dado que este profesional era el arquitecto encargado de la Delegación Regional del Ebro del Instituto Nacional de Colonización, con sede en Zaragoza[\[11\]](#).

Estos pueblos de colonización estaban dotados de todos los servicios necesarios para que los nuevos pobladores pudieran desarrollar en ellos una vida en comunidad, fomentando a su vez las relaciones sociales. De este modo, el pueblo de San Jorge, de cuyo proyecto, como decíamos anteriormente, forma parte esta ermita, se encuentra conformado por estos edificios: 46 viviendas para colonos y 12 para obreros agrícolas; un edificio administrativo con consultorio médico; dos viviendas para comerciantes; locales para la Hermandad Sindical; iglesia con vivienda parroquial, escuela mixta y casa para la maestra.

Dentro de este programa, es preciso destacar la importancia que se le otorgaba a la iglesia como elemento aglutinador social en torno a la que se desarrolla la vida comunitaria, de acuerdo con los postulados políticos y religiosos del nuevo régimen surgido tras la contienda bélica. Por este motivo, las construcciones religiosas desempeñaron un papel destacado en la planificación de los pueblos de colonización (SORDO, 1954). De este modo, la construcción de los nuevos núcleos se regía por la circular núm. 222 (1947) del INC, en la que se definía que éstos habían de incluir, entre sus edificios públicos, una

iglesia o ermita. Dos años más tarde, la circular núm. 246 (1949) determinó cómo habían de ser estos edificios en función del tamaño del pueblo [\[12\]](#), sin contemplar la construcción de ermitas. Además, respecto a las iglesias, no será hasta 1957 cuando, con la circular núm. 379, se regule de una manera específica su edificación por el INC, en la que igualmente no se menciona la proyección de ermitas. No obstante, aunque no quede recogido en estas circulares de reglamentación interna, y como quedará constatado a continuación, su construcción será acometida por este Instituto.

De este modo, se proyectaron varias ermitas en nuestro país por el INC, siendo la primera de la que tenemos constancia la de Bonete (Albacete), diseñada por Pedro Castañeda Cagigas en 1949 para ser edificada en el lugar en el que “existía anteriormente otra Ermita que en la actualidad está en ruina y que dado su estado no permite reconstrucción alguna” (Fig. 4) [\[13\]](#).

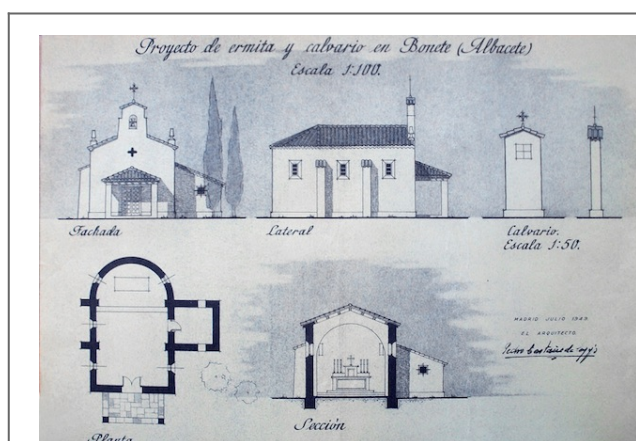


Figura 4.- Ermita y calvario en Bonete (Albacete), por el arquitecto Pedro Castañeda, 1949 (Fuente: ACMAGRAMA).

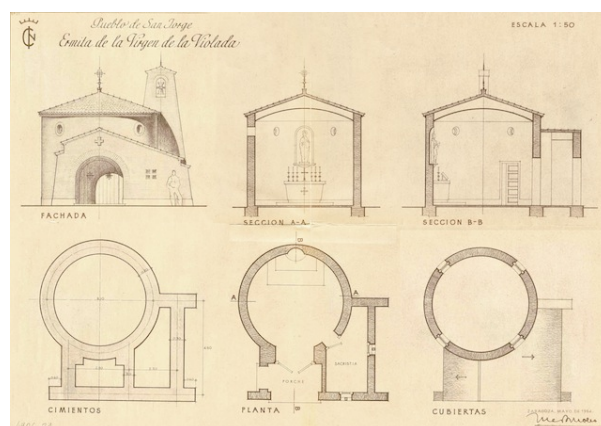


Figura 5.- Ermita de Nuestra Señora de la Violada, San Jorge, por el arquitecto José Borobio, 1954 (Fuente: ACMAGRAMA).

En Aragón, el INC proyectó las siguientes ermitas: la de la

Violada, en la zona regable del mismo nombre (Fig. 5); la de Valfonda de Santa Ana, en la zona de Monegros (Huesca); y la de Santa María de la Bardena, en la zona de las Bardenas (Zaragoza). En relación con esto, y con ocasión de la proyección de la última ermita citada, el Instituto reflexionaba sobre el sentido de estas construcciones religiosas, señalando que la idea de la edificación de una ermita nace del siguiente objetivo:

De la misma esencia de Colonización. Colonizar significa establecer gente en un territorio inculto y cultivarlo. En este «poblar» el I.N.C. no pierde de vista la misión espiritual en plena armonía con la material. Y así construye ermitas para ayudar a este anhelo de sus colonos de agruparse y unirse en fechas determinadas, bajo un ambiente propicio a la fraternidad, religiosidad e intercambio de nobles ideas y de animosidad para el bien y el trabajo (GUARC, 1992: 182-184).

Además, se recuperaba la tradición de la celebración de las romerías, razón por la cual se trató de dotar a los nuevos núcleos de estas tradiciones y fiestas, dado que se entendía que era parte de la esencia cultural de los pueblos. Por este motivo, se llevaron a cada nuevo núcleo imágenes representando a sus patronos y Vírgenes, y se recuperaron algunos antiguos cultos, como es el caso del de la Violada, que a continuación analizamos.

4. EL CULTO A LA VIRGEN DE LA VIOLADA Y LA ANTIGUA ERMITA

En primer lugar, hay que señalar que la advocación a la Virgen de la Violada [\[14\]](#) debe su nombre al territorio en que se asienta: la *Vía Lata* (camino ancho), calzada romana que unía las ciudades de *Oscá* (Huesca) y *Caesaraugusta* (Zaragoza), transformándose en la Edad Media en *Vialada* (CABRÉ, 1959), nombre que llevó a la actual denominación: *Violada* [\[15\]](#). Esta área, ubicada entre las provincias de Zaragoza y Huesca, se halla integrada por los pueblos de San Mateo de Gállego,

Zuera, Gurrea de Gállego, Alcalá de Gurrea, Almudévar y Tardienta.

De este modo, la nueva ermita dedicada a la Violada fue construida por el INC en el lugar en el que se encontraba la antigua ermita de igual advocación (que tiene su origen en época medieval)[\[16\]](#), cuyo culto desapareció en el siglo XIX, al ser trasladada la imagen a la iglesia parroquial de Gurrea de Gállego. De ahí que el arquitecto proyectista del pueblo de San Jorge, José Borobio, y al parecer movido por el ingeniero agrónomo Juan Serrano Coca, decidiese incluir una nueva ermita que recuperara el culto a esta Virgen[\[17\]](#).

En esta antigua ermita, como en casi todas las de las tierras llanas aragonesas, la devoción a la Virgen se basaba en la esperanza depositada, principalmente, en conseguir una prosperidad para sus tierras. Por ello, acudían a ella los habitantes de la villa oscense de Almudévar y de todos los pueblos pertenecientes a la baronía de Gurrea, dado que esta zona de la Violada se ha caracterizado siempre por su aspecto desértico[\[18\]](#).

