

Entrevista a Santiago Arranz, Gran Premio AAC2011

Artista de espíritu renacentista despliega su fecundo lenguaje creativo a través de la pintura y la escultura. Su obra se nutre de un lenguaje personal de signos y símbolos que ha ido hilvanando desde la década de los 90 y que son patentes en distintos edificios y espacios públicos de Zaragoza, como el Centro de Historias o Plaza 14. Historiador de formación, su carácter intuitivo y su natural introspección le llevan al ejercicio autodidacta de la profesión desde una manera esencial. Santiago Arranz no concibe el arte sin la autenticidad y la investigación constante del origen cultural de los elementos que va apareciendo en sus trabajos. La AACAA Asociación Aragonesa de Críticos de Arte le ha concedido el gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo por su exposición "Una y otra realidad" que tiene lugar en La Lonja de Zaragoza, del Ayuntamiento de la ciudad, del 7 de octubre de 2011 al 8 de enero de 2012. Santiago Arranz comienza con estas palabras el texto introductor del catálogo "De la visión del arte como vehículo de expresión de ideas o sentimientos surge Una y otra realidad, un compromiso dual con la realidad a través de los símbolos extraídos de ella y sus infinitas posibilidades de reencarnarse en material artístico desde el subconsciente, la literatura o el concepto".

P. Tras la primera exposición individual de Santiago Arranz en tu Sabiñánigo natal, irrumpió con fuerza en Zaragoza con dos exposiciones en los años 80, que tuvieron un gran calado. Entonces tu mundo plástico se nutría de imágenes expresionistas pero también con referencias literarias. ¿Qué es lo que más te interesaba a nivel plástico y personal en esos momentos?

R. Realizaba una pintura autorreferencial y épica a la vez. El hombre en el paisaje era el tema de estas telas, donde el fin último era

"gozar pintando", aunque no sin una cierta reserva irónica que me servía para explorar el mundo, la literatura y el arte, lo que me interesaba en una sociedad en la que no encajaba y de la que me apartaba para generar imágenes interiores.

P. Comienza una carrera en la que desde el principio has sido invitado a participar en bienales, exposiciones colectivas a nivel internacional, proyectos ..¿Cómo se vive ese momento de tanta actividad siendo joven?. ¿Surgen los momentos de dudas, miedos?

R. Siempre estoy esperando un proyecto que me active. Estoy acostumbrado a trabajar desde el principio y hago todo lo posible por que así sea, con las mismas dudas y miedos con los que empecé. Lo que me deprime es la falta de actividad y lo que me inquieta es que la profesionalización de las artes esté desapareciendo y entrando en el arte con la idea de que la artisticidad se apoye en otro trabajo.

P. Una beca para estudios artísticos en Francia concedida por la Diputación de Zaragoza, te lleva a instalarse en el municipio francés de Fontainebleau. ¿Qué supuso este cambio?

R. El Centre National des Arts Plastiques de Paris, donde me dirigí inicialmente, me propuso un taller en Fontainebleau, a unos 50 km. De Paris. Acepté mi destino sin intentar cambiarlo, lo que dió lugar a un cambio inesperado en mi obra, que supuso el abandono de la figura humana y el interés por los jardines y la arquitectura que rodeaban mi taller, un salón decimonónico de baile de un antiguo hotel, donde se alojaban estudiantes de la escuela de minas de París procedentes de todo el mundo. En este contexto y al lado de los jardines que rodean el castillo de Fontainebleau surge mi primera serie pictórica "Fontainebleau" en el exilio, que vivo como una sublimación pictórica de los lugares ligados a mi experiencia personal.

P. Paso fundamental será la decisión de no volver a España y fijar la residencia en Paris en 1987. Además, al riesgo personal se une un cambio en tu obra donde tendrá una presencia fundamental el mundo clásico. Además forjas una intensa amistad con el crítico y escritor Gérard Georges Lemaire. Cómo fue ese periodo.

R. Ganar la primera beca Ramón Acín de la Diputación de Huesca me va a permitir instalarme en Paris a partir de 1989. Mi interés por el mito y las culturas antiguas y el mundo de los símbolos ya me han llevado desde finales de 1988 a experimentar con los pigmentos en polvo sobre tabla, abandonando momentáneamente el óleo; y cuando G.G. Lemaire me selecciona para participar en "Saturnus" apenas tengo que hacer nada para adecuar mis cuadros al plan de esta exposición que trata del tiempo histórico, de cronos y la melancolía de Saturno, temas arquetípicos en mi obra.

En Paris descubro que literatura y arte se nutren mutuamente. Es frecuente la relación con escritores y el arte literario, que siempre es otra nueva creación, está bien visto en Francia, si bien hay que recordar que mi primera incursión en un proyecto literario la propició mi participación en *Percorso di città invisibili*, la exposición comisariada por Pablo J. Rico en la iglesia de San Bartolomeo en Rialto durante la Bienal de Venecia del año 1990, mi primera traducción a imágenes de la literatura, aún vigente, por su importancia, en mi exposición de la Lonja.

Otro momento importante en la evolución de mi arte, también ligado a la literatura y a Paris, fue la realización de las letras capitulares del diccionario del surrealismo "Le monde du surrealisme", del escritor Gérard de Cortanze , ed. Henry Veyryer, Paris, 1991. Este abecedario antropomorfo, surgido de un encargo inesperado y urgente que debía resolver en un fin de semana, va a caracterizar mi lenguaje definitivamente. Lo que supuso el descubrimiento de animar figurativamente la escritura, al soldar la forma y la idea, convertía mi pintura en lenguaje, y una de las principales preocupaciones en las que se debatía mi trabajo en ese momento, quedaba resuelta para

siempre.

P. A comienzos de la década de los 90 aparece el *vocabulario*, un nuevo lenguaje de signos y símbolos que irás ligando a proyectos para espacios públicos, ya de vuelta en Aragón. Entre los proyectos municipales destacan la Casa de los Morlanes, el antiguo Convento de San Agustín (Biblioteca Municipal María Moliner) y el Centro de Historias. ¿Cómo evoluciona ese lenguaje?

R. A partir de mi obra ***Abecedario***, cada proyecto está basado en un sistema de signos y símbolos que le es propio. Estas iconografías de extensión variable, las aplico, tanto como sistema de representación en pinturas murales como las ***Cúpulas*** de la nueva sede de urbanismo en el Cubo, o el ***Mural del palacio de los Morlanes***, ambas en Zaragoza, o bien como sistema de construcción en proyectos arquitectónicos como la ***Escuela de Restauración Capuchinas*** en Huesca o el ***Centro de Historia y la Biblioteca María Moliner*** en Zaragoza, entre otros.

La proyección de los vocabularios en los espacios, aunque puede también ser narrativa como se demuestra en el Centro de Historia, es una manifestación contenida y limitada voluntariamente al significante. Con esto pretendo no convertir los espacios públicos en una representación de mis emociones y, aunque conserven el latido de mi poesía, esta queda objetivada por la arquitectura. Sin embargo estos vocabularios se muestran sin reservas cuando afronto la pintura en la que mi implicación emocional es total, como se puede ver en mis últimos cuadros, realizados en 2010-2011 para la Lonja.

P. La escultura siempre te ha acompañado pero a partir de 2006 alcanza un importante protagonismo, unido a los encargos de carácter monumental de carácter urbano como el conjunto de elementos totémicos que simbolizan la unión del agua y la música, la danza y el cine, instalados en 2008 en Zaragoza o la pieza "Al final del congosto, la libertad" que se puede ver la rotonda de acceso al municipio de Castejón de Sos, de este mismo año. Cómo te planteas la escultura Pública.

R. Al igual que en mis intervenciones en espacios arquitectónicos, la escultura ha de entenderse en su entorno y con todas las motivaciones, muchas veces ajenaas al artista, que generan su necesidad.

Al tratarse de obras en relación al espacio y al público al que se le impone su contemplación, hay que tratar de ser sensible a estos argumentos y huir de las elucubraciones personales, poniendo toda la energía en la realización de un buen trabajo con la forma y la escala.

P. La AACAA Asociación Aragonesa de Críticos de Arte te ha concedido el gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo por tu exposición "Una y otra realidad" que se celebra en La Lonja de Zaragoza, del 7 de octubre de 2011 al 8 de enero de 2012. ¿Qué ha supuesto esta exposición?.

R. Un debate interior muy profundo en el que cuestionarme cómo adecuarme en el futuro a un mundo del arte en constante cambio.

Se trata de una exposición de media carrera y, aunque parezca una meta, sólo es una etapa de la que creo haber salido reforzado.

Ha sido una exposición que ha gustado, que han visitado más de 60.000 personas en el más bello espacio de exposiciones de Zaragoza y además el esfuerzo ha sido reconocido por la AACAA, una satisfacción ultima a añadir.

Jaime Esaín Escobar, crítico de arte

Es difícil abarcar en pocas palabras la extensa trayectoria de Jaime Esaín Escobar. Polifacético intelectual de incesante dedicación, a quien justo sería reconocer como uno de los más atentos estudiosos y críticos de las artes plásticas aragonesas en los últimos cuatro

decenios. En este texto se pretende poner de relieve su importante aportación en el campo de la crítica del arte aragonés, como una primera aproximación en la investigación de una obra en la que se podría y debería profundizar en próximos trabajos. Agradecemos a Jaime Esaín su amable colaboración para la realización de este trabajo, así como las entrevistas realizadas con este fin durante los meses de septiembre y octubre de 2011.

Jaime Esaín Escobar nació en Madrid el 20 de agosto de 1928. Fue bautizado en la ermita de San Antonio de la Florida, en donde al contemplar veladamente los frescos del genial aragonés quizás naciera su vocación artística y su intensa relación con el pintor de Fuendetodos. Pasó su infancia en el Madrid en ebullición del cambio de régimen y esos primeros años vividos en la capital marcaron sin duda su arraigado amor por su lugar de origen, del que sólo una pequeña parte de su vecindario puede presumir de haber nacido en él. Finalizada la Guerra Civil, en 1940 se trasladó con su familia a Zaragoza, donde cursó los estudios de bachillerato en el prestigioso Instituto Goya, de aquellos insignes maestros de mediados del pasado siglo, que allí profesaron: José Manuel Blecua Teijeiro, de Lengua y Literatura, Eugenio Frutos, de Filosofía, Benigno Baratech y José Estevan Ciriquián de Matemáticas, Emilio Moreno Alcañiz, de Física y Química, Jerónimo Félix García López, de Ciencias Naturales, Arturo Romaní, de Inglés o Manuel López Ferrandis y Carmen Alquezar, de Francés

Terminado el bachillerato se matriculó en la Facultad de Veterinaria de Zaragoza (1946-51), culminando la carrera con Premio Extraordinario de Licenciatura. Comienza entonces una brillante carrera profesional en el campo de la ciencia, pues ganó por oposición, con el número 1 de su promoción, el ingreso en el Cuerpo de Veterinaria Militar. Obtuvo el prestigioso premio "General Sobreviela", instituido por el Consejo General de Colegios Veterinarios de España. En Madrid se especializó en Bromatología (Inspección e Higiene de los Alimentos) y obtuvo el Diploma de Sanidad Nacional en 1959. En 1963 se graduó como doctoren veterinaria por la Universidad de Zaragoza, con la calificación de sobresaliente *cum laude*, versando su tesis doctoral sobre "Determinación del nitrógeno amínico en el pescado salazonado". Seguidamente es nombrado profesor auxiliar de la Facultad de Veterinaria de Zaragoza durante seis cursos, cesando a petición propia. En el precitado cuerpo castrense alcanzará la graduación de General Inspector Veterinario, mandando la subdirección de

Bromatología y Asistencia Sanitaria al Ganado del Ejército entre 1989-1991. En el ejercicio de este cargo viajará por Europa en diversas misiones oficiales que le llevaron a Grecia, Alemania, Noruega, etc. Para el desarrollo de su actividad profesional en el campo científico Jaime Esaín cuenta con el apoyo de una sólida formación en idiomas, que le permite una fructífera relación con compañeros del ámbito internacional. Así, obtuvo el diploma de inglés ante el Tribunal de Idiomas del Ejército, lo que le habilitó para ser profesor de este idioma en el colegio de los PP. Jesuitas de Zaragoza, en el que formó parte de su cuerpo docente durante 20 años (de 1959 a 1979). En su afán de perfeccionamiento obtuvo en 1966 el título de Diplomado por la "Fort Sam Houston" (Texas, EE.UU.), con la calificación de *Excellent*. Además fue invitado en dos ocasiones (1967 y 1991) por el Alto Mando Americano en Europa a la Conferencia de Servicios Veterinarios Europeos, en Alemania Occidental, a la que asistió representando a España. Ha traducido, obras en inglés, francés y alemán (idioma éste en el que ha desarrollado la mayor parte de su actividad en este campo), poniendo al alcance de los profesionales y científicos españoles desde 1962 más de un centenar de libros de temas científicos y técnicos (Producciones Animales, Fisiología, Patología, Terapéutica, Zootecnia, etc.), siendo utilizados muchos de ellos como textos oficiales en diversas Facultades de Veterinaria españolas y sudamericanas. En reconocimiento a sus méritos en este campo, la Real Academia de Ciencias Veterinarias de Madrid le nombró en 1990 Académico de Honor. En 1991 pasó a la Reserva, quedando liberado de las importantes tareas que realizaba como General de Sanidad (Veterinaria) en activo.