Como hemos comentado anteriormente, cuando el INC comenzó los trabajos del pueblo de San Jorge se encontró con un edificio en estado ruinoso, en el que se decidió demoler lo poco que quedaba del mismo[\[19\]](#). Por este motivo, para poder conocer la historia de esta antigua ermita debemos basarnos en la documentación localizada en la Sección de Nobleza del Archivo Histórico Nacional, en Toledo[\[20\]](#), que hace referencia al traslado de su culto desde el lugar que actualmente ocupa la nueva ermita al vecino pueblo de Gurrea de Gállego, dado que los condes de Gurrea -quienes habían sufragado su construcción- decidieron dejar de usarla en el siglo XIX para trasladar la imagen de la Virgen a la capilla de su palacio en el citado pueblo, actualmente iglesia parroquial[\[21\]](#). Así, la antigua ermita había servido hasta entonces como oratorio particular de estos condes y de los colonos que trabajaban las tierras de Gurrea de Gállego:

La capilla u oratorio, dispuesto por los señores temporales por devoción y beneficio de sus Renteros o Colonos, quienes son, y siempre han sido en todos sus efectos parroquianos de la dicha iglesia de Gurreea reputados y tenidos por vecinos como que está comprendido dentro de su término y dezmatorio[\[22\]](#).

Este espacio se componía de una casa para habitación del rentero o colono, y una iglesia con oratorio, donde, por devoción de los señores temporales de Gurreea, “se providencia que los días festivos se celebre el santo sacrificio de la Misa, por el Sacerdote que eligen de la villa de Almudévar, o del lugar de Alcalá como más inmediatos”[\[23\]](#). A ello se añadía una hospedería que servía para dar posada a los pasajeros que atravesaban esta zona desértica, entonces despoblada:

Su territorio, y dezmatorio, en que está comprendido el que llaman Monte y tierras de Violada, pues aunque hay constituida casa para habitación del rentero o colono con oratorio a donde por devoción de los señores temporales, y comodidad de aquellos habitantes, se providencia para que los días festivos se celebre el santo sacrificio de la misa, sin que en este oratorio haya, ni hubiese habido reservación de sacramento, Pila Bautismal ni la menor circunstancia que la constituya parroquia, ni anejo a la de Gurreea, porque el arrendatario o colono de dicho monte y término ha sido y es parroquiano de la iglesia de Gurreea de la que y por su propio cura se le administran los sacramentos, y a donde acude todos los años al cumplimiento del precepto Pascual, y los Difuntos, se llevan a enterrar a la dicha iglesia, y también a Bautizar los que nacen en la precitada Casa de Violada. De manera que es una Casería, situada en el propio territorio de Gurreea, y como vecino de la misma, contribuye con todos los Reales derechos, y todas las demás pechas que se cargan a los demás vecinos[\[24\]](#).

Pero como queda patente en la documentación conservada, el

hecho de celebrar misa en esta capilla conllevaba un problema de mantenimiento, lo que motivó que se desplazase su culto a Gurreea[25]. Esto condujo a los condes de Gurreea a abandonar el culto en la antigua ermita de la Violada para centrar sus intereses en la reforma de la capilla-iglesia existente junto a su palacio de Gurreea como depositaria del culto a esta Virgen:

El Excmo señor Conde de Parcent, durante su estancia en esta capital [Valencia] me ha encomendado entre otras comisiones (...) la de participar a V. [usted]; que la importancia de las obras que reclama la construcción de la Capilla Yglesia de Ntra Sra de la Violada al lado de su palacio de Gurreea, exige más tiempo para su terminación del que se calculaba cuando a este fin nombró a V. capellán interino de su casa en dicho punto y por lo tanto que se vé en el caso de suprimir por ahora la esperada plaza (...). Valencia, 12 de abril 1863[26].

De hecho, es esta iglesia de Gurreea, dedicada a San Nicolás de Bari, la que en la actualidad custodia la antigua imagen de la Virgen de la Violada. Con motivo del abandono del culto en la antigua ermita, se acometió la reforma de esta iglesia en el siglo XIX, siguiendo el diseño firmado por el maestro albañiloscenseElías Rubio en 1782 (Fig. 6)[27].

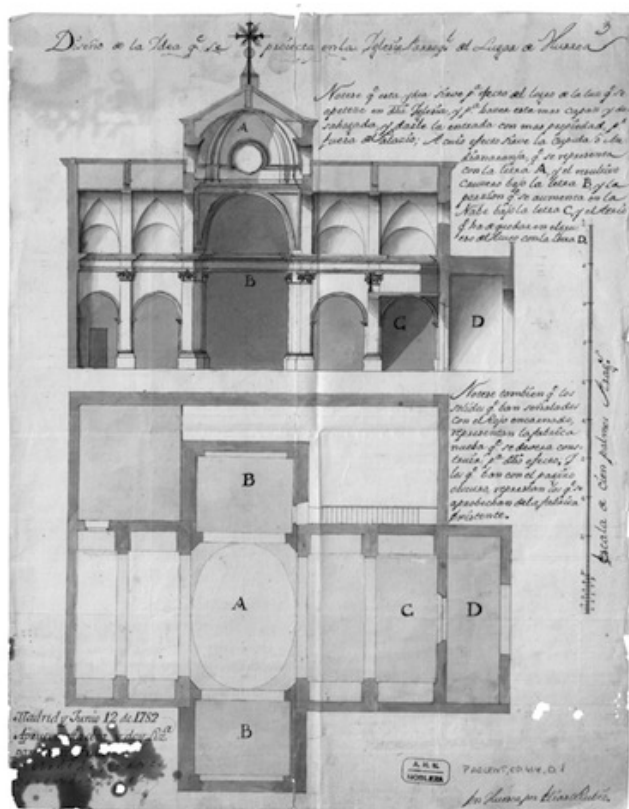


Figura 6.- Proyecto de ampliación de la iglesia parroquial de Gurrea de Gállego (Huesca). Planta y alzados, por el maestro Elías Rubio, 1782 (España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico de la Nobleza, PARCENT, C.414, D.1.).



Figura 7.- Virgen de la Violada, en la iglesia parroquial de Gurrea de Gállego, hacia 1961 (Foto: archivo de la familia Borobio, Zaragoza).

Por tanto, la imagen de Nuestra Señora de la Violada fue trasladada a esta iglesia al abandonar la antigua ermita (Fig. 7). Se trata de una talla de madera, que, hasta ahora, se había fechado en el siglo XVIII, pero recientemente los trabajos de restauración de esta imagen y los análisis químicos de su policromía [\[28\]](#) han puesto de relieve la existencia de restos pictóricos de los siglos XIV al XVI, lo que confirmaría la antigüedad de esta imagen y su pertenencia a la antigua ermita (Figs. 8-9) [\[29\]](#)



Figura 8.- Restos de policromía de la antigua talla de la Virgen, datados aproximadamente en los siglos XIII-XIV (izq.) (Foto: Antique).



Figuras 9.- Restos de policromía de la antigua talla de la Virgen, datados aproximadamente en los siglos XV-XVI (Foto: Antique).

De este modo, y con todos estos antecedentes, parece lógico y acertado que, con la llegada del Instituto Nacional de Colonización a la zona, se emprendiera la construcción de una ermita en el mismo sitio que antaño cobijó esta imagen de la Virgen de la Violada.

5. LA NUEVA ERMITA DE LA VIOLADA: 1954-1961

Como hemos indicado anteriormente, la ermita de Nuestra Señora de la Violada se encuentra incluida en el proyecto del nuevo pueblo de San Jorge, diseñado por José Borobio y fechado en 1954. Pero esta edificación se terminó con posterioridad, dado que lo que primó fue la terminación de las viviendas de colonos y las edificaciones básicas que componían dicho núcleo (Figs. 10-11).



Figura 10.- El arquitecto José Borobio (tercero por la izquierda) con otros miembros del INC ante la puerta de la ermita de Nuestra Señora de la Violada, hacia 1961 (Foto: archivo de la familia Borobio, Zaragoza).



Figura 11. Ermita de la Violada, hacia 1990 (Foto: Alberto Tomás, San Jorge).

Se trata de un edificio de pequeñas dimensiones y bajo costo, siendo éste uno de los motivos por los que el INC aprobó su edificación, dado que, como señalábamos anteriormente, su inclusión en el proyecto había sido propuesta por José Borobio. Así, en el informe conjunto del Servicio de Arquitectura y de la Sección Cuarta del INC sobre la construcción del pueblo de San Jorge, se resolvió que “Aunque la ermita que se incluye en el Proyecto no figuraba en la orden de encargo, creemos que, teniendo en cuenta las razones expuestas por el autor del proyecto, debe construirla” [\[30\]](#). Entre las razones expuestas por Borobio en la citada memoria, se encuentra la recuperación de una antigua tradición existente en el lugar con el fin de que sirviera de amparo espiritual para toda esta zona regable.

Presenta planta circular de 5,10 m. de diámetro interior, a la que se añade un porche y una sacristía. De este modo, esta construcción sigue muy de cerca, en planta, el proyecto de capilla que este mismo profesional había diseñado para el

anteproyecto del pueblo de Artasona (1952), y también el proyecto de capilla para el cementerio de Ontinar de Salz (1952), en lo que respecta a la fachada (Fig. 12)[\[31\]](#). Este diseño de ermita para el INC es el único localizado de este tipo, ya que no lo repetirá en las posteriores ermitas construidas por el mismo arquitecto.

Asimismo, en su construcción prima la economía de materiales y la “sinceridad constructiva”, o lo que es lo mismo, la renuncia al ornato. El recurso al uso del ladrillo[\[32\]](#) enlaza también con la voluntad de emplear materiales humildes con un sentido religioso: “es así como la Iglesia quiere que se honre a Dios, al recurrir al arte y a la artesanía, que por supuesto no necesitan de materiales ricos y costosos para subsistir. Es preciso, por consiguiente, atender a los valores humanos creadores que, en un plano más interior, son, al fin y al cabo, los que dignifican la materia” (CEREZO, 1967: 35).

En cuanto al interior de la ermita, destaca el altar, elevado sobre un pequeño zócalo y construido en piedra de Calatorao, y sobre el cual se dispone una hornacina para albergar la imagen de la Virgen. La primera imagen que albergó la ermita fue sufragada por el INC y bendecida en la plaza de San Jorge el 8 de octubre de 1961 (Fig. 13)[\[33\]](#). Esta talla de madera dorada y policromada fue realizada por el artista zaragozano Leopoldo Navarro Orós, que, junto con su primo Manuel Navarro, componía la empresa zaragozana Arte Sacro Navarro (Cf. ALAGÓN, 2011); una sociedad que destacaba por su deseo de unificar las últimas tendencias del arte de su tiempo con un modo de hacer artesano “al más puro estilo medieval”, por lo que consideramos la elección del diseño de esta imagen, que sigue la estética de las Vírgenes bajomedievales, acertada. Esta Virgen fue sustraída de su ermita en 1984, por lo que fue repuesta por la actual, adquirida ese mismo año y bendecida en la iglesia de San Jorge el 30 de septiembre del mismo[\[34\]](#).

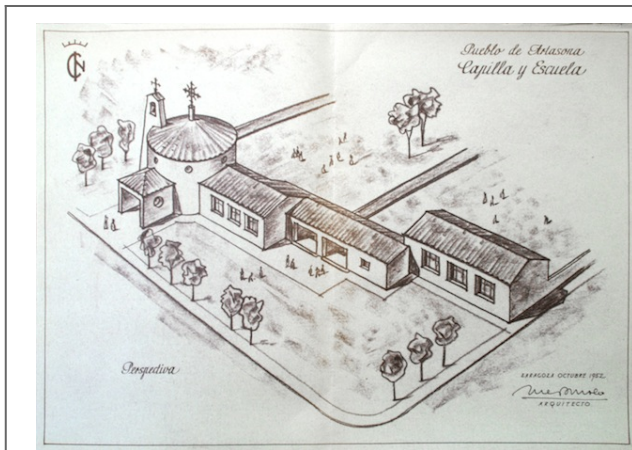


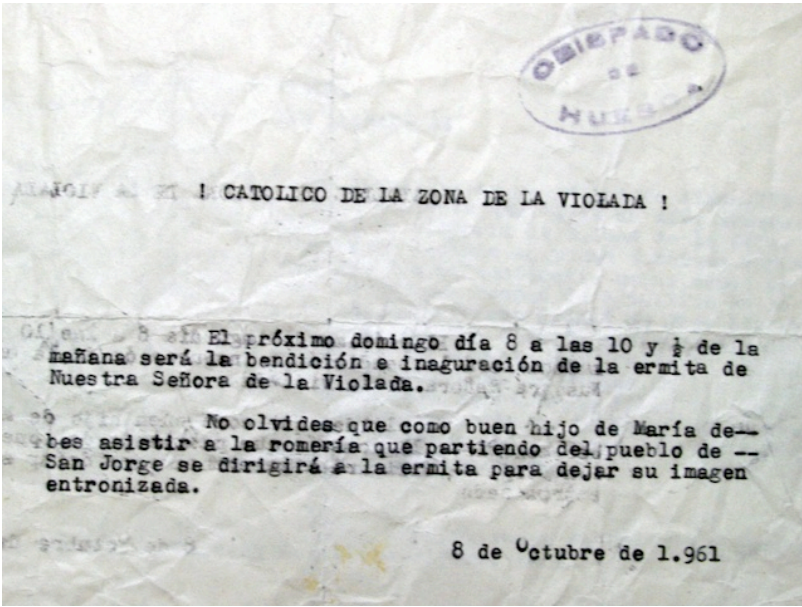

Figura 12. Capilla y escuela para el anteproyecto del pueblo de Artasona, por el arquitecto José Borobio, 1952 (Fuente: ACMAGRAMA).



Figura 13. Virgen de la Violada, por el escultor Leopoldo Navarro, momentos antes de su bendición, el 8 de octubre de 1961 (Foto: MAGRAMA, Mediateca).

Como hemos indicado anteriormente, la inauguración de esta ermita tuvo lugar el 8 de octubre de 1961[35]; un acto en el que el pueblo de San Jorge, poblado entonces por 21 colonos con sus respectivas familias[36], vio sus calles colmadas de personas procedentes tanto de los núcleos antiguos, como San Mateo de Gállego, Zuera, Alcalá de Gurrea, Tardienta y Gurrea de Gállego, como de los nuevos, es decir, Ontinar del Salz, Puilato, El Temple, Valsalada, Artasona del Llano y San Jorge, pues a todos ellos estaba destinada esta nueva ermita (Fig. 14):

Ha querido el Instituto de Colonización, al construir esta ermita en el montículo en que se encontraban las ruinas de la antigua ermita dedicada a la Virgen de La Violada renovar la tradición existente, y que dicha zona se encuentre bajo el amparo y la advocación de la citada Virgen (Amanecer, 1961: 6).

	
<p>Figura 14. Llamamiento a los habitantes de los pueblos de la zona de la Violada para que asistan a la inauguración de la ermita (Fuente: APET).</p>	<p>Figura 15.- Inicio de la procesión del 8 de octubre de 1981 (Foto: Beatriz Barrios, San Jorge).</p>

De este modo, los actos comenzaron con la bendición de la imagen de Nuestra Señora de la Violada en la plaza del pueblo de San Jorge, por Antonio Vicién, arcipreste de Almudévar, en representación del obispo de la Diócesis de Huesca, Lino Rodrigo^[37].

A continuación, se inició la procesión a la ermita con el fin de trasladar la imagen a su ubicación, cuyo recorrido discurrió por la calle Mayor; calle Ancha; Ronda del Tren, carretera de Tardienta y carretera General. Ésta fue encabezada por la cruz procesional de la parroquia de San Jorge, y tras ella desfilaron los niños de las escuelas de los pueblos de San Mateo de Gállego, Zuera, Gurrea de Gállego, Tardienta, Alcalá de Gurrea y Almudévar, así como de los núcleos de colonización de San Jorge, Ontinar del Salz, Puilato, Artasona del Llano, El Temple y Valsalada (Nueva España, 1961: 1) (Fig. 15). Acompañaban a la comitiva los danzantes de Gurrea de Gállego y la banda municipal de música

de Almudévar (Figs. 16-17).



Figura 16 . Los danzantes de Gurrea de Gállego acompañando a la imagen de la Virgen de la Violada (Foto: MAGRAMA, Mediateca).



Figura 17. La banda municipal de música de Almudévar, acompañando a la imagen de la Virgen de la Violada (Foto: MAGRAMA, Mediateca).