En paralelo con esta brillante trayectoria profesional Jaime Esaín siempre ha mostrado un gran interés por el mundo del arte y la crítica artística. Su natural interés se vio reforzado en su juventud, cuando pudo asistir a cursos y conferencias en Madrid, organizados por el Ateneo y el Círculo de Bellas Artes, pero ha sido en Aragón dónde comenzó su andadura artística como crítico de Arte. Participó en la fundación de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, al presentar el profesor Angel Azpeitia en la década de los noventa su candidatura para presidir la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), propuso a Esaín participar en la correspondiente Junta Directiva Nacional con el cargo de tesorero. Aceptada la proposición y ganadas las elecciones, Esaín estuvo en el cargo los 6 años que duró el mandato del profesor Azpeitia. Esto le granjeó un reconocido prestigio y numerosos contactos y relaciones en todo el país. En la

actualidad es decano de AECA en Aragón. Es académico Correspondiente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Es socio numerario de las Asociaciones Aragonesa de Críticos de Arte (AAC), de la cual fue vicepresidente, socio numerario de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA) y también de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Ha escrito gran cantidad de críticas en diarios y revistas especializadas, así como textos para catálogos y monografías sobre distintos temas artísticos.

Su labor como crítico comenzó en 1974 en el diario *Amanecer* de Zaragoza, que contaba con un equipo de críticos de notable talla: Manuel Rotellar –cine-, Zaldivar –música- o Salvador Asensio –toros. En este diario y desde la década de los 70 formaba parte de la sección “Las Artes y los días”, dónde tuvo a su cargo una página titulada “Vida artística Zaragozana”, en donde se publicaban las reseñas críticas de las muestras celebradas en la ciudad en el curso de la semana. Su colaboración es interrumpida en 1979 por el cierre del periódico, pero durante este fructífero quinquenio tuvieron cabida en las páginas firmadas por Jaime Esaín cuantos artistas plásticos tenían algo que transmitir a la sociedad aragonesa, muchos de los cuales han dejado honda huella por su trayectoria artística.

A modo de ejemplos relevantes, haremos algunas breves reseñas de aquellas críticas. Se trata de una selección personal en la que tratamos de mostrar el documentado estilo crítico de Jaime Esaín, así como la variedad de artistas y movimientos sobre los que ha reflexionado. Al ser la cultura aragonesa su principal campo de acción, muchos de estos artistas son también los protagonistas de la agenda artística zaragozana de la época, como Natalio Bayo, Pascual Blanco y los otros miembros del Grupo Azuda-40, la Hermandad Pictórica, José Orús, Francisco Rallo, pero también artistas nacionales como Guinovart. Asimismo, estaba al tanto de las últimas tendencias, pero también revisaba las exposiciones de artistas consagrados en el arte aragonés como García Condoy. En relación a la “Exposición homenaje al escultor García Condoy” celebrada en 1975 escribió:

Que Condoy es un artista integral lo demuestra la variedad asombrosa de esta muestra... Vemos barro de calidades únicas, tallas de madera leves, aparentemente intrasdescuentes, pero de una honda expresividad poética derivada de su quintaesenciada estilización: bronces de inspiradísima factura, en los que no

faltan atrevidas abstracciones...Sin dejar de advertir en una parte de su producción un claro parentesco estilístico con Gargallo en la utilización de espacios vacíos, como factores de equilibrio. ¡Qué trinidad genial de la escultura moderna es la que componen estos tres aragoneses, Pablo Gargallo, Honorio García Condoy y Pablo Serrano(Esaín, 1975a).

Sobre los “Paisajes de Albareda en sala Barbasán” Jaime Esaín señaló con lucidez que:

Y es que se da en Albareda como en pocos pintores el fenómeno de la perspectiva afectiva, consistente en redescubrir el paisaje como motivo de una dialéctica nueva y decirlo con un lenguaje de extremada pureza expresiva, pero pleno de verismo, haciendo que la emoción prive sobre la fría técnica...(Esaín, 1975b).

Esaín comentó también la visita de Guinovart a la Galería Atenas que dirigía Federico Torralba en su crónica “Exposición Guinovart 75”, en la que puntualizaba que:

La impronta dejada por José Guinovart en el arte español deriva de su inconformismo connatural capaz de ceñirse a las fórmulas expresivas vigentes el día de su venida al mundo de la pintura. Desde su participación en el salón de los 11 organizado en los años 40 por Eugenio D'Ors, se manifiesta todavía bajo la influencia de la obra de Tapies como artista de tendencia experimental, practicante de una pinto-escultura vanguardista basada, en la extracción de insólitas pero siempre atractivas connotaciones de los materiales más extravagantes y desusados(Esaín, 1976b).

Otra crítica que permite apreciar la certera puntería de Esaín en sus reflexiones críticas es la realizada para “La Hermandad Pictórica Aragonesa” en la Sala Victor Bailo, en Amanecer:

En la intencionada producción de la Hermandad es obligado distinguir varias tendencias, plasmadas en un diverso repertorio de fórmulas expresivas en las que caben también otros materiales distintos del óleo y la tinta tradicionales. Desde un principio se advierte la inquietud por enunciar vivencias y situaciones originales con un lenguaje de elaborada ejecución técnica, actividad en la que cuenta la hermandad con una prestigiosa veteranía, acreditada en diversas e importantes empresas

(maquetas, carteles, realizaciones de decoración(Esaín, 1976a).

Este mismo año de 1976 Jaime Esaín también se ocupó del pintor José Orús, sobre cuya personalidad artística señalaba que

...en cuanto a la fenomenología de su pintura, se ha dicho en repetidas ocasiones que Orús es cósmico, galáctico... pero a muy pocos se les ha ocurrido reparar en que también es pintor naturalista, porque pinta la Naturaleza de los espacios siderales, interpretada precisamente de acuerdo con un realismo subjetivo cósmico fantástico que es la clave de toda su obra... (Esaín, 1976g) .

También queremos resaltar sus críticas sobre "Francisco Rallo, un escultor cargado de aragonesismo y de entusiasmo" (Esaín, 1976h), sobre las "Pinturas y grabados de Teresa Grasa"(Esaín, 1976f) o las "Pinturas de Alejandro Molina"(Esaín, 1976c), pero por encima de ellas, la que nos parece más representativa, ya respecto a los artistas más jóvenes, fueron los comentarios sobre el arte de los componentes del grupo Azuda 40. Ya en 1975 Esaín se había fijado en las "Pinturas y dibujos de Natalio Bayo" expuestas en la Galería Atenas de Federico Torralba. Esaín presentaba de este modo a Natalio Bayo:

La actual pintura de Natalio Bayo se incluye por autodefinición en el campo de la transición neofigurativa. En efecto, al decantarse y cuajar el expresionismo radicular del pintor, se nos ofrece ese mundo de realidades imposibles cuya creación, basada en elementos de raigambre realista o surrealista, es carácter distintivo del artista de la nueva figuración... (Esaín, 1975c) .

Para el grupo Azuda, la exposición en La Lonja, principal sala de exposiciones de Zaragoza en la época, fue todo un hito, que Jaime Esaín comentó elogiosamente con detalle:

El Grupo Azuda 40 constituye una de las más importantes manifestaciones artísticas aragonesas de los últimos años. Si alguien tiene duda de ello puede darse una vuelta por el palacio de la Lonja en la seguridad que se disiparan todas sus reservas. Los cuatro artistas son Bayo, Blanco, Fortún y Lasala, sintonizan el quehacer pictórico zaragozano con las corrientes del mejor arte imperante en Europa.

VIDA ARTISTICA ZARAGOZANA

Por Jaime ESAIN

EL GRUPO "AZUDA 40" EN EL PALACIO DE LA LONJA



El Grupo "Azuda 40" constituye una de las más importantes manifestaciones artísticas aragonesas de los últimos años. Si alguien tiene dudas sobre el punto de vista que se ha tenido por el Palacio de la Lonja en la seguridad de que se dispersarán todas sus reservas. Los cuatro artistas que son Bayo, Blanco, Fortún y Lasaña, sintonizan el quehacer pictórico

un marco excepcional como la Lonja o aquella parecido. Esta circunstancia lleva a poner un tanto en entredicho la existencia del Grupo como tal. Porque no se tiene sólo poder disponer la variedad de matices que ofrece cada artista —clíoes, collages, aguafuertes, etc.— sino de disponer siquiera de espacio suficiente para colocar en serie obras de dimensión

composición, unas veces de masas antropomorfas superpuestas o cercenadas, y otras de motivos llenos de connotaciones sometidos a intencionada distorsión, todo dicho en el lenguaje cálido de los rojos de Bayo, fortalecidos a trechos por hábiles aplicaciones de plumilla.

El arte de Pascual Blanco luce aquí plenamente, dando cuenta de la cabal magnitud de sus posibilidades. Pintura que a veces se transforma en escultopintura de denuncia social, politizada en ocasiones y siempre perspicaz, osada en la expresión plástica y relatando los avatares de un mundo en el que se impone la ley del tiro y la soga. El hombre esclavizado en su condición de ser urbano, es también aquí el protagonista de esa tragedia de falta de fraternidad y convivencia que Genovés acertó a sublimar. En sus composiciones de marcado sabor canogaresco, de seguro dibujo y lúcida paleta de grises delicados, Blanco acierta a combinar el elemento "pop" con las asociaciones de figuras humanas en dinámica ordenación: cuerda, cartulina, chapa de manzana y otra con otros tantos medios expresivos utilizados por el artista con el agudo sentido de su estética angustiosa y hora de esperanza. Temática y línea, color y tono, dan vida a una interesante serie de aguafuertes.

Fortún asistimos a la explosión de la más caótica fantasía cromática. Es una pintura que grita de furibunda rabia, pero lo aquí está lo admirable: alarido emitido con ritmo y compás, equilibrado en la yuxtaposición de rojos, amarillos y azules, amarillo puro, colores cardinales, de la obra de Fortún que se entrecruzan y adosan, deslindados por trazos negros, en delirantes ve-

EXPOSICION DE NASSIO EN SALA "LUZAN"



«Inspiración cósmica», tabla de Nassio Bayarrí.

El extenso artículo dedicado al Azuda 40 comenzaba refiriéndose a Natalio Bayo, glosando a continuación la obra de los otros componentes del cuarteto:

Su obra ahora exhibida, sigue idéntica línea de simbolismo neurofigurativo. Sus ya famosas palomas aliadas nos dan la clave de la impotencia de la bondad cuando es oprimida por las ligaduras de la fuerza bruta. Triunfo de la composición unas veces de masas antropomorfas superpuestas o cercenadas, y otras de motivos llenos de connotaciones sometidos a intencionada distorsión, todo dicho en el lenguaje cálido de los rojos de Bayo, fortalecidos a trechos por hábiles aplicaciones de plumilla.

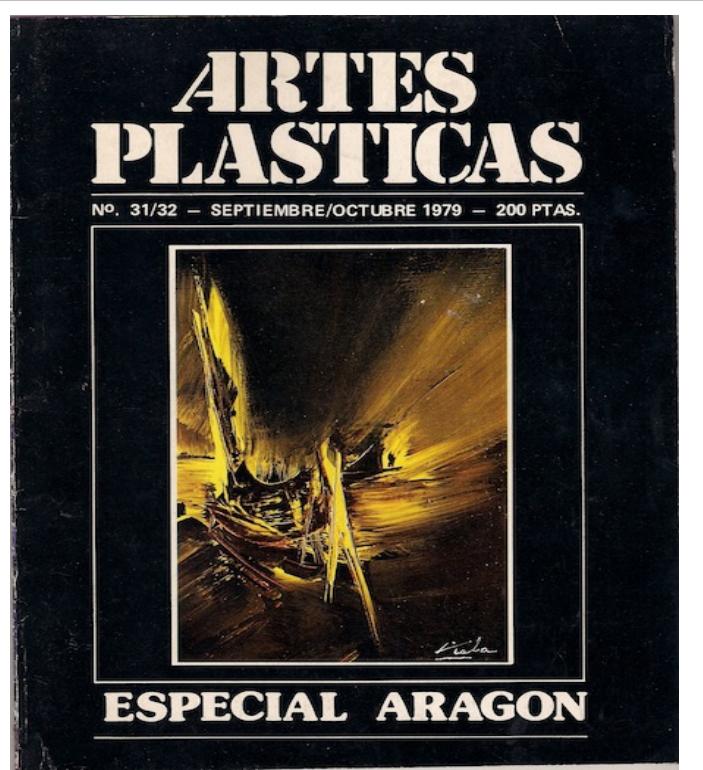
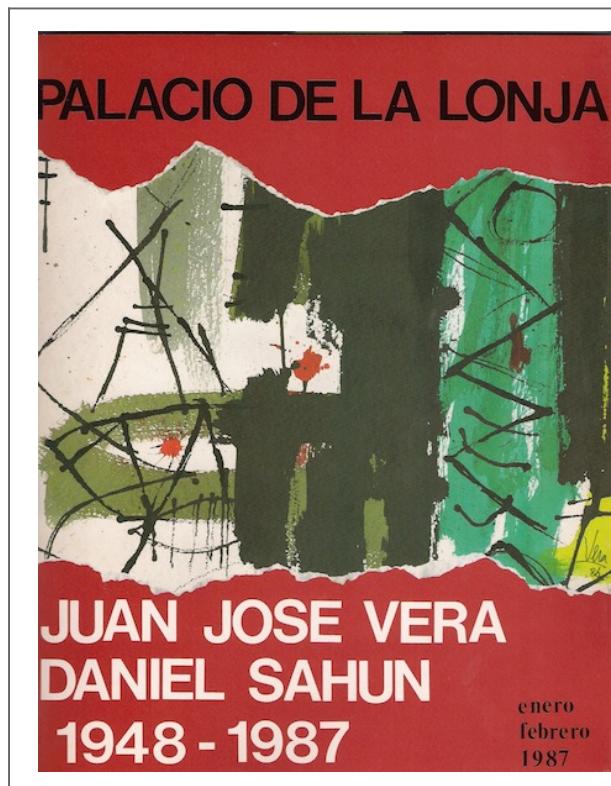
El arte de Pascual Blanco luce aquí plenamente, dando cuenta de la cabal magnitud de sus posibilidades. Pintura que a veces se transforma en escultopintura de denuncia social, politizada en ocasiones y siempre perspicaz, osada en la expresión plástica y relatando los avatares de un mundo en el que se impone la ley del tiro y la soga. El hombre, esclavizado en su condición de ser urbano, es aquí el protagonista de esa tragedia de falta de fraternidad y convivencia que Genovés acertó a sublimar. En sus composiciones de marcado sabor canogaresco, de seguro dibujo y lúcida paleta de grises delicados, Blanco acierta a combinar el elemento pop con las asociaciones de las figuras humanas en

dinámica ordenación: cuerda, cartulina, chapa de madera y tela, son otros tantos medios utilizados por el artista con el agudo sentido de su estética angustiosa. Temática e intención repetidas en una muy interesante serie de aguafuertes.