Asimismo, estuvieron presentes en el acto diferentes personalidades, como el gobernador civil de Huesca, José Riera Aisa; el ingeniero jefe de la Delegación Regional del Ebro, Francisco de los Ríos; el asesor eclesiástico del INC, Miguel Mostaza; el director de la Confederación Hidrográfica del Ebro, Fausto Gómez; ingenieros jefes de todos los servicios y personal de Colonización y de la Confederación, así como los alcaldes de los pueblos mencionados anteriormente [\[38\]](#).

Una vez situados en la explanada de la ermita, se llevó a cabo su bendición a cargo de Antonio Vicién, y a continuación ofició la misa Miguel Mostaza, bajo la dirección del párroco de Alcalá de Gurrea, Santiago Castejón. Ésta fue retransmitida por unos altavoces instalados para la ocasión por Radio Huesca, con el fin de que la gran cantidad de fieles allí presentes pudieran seguir la celebración (Figs. 18-19).

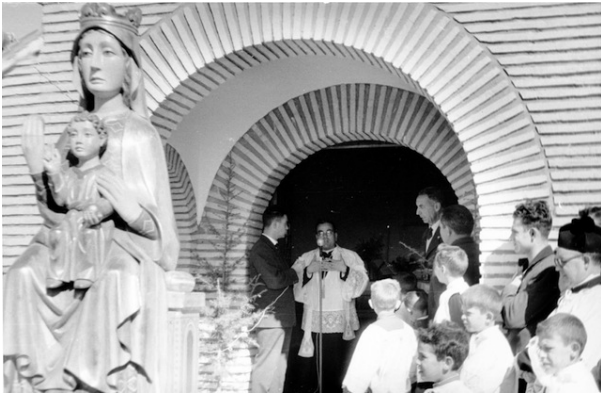


Figura 18. Misa en la ermita de la Violada, con la imagen de la Virgen presidiendo el acto (Foto: MAGRAMA, Mediateca).



Figura 19. Misa en la ermita de la Violada, con la imagen de la Virgen presidiendo el acto (Foto: MAGRAMA, Mediateca).

Seguidamente, el párroco de Gurreea de Gállego, José Gracia Castán, explicó a los fieles la historia de la advocación de esta Virgen, siguiendo el citado texto del Padre Faci. Después, se produjo la adoración de la imagen por parte de los asistentes, comenzando por las autoridades (Figs. 20-21).



Figura 20. Autoridades momentos antes de la adoración de la imagen (Foto: MAGRAMA, Mediateca).



Figura 21. Público asistente a la inauguración, momentos antes de la adoración de la imagen (Foto: MAGRAMA, Mediateca).

A continuación, la comitiva regresó de nuevo al pueblo de San

Jorge, donde actuaron las rondallas de jota de las localidades de Zuera y de Ontinar del Salz, previa autorización del Obispado de Huesca[39]. Posteriormente, estos grupos y las autoridades asistentes al acto fueron convidados a un aperitivo ofrecido por el Instituto Nacional de Colonización, los primeros en los locales de las escuelas y los segundos en el Almacén Sindical. Los actos culminaron con la celebración de un partido de fútbol entre los equipos de El Temple y una selección del INC de Almudévar.

En definitiva, lo que se pretendía con la construcción de esta ermita era establecer una romería común a todos los pueblos de la zona de la Violada; pero como señala Damián Peñart, “el calor comarcano al nuevo templo e imagen duró poco tiempo, no llegando a cuajar como un acto institucional de la zona” (PEÑART, 1998: 182-183). Efectivamente su culto únicamente ha sido mantenido en la actualidad por los pueblos de San Jorge y Gurrea de Gállego.

Por este motivo se fundó en San Jorge en 1963 una cofradía con el nombre de “Asociación de Hombres de la Virgen de la Violada”, cuya fiesta se fijó el último fin de semana de septiembre[40]. Esta cofradía sería la encargada de organizar los actos relacionados con la romería de su patrona, motivo por el cual solicitaron al INC que les concediera una parcela de tierra a nombre de la cofradía para poder sembrarla y, de este modo, obtener beneficios con los que poder sufragar los gastos. Unos años más tarde, en 1965, la citada cofradía se plantó la necesidad de completar la procesión, que había comenzado únicamente con la imagen de la Virgen sobre una sencilla peana de madera, sin más adornos que algunas flores procedentes de los jardines del pueblo. Así, en 1967, y tras recolectar 41 sacos de trigo de las denominadas “tierras de la Virgen”, la cofradía pudo estrenar un estandarte bordado y cuatro faroles de cristal, elementos que se mantienen hoy en día (Figs. 22-23).



Figuras 23. Estandarte
(Foto: José M^a Alagón).



Figura 24. Dos de los faroles
(Fotos: José M^a Alagón).

Por último, hay que señalar que el día 25 de septiembre de 2011 se celebró el cincuenta aniversario de la inauguración de esta ermita. La misa estuvo presidida por el obispo de Huesca, Julián Ruiz Martorell, acompañado por su secretario, Juan Carlos Barón, y por el párroco de San Jorge y de Gurrea de Gállego, Fredy Peña (Cf. SÁNCHEZ, 2011: 1; D. A., 2011: 49; GODIA, 2011: 36; CASADO, 2011: 12). Es preciso destacar en este acto la presencia de la imagen de la Virgen de la Violada custodiada en la iglesia parroquial de Gurrea de Gállego, talla que no había vuelto a este lugar desde que fuera abandonada la antigua ermita [\[41\]](#).

6. CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, es preciso señalar que estamos ante un ejemplo de cómo el INC también buscaba dar una identidad

social y cultural a las nuevas zonas de asentamientos (Fig. 25). Así, esta nueva ermita se planteó con un objetivo claro: recuperar un culto perdido con el paso del tiempo en la zona de la Violada, sirviendo a su vez como elemento aglutinador y de convivencia para el desarrollo de la vida en comunidad de los nuevos pobladores de la zona del mismo nombre. Esta ermita, como hemos constatado a lo largo de este estudio, se enmarca dentro del contexto de exaltación mariana que se vivió en España en la posguerra, y, de manera especial, en 1954, con la celebración del Año Mariano, cuya sede se estableció en Zaragoza.



Figura 24.- Inauguración de la ermita de La Violada, San Jorge, 8-10-1961 (Foto: colección particular, San Jorge).



Figura 25. Vista aérea de la ermita de la Violada, 1996 (Foto: M^a Elena Alagón, San Jorge).

En este panorama de exaltación mariana, se explica que José Borobio, arquitecto encargado de la Delegación Regional del Ebro del INC decidiera incluir una ermita dedicada a la Virgen de la Violada en el proyecto del pueblo de San Jorge, recuperando así un culto presente en la zona desde época medieval y cuya antigua ermita se encontraba en estado de ruina a la llegada del INC. De este modo, igual que hará posteriormente en otros pueblos, este profesional dotó a San Jorge de una ermita (Fig. 26). En relación con esto, cabe recordar que Borobio diseñó más adelante otras ermitas en

Aragón en las zonas donde actuó el Instituto Nacional de Colonización, como la ermita de Santa Ana en Valfonda de Santa Ana (Monegros, Huesca) y la ermita de Nuestra Señora de la Bardena (Las Bardenas, Zaragoza), donde acuden los vecinos de Bardenas, Santa Anastasia, El Bayo, Pinsoro, Valareña y El Sabinar. Estamos por tanto ante “nuevos cultos” para los nuevos pobladores, pero con una base sólida, presentando un fuerte arraigo en el tiempo y en la zona, convirtiéndose en un lugar de culto donde los colonos realizaran sus romerías y peregrinaciones, que se convertirían en parte de sus símbolos de identidad. Un ejemplo, en definitiva, de que el INC no sólo creaba nuevos pueblos, sino que, a su vez, se preocupaba de dotar de tejido social y cultural a los nuevos territorios colonizados.

[1] Preámbulo del Fuero del Trabajo (9 de marzo de 1938), recogido en Ediciones del Movimiento, 1963: 13.

[2] “Decreto de 10 de marzo de 1941 por el que se aplican, con determinadas modalidades, los beneficios de la Ley de 23 de septiembre de 1939 a los Templos Parroquiales destruidos por la guerra o la revolución marxista en las localidades no adoptadas”, *Boletín Oficial del Estado*, 84 (25 de marzo de 1941), pp. 1.990-1.991.

[3] “Convenio entre el Gobierno español y la Santa Sede acerca del modo de ejercicio del privilegio de presentación”, *Boletín Oficial del Estado*, 168 (17 de junio de 1941), p. 4.401.

[4] Hay que señalar también la importancia de la celebración, en el año 1940, del XIX Centenario de la Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza.

[5] Sobre la arquitectura religiosa de este período, véase, entre otras publicaciones: DELGADO (2013) y FERNÁNDEZ (2005).

[6] “Creemos que la idea más noble para el Monumento a la Batalla es elevar una ermita votiva dedicada a Nuestra Señora de La Victoria, forjadora de las más grandes gestas militares de nuestra gloriosa Historia”. (MENÉNDEZ y QUIJADA, 1940: 29).

[7] Asimismo hay que destacar el proyecto de Ermita de montaña en tierras de La Mancha, del arquitecto José Antonio Corrales Guitérrez, que no se llegó a ejecutar, o la ermita diseñada en 1949 por el arquitecto Miguel Fisac para la Estación Biológica El Ventorrillo, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), en Cercedilla (Madrid). Dos años más tarde, en 1951, el arquitecto Vicente Temes publicaba en la *Revista Nacional de Arquitectura* el proyecto de cuatro ermitas en las márgenes del río Alberche (Ávila) (CORRALES, 1949; FERNÁNDEZ, 2005: 478-480; FISAC, 1965; y TEMES, 1951).

[8] Amanecer (1954a: 6; 1954b: 12); El Noticiero (1954a: 9; 1954b: 3); La Vanguardia Española (1954: 4).

[9] Seguían las imágenes de Nuestra Señora de Begoña (Bilbao); Nuestra Señora de Valvanera (La Rioja); Nuestra Señora del Camino (León); Nuestra Señora de Estíbaliz (Álava); Nuestra Señora de las Angustias (Granada); Nuestra Señora de la Fuensanta (Murcia); la Virgen de Covadonga (Cangas de Onís, Asturias); Nuestra Señora del Carbayu (Langreo, Asturias); Nuestra Señora de los Ojos Grandes (Lugo); la Virgen de Aránzazu (Oñate, Guipúzcoa); Nuestra Señora de los Reyes (Sevilla); Nuestra Señora de Monserrat (Barcelona); la Virgen de la Cinta (Tortosa); Nuestra Señora de los Remedios (Colmenar Viejo, Madrid); la Virgen de la Almudena (Madrid); Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres); Nuestra Señora de los Desamparados (Valencia); Nuestra Señora de Lluch (Mallorca); Nuestra Señora de la Cueva Santa (Altura, Castellón); Nuestra Señora de San Lorenzo (Valladolid); la Virgen Inmaculada de Villalpando (Zamora); y Nuestra Señora de Roncesvalles (Pamplona). Por último, cerraba el desfile la carroza procesional de plata de la Virgen del Pilar, escoltada por otras imágenes aragonesas: la Virgen del Pueyo de Barbastro

(Huesca); la de Valentuñana de Sos del Rey Católico (Zaragoza); la de Cillas (Huesca); la de Nuestra Señora de la Peña (Calatayud); la del Castellar, de Torres de Berrellén (Zaragoza); la de Nuestra Señora de La Vega o del Espino (Teruel); la de la Virgen de la Oliva, de Ejea de los Caballeros (Zaragoza); y la de la Virgen de Linares, de Benabarre (Huesca).

[10] “Decreto de 5 de julio de 1944 por el que se declara de interés nacional la colonización de la zona regable de la acequia de La Violada”, *Boletín Oficial del Estado*, 208 (26 de julio de 1944), p. 5.705.

[11] José Borobio Ojeda (1907-1984) fue nombrado arquitecto encargado de la Delegación Regional del Ebro del INC el 13 de diciembre de 1943. “Instituto Nacional de Colonización. Resolviendo el concurso de arquitectos”, *Boletín Oficial del Estado*, 347 (13 de diciembre de 1943), p. 11.882.

[12] En el caso de pueblos de un máximo de 50 vecinos, dos escuelas unitarias que sirvan de capilla; para pueblos de entre 50 y 100 capilla-escuela, e iglesia con sacristía en el caso de superar los 100 vecinos.

[13] *Archivo Central del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente*, Madrid (ACMAGRAMA), signatura provisional núm. 2.356: “Proyecto de ermita y calvario en Bonete (Albacete)”, octubre de 1949.

[14] Esta advocación no es exclusiva de este territorio. De hecho, en Roma, en la Via del Corso (antigua Via Lata), se emplaza el templo de Santa María In Via Lata; un lugar que recibe culto desde los primeros años del cristianismo, y cuya fábrica fue reformada en los siglos XV y XVII, siendo el diseño de su actual fachada del arquitecto italiano Pietro Da Cortona, y en cuyo interior se venera una imagen de la Virgen del siglo XIII.

[15] La *t* intervocálica se convirtió en *d* en época musulmana,

por lo que pasó a llamarse *Vialada*, una transformación que terminaría por dar a la zona la denominación de *desierto de la Violada*. Para Antonio Durán Gudiol, el trazado original coincidiría con el actual trazado de la línea de ferrocarril que va de Zuera a Ayerbe, y en cambio el trazado que coincide con la carretera N-123 (ahora N-330) se debe a la rectificación decretada por Alfonso II (CARNICER, 1971: 53; DURÁN, 1984).

[16] La primera descripción que conocemos de esta ermita la recoge el Padre Faci en el año 1750, y en ella sitúa su origen, al menos, en la Edad Media. «Entre el Rio Gállego, y la Villa de Almudébar, hay un espacioso llano, llamado de Violada, porque aquí hubo antiguamente una Villa de este nombre: hace memoria de ella varias veces en su Historia de S. Juan de la Peña, D. Juan Briz Martínez, y de sus Torres de Violada no pocas veces: ha quedado cerca del Camino de Almudévar una Iglesia, bastante capaz, donde hoy se venera en su Retablo de pincel la Antigua Imagen de N. Sa. Esta es de bulto, y de madera: está sentada en una silla: tiene N. Sa. a su Hijo SS. sentado en su brazo diestro: es muy morena, con que dice su Antigüedad, y lo demuestra también lo que se lee al pie de su Retablo, que dice: Este retablo se hizo por mandamiento del Noble Señor D. Miguel de Gurrea. En las necesidades de agua, concurren a esta Iglesia, en Rogativa, la Villa de Almudébar, y los Pueblos del Honor de Gurrea con experiencia de su favor. No he querido omitir esta leve memoria de estas Ss. Imágenes, para que dure su Antigua memoria, y veneración, que lograron en siglos pasados». FACI [1750] (1979), tomo 1, 2ª parte, pp. 51-53.

[17] Los ingenieros agrónomos de la zona eran los que, normalmente, sugerían a la Sección de Arquitectura de la Delegación la construcción de estas nuevas ermitas. Esta información ha sido confirmada con las entrevistas realizadas al perito agrícola Modesto Aso Ultra (Huesca, 18-8-2011) y al arquitecto Regino Borobio Navarro (Zaragoza, 29-5-2013). Ambos

formaron parte del personal de la Delegación Regional del Ebro del INC.

[18] En el Catálogo Monumental de España dedicado a la provincia de Huesca, publicado en 1942, se incluye un retablo gótico, actualmente conservado en el Museo Diocesano de Almudévar, como perteneciente a la ermita de la Violada. No sabemos si este retablo estuvo depositado en algún momento en esta ermita, dado que en el archivo fotográfico del Instituto Amatller del Arte Hispánico (Barcelona) se conservan tres fotografías de las tablas de este mismo retablo, catalogadas también como de la Violada. El tema principal de este retablo, atribuido al pintor Pedro de Zuera, lo componen San Blas y Santa María Magdalena, por lo que creemos que este retablo podría corresponder al que se construyó en su día para la iglesia de la Magdalena, en el término de Almudévar, en la partida denominada con el mismo nombre, dado que ahí se situaría esta antigua iglesia, de la que conservamos referencias escritas: “Para la yglesia de la Madalena, a los cofrayres de St. Blas y de la Madalena, que, por yguales portiones, compren un antealtar de pinzel o de guadamazil, coraça, corporales y verba-consacrationis” (VITALES, 1980: 21-22. Sobre este retablo, véase DEL ARCO, 1942; LACARRA, 1970; y ABAD, 1991).