En Fortún asistimos a la explosión de la más caótica fantasía cromática inimaginable. Su pintura es un grito de intenso fauvismo, pero -aquí está lo admirable- alarido emitido con ritmo y compás, equilibrado en yuxtaposición del rojo, verde, azul y amarillo puros, colores cardinales de la obra de Fortún que se entrecruzan y adosan, deslindados por trazos negros, en delirantes veteados creadores de una "noche de los contrastes vivientes". En sus magnos retratos, de trazo violento y desgarrado, palpita el más rabioso e irracional de los expresionismos.

Cierra el grupo en esta ocasión Lasala, del que dice es

practicante de una abstracción geométrica llevada a sus últimos términos. Su concepción operística, de profunda raigambre cerebral, presenta ante el espectador una serie de sugerencias de áreas limpia y uniformemente coloreada, expresivas de estados anímicos elementales que hacen vibrar la sensibilidad del visitante al unísono de sus registros puros y de contenida emotividad (Esaín, 1976d).



Desde 1976 fue corresponsal en Zaragoza de las prestigiosas revistas *Gazeta del Arte* (Madrid) y *Artes Plásticas* (Barcelona), participando activamente en ambas publicaciones, habida cuenta de la efervescencia del panorama artístico aragonés durante aquellos años de la transición democrática. De sus publicaciones en la revista catalana puede destacarse “Azares y gloria de Manuel Viola o una manera nueva de pintar. Yo y los colores”, publicada en 1979 en un número especial dedicado al arte en Aragón. Allí decía:

“Viola se apodera de un color y lo hace suyo. Lo exprime, lo desgarra, lo sublima. En sus fascinantes sinfonías cromáticas el color “resuena” con la fuerza y brillantez propugnada por Matisse, reproduciendo el chisporroteo de una paleta sin par, batida en el yunque órfico del artista. Allí los azules abisales en seductoras modulaciones y los rojos incandescentes de resplandores magmáticos, con el súbito centelleo del amarillo entre alucinantes vapores sulfúreos...” (Esaín, 1979a).

También en este número especial de *Artes Plásticas* se reseña un próximo feliz acontecimiento que iba a tener lugar en Zaragoza: la inauguración del “Museo Camón Aznar”, hoy conocido como MICAZ, sobre cuyo origen y trascendencia señalaba:

“Este Museo formado y donado a Aragón por José Camón Aznar y su esposa María Luisa Alvarez, se expone y conserva por la Caja de Ahorros de Zaragoza en este palacio del Renacimiento Aragonés, 1979”. Tal es el texto de la gran placa de mármol blanco que saludará al visitante del Museo “Camón Aznar”, cuya inauguración, prevista para dentro de breves meses, se perfila como el principal acontecimiento artístico de la próxima temporada. Sueño muy querido del insigne profesor Camón Aznar (1898-1979), fue la constitución en su amada Zaragoza de una institución que acogiese la valiosísima colección de pinturas, esculturas, libros y objetos artísticos reunidos por el catedrático aragonés a lo largo de una vida siempre en contacto con el arte en sus manifestaciones más excelsas (Esaín, 1979b).

También para *Artes Plásticas* escribió sobre autores hoy tan reconocidos como “Salvador Victoria” (Esaín, 1979c). Más recientemente, en 1996, recuperó en sus escritos, esta vez en *Pasarela*, a otros artistas injustamente poco recordados, como “Francisco de Cidón” (Esaín, 1996b).

Pero su tarea como crítico y “animador cultural” no se agota con su actividad en diarios y revistas, pues es también notable su colaboración con entidades que promueven el desarrollo de la cultura artística en nuestra Comunidad. Así, dicta conferencias diversas a lo largo de los últimos años del siglo pasado sobre temas y ciclos completos, en la sala de la Caja de Ahorros de la Inmaculada (Zaragoza). La esencia de pintores como El Bosco, Dalí, Picasso, Miró, etc. es acercada al público de forma amena y comprensible. También realiza presentaciones de pintores y escribe catálogos por encargo de entidades como la Diputación Provincial de Zaragoza, Ibercaja, o Fundación Caja de Ahorros de la Inmaculada. De entre los catálogos podemos citar como algunos de los más destacados los de las exposiciones de *Juan José Vera y Daniel Sahún* (Esaín, 1987); *Alejandro Cañada, Alberto Duce, Manuel Navarro* (Esaín, 1995); *Lizalde* (Esaín, 1996); *Castillo de Larrés, Museo de dibujo* (Esaín, 1997); y, ya más recientemente, *IX Exposición Internacional de Acuarela* (Esaín, 2008), *Pintores aragoneses primera mitad del siglo XX* (Esaín, 2008) y *Arrecivita, el color del tiempo* (Esaín, 2011).

Además de su actividad como crítico de arte en el género periodístico, que ha quedado reseñada, no es de menor importancia su tarea como autor de obras monográficas de reconocido prestigio, que Jaime Esaín ha publicado sobre diversos artistas en el ámbito cultural. En *Pintoras aragonesas contemporáneas* (Esaín, 1990), hace censo y comentario crítico de todas las mujeres pintoras que desarrollaban su carrera en nuestra Comunidad en el momento en que el libro vio la luz. Por esta razón, el libro se subtitula “Apuntes para un censo” y en él las artistas son agrupadas sistemáticamente, según géneros y escuelas. En *Picasso y Aragón* (Esaín, 1992) efectúa una revisión de la bibliografía sobre Picasso joven, antes de su desplazamiento a París, en la que se detalla su formación y avatares vivenciales. También reseña aspectos de su vida y obra relacionadas con Aragón. Así, menciona cómo aprendió a nadar en el río Matarraña, cómo compartió estudio en París con el genial aragonés Pablo Gargallo, cuya escultura *El Aragonés*, exhibida en el Museo Pablo Gargallo, representa el rostro del propio Picasso. Por su parte, *Biografía Nostálgica del Estudio Goya* (Esaín, 1996c) es una detallada historia de este ejemplar centro cultural, en el que no había ni profesores ni alumnos. Fundada en 1931 por Mariano Gratal, desarrolló una importante labor formativa, utilizando por primera vez en Zaragoza, el modelo vivo, cuando la coetánea Escuela de Artes utilizaba todavía yesos como modelos. A este Estudio concurrieron: Virgilio Albiac, Alberto Duce, Baqué

Ximenez, Luis Puentes... Asimismo, *Felix Adelantado* (Esaín, 1996d) es una biografía ampliamente documentada de este empresario-pintor zaragozano, autor de una obra de corte informalista y características de marcado componente matérico y reconocido valor creativo. Se incluye una extensa muestra de obras, que se distribuyen en diversas modalidades expresivas, en las que influyeron los muchos viajes realizados por el artista por todo el mundo. Realizó exposiciones en Milán, Turín, Munich, Stuttgart, Frankfurt, Bonn... Ejerció un importante mecenazgo en el campo de las artes plásticas, creando y patrocinando la Bienal de pintura "Felix Adelantado". Este volumen se presentó como uno de los tres mejor impresos del año y concurrió a la Feria Internacional del Libro de Frankfurt (Alemania) en 1998. En *La acuarela en Aragón* (Esaín, 2002) Jaime Esaín realiza una revisión histórica de la acuarela en Aragón, con el estudio subsiguiente de las diversas tendencias, centros y personalidades que han dado lustre a este procedimiento pictórico en Aragón. *El Grupo Pórtico: Testimonios y documentos* (Esaín, 2006). Se trata de una importante aportación a la historia de este relevante, aunque efímero, grupo de innovadores pintores, que tanta huella dejó en el arte aragonés contemporáneo. El grupo, formado por Manuel y Santiago Lagunas, Fermín Aguayo, Eloy Laguardia, Baqué Ximénez, Alberto Duce, Vicente García, Vicente López Cuevas, Manuel Pérez Losada y Alberto Pérez Piqueras, nace en 1947 en la exposición del Casino Mercantil, se dispersa en 1952 y su importancia reside en que, según unánime reconocimiento oficial de historiadores y críticos de arte, fue el primer núcleo de artistas que exhibió pinturas abstractas oficialmente en España. Recientemente ha publicado *Rosario Weiss, la ahijada de Goya* (Esaín, 2008c), un ameno y documentado estudio biográfico de esta niña que, con su juventud y alegría, acompañó a Goya en los últimos años de su vida y a la que el maestro quiso transmitir su técnica del dibujo, arte para el que estaba singularmente dotada, pues no en vano llegó a ser luego profesora de pintura de la joven Isabel II.

Al margen de estas publicaciones, ha venido desarrollando una intensa actividad profesional en el mundo cultural de las artes plásticas, firmando incontables trabajos de investigación, artículos, comunicaciones, monografías y entrevistas, La faceta de crítico de arte no ha ocupado toda la producción intelectual de Jaime Esaín. En su faceta de escritor –de la que se siente legítimamente orgulloso- cultiva la literatura de ficción, con especial dedicación a los temas aragoneses. Sus relatos le han valido diversos galardones, entre ellos el Primer Premio de Cuentos de Radio Nacional de España (1990), Primer

Premio de Certamen Literario de La Peña Solera Aragonesa (2009). Ha publicado el libro *Relatos Aragoneses de ayer y de hoy* (2006) y tiene en prensa el jugoso volumen *Historias de Zaragoza*.

Asimismo fecunda es su afición al cine, que ejerce en la prestigiosa "Tertulia Cinematográfica Perdiguer" de Zaragoza, en la que actúa como moderador. Como miembro de esta Asociación, en los últimos años se ocupa de la presentación de sucesivos ciclos de películas de "la Institución Fernando el Católico" y en el Ámbito Cultural de El Corte Inglés (Zaragoza). Otro aspecto más de su interés por todas las artes lo encontramos en su dedicación a la música, de la que es apasionado degustador, también en el ámbito familiar (su esposa Junko Fujita es organista de la iglesia del Seminario de San Carlos de Zaragoza). Ha vertido sus vastos conocimientos en diversas conferencias dedicadas a figuras como Mozart (Fundación CAI), Verdi, Fleta (Ateneo de Zaragoza) Su vinculación y compromiso con la promoción de la música clásica ha hecho que fuera nombrado Miembro de Honor de la "Asociación Orquesta Sinfónica 2008" de Zaragoza, cuyo concierto inaugural en la sala Mozart del Auditorio de Zaragoza (el 25 de abril de 2006), fue presentado por él.

Llegado el fin de esta semblanza sobre Jaime Esaín, no puede dejarse en el olvido que, sin duda por su matrimonio con Junko Fujita, se ha convertido en estudioso del grabado tradicional nipón (en especial, ukiyo-e) y de las peculiaridades de la sociedad contemporánea de Japón, a cuyo mejor conocimiento han contribuido sus frecuentes viajes al país del Sol Naciente. Conoce bien las principales ciudades de Japón (Tokio, Nara, Kioto, Nagoya, Hiroshima, Tokoyama, Nagasaki...) y muestra un gran interés por su rica cultura, especialmente por el Sumo. También por la belleza de la naturaleza japonesa, que le ha inspirado relatos como "El árbol que quiso ver el Mar", distinguido en el 2006 por Ibercaja (Concurso de Relatos) con el primer premio . Esto nos muestra también la polivalencia de la personalidad intelectual de Jaime Esaín, cuya polifacética actividad y sentido crítico lo han convertido en un destacado protagonista de la cultura aragonesa de las últimas décadas, además de un crítico de arte de referencia.

La mujer artista ante la crítica de arte (1910-1936)

Introducción

Emilio Fornet publicaba en la primera mitad de 1934, una serie de artículos (FORNET, 1934: 13; 1934: 10; 1934; 16) relacionados con la mujer y el arte donde daba cuenta del gran número de mujeres que se habían incorporado a la creación artística, aportando al panorama cultural modernidad y renovación:

Parece, según va el ritmo nuevo, que las Musas, entrando en lucha con los hombres, se nieguen a inspirarnos. Necesitan para ellas mismas la inspiración... Las cinco artes se han convertido en cinco naranjas, con las que cabe hacer todos los posibles juegos malabares. Y las mujercitas modernas se han puesto a trenzar estas aéreas geométricas. Con colores. Con versos. Con literatura. Con los lápices. (FORNET, 1934: 16)

Fornet de esta manera corrobora casi al final del periodo que aquí se aborda, la idea presente en la crítica de arte, especialmente a partir del inicio de la década de los 20 del siglo XX, de la existencia de un elenco de mujeres artistas que no van a pasar desapercibidas entre sus contemporáneos.