[19] Entrevista realizada a Antonio Izquierdo Bleca, que trabajó en la demolición de la antigua ermita (San Jorge, 13-9-2010).

[20] “La Hermita comunmente llamada de Nra. Señora de Biolada [decía el Conde de Gurrea] que se halla situada en los terminos de mi Villa de Gurrea, en la partida llamada Biolada”. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (AHN), PARCENT, C. 212, D.7: “Institución de una capellanía fundada en la iglesia de la villa de Gurrea por Miguel de Gurrea, señor de la misma, según deseo de su abuela, Leonor de Borja, dotándola de un censo sobre la dicha villa de Gurrea y el lugar de Marracos

(Huesca)", aprox. 1568-1797, p. 47.

[21] "Mandava y mando que continúe la celebración de la misa, en todos los días festivos y de precepto de oírlo, en la Iglesia de la Venta de la Pardina de Violada, y que el conde de Faura, con la calidad de preceptor de los diezmos que resulta ser de ella, debe proporcionar sacerdote, o contribuir con la remuneración correspondiente al que la celebre, y que no cumpliendo, se nombraría por el ordinario, persona que desempeñe esta obligación". (AHN), PARCENT, C. 212, D.7: "Institución de una capellanía fundada en la iglesia de la villa de Gurrea por Miguel de Gurrea, señor de la misma, según deseo de su abuela, Leonor de Borja, dotándola de un censo sobre la dicha villa de Gurrea y el lugar de Marracos (Huesca)", aprox. 1568-1797, p. 51.

[22] (AHN), PARCENT, C.215, D.3: "Ejecutoria ganada por el conde de Atarés, señor de Gurrea para que el arrendatario del Escusado no eligiese más que una Casa mayor dezmera por Gurrea y Violada, al haber ésta formado parte siempre de la de Gurrea", junio de 1767, p. 5.

[23] *Idem*, pp. 7-8.

[24] *Idem*, p. 3.

[25] Para demostrar que esta iglesia pertenecía a Gurrea, tuvieron que hacer declaraciones los testigos y vecinos de la Villa, como la siguiente: "Sabe muy bien con el motivo de ser labrador y vecino de la presente villa, el monte o partida de Violada y casa [...] con el motivo de haber estado en ella todo el tiempo de su vida muchas y distintas veces a causa de ir en procesión a la parroquia [...] todo el pueblo en veneración a Nuestra Señora de Violada, que se venera en la hermita o oratorio que hay en la casa y monte y haber ido a ella desde muy muchacho, con cuyos motivos sabe ser cierto que el dicho monte o partida llamado de Violada ha sido y es parte y porción del término y propio territorio de la villa de

Gurrea". Continuaba la declaración de Antonio Sarraseca, vecino de Gurrea, que también afirmaba que "en el tiempo de su memoria, muchas y distintas veces por ir como se va todos los años en procesión el Vicario y vecinos de esta villa de Gurrea, en veneración a Nuestra Señora de Violada, que se venera en la Hermita u Oratorio". Este documento, fechado en 1767, nos da testimonio además de la antigüedad de la procesión desde Gurrea hasta la Violada. (AHN), PARCENT, C.215, D.3: "Ejecutoria ganada por el conde de Atarés, señor de Gurrea para que el arrendatario del Escusado no eligiese más que una Casa mayor dezmera por Gurrea y Violada, al haber ésta formado parte siempre de la de Gurrea", junio de 1767, p.13 (vuelta) – p. 16 (recta).

[\[26\]](#) (AHN), PARCENT, C.85, D.5: "Comunicaciones sobre la supresión, por el Conde de Parcent, de la plaza de Capellán de la Casa de los Señores de Gurrea, en la Capilla de Nuestra Señora de La Violada, ocupada por Ángel Custodio Soler", abril de 1863.

[\[27\]](#) (AHN), PARCENT, CP.168, D.5: "Instancia dirigida al conde de Parcent y barón de Gurrea por Miguel Casimiro Pérez, cura de Gurrea, en la que le solicita que se ensanche la iglesia de esta villa, con arreglo al diseño aprobado en 1782 por el conde de Atarés", 1825 (Sobre este maestro, véase: EXPÓSITO, 1987; MARTÍNEZ, 2001: 398).

[\[28\]](#) Agradezco a la empresa de restauración Antique S. L., Restauración de Arte de Almudévar, y, personalmente, a José Luis Abad, la información facilitada a este respecto. En el transcurso de esta investigación todavía no han finalizado los trabajos de restauración de esta imagen, por lo que no se puede ofrecer datos más concretos.

[\[29\]](#) En el análisis químico, se ha constatado la existencia de tres policromías. La primera de ellas, la más antigua -y presumiblemente, la original-, presenta una preparación de estuco de yeso fino, con un plateado aplicado sobre la capa

aislante, y una corla o veladura fina de laca roja. La segunda, consta de dos capas de estuco de yeso y un plateado al bol, con una corla similar a la de la primera. La tercera, por último, de color azul, está realizada al temple, y es rica en azurita. Presenta un grueso estuco de yeso, y en su superficie se halla mucha cola animal y restos de barniz de aceite de linaza y resina de conífera que impregna a la policromía azul, y que por su composición podría fecharse en los siglos XV o XVI.

[\[30\]](#) (ACMAGRAMA), signatura provisional núm. 4.906: “Proyecto del pueblo de San Jorge”, mayo de 1954, p. 2.

[\[31\]](#) Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ), Sección INC, Caja A/25232, Exp. 571: “Pueblo de Ontinar del Salz. Proyecto de cementerio”, septiembre de 1952.

[\[32\]](#) Para llevar a cabo estas construcciones se recurría a los materiales propios de la localidad, con el fin de poder encontrar fácilmente mano de obra y abaratar los costes. Así, se retoman modos constructivos que enlazan con la tradición, tal como se hacía en la arquitectura popular. Esta adaptación a los usos locales hace que cada zona presente edificaciones con características propias, destacando en San Jorge el empleo de la piedra para las viviendas de colonos y el ladrillo para los edificios oficiales. Sobre la historia constructiva del pueblo de San Jorge, véase ALAGÓN (2014).

[\[33\]](#) Para llevar a cabo este cometido, el 5 de mayo de 1960 el INC concedió un crédito de 12.500 pesetas con el fin de adquirir la imagen de la Virgen de la Violada para la ermita del pueblo de San Jorge.

[\[34\]](#) Esta nueva imagen fue adquirida en el establecimiento de Arte Sacro Belloso (Zaragoza), por la cantidad de 50.000 pesetas. Su diseño pertenece a la empresa “El Arte Cristiano”, de Olot. Fue bendecida en la iglesia de San Jorge el 30 de septiembre de 1984, y, desde este día, la Virgen se encuentra

depositada en dicha iglesia. Archivo Parroquial de San Jorge (APSJ): “Carta enviada al párroco D. Jesús Aísa”, noviembre de 1984 y “Programación de las fiestas en honor a la Virgen de la Violada 1984” septiembre de 1984.

[\[35\]](#) (AHPZ), Sección INC, Caja A/25402, Exp. 3.122: “Resumen del desarrollo de la explotación en las fincas afectadas a los pueblos de Artasona del Llano, Valsalada y San Jorge, término municipal de Almudévar (Huesca), durante el año 1961”, mayo de 1962, p. 14.

[\[36\]](#) (AHPZ), Sección INC, Caja A/25391, Exp. 2.937: “Plan de explotación de las fincas del término municipal de Almudévar; Valsalada, Artasona y San Jorge, para el año 1962”, noviembre de 1961, p. 2.

[\[37\]](#) El acto debería haber sido presidido por el citado obispo, quien delegó sus funciones en el arcipreste de Almudévar, tal y como se constata en una carta enviada al párroco de San Jorge el 22 de septiembre de 1961. En ella se autorizaba, asimismo, la bendición e inauguración de la ermita, y el acompañamiento de actuaciones musicales. Archivo Parroquial de El Temple (APET), “Autorización del Obispado de Huesca para la inauguración bendición de la ermita e imagen de la Virgen de la Violada”, Huesca, 22 de septiembre de 1961.