FORNET, Emilio: "Las mujeres en el arte", *Estampa*,
17-III-1934

El siglo XX supone la madurez de la "cuestión de la mujer",

progresivamente en las primeras décadas se iba a prosperar en el campo educativo, social y político. Igualmente sucedería en el campo del arte, el abanico de jóvenes que tienen acceso a la formación artística se amplía, pero sin olvidar que la mujer intelectual y creadora (en su mayoría) emergió de un contexto social y familiar muy concreto, que le fue propicio para su desarrollo profesional. Se trataba de "hogares" de clase media-alta, que por diversas circunstancias no respondían al prototipo tradicional español, pudiendo apreciarse una serie de aspectos que caracterizan a dichos ambientes familiares. En ellos, alguno de los padres era extranjero, o provenía de familias extranjeras, permitiendo la entrada de una influencia exterior en la familia (idiomas, visitas al extranjero...) ; en otros la madre tenía una profesión y colaboraba económica mente en el sustento de la casa, sirviendo de ejemplo a sus hijas; un tercer tipo sería el de las familias que se vieron obligadas a viajar por la geografía española e internacional, debido al trabajo del padre, incentivando en las hijas el amor al viaje y a conocer otras realidades. Existieron también mujeres artistas provenientes de familias acomodadas que tenían vínculos con importantes personajes de la época, y éstos influyeron de manera decisiva en la formación de las jóvenes; y finalmente artistas que habían crecido en el ambiente del taller ya que sus padres eran pintores de reconocido prestigio. Las artistas que se citarán en este artículo reúnen alguna o varias de estas circunstancias.

La prensa especializada^[1] así como otras publicaciones históricas y representativas de la sociedad y cultura de la época resultan esenciales para desarrollar el análisis que a continuación se expone y revelan una nómina extensísima de mujeres, entre ellas: Delhy Tejero, Julia Minguillón, Rosario de Velasco, Margarita Frau, Marisa Roësset, Gisela Ephrussi, Ángeles Santos, Laura Albéniz, Norah Borges, Lola de la Vega, Maruja Mallo, María Luisa Pinazo, Alma Tapia, Pitti Bartolozzi, María Gutiérrez Blanchard, Sonia Delaunay, Pepa y Cristina Plá, Julia Alcalde Montoya, Alfonsa Bendicho, Encarnación Bustillo, Flora Castrillo, María Muntadas, Elena Verdes Montenegro, Helena Sorolla, Eva Aggerholm, Marga Gil Roësset... desarrollar un arte acorde con las propuestas estéticas del momento: Academicismo, Tradicionalismo, Cubismo, Constructivismo, Luminismo, Arte Nuevo, Surrealismo, Expresionismo...

La crítica de arte ante la obra realizada por la mujer.

La crítica sobre la obra (literaria, poética o plástica) de la artista, como la crítica dirigida a la figura de la creadora, no solo permiten analizar temas tan importantes como la valoración de sus obras, la estima y consideración hacia la mujer creadora; sino también definir los arquetipos artísticos de mujer en este momento histórico cultural, el tipo de creaciones; estudiar y reconstruir su trayectoria. Ante la aparición de la obra de la creadora comienza la labor del crítico, que elabora los textos en los que reflexiona sobre la artista y su obra, construyendo una opinión pública que se convierte en necesaria para el reconocimiento (positivo o negativo) de la misma. Tal como señala Henares Cuellar (Henares y Caparros (coords), 2008, p.15), se tiene la «convicción de que la obra de arte sólo quedaba completa en sus significados a partir de la recepción, de la que la crítica constituye la forma más cualificada y permanente», el crítico reconstruía la obra, analizando las fuentes de inspiración, técnicas, temáticas, para llegar más allá del resultado formal.

Cuando el crítico valora la creación artística femenina, en su línea argumentativa maneja diferentes fórmulas que son susceptibles de análisis y clasificación. Algunos autores recurren a un tono paternalista cuando son condescendiente con la obra o con la artista, como en esta crítica a las pintoras Marisa Roësset y Gisela Ephrussi:

Nosotros los sentimentales, los que sonreímos y nos apenamos al ver trabajar a la mujer, asistimos, con inquieta zozobra, a la hazaña de estas muchachitas valerosas (Roësset-Ephrussi) que emprenden el áspero camino del arte serio y que, dejando el plácido refugio de los habituales puertos femeninos, se embarquen en la nave agitada del arte grande. (VILLESCA, 1927: 87)

La crítica será mordaz cuando se desapruebe la creación; se procederá a una “virilización” de la mujer cuando la creación merezca la pena, puesto que una obra que destaca, es “obra de hombre”[ii]; y existirán críticas donde se da un correcto uso del lenguaje, pero entonces se resalta la excepción que supone la artista en concreto.

Desde este punto de vista el primer dato a tener en cuenta es que la crítica hacia las obras de mujeres no será objetiva, (principalmente

porque el crítico parte de la convicción de que la creación femenina es inferior), siempre aparecen en ella valoraciones extra-artísticas que nos permiten a priori definir dos grandes grupos o tipos de crítica: por un lado aquellas que están cargadas de descalificaciones solo por razón del sexo del artista, donde el arte parece más bien una excusa para hablar del papel que concierne a la mujer en la sociedad, se salen fuera de lo artístico y radian con lo grosero, ejemplo de ello es esta reflexión de Leonardo Labiada tras contemplar una exposición en la Casa Armé:

...el acerico, el perrito de lanas, la papelera de cañamazo, el gorro bordado, las pantuflas bordadas. Eran, cuando menos, cosas patriarcales, artefactos de reconocida utilidad y dulce uso; tenían, además de todo esto, la inapreciable ventaja de que no se exponían, no daban que hablar. Desde que he visitado la exposición feminista soy propagador ardiente de las labores monjiles y de las artes conventuales... (LABIADA, 1903: 386-387)

En la misma línea está la reseña que firma Santiago Rusiñol sobre las acuarelistas inglesas, que viajan, como tantos otros pintores, en busca del repertorio monumental español. Ve Rusiñol como «a la Santa Ruina le ha brotado otra plaga: la plaga de la acuarelista inglesa»(RUSIÑOL, 1915: 3), se queja del elevado número de damas que se acercan a pintarlas, y deja de lado la crítica de arte, para atacarlas por su condición de mujer:

Llegan con zapatos de hombre, con falda corta,...con blusa impermeable, sombrero de explorador, lentes, corbata masculina y fealdad. [...] son autoacuarelas, autorruinas, automujeres asexuales... (RUSIÑOL, 1915: 3)

Por algún motivo, pudiera ser el aire de independencia y emancipación que proyectan estas mujeres, las inglesas no gustas como pinoras. Rusiñol acaba aludiendo a un colectivo social de mujeres, consideradas como marginal en la época, como argumento para descalificar las cualidades creativas:

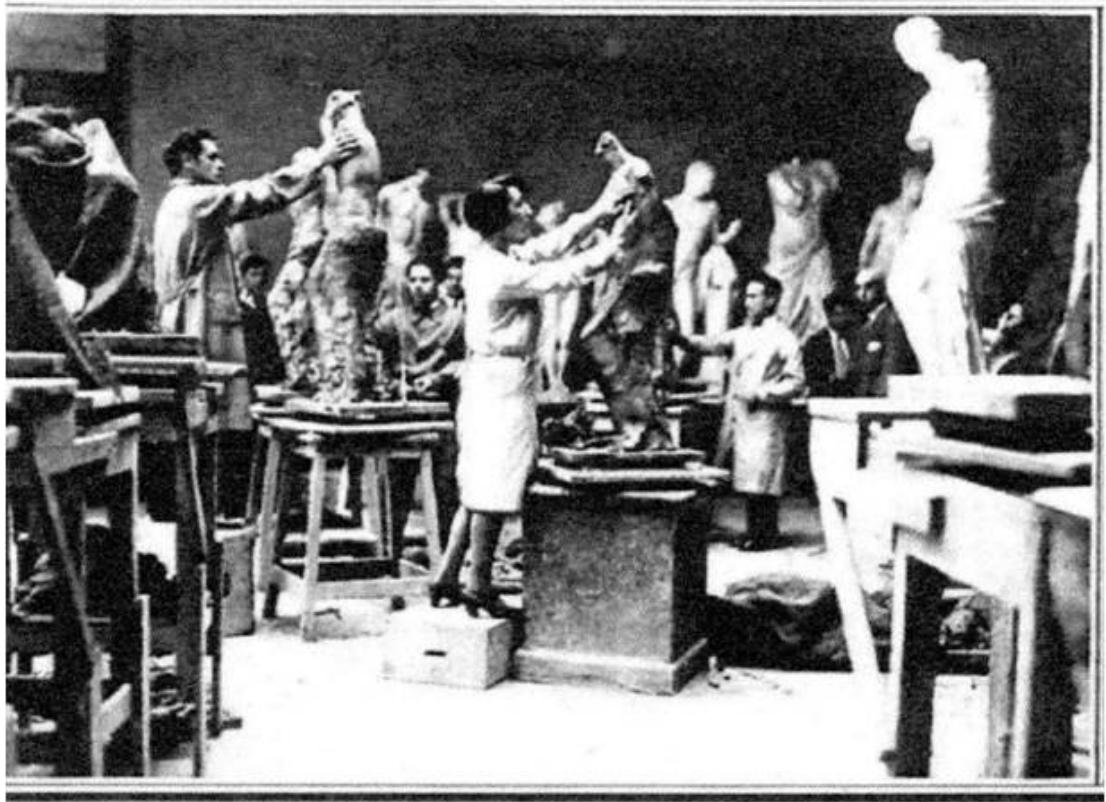
La falta de eso precisamente, de conventos, es lo que, á nuestro entender, lanza á tantas y tantas inglesas por el camino de la acuarela. La mujer desengañada, la mística, la fea, la devota,

aquí, en España, tienen como recurso, como consuelo y como fin de penas en esta vida el recogimiento del claustro. Allí... la que nace fea..., la que ha perdido la familia..., la que ha tenido un novio desleal..., la solterona, la tía, la hermana mayor, la romántica, la asexual..., van á parar siempre á lo mismo: al abuso de la acuarela. (RUSIÑOL, 1915: 3)

Este tipo de crítica encontrará un poderoso argumento en la ciencia, pues si desde el campo de la medicina, la psicología, la sociología... se negaba a la mujer toda capacidad que no fuera encaminada a la que se consideraba su “función biológica fundamental”, también se negaría explícitamente su aptitud para la creación. La concepción de una “obra” (literaria, poética, plástica, filosófica, científica...) no era posible para la mujer y sobre todo se justificaba desde la posición fisiológica y psicológica. La crítica de arte, que es la que en última instancia juzga la obra, la aprueba y la valida, o por el contrario la rechaza, aludirá a estas razones para valorar la creación femenina, y en especial a la “sensibilidad” de la mujer, cualidad que la hace más apta para uno u otro arte y que le permite imprimir a la obra el alma femenina, posibilitando a la vez que la obra pueda ser catalogarla como “de mujer”.

Reconocemos la grandeza y la dignidad de la mujer, pero no podemos equipararla al hombre. El organismo del hombre está hecho expresamente para trabajar físicamente. Nadie puede negar que el hombre es más apto para la creación mental. Generalmente en la mujer el sentimiento predomina por encima del pensamiento. Tiene una sensibilidad muy aguda, pero le falta fuerza creadora (CIVERA I SORMANI, 1930: 51-52)

Un segundo grupo lo constituirían aquellas críticas que, al valorar la creación femenina tienen un discurso artístico, que puede ser negativo o positivo, pero no se libran de las referencias a los estereotipos sexistas en mayor o menor grado, como son aludir a la belleza y fisonomía de la mujer, virilizar la figura de la creadora, referirse al caso de excepción que representa, calificar la obra como “obra de mujer”, o integran dentro del texto varios de estos rasgos.



GARCÍA ROMERO, A.: "En la Escuela de Pintura,
Escultura y Grabado", *Estampa*, 11-VI-1929

La pintora bella y sensible

Analizando el contenido de la crítica es frecuente observar las alusiones a lo que se consideran "cualidades femeninas" por excelencia, una serie de adjetivos como la

"gracia", la "sensibilidad", la "dulzura", el "encanto",... aparecen en el desarrollo del texto crítico, también la fisonomía de la mujer será un argumento más que se incorpora, se habla de una "mujer bonita" o una "mujer de gran belleza", se puede tratar también de una joven "muy femenina" con "ojos de gata misteriosa", "ojos inmensos y soñadores", o en definitiva "bonita, sensible, dulce y gentil".

Joven, grácil, gentilísima, con una bella prestancia...Marisa Roësset une a la pimpante gracia de su belleza, la gracia reflexiva, serena, madura de su arte(R. M., 1927: 4)

Isaac del Vando-Villar en un artículo donde analizaba con seriedad el arte de Nora Borges, recurre a la invocación de su belleza, con metáforas que transmiten la idea de "pureza", y menciona la excepción que constituye Norah:

Esta rara y bella artista pinta por intuición [...] El ultra ya tiene en su templo a esta moderna pintora de los ojos verdes y refulgentes como gemas, y, sobre sus muros, ella, con sus manos blancas como flores de almendro, irá desdoblando las bellas teorías de sus visiones fantásticas y alucinantes! ¡Hermanos del ultra: Norah Borges es nuestra pintora: saludadla, porque además está nimbada de una dulce belleza análoga a la de los ángeles del divino Sandro Boticelli! (VANDO-VILLAR, 1920: 12)

Si sacáramos de contexto el párrafo, con esta carga metafórica sobre la belleza de la artista, “ojos verdes y refulgentes como gemas”, “manos blancas”, “flores de almendro”, “dulce belleza”, “ángeles del divino”, pensariamos que estamos ante una musa inspiradora de arte y no ante la creadora misma.

El argumento de la belleza presente en la crítica, que puede sonar complaciente, resulta negativo para un enjuiciamiento de la obra, pues le resta valía, ya que parece que hay que ser condescendiente con la artista porque es bella.