[\[38\]](#) Heraldo de Aragón, 1961: 6; Amanecer, 1961: 6; y Nueva España, 1963: 2.

[\[39\]](#) “En la organización de dichos actos no habrá dificultad para que actúen cuadros regionales de “dance y bailes regionales”, excluyendo siempre los llamados bailes modernos”. Archivo Parroquial de El Temple (APET), “Autorización del Obispado de Huesca para la inauguración bendición de la ermita e imagen de la Virgen de la Violada”, Huesca, 22 de septiembre de 1961.

[\[40\]](#) (APSJ), Documentos Cofradía de La Violada: “Asociación de Hombres Virgen de La Violada”, sin fecha.

[41]Acudieron también a este acto los danzantes de Gurrea de Gállego, los danzantes infantiles de Almudévar, y la coral “Vía Lata” de Gurrea, así como numerosas personas de los pueblos de la zona de la Violada.

The KÜB. Arturo Gómez y Esperanza Velásquez. Cuadros de Alicia Sienes

En el espacio Art Disenia, desde el 11 de marzo, se puede ver la exposición *The KÜb* (Caja), consecuencia de Les col·leccions de la fUGA, que, tal como se indica en el folleto, es *un proyecto artístico que pretende la promoción y experimentación de obras de arte en distintos formatos creativos*. Hubo una primera edición, inaugurada en noviembre de 2014, en el Museu Valencià de la Festa de Algemesi. Exposición, la de Zaragoza, idea de Eugeni Alborch y Silvia Castell. Volvemos a citar el folleto cuando se afirma: *La temática de las obras gira en torno a la composición musical creada por David Fandos para este proyecto, que lleva por título La fUGA – remix. Cada uno de los artistas ha trabajado sobre el concepto de la fuga, utilizando el cubo como elemento estructural y ha desarrollado la obra desde la vertiente creativa que le ha resultado más sugerente*.

Como no pretendemos escribir una crítica, damos otros datos para que sean un testimonio de una exposición que vemos de muy alto nivel. El cubo citado, como formato para los artistas, mide 15 cm., el cual sirve para crear dispares montajes que se extienden siguiendo el criterio de cada artista. Artistas:

Anabel Lorca, José Ángel Larraz, Mar Lozano, Susana Vacas, Silvia Castell y Eugeni Alborch. En el conjunto de artistas captamos alusiones a la libertad con cambiantes panoramas muy bien resueltos. Todas las obras son esculturas, salvo José Ángel Larraz mediante un vídeo en blanco y negro, titulado *Buster en el río*, que proyecta sobre la pared.

Los escultores Arturo Gómez y Esperanza Velásquez, realizan una obra en conjunto, de ahí que para evitar confusiones firmen la exposición uniendo sus apellidos: **Gómez/Velásquez**. Con el título *Composición* inauguraron el 25 de febrero en la Asociación de Artistas Plásticos Goya Aragón. Estamos ante una generalizada instalación compuesta por pequeñas instalaciones que ocupa toda la sala. Para empezar, como vehículo del conjunto, tenemos dibujos sobre las paredes con los títulos *El magnífico sermón de la montaña*, *El sueño*, *Composición*, *Pensando el Sol buscando la Luna*, *Tras la chimenea* y cuatro obras juntas de pequeño formato con los títulos *Pronombres personales*, *Homenaje a la Gran dama Aragonesa*, *Un trocito de España en el corazón* y *Piedra-Hombre-Pájaro*. A pie de los títulos con figuras humanas o una montaña con el Sol y la Luna y la línea como matiz orientativo, incorpora las citadas instalaciones con tierra oscura, la huella de un pie, cañas formando una especie de refugio, la tierra mezclada con polvo blanco, piedras y una escultura de alabastro y solo la tierra con forma rectangular y piedras pegadas a la pared que enlazan con tres figuras tumbadas y un paisaje sugerido. Todo al servicio de sugerencias directas e indirectas con el hombre como protagonista, que vive la naturaleza y su paisaje como si fuera una ineludible realidad.

La exposición *Versus surrealismo versus*, en la Zapatería 6, c/

Refugio, 12, se nos pasó por su escasa duración, del 14 al 16 de enero, lo contrario a la titulada *Pinturas* en el Café Tertulia Actual, inaugurada el 14. Si el cuadro *Peace Love Freedom* es un buen autorretrato con tres corazones, colores oscuros y verdosos al servicio de varios planos y áreas expresionistas, el resto de la obra tiene como soporte papel, madera, lienzo y panel. La variedad de colores, verdes, negruzcos, planos rojos, azules y los dominantes rojos y negros, sirven como vehículo para cuadros expresionistas con diferente carga matérica, siempre en el ámbito de una marcada vitalidad exteriorizada. Solo se detecta un dato negativo cuando en una obra incorpora la frase *Calidad a buen precio*, pues a su nula originalidad se añade que ocupa un lugar de alto protagonismo. Con su expresionismo abstracto puede sugerirse que ahonda en una línea personal lejos de cambiantes intentos observados en otras exposiciones.

Una muestra del hedonismo postmoderno en la colección Circa XX

El IAACC Pablo Serrano nos presenta, por segunda vez, un festín visual cocinado a partir de obras selectas del acervo artístico recientemente adquirido a la coleccionista Pilar Citoler. En esta ocasión es una selección más reducida – solamente ocupa la tercera planta del museo– que ha comisariado Lola Durán, buena conocedora de esta colección. Su planteamiento sigue en parte los precedentes sentados por María Corral en la exposición anterior, pues también vuelve a

dejar apartados a un lado, junto a la entrada, los dibujos y papeles de pequeño formato de Chia, Cucchi y Baselitz (con otras obras menores de Barceló, Pérez de Vargas y Zush); quedando en otro espacio marginal, al fondo de la sala, otras obras (muy importantes) de artistas extranjeros menos conocidos como Dimitri Perdikidis, Angela von Neumann, o John Ulbricht, que estuvieron activos en la escena artística española e infundidos de la estética dominante en la muestra. De este modo, la parte del león se la llevan en el espacio expositivo los cuadros de los artistas españoles activos en aquella década de entusiasmo y grandes formatos, cuando se “redescubría” apasionadamente la pintura. Algunos practicaban una abstracción lírica declaradamente bidimensional, como la “pintura-pintura” que abanderó nuestro paisano José Manuel Broto, estupendamente representado en esta exposición con un colorista homenaje a Zaragoza; otros, siguiendo el magisterio de Luis Gordillo y sus secuaces de la “nueva figuración”, volvieron a una representación narrativa; a veces tan erudita como las evocaciones arquitectónicas de Guillermo Pérez-Villalta, aquí representado con una composición inspirada en el laberinto de Creta –en la que no faltan Teseo y el Minotauro–, aunque para mi gusto no es una de sus obras mejores, quedando un poco eclipsada por el enigmático cuadro de su acólito Sigfrido Martín Begué colgado en frente. Lo que siempre se suele decir es que el común denominador de todas esas tendencias era la alegría de vivir que rezumaba entonces la España de “la Movida”, que se había sacudido los lastres políticos del franquismo y la transición, abriéndose a Europa y al mundo, en un momento de prosperidad económica, de liberalidad en las costumbres, de progreso. Ello propició una feliz efervescencia cultural, de la que dan excelente testimonio en esta exposición dos de los cuadros más grandes y expresivos: *Omphalos II (Delphi)* de Miguel Ángel Campano, y *Sin título*, de Curro González (un entramado reticular en el que evoca ventanas iluminadas que nos dejan asomarnos a estancias domésticas, aunque no veamos en ellas personas, así que se aleja un poco de la línea voyeurista de *La ventana*