En realidad se establecen dos lenguajes diferentes a la hora de valorar la obra de arte: uno para hablar de la obra realizada por la mujer, ligada a lo femenino al intimismo, a la sensibilidad, la dulzura, la timidez...; y otro, que se contrapone, se refiere a lo creado por el hombre, lo masculino que rezuma fuerza, carácter, vigor, construcción, raza...

La pintora pintor

Dentro del campo de la creación plástica, y especialmente en la pintura, las mujeres que van a destacar a ojos de los críticos, constituyen un “caso”, “un caso raro”, una excepción, pues no van a pintar “como mujeres”, es decir, bodegones y flores, (que es la temática a la que se las vincula) y por tanto su pintura se asemeja a la de los hombres, serán adscritas al campo del pintor. En el breve anuncio de la exposición de Maruja Mallo en *Revista de Occidente* se la presentaba como:

uno de nuestros pintores más representativos de la época [...] “pintor de metáforas” (ANÓNIMO, 1928: 4)

Antonio Espina, califica de “suceso excepcional” la salida de Maruja Mallo al proscenio del arte, y habla de los cuadros de la “nueva pintor” expuestos en el recinto de la *Revista de Occidente*, cuya crítica realiza para:

presentar a los lectores de LA GACETA LITERARIA al nuevo artista. (ESPINA, 1928: 1)

Antonio Espina escribe también sobre otras artistas, que habían expuesto en los salones del Lyceum Club, sobre María Luisa Pérez Herrero, decía:

Desde sus primeras obras reveló el substratum inconfundible del profesional neto; “pintor”, no “pintora”, en la conocida usanza adjetiva y feble del término... (ESPINA, 1927: 5)

Lo que trasciende de la crítica es que existen dos categorías: la de la pintora mediocre, grupo que forman “miles y miles de pintoras”[\[iii\]](#) cuyas obras no se consideran arte como tal, y la de las mujeres que sobresalen, que al pintar como hombres, pertenecen a la categoría del pintor. La insistencia de los textos en estos dos ámbitos creaba una barrera en la crítica, que no dejaba nacer la figura de la pintora simplemente Artista, que hace Arte. (y que no es una mujer que pinta como un hombre). Se puede deducir que el ambiente artístico no era lo suficientemente maduro y resultaba más receptivo adscribir a la creadora a lo masculino, para que no cupieran dudas sobre la valía de su obra, obteniendo así el reconocimiento de su arte. En este sentido pueden entenderse las siguientes palabras de Margarita Nelken[\[iv\]](#), en su artículo “Artistas modernos: Daniel Vázquez Díaz y Eva Aggerholm” que escribió con motivo del poco interés suscitado por la exposición conjunta del pintor y la escultora, debido a la modernidad de los dos, diría sobre Eva Aggerholm:

Y sin embargo lo menos que puede decirse de Eva Aggerholm es que su escultura, por su integridad y su energía, es, a pesar de la ternura de su meditación, obra de hombre. (NELKEN, 1921: 151)

Para Margarita Nelken, a la altura de 1921, estaban claros los niveles del arte, si hay que justificar que una obra realizada por la mujer es buena, la vía fácil y rápida es su definición como “obra de hombre”. Algo que no compartía Ernestina de Champourcin, cuando le preguntaron si la sensibilidad estaba más próxima a la mujer que al hombre, defendió la accesibilidad por igual de los dos sexos a la creación, (poética en este caso) y proclamaba un concepto de artista limpio de cualquier connotación femenina o masculina:

La auténtica poesía no prefiere al hombre ni a la mujer. Prefiere, sencillamente al Poeta (ARCONADA, 1928: 1)



Rosario de Velasco pintando en su estudio
(Fuente: *Estampa*, 17-III-1934)

La pintora excepción

Es cierto que algunos críticos hablaron correctamente de “pintoras”, Guillermo de Torre, Gómez de la Serna, Enrique Lafuente, entre otros, pero rodearon la crítica de alguno de los otros rasgos que estamos

describiendo, como el de la excepción, colocando a la pintora de nuevo en el ámbito del pintor.

La excepción, la singularidad o la extrañeza que representa la artista en el ámbito creativo, es algo profusamente resaltado. Juan de la Encina escribía con motivo de la irrupción que había supuesto la obra de Ángeles Santos, en el IX Salón de Otoño y en el campo del arte:

He aquí algo que se sale de lo trillado y de nuestra pintura cotidiana, y es doblemente admirable que quien pone la voz mas alta y con mayor denuedo en el IX sea una mujer ¿Signo de los tiempos? (ENCINA, 1929: 3)

Ninguna de nuestras artistas se libra de estas calificaciones:

Maruja Mallo es un caso curioso de intuición, de posesión de sentido moderno. (ANONIMO, 1928: 4)

Es aquí donde cabe destacar el caso de Maruja Mallo. Caso de singularidad extraordinaria (SANTEIRO, 1931: 8)

Laura Albéniz es un raro caso en el que convergentes y unánimes, se igualan un gran talento y una acusadísima sensibilidad (R.M., 1930: 9)

me pude dar cuenta de que estaba frente a un caso de excepción (Ángeles Santos) que vencía las monotonías del profesionalismo artístico, que salía de esa laguna mortal del arte consuetudinario y cotidiano, de ese mar muerto en que se ahogan en este momento más que nunca miles y miles de pintoras (GÓMEZ DE LA SERNA, 1930: 1)

iOh, Norah! iFrente a las féminas, sólo superficie, que cultivan el «sport» del dibujo decorativo, las transcripciones museales o los acuarelismos delicuentes, tú sola te elevas sideralmente... (TORRE, 1920: 6)

Estos textos permiten constatar como de la excepción se pasa a hablar de un colectivo, el de las mujeres que cultiva las artes como un “sport”, según Guillermo de Torre; o el de miles y miles de pintoras que se ahogan, según Gómez de la Serna. Aunque estos autores dan un

sentido peyorativo, no es el sentir general que se expresa en la crítica, sino que aparecen otros autores que destacan el grado de desarrollo alcanzado por la mujer en el ámbito artístico:

El llamado antes sexo débil- hoy quizás más fuerte que el masculino- da también señales de vida tocante a actividades artística, pintando sin aquel sabor excesivamente almibarado que caracterizaba a toda la pintura femenina del 1890. Decidida la mujer a recabar una igualdad de hecho y de derecho en todos los órdenes de la vida, dió de lado en lo artístico al tema exclusivo de las flores o de las frutas, y se lanzó a desarrollar pictóricamente los mismos asuntos cultivados por el hombre... (MÉNDEZ, 1929: 14)

Enrique Lafuente también alude a un grupo numeroso de jóvenes que pintan, cuyos trabajos se centran en lo actual y reflejan la “sensibilidad moderna”.

Más si buscamos rasgos en el Salón, más que reseña de detalle, imposible, encontraremos el definitivo en algo que quizá no aprecie bastante: en las pintoras. Son jóvenes muchachas pero son ya muchas, y en su modestia o su encogimiento se muestran capaces de receptividad, de sensibilidad moderna que los pintores varones de aquí parece más tardos en adquirir. Hay que subrayar el fenómeno. El feminismo artístico acaso nos reserve alguna grata sorpresa. (LAFUENTE, 1929: 5)

Cada vez es mayor el número de actividades femeninas al servicio del arte y la literatura (...), es frecuente hallar nombres de mujeres notablemente destacadas.

Son como un reiterado mentis á las ya escasas teorías antifeministas, la demostración de que la inteligencia y la sensibilidad femenina en nada tienen por qué ceder la supremacía á las viríles. (S. L., 1927: 23)

Gómez de la Serna habla nuevamente de las pintoras en un artículo dedicado a Montserrat Casanova, en la que habla de la “pintora” y apunta la renovación que está realizando la mujer en el campo de la pintura, lo que indica que la mujer está trabajando bajo la estética moderna:

Nunca hubiera bautizado pintoras antes de ahora, pero ahora, el presente se cuaja en las pintoras de un modo extraño [...] La época en que las mujeres pintaban sólo flores fue una época equivocada y exterior en que la mujer no sabía libertarse de la clase de adorno.

La segunda época de la humanidad, una época que estará llena de inédito e inexplicado, será esa en que la mujer entre en todas las cosas con su corazón de sibila completamente dispuesto... (GÓMEZ DE LA SERNA, 1930: 4)

Todas estas referencias a las mujeres pintoras permiten hacer varias deducciones, la primera es la poca valoración que se tenía de ellas, (hasta tal punto que Gómez de la Serna, llega a decir que no han existido buenas pintoras hasta el momento actual); y la segunda el interés que ha nacido en la crítica por las pintoras, que las cree posibles renovadoras del panorama artístico. Ciertamente en estas décadas la mujer tiene las herramientas para buscar y obtener una formación artística real, además el contacto con la ciudad y la efervescencia cultural reunió en aquellas jóvenes las habilidades y circunstancias para desarrollar un arte acorde con las propuestas estéticas del momento.

[i] Entre la prensa especializada: *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente*, *La Pantalla*, *Alfar*, *Blanco y Negro*, *Grecia*, *Nueva Cultura*, *Cosmópolis*, *Ultra*, *La Esfera*, *Estampa*, *Summa*, *Gaceta de Arte*, *Noroeste...* Otras publicaciones: *El Sol*, *El Imparcial*, *El Heraldo de Madrid*, *La Voz*, *Nuevo Mundo*, *La Época*, *La Libertad*, *El Globo*, *Diario de Madrid* o *El País*.

[ii] Aquí se pueden interpretar dos sentidos, aquellos que proclaman insistentemente que no se trata de una pintora, sino de un pintor, y

podemos vez el tono peyorativo que emplea con la pintora; y aquellos que hablan con respeto de las pintoras (artistas) pero las vinculan al ámbito del pintor, porque es el camino más viable para que sea reconocida la artista.

[\[ii\]](#) Así escribía Ramón, al referirse a Ángeles Santos (GÓMEZ DE LA SERNA, 1930: 1).

[\[iv\]](#)Aunque en este artículo se analice la figura de la artista desde el punto de vista de la crítica del arte, no se debe olvidar que existe una serie de mujeres, entre ellas: Carmen de Burgos, María Lejárraga, Rosa Arciniega..., que en estos momentos van a desarrollar su actividad en el campo de la crítica del arte; y especialmente Margarita Nelken, cuya figura ha comenzado a ser estudiada sobre todo en la última década(GARCÍA RODRIGUEZ y GOMEZ ALFEO: 2010; LORENTE, 2005: 355-363 y 386; CABANAS BRAVO, 1997: 464; GARCÍA MALDONADO, 2010).

El diseño gráfico en la producción del libro en Zaragoza

El libro es una fuente de información no solo por los textos transmitidos sino por su composición, su impresión, su difusión, por sus tipografías y sus recursos gráficos que ha sido un poco olvidada por los historiadores (Asín Remírez de Esparza, 1990:164) de nuestro país, los escasos acercamientos que encontramos provienen del campo de la literatura cuando en su intento por contextualizar y comprender las obras incluyen alguna referencia a las características de las ediciones.

Algunas de las funciones principales del diseño del libro son el garantizar la legibilidad del texto, la ordenación de las jerarquías textuales y las imágenes, la elección del formato del libro, del papel o la aplicación de una diagramación. Con el paso del tiempo se incorporarán nuevas funciones relacionadas con la mercadotecnia y la publicidad como la proyección una imagen corporativa de la editorial o la ordenación visual del catálogo. Muchos agentes participan

directamente en la producción de un libro pero el editor es el último responsable del producto final. Así encontramos en Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliografía y ciencias afines*, 1989, la siguiente definición;

Editor. Se entiende por editor a la persona o entidad que realiza una obra literaria, técnica o científica, o bien una publicación periódica, valiéndose de las industrias gráficas para su reproducción, generalmente con la intención de ponerla a disposición del público.

El editor será un agente decisivo en la materialización del libro y su papel ha evolucionado sustancialmente en los últimos años. Paulatinamente ha abandonado su labor vinculada a la preimpresión para, en el peor de los casos, ocuparse únicamente de labores empresariales. Es necesario realizar una panorámica de editores y editoriales a partir de la cual podremos analizar la implantación progresiva del diseño gráfico editorial a partir de los dibujantes o grafistas que ilustraban los libros. Por ello el análisis de libros se basará en el estudio general de las colecciones y no en el detalle de ejemplares aislados. Estudiaremos la transformación de los medios tecnológicos que serán un agente importantísimo en un país con unas características políticas tan especiales como el nuestro y relacionaremos la producción editorial con el mundo cultural de la época al que va tan estrechamente ligado.

En este trabajo vamos a estudiar la edición gráfica del libro en Zaragoza por parte de las editoriales comerciales desde la postguerra hasta nuestros días. Entendemos que la mayoría de las industrias editoras se han desarrollado en nuestra capital y que el estudio localizado en Zaragoza es significativo de lo acontecido en Aragón. Por cuestiones de espacio limitamos la investigación a las editoriales de ámbito privado, dejando al margen las publicaciones de instituciones públicas, que en nuestra comunidad autónoma son un verdadero motor de la actividad editorial y cultural. Se van a omitir los libros editados bajo estatuto autor-editor y nos centraremos en las editoriales que resulten significativas y aporten elementos de juicio suficientes para entender el panorama editorial zaragozano.

Las fuentes con las que hemos contado han sido los propios ejemplares que se encuentran dispersos por las bibliotecas aragonesas, su localización se realiza a través de los sistemas informáticos de búsqueda a pesar de que no resultan demasiado efectivos en la localización de ejemplares mediante datos más específicos que el título o el autor. Muchas veces la información que aparece en estos sistemas es bastante incompleta, otras veces ni siquiera en las ediciones aparecen datos sobre los dibujantes y es que dado el marcado carácter de objeto de consumo es difícil encontrar ilustraciones originales que sirvieran para realizar cubiertas.

Existe en la actualidad un organismo oficial, el Instituto Bibliográfico Aragonés, que se encarga de archivar todo lo publicado en Aragón pero que presenta lagunas en publicaciones de tiempos pasados, llegando a darse la situación de no poder localizar algunos de los ejemplares en ninguna biblioteca aragonesa teniendo que recurrir a la Biblioteca Nacional. Fundamental ha resultado la página web de la agencia del ISBN, registro comercial de libros y editoriales

desde 1972. Tampoco debemos menospreciar las páginas web del mercado del coleccionismo a través de las cuales podemos contrastar ejemplares o cruzar datos relevantes, o los catálogos on-line de algunas editoriales.

Estado de la cuestión

A pesar de la rica tradición editorial/impresora con la que cuenta nuestra comunidad (Ruiz Lasala, 1980:77), no existen estudios sobre diseño editorial en Aragón ni tampoco una bibliografía del siglo XX punto de partida necesario para cualquier investigación sobre historia del libro. Françoise López en su "Estado actual de la historia del libro en España" en *Revista de historia moderna*, 4, 1984, p 9-22, habla de la carencia de estudios sistematizados y unificados en España, a diferencia de lo que ocurre en Francia e Inglaterra, donde la historia del libro es valorada, estudiada y difundida.

Sin embargo existen otros estudios que abordan aspectos que circundan la edición de libros y que son imprescindibles para su estudio.

(...) la intersección de otras historias: la política (siendo determinantes las relaciones entre la edición, la administración, los poderes), la económica (es el libro un producto manufacturado durante siglos, industrial después, que como cualquier producto está sometido a fluctuaciones económicas regionales, nacionales, internacionales y a infraestructuras), la social (ya que no es el impreso un producto como los demás, sino algo que capta, hace y conserva cultura, a la par que va destinado a un público, reducido o masivo según la naturaleza del texto y la estrategia editorial adoptada). (López, Françoise, 1984: 16).

Destacamos desde este punto de vista el artículo de Ramon Acín Fanlo, "Edición y novela en Aragón 1940-1990" en *Alazet*, 12, 2000, 9-31, en el que realiza una acertada panorámica sobre la historia de la edición desde la creación literaria, los entresijos del mundo editorial y el panorama cultural de la época.

Raquel Garrido publica en la revista AACIA, 8, 2009, un artículo extraído de su investigación predoctoral sobre los álbumes ilustrados en Aragón en la que mantiene la tesis de disfrutar de una época dorada en la ilustración infantil en la comunidad y revisa el trabajo de ilustradores y de editoriales destacadas.

Remarcable resulta el trabajo de la investigadora Josefina Clavería sobre ilustraciones en la prensa aragonesa o su artículo sobre "El diseño gráfico en Zaragoza" (1939-1969), *Revista Turia*, 49, pp 228-242. La autora comisarió la exposición realizada en 1997 en el Palacio de Sástago, *A sangre*, en la que se mostraba la obra de dibujantes que trabajaron entre 1939 y 1969.

A nivel nacional encontramos algunos estudios universitarios sobre la cuestión como puede ser la tesis que F. J. Torres Franquís realizó en 2002 titulada *Imagen corporativa de las editoriales canarias*, presentada por el departamento de Dibujo, Diseño y Estética de la Universidad de La Laguna. En su parte primera investiga la imagen corporativa de las editoriales canarias en el diseño de libro.

Otro de los autores en el que nos hemos basado es J. M. Ruiz Martínez, autor de la tesis doctoral *La puerta de los libros*, obra dedicada a estudiar las cubiertas del diseñador Daniel Gil para Alianza editorial. La tesis fue presentada en 2008 por el departamento de

lingüística general y teoría de la literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, y en ella se analiza sistemáticamente las cubiertas emblemáticas de Daniel Gil desde un punto de vista de análisis del lenguaje. En la última parte de la tesis, el autor analiza las cubiertas desde una perspectiva semiótica. Sin embargo este análisis estricto que el autor realiza no aporta sino una clasificación *a posteriori* del trabajo de Gil, y olvida que cada lenguaje, el plástico y el lingüístico es intraducible al otro, lo cual se justifica si pensamos en el departamento que presentó dicha tesis.

Importantísima es la labor que realiza la Fundación Germán Sánchez Ruipérez en el fomento del libro y de la lectura y cabe destacar su colección *Biblioteca del libro* a la que pertenece *Historia del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX* (Hipólito Escolar, 1996). El libro es una completa historia del libro español, se traza una historia del libro español a partir de varios textos independientes que se ocupan de temas variados como pueden ser la literatura en lengua catalana, el exlibrismo o las bibliotecas contemporáneas. El resultado final es una mirada completa que analiza el libro a partir de su multidimensionalidad, si bien es cierto que algunos aspectos aparecen simplemente esbozados. Este es el caso del diseño gráfico al que tan solo dedica un par de páginas dentro del capítulo dedicado a la ilustración del libro y que limita su actuación a simplemente el diseño de cubiertas. “El grafista ya no es ilustrador, (...) sino que su tarea es realizar una síntesis de todo ello en una imagen simbólica y parlante. Por ello, el grafismo es más propio de otras vertientes gráficas que del libro.” (Escolar Sobrino, 1996: 233)

Por último es fundamental reseñar las aportaciones más serias y rigurosas que se han realizado en España a cargo de Enric Satué en su libro *El diseño gráfico en España* (1997). En el capítulo quinto aborda Satué el diseño de cubiertas del libro moderno desde finales de los años cincuenta y primeros sesenta, considerando a Daniel Gil y Jordi Fornás los pioneros. La aportación de este libro es un punto de partida necesario para los estudiosos del diseño, el análisis que realiza es profundo y como se ha apuntado anteriormente doblemente válido debido a la labor profesional y ampliamente reconocida como diseñador gráfico. Sin embargo y partiendo de que la producción editorial se ha consolidado y polarizado entre Madrid y Barcelona, en su idea del diseño en España echamos de menos alguna referencia a lo que acontecía en otras comunidades autónomas, como sí hace Escolar Sobrino (1996:182) en su libro. La lectura de estos dos libros fundamentales resulta complementaria para la investigación que nos ocupa.

La edición moderna en Aragón. Consideraciones previas.

En España la evolución de la edición de libros desde las antiguas Artes del libro es un proceso diferente al resto de los países europeos. En Alemania o Gran Bretaña, el movimiento de *La Nueva Tipografía* introdujo bases críticas necesarias para la renovación de los lenguajes gráficos, en nuestro país, sin embargo, no había una industria fuerte ni diseñadores tipográficos que renovasen los repertorios, es por esto que la modernización se realizó gracias a

profesionales con más o menos gusto que introducían cambios en la diagramación o las tipografías (Pujol, 2003: 9). Esta teoría es confirmada por Penela y García Moreno (2007) al comprobar que las dos principales fundiciones españolas estaban relacionadas con las alemanas. Así, los libros producidos en prensas tipográficas o linotipias utilizan tipografías clásicas y solamente se modernizarán cuando se introduzcan medios de reproducción modernos. En Aragón el panorama editorial no institucional ha sido bastante pobre, pocas iniciativas comerciales se han establecido como proyectos editoriales consolidados si atendemos a datos como el numero de ejemplares publicados, su presencia en España y en el extranjero, número de tiradas (acerca de los problemas editoriales consultar Barreiro, 1990 y Alcrudo, 1980). Esta situación de base, que implica poca planificación de los catálogos o discontinuidad en el tiempo, hace que en la mayoría de los casos el diseño sea la cuestión menos importante a la que se enfrenta un editor y no exista una labor de planificación y desarrollo necesario al hablar de actividades propias del diseño, (la cuestión del diseño es ignorada en los artículos sobre la problemática del libro en el año 1980, recogidos en Barreiro, 1990). La producción editorial ha tenido siempre un marcado carácter regional. Esta falta de profesionalización trae consigo que muchos de los trabajos de diseño se realicen, todavía hoy día, de manera altruista por parte de diseñadores. A esta situación debemos añadir que en nuestra comunidad no han existido condiciones para que la profesión del diseño gráfico se haya consolidado, no ha existido crítica ni revistas especializadas en la que se puedan establecer debates o sirvan como aglutinante a un sector, el diseño gráfico en general y el editorial en particular, que todavía carecen de verdadera implantación en la sociedad.

Los cuarenta

Tras la guerra civil la década de los cuarenta estuvo marcada por la escasez de materias primas y recursos, el papel, fabricado en Cataluña y País Vasco, era requisado y las publicaciones controladas en un panorama ruinoso moral y materialmente. Los talleres gráficos que editaban libros lo hacían mediante el antiguo sistema de composición tipográfica y mediante linotipia introducida en Zaragoza en 1922 (Serrano Pardo, 2006). Zaragoza en bando nacional editó libros políticos, de muy mala calidad, a ello se dedicaban empresas como Librería General, Heraldo de Aragón, El Noticiero, con talleres gráficos propios, las imprentas La Academica y Octavio y Félez (Alcrudo, 1980: 51).

En el año 1941 se traslada a la ciudad la editorial Luis Vives desde Barcelona, dedicada a la publicación de material escolar. Trabajaron en ella como dibujantes José Navas Guardiola, y más tarde Angel Lalinde y Pedro García. Algunas de sus cubiertas fueron icónicas y posteriormente reproducidas por su representatividad del momento socio-político (Clavería, 1999: 232).

Nace en 1943 la Institución Fernando el Católico, dependiente de la Diputación de Zaragoza y adscrita al Csic con el propósito de difundir la cultura aragonesa, se convertirá en la editorial científica más importante de Aragón.

Otra iniciativa remarcable que comienza su andadura en el año 1939 es

la editorial **Clásicos Ebro** fundada en Zaragoza, por D. Teodoro Miguel Feringán, que había trabajado como delegado en Argentina para la editorial Calleja, y que tras su fallecimiento estuvo dirigida por el catedrático José Manuel Blecua Teijeiro (Serrano Pardo, 2006:182). Continuó su actividad hasta los años ochenta y se dedicó a la publicación de ediciones críticas de literatura clásica española dirigidos a la comunidad educativa. La colección Clásicos Ebro trató de emular las colecciones infantiles de la editorial Hachette o Larousse en su vocación divulgativa. Sus libros tienen un formato de octava y edición en rústica, y están decorados siguiendo la tradición clásica española del siglo XVII según la cual el autor se antepone al título en la portada al contrario de lo que ocurre en Inglaterra y Alemania. Participaron varios ilustradores en la colección, Eugenio Ramos realizó el primer modelo de la cubierta [Fig.1], impreso a dos tintas como se indica en la contracubierta, y que se repetirá en numeros volúmenes posteriores, realizó también ilustraciones de las páginas interiores, todas ellas a plumilla [Fig.2]. Otros dibujantes fueron Mariano Félez, Iturbide, Bernal Máñez o Gaytán de Ayala. Todos los libros de la colección (132) mantienen una imagen historicista que no cambió a lo largo de los años que se mantuvo activa, el uso de las tipografías que variaba en los ejemplares respondía a este carácter.

La importancia de la biblioteca Clásicos Ebro radica en el esfuerzo que supuso una colección editada con rigor científico y preciosismo gráfico durante los años inmediatamente posteriores a la contienda. Sin embargo su lenguaje gráfico se encontraba muy alejado de las nuevas corrientes que se habían comenzado a implementar en España a través del movimiento modernista y gracias al GATCPAC (Pelta Resano, 1999:25) durante la década republicana.

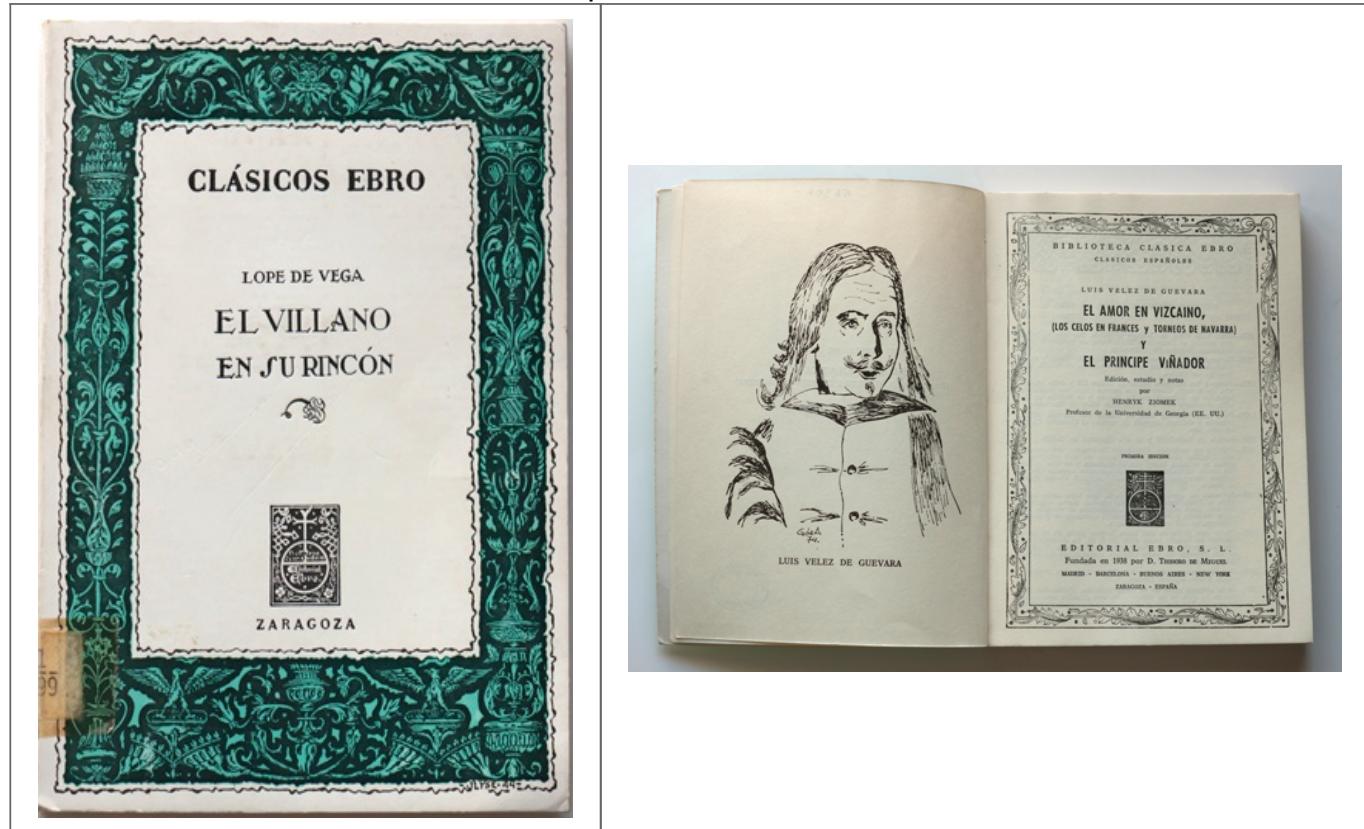


Fig 1.- Cubierta clásica de Editorial Clásicos Ebro.