indiscreta). Hay poca representación de la movida aragonesa y de nuestra pintura postmoderna, que también la hubo muy buena, aunque la muestra nos depare la agradable sorpresa de descubrir un *Bodegón* de Paco Simón, cuando todavía era figurativo y no había forjado aún su estilo pictórico tan peculiar. Pero especialmente se echa de menos, en un museo que lleva el nombre de un escultor y en una colección cuyo punto fuerte son las creaciones fotográficas, un esfuerzo por una representación más variopinta de las diversas técnicas artísticas, sobre todo teniendo en cuenta que el título de la muestra no es "Pintores de los Ochenta" sino que en todo momento se proclama como un repaso al sustrato cultural de una era: Dis Berlin está muy bien representado con su evasivo cuadro alusivo al cielo, pero hubiera sido estupendo tenerle también como diseñador, complementado por fotos de Ouka Leele u otras estrellas de aquel psicodélico firmamento. También siguen faltando, como en la anterior exposición montada por María Corral, epígrafes y paneles explicativos que ayuden al público a entender mejor la estructura de la presentación: se trata de una colección que hemos pagado entre todos, y a todos hay que dar la oportunidad no sólo de verla, sino también de comprender lo que se presenta en el museo, que ya no es una colección privada (eso sí, hay que agradecer a la comisaria las muy oportunas citas de autores como Simón Marchán Fiz o Juan Manuel Bonet, en rótulos muy esclarecedores). Pero la más sobresaliente aportación de Lola Durán ha sido sorprendernos con la inclusión de un elenco de artistas que no pertenecen a la lista de habituales en las exposiciones sobre aquella época, pues los historiadores del arte tendemos a encasillar a los artistas por generaciones y periodos, de manera que nos fijamos en ellos en el momento de su florecimiento, olvidándonos después de que siguieron trabajando. Aprendamos la estupenda lección que aquí se nos da, pues mal se puede comprender el colorismo de los ochenta si no es por oposición al negro existencialismo del grupo El Paso y, también, en relación con los viejos maestros que abrieron brechas de encendido cromatismo, como Josep Guinovart y Albert Ràfols

Casamada o Gerardo Rueda, Lucio Muñoz y Juana Francés, muy oportunamente representados en esta muestra, pues en los ochenta aún estaban en plenitud creativa.

Lo digital en Jaime Sanjuan

En el IAACC Pablo Serrano, 5 de febrero, tenemos la exposición de Jaime Sanjuan con 36 obras bajo el título *Digital 2. Pinturas digitales realizadas con los dedos*. Tal como indica Enrique Abenia, *Heraldo de Aragón* (Zaragoza) 7 de febrero de 2015, *el artista explora a partir de sus conocimientos en las formas expresivas tradicionales*. Obras en color y en blanco y negro. Estamos ante muy impecables obras partiendo de perfectas composiciones. A resaltar, por ejemplo, la obra reproducida en la tarjeta de invitación mediante un jarrón y tres frutas de las que se desprenden fragmentos camino de su inevitable destrucción o el hongo atómico con gorrión, como dos ejemplos de la muy vergonzosa actitud humana. Nuestra preocupación es que hay demasiados temas con meridiana claridad de significados. Nada se oculta como un matiz nacido del inconsciente. Lo aconsejable, lo correcto, es que aborde un tema principal, incluso con otros cruzados pero dentro de éste, para posibilitar una absoluta profundidad artística.

La galería Spectrum Sotos, desde el 18 de febrero, muestra las fotografías de Carmen Hierro, riojana nacida en Pamplona el año 1971, con el título *Canción de Cuna*. Fotografías con

fondos mediante dos planos paralelos a la base o solo nubosos, siempre con delicados y exquisitos colores, que sirven como apertura para incorporar diferentes temas dentro de un campo surrealista basado en el contraste de las figuras y dispares añadidos. Todo, por supuesto, muy acertado. Será así que tenemos, por ejemplo, una bombilla de la que emerge una hoja verde, una pera con paño y dos botones, una maceta de la que nace una mano de trapo, una manzana con puerta que la raja, una naranja con dos asas, la típica botella de cerveza que hace de biberón o un traje de niño tipo primera comunión con un cactus como cabeza. También presenta seis esculturas con dispares materiales y enfoque surrealista, aunque consideramos que tienen mayor o menor acierto por la excesiva sencillez formal y temática que no consigue raptar la mirada.

Pinturas de Fernando Cortés. Huellas de Barro: 6 ceramistas contemporáneos

En la galería Pilar Ginés, desde el 26 de febrero, se inauguró la exhibición del artista Fernando Cortés, con muy dilatada experiencia pictórica, pues no olvidemos que fue miembro fundador del zaragozano grupo Forma fundado el año 1972.

Expone 17 obras, sin obviar las serigrafías, con títulos como *Mitad, mitad, Vegetal, luminiscencia, Mirada cenital, Gemelos visibles, Hacia la luz, Ya desaparecido* o *Desde el otro lado*. Estamos ante imaginativos paisajes de total refinamiento por composición y alto sentido del color con dominantes ocres y azules, de manera que la cambiante vegetación y el cielo, más

o menos nuboso, evidencian un cúmulo de sutiles impresiones desde la radical quietud. Siempre como si fuera la realidad pero atrapándola desde otro panorama. Dichas singularidades, composición y sentido del color, tienen una total variante con las expresivas abstracciones tituladas *Prospectivas* y *Hacia la luz*, de manera que todo se vuelve minucioso, inaprensible, como si fuera un haz de cambiantes formas configurando una totalidad vital uniforme.

En la galería Pilar Ginés, desde el 22 de enero, se inauguró *Huellas de barro, 6 ceramistas contemporáneos*, con la participación de Ángeles Casas, Alfonso Soro, Amado Lara, Fernando Malo, Javier Fanlo y Jesús Sanz. Exposición ideada por Amado Lara, enorme ceramista muerto en plenitud creativa, a la vista de que todos se llevan muy bien. Lo cierto es que la inauguración fue un gozoso jolgorio con la presencia de otros ceramistas y de pintores. Aunque el número de obras por ceramista no era alto, ofrecemos algunos ineludibles comentarios.

En Fernando Malo vemos una fuerte contradicción vista en otras exposiciones individuales. Tenemos seis modélicos murales para colgar en tonos oscuros y claros, mediante la inmersión en formas geométricas, cuadrados y círculos, que trazan cambiantes panoramas apoyados por las muy exquisitas texturas. Seis murales excepcionales que contrastan con las obras tituladas *Cuenca rojo* y *Cuenca*, basadas en un remate color arcilla tosco radical y feo infinito. Que medite y abandone falsas virguerías sin originalidad.

Todo lo contrario a Fernando Malo, en su obra tosca, es Alfonso Soro con tres cerámicas mediante el radical predominio de lo rústico al servicio de la ruptura formal, como si hubieran nacido del tiempo tras estar enterradas durante siglos. El resultado es la naturalidad del artista, que de lo roto, lo fragmentado, crea armónica belleza con intocable

poder.

Jesús Sanz muestra varias cerámicas cuadrangulares de pared con incorporación de suaves colores al servicio de formas geométricas e incorporación de casas, figuras con alta supresión de elementos formales y predominio de la línea. También presenta dos hermosas cabezas, tituladas *Blanco* y *La Rosa*, por la flor que lleva sobre una oreja. Ambas son de rotunda belleza creativa, tan serena, que evocan con toda intención, sobre todo *Blanco*, a las esculturas íberas.

Ángeles Casas participa con dos obras sobre pared y tres esculturas, por supuesto con su personal tono mecánico y carromatos inventados. Siempre fascinante. Desde fecha a precisar, tal como nos indicaba la ceramista, ha cambiado de línea artística. Estamos a la espera con absoluto interés. Deducimos que en su próxima exposición individual podremos admirar el cambio.

En cuanto a Amado Lara, gran pérdida para el arte por su prematura muerte, sus amigos ceramistas decidieron colgar un precioso mural e incorporar la compleja escultura *Cubo* por su forma, muy enriquecidos ante el especial tono geométrico, incluso en una cara que se abre.

Nos queda Javier Fanlo. *Mural* es un tríptico al servicio del rotundo paisaje con sobrios colores, como si la atractiva belleza viviera desde su interior para intentar atraparla. Paisaje que contrasta con seis vasijas de contornos ovalados y exquisitez sin medida, la cual se multiplica por una serie de agujeros circulares por los que sale humo que altera y mancha cada obra.