Fig 2.- Retrato del autor y portada orlada acorde con la tradición impresora española, Clásicos Ebro.

La **librería General**, fundada en 1932 por Luis Boya Saura, inauguró un taller tipográfico en 1938 equipado con dos linotipias y posiblemente otro material procedente de incautaciones. En sus primeros años las publicaciones coincidían con la ideología del Movimiento y más tarde sus temas se diversificaron (Serrano Pardo, 2006). Un ejemplo interesante aunque de escaso éxito comercial fue la colección dedicada a la obra de Wenceslao Fernández Flórez, ya que a pesar de que las ediciones son pobres, los papeles son recuperados y los márgenes son escasos, sus portadas cuentan con ilustraciones interesantes. En unos casos la ilustración de cubierta juega únicamente con la expresividad de las tipografías, este es el caso de *Visiones de neurastenia*, que imita la alineación curva y el estilo del título que habían realizado Salvador Bartolozzi y Ribas para ediciones anteriores. Existen varios títulos con reediciones en un periodo de tiempo muy corto y con cubiertas diferentes, lo cual indica poca planificación, es el caso de *El secreto de Barba Azul* o *La nube enjaulada*. Conocemos, por su firma, que el autor de la ilustración de la primera edición de *El bosque animado* es el prestigioso grabador Manuel Castro-Gil, la edición posterior de 1949 se inspira claramente en esta [Fig 3]. Otras muchas cubiertas son anónimas, no aparece ninguna referencia al autor de las ilustraciones ni ninguna otra información adicional que nos indique datos sobre la edición. A la luz de estos datos cabe pensar que las cubiertas eran encargadas a algún dibujante de plantilla que buscaba referentes en lo que se había realizado anteriormente. No olvidemos que a finales de la dictadura de Primo de Rivera y posteriormente en la década republicana se vivió un verdadero *boom* editorial que trajo consigo una renovación total de las cubiertas que hasta entonces sestearon entre el *modernismo* y el *novecentismo* (Satué, 2003: 30).



Fig 3.- Cubiertas para *El bosque animado*, Librería General, la primera (1943) firmada por Manuel Castro Gil, la segunda (1949), anónima inspirada en la primera.

Los cincuenta

La edición en España volvió a resurgir timidamente en el país gracias a la Ley de Protección del Libro Español aprobada en 1946, que eximía a los responsables de las editoriales del pago de impuestos, fue una época de afianzamiento de las editoriales clásicas y de crecimiento de otras nuevas (Sánchez Vigil, 2009:110-115).

En Aragón el panorama literario seguía siendo pobre en relación con otras comunidades aunque comenzaron a surgir iniciativas como las revistas literarias Almenara, Ambito, Ansí, Andabata, Orejudín y Papageno que serán el germen de posteriores aventuras editoriales (Acín Fanlo, 2000:13). En Zaragoza el ambiente cultural que se vivía entorno a las tertulias literarias, aunque de carácter minoritario, servirá para que muchos artistas participen en la edición de libros, en ellas intervendrán Aguayo, Orús, Laguardia o Lagunas y servirán como soporte para la experimentación y la renovación gráfica. Estas editoriales serán fruto del momento cultural y nunca pensadas como iniciativas editoriales serias con visión de futuro, como demuestra el acta de fusión de las colecciones Orejudín y Coso Aragonés del Ingenio que dejando al margen lo anecdótico, ilustra a la perfección el entusiasmo y el componente lúdico de estas editoriales. [Fig. 4]

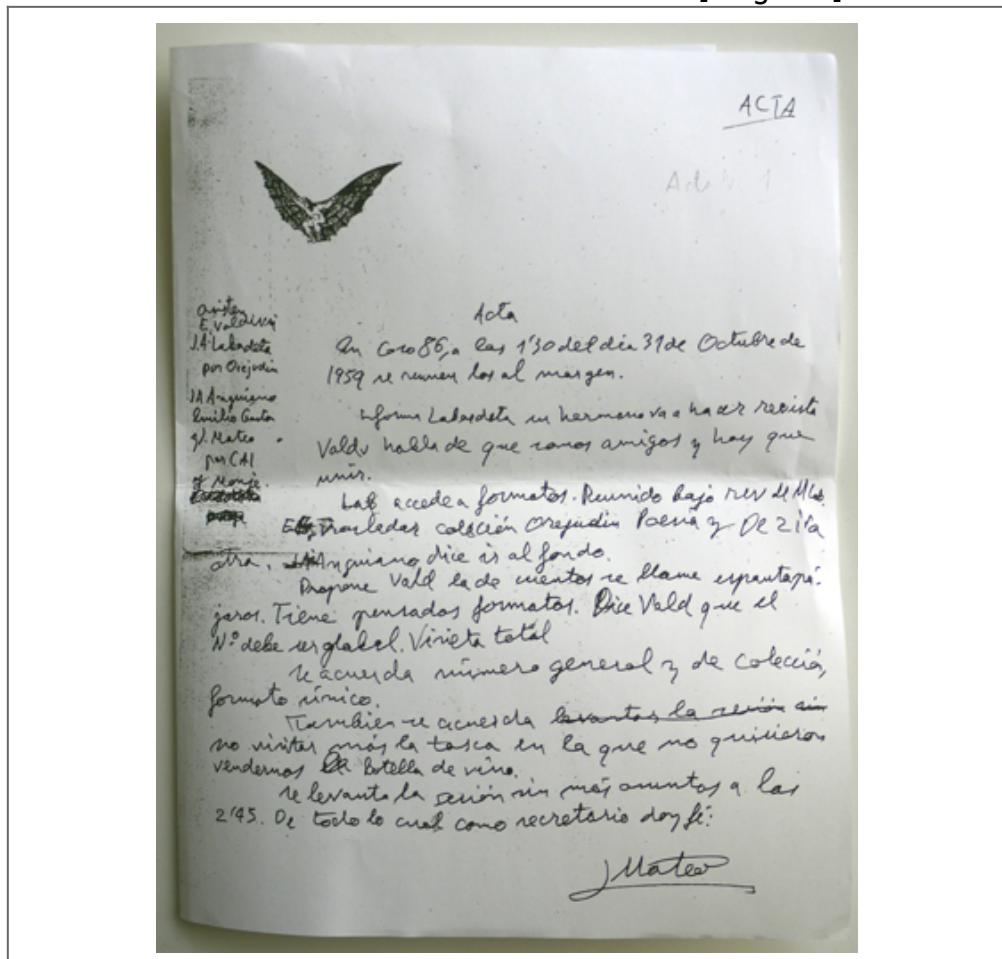
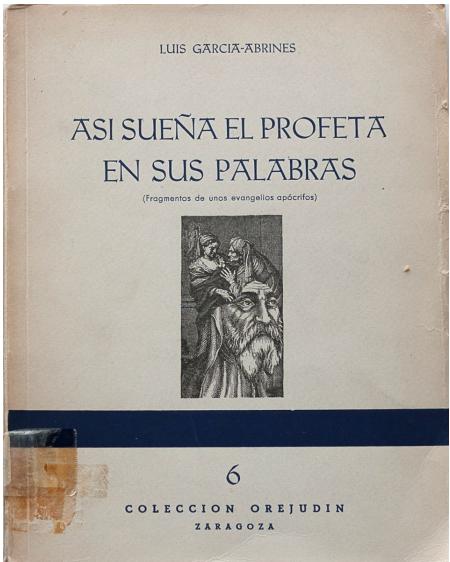
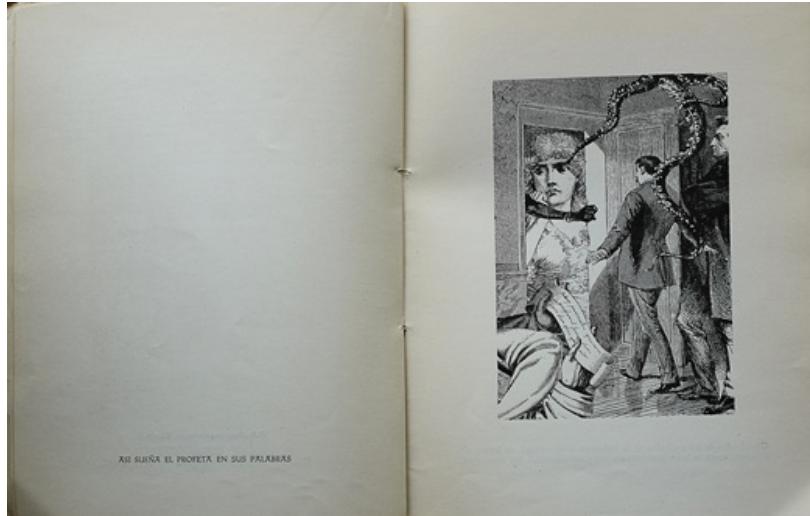


Fig 4.- Acta de fusión de las editoriales Orejudín y Coso Aragonés del Ingenio. 1959.

La revista literaria **Orejudín de poesía**, dirigida por J.A. Labordeta (1958) y maquetada por Jesús Lizaranzu, alcanza en su cubiertas ciertas cotas de renovación, los elementos de la portada varían en todos los números, el movimiento rítmico de los títulos, su composición asimétrica indican la asimilación de los nuevos lenguajes del diseño europeo. Este moderno lenguaje no se mantendrá en la posterior **editorial Orejudín** de poesía (1958 a 1965). Publicará diez números, cada uno de sus ejemplares está impreso en un taller diferente de dentro y fuera de nuestra comunidad, lo que resulta un indicativo de las posibles dificultades para sortear la censura, y explica la variedad tipográfica y de materiales de cada uno de los ejemplares [Fig.6]. El sistema económico del régimen impedía que se realizase una renovación técnica en sistemas de impresión y tipografías (Pelta Resano, 1999:29) y las imprentas mantenían sus antiguos repertorios tipográficos durante largo tiempo. Cabe destacar el número seis de la colección *Así sueña el profeta en sus palabras* (Luis García Abrines, 1960), poemario ilustrado con una serie de collages de corte surrealista que sin duda puede considerarse uno de los primeros álbumes ilustrados.

	
<p>Fig 5.- Cubierta <i>Así sueña el profeta en sus palabras</i>, Luis García Abrines, Editorial Orejudín, 1960.</p>	<p>Fig 6.- Páginas interiores de <i>Así sueña el profeta en sus palabras</i>, uno de los primeros libros ilustrados mediante collages.</p>

La editorial **Coso Aragones del Ingenio** fue fundada en 1959 por Emilio Alfaro, Jose Anguiano, Emilio Gastón y Joaquín Mateo, todos ellos estrechamente ligados a la cultura del momento. Cultivarán la poesía, el ensayo y la prosa, con un total de 17 libros. Sus ejemplares están modestamente impresos en talleres La editorial con ilustradores como Alfredo Reyes Daría o Puig Rosado.

En 1959 Agustín Ubieto Arteta, profesor universitario ante la

necesidad de publicar fuentes para la historia comienza la andadura de la editorial **ANUBAR**. Sus ediciones están condicionadas por las características de la industria impresora, y su experiencia personal es reveladora en cuanto a los problemas con los que se encontraba un editor, el cual se ocupaba personalmente de toda la planificación y producción de los ejemplares (Ubieto Arteta, 1970). En sus comienzos él mismo realizó la composición de los textos mediante tipos móviles y fue evolucionando hasta la composición digital y la impresión en offset. Sus cubiertas herederas de esta época inicial son escuetas y sólo aportan información de la edición a modo de portadilla.

Los sesenta

En 1966 se aprueba la Ley de Prensa propuesta por D. Manuel Fraga y que teóricamente eliminaba la censura, es entonces cuando muchos autores dejarán de estar prohibidos y la producción editorial vivirá un verdadero impulso que se polarizará entre Madrid y Barcelona y dentro de nuestra comunidad en Zaragoza capital. La producción gráfica recibirá ayudas del plan de desarrollo económico y social para paliar carencias que habían sido recogidas en 1960 por la revista *Información Comercial Española*. (Sánchez Vigil, 1990: 120)

Las editoriales seguirán publicando poesía, continuando el impulso de años pasados, y a pesar de que el ambiente todavía sigue siendo amateur aparece cierta vocación de perdurar en el tiempo (Acín Fanlo, 2000:13).

En esa época el diseño gráfico comienza a sentar las bases de la profesión tal y como la conocemos en la actualidad, proceso tardío que fuera de nuestras fronteras se había producido alrededor de los años veinte y treinta. También tiene lugar la explosión del libro de bolsillo a nivel internacional que había comenzado la editorial Penguin en 1935, y el diseño de cubiertas moderno vive una buena época alrededor de finales de los cincuenta, se superan entonces la austeridad en los medios de producción y se incorporan jóvenes diseñadores que introducen nuevas técnicas como el uso de letras adhesivas o el uso masivo de fotografías que en opinión de Satué (1997:161) marcará una nueva etapa. En Aragón esta modernización de los lenguajes plásticos se comenzará a ver a mediados de la década siguiente de la mano de José Luis López Velilla, Juan Tudela, Santiago Costán, Jose Belbiure, Natalio Bayo, que comenzarán a viajar fuera de España e incorporar nuevas tendencias. Estos profesionales, sin embargo, no se dedicarán al diseño editorial sino a la publicidad o al cartel que eran los medios habituales del momento. Se fundan entonces tres agencias de publicidad Karman, Bellca y Danis, Clavería (1990: 236), que darán trabajo a estos profesionales, dentro de un incipiente entramado industrial que necesitaba sus servicios, estos formatos admitían mayores cotas de experimentación gráfica que el complejo e inmóvil sector del libro. Natalio Bayo comienza a realizar ilustraciones para algunos libros de manera esporádica, pero todavía no se da el caso de que estos artistas se involucren en el proceso de diseño de libros, como sí comenzaba a ocurrir en Madrid y Barcelona.

La fotografía se convertirá en un recurso habitual en las cubiertas y las ilustraciones de la época que mediante su manipulación y retoque proyectarán una imagen de modernidad, sin embargo en muchos casos su función queda limitada a la mera decoración de cubierta, su utilización como recurso al servicio del diseño global de las

colecciones no siempre será tenido en cuenta.

La **colección Poemas**, heredera de la revista del mismo nombre, dirigida por Luciano Gracia (1962-1986, 56 títulos) se convertirá en un referente de la edición poética a nivel nacional y publicará autores aragoneses junto a Alexandre o Celaya. Muchos son los pintores que han ilustrado sus cubiertas y páginas, Francisco Lagares, Luciano Gracia, J. M^a Tendero, Luis Pallarés, Julia Dorado, Juan José Vera, Maite Ubide, Nivaria, etc.

La mayoría de sus libros están impresos en los talleres gráficos La Editorial, propiedad del director. Los primeros libros tienen una edición sencilla en cartulina y papel de mala calidad. A partir de la década de los setenta se imprimen con mejores materiales y se inicia una serie con un mínimo patrón en el diseño de cubierta, impresos en Litografía Internacional. En 1976 se inicia la segunda época de la colección que estará publicada por la editorial Litho Arte, con ilustraciones de José M^a de Lecea, integrante del Grupo Zaragoza de pintura. Estos últimos casos ejemplifican el hecho de que las propias editoriales se encargan de decisiones tipográficas y materiales utilizados, hecho característico del periodo estudiado hasta ahora y que indica como la cuestión gráfica era un problema al que se le prestaba poca atención.

La editorial Javalambre es uno de los primeros ejemplos donde encontramos un trabajo de diseño gráfico de calidad equiparable a editoriales nacionales, como prueba de ello el premio "Palma de Oro" al mejor libro editado en 1970, (Perez Lasheras: 1992).

La Colección de poesía **Fuendetodos** de **Ediciones Javalambre**, (1969-1973, 18 títulos), está dirigida y diseñada por Julio Antonio Gómez, y en ella colaboran Eduardo Valdivia y Luciano Gracia. Sus libros tienen un formato generoso, 21x 23 cm, editados en rústica y con gran calidad en los materiales. Anteriormente Gómez había editado la revista Papageno y la colección del mismo nombre, que le sirvió para editar su libro *Al Oeste del lago Kivú, los gorilas se suicidaban en mandas numerosísimas*. Observamos en el colofón que en Fuendetodos la diagramación esta registrada a nombre del diseñador, dato que vemos por primera vez en una edición aragonesa. Los libros tienen un trabajo de planificación importante como podemos observar en la inserción de páginas desplegables o los diferentes tipos de papel en secciones diferentes y la rigurosa aplicación del programa gráfico en todos los ejemplares de la colección [Fig. 8 y 9]. Los detalles en la edición son cuidados con esmero como podemos ver en la correspondencia del director que recoge Perez Lasheras (1992:135). Leemos también en el colofón la poética justificación de la elección de la segunda tinta que acompaña al negro y varía en cada ejemplar como "amarillo inspirado en los arrozales gremados de la provinica de Chein-Si", en el libro *Mientras* (Blas de Otero, 1970). O "el mismo azul (inspirado en la cerámica obrera aragonesa)" en el libro *Cantar y callar* (J.A.Labordeta, 1974), o "el color auxiliar está inspirado en la palidez de las naranjas españolas ante el frio de los largos viajes marítimos" en *Con los cinco sentidos* (Lepoldo de Luis, 1970).



Fig 7.- Primera colección en la que se registra el autor del diseño, Julio Antonio Gómez, Colección Fuendetodos, Ediciones Javalambre, 1971.

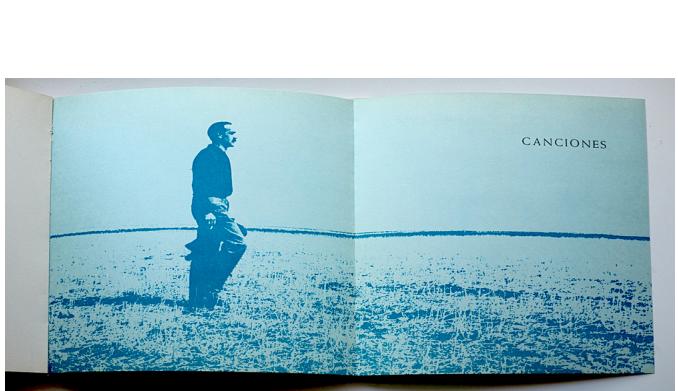


Fig.8.- Página desplegable del interior de *Cantar y callar*, ilustrado mediante fotografías de alto contraste para aumentar el grado de iconicidad. Colección Fuendetodos. Ediciones Javalambre. 1971.

Javalambre publica poesía de autores aragoneses, es una de las más sólidas aventuras editoriales, pensada con vocación de futuro (Acín Fanlo, 2000:14). Las cubiertas y las páginas interiores están ilustradas con fotografías de Joaquín Alcón, gran amigo y colaborador del director, que sintetizan en imágenes los poemas que acompañan, añadiendo un significado de crítica social en muchos casos. Las imágenes de alto contraste son utilizadas para crear imágenes más abstractas e icónicas que acompañen las poesías. La colección Fuendetodos es el primer ejemplo de una colección en la que se aplican conceptos de diseño gráfico editorial moderno, aparece la figura del diseñador que realiza la maquetación y no solamente ilustra la cubierta como sucede años atrás y sucederá en los años venideros.

España comienza la inclusión en el mercado comunitario y por lo tanto cualquier aspecto que valore esta vertiente mercantil de los productos se asocia con el apoyo al régimen, por contra el valor cultural se situará ideológicamente en la oposición (Pelta Resano, 1990: 32). La colección Fuendetodos es un producto característico comprometido con la experimentación, encontramos *Campos Semánticos* (Gabriel Celaya, 1971) dedicado íntegramente a la poesía letrista, en el cual se produce una moderna hibridación de lenguajes.

Javalambre también programará la primera colección dedicada a la ciencia ficción, género habitual en los kioscos de la época, *Atanor*, que solo publicará un ejemplar, *El mundo Hókun* escrito por Gabriel Bermúdez Castillo bajo seudónimo de Gael Benjamín para sortear la censura.

Los setenta

Con la creación del estado de las autonomías se da importancia a la creación de textos que recojan las lenguas de cada territorio y textos que favorezcan la cultura propia, existe inquietud acerca de las

políticas regionales y centrales para evitar el *colonialismo cultural* como reconoce Jº Mª Pisa (1980:65). A nivel estatal surgen editoriales que publican textos extranjeros o ligadas a ciertos aspectos de la contra-cultura, en Barcelona se enmarca esta actividad editorial dentro del movimiento cultural *La gauche divina*, algunas de estas editoriales como Visor, Anagrama o Quaderns Crema, otorgarán al diseño gráfico un valor predominante.

En Zaragoza el panorama editorial y cultural vivirá un estallido hacia la segunda mitad de la década. Surgen editoriales institucionales y comerciales dedicadas a la difusión de la cultura propia. El Ayuntamiento de Zaragoza y las cajas se suman a la publicación de estudios locales. Sin embargo esta explosión editorial no será sólida y muchas de ellas cerrarán tras un breve periodo de tiempo debido a la falta de planificación, el escaso número de lectores por la falta de hábito lector o la situación de facto de una España atada por el régimen (Acín Fanlo, 2000:17). Esta situación es la culminación de un ambiente que se había cultivado desde círculos culturales en años anteriores junto con la aparición de una tímida industria editorial. El hecho de que se establezcan iniciativas privadas que buscan la rentabilidad, a pesar de que sigan manteniendo un compromiso cultural importante, influirá positivamente en la presencia de la imagen gráfica y los programas de diseño editorial en el sentido actual de los términos ligados a la economía de mercado. La evolución del diseño gráfico editorial, una vez se hayan impuesto los modernos medios tecnológicos de edición y reproducción, va a depender del posicionamiento del editor en torno a su doble labor empresarial y cultural.

Es en este tiempo cuando podemos comenzar a hablar propiamente de diseño gráfico ya que la comunicación gráfica (en los libros) deja de ser únicamente un problema de orden estético e incorpora las cuestiones necesarias en un proceso de comunicación, los medios, los mensajes, el público, la industria.

Por lo tanto y como afirma Joan Perucho acertadamente en 1965 "hablar del grafismo español es hablar todavía de un arte en gestación" (Calvera, 2007:7). Hasta entonces el aislamiento que había padecido el país y la estructura industrial, cultural y política impedían que se dieran las condiciones necesarias para que la antigua profesión de dibujante fuera asumiendo nuevos competencias que darían paso a una nueva profesión. Los problemas reconocidos por los diseñadores en el tardofranquismo son la falta de crítica, el obligado autodidactismo, la falta de aproximación sociológica a los problemas de la comunicación orden puramente estético (Calvera, 2007:9). En Zaragoza encontramos editoriales como Guara o Javalambre que por su grafismo y sobre todo por su planificación demuestran asumir estas cuestiones metodológicas y comunicativas. Para otras muchas sin embargo, el diseño de libros se limita a la elección puntual de una cubierta decorativa, los ejemplares se consideran elementos aislados y se olvida que pertenecen a colecciones y estas a su vez a editoriales, de manera que no se proyecta una imagen que ayude a colocar libros en el mercado.

La editorial **Litho Arte** (1974 y 1976, 35 entregas) dirigida por Carlo

Liberio del Zoiti personaje multidisciplinar de origen italiano que con sus colecciones de narrativa de autores locales, *La cadiera y Fablas*, sentará las bases de la editoriales de narrativa posteriores (Acín Fanlo, 2001). El mismo director realizó muchas de las fotografías que ilustran las cubiertas a las que aplicaba modernos tratamientos o realizaba collages en los que se fusiona la imagen fotográfica con dibujos. Otros artistas que participan son RuizAnglada y Roberto Fandiño. A pesar de incorporar imágenes modernas el diseño gráfico editorial sigue sin estar desarrollado, los ejemplares son considerados elementos aislados e incluso encontramos el nombre de la editorial impreso en una gran variedad de fuentes tipográficas a pesar de estar impresos en talleres propios. Mérito de la editorial es, sin embargo, la reedición de libros importantes para la cultura regional como *El mundo Hókun*, y la colección *Poemas*.

La editorial **Por Vivir Independiente** publicó entre 1975 y 1982 la colección **Puyal** dirigida por Angel Guinda (22 volumenes). Puyal perseguirá la calidad literaria, su edición sin embargo es modesta pero correcta, son libros editados en rústica con cartulina mate de color gris e impresos a una tinta. En su cubierta destaca la marca de la editorial, un capitel romano realizado por el pintor Fuembuena (quién también firma la maquetación), y una distribución sencilla de eje axial con una distribución de tipografías propias de la época [Fig 10].



Fig. 9. *Tiempo Contratiempo*. Colección Puyal diseñada por Jorge Fuembuena. Editorial Por Vivir independiente. 1977.

Fig. 10. *Aragón bajo los austrias*. Colección Aragón diseñada por Paco Rallo, Librería General, 1977.

En 1976 surge la **Colección Aragón** de Librería General, dirigida por Angel Boya, que resultará fundamental para la cultura aragonesa, son ediciones económicas en rústica, todos los ejemplares están ilustrados en la cubierta con una fotografía en blanco y negro sobre fondo de color, no existe una lectura connotativa de las imágenes, sino una representación de carácter objetivo de algún elemento alusivo. Su diseño, a partir de 1980, es obra de Francisco Rallo Gómez, integrante por entonces del Grupo Forma que sin embargo no introdujo novedades significativas al diseño que se venía desarrollando. [Fig 11].

En 1978 se funda **Guara Editorial**, con sus dos colecciones **Colección Básica Aragonesa** dirigida por Jose M^a Pisa y **Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses** dirigida por Jose Carlos Mainer. La imagen de la editorial Guara es moderna y acorde con el gusto de la época. Las colecciones están diseñadas por profesionales, como podemos comprobar al analizar el uso creativo que se obtiene a partir de una impresión a dos tintas. El diseño de sus colecciones es estable y definido, ya que se mantienen los diseño diferenciados para sus colecciones a lo largo del tiempo. Su imagen utiliza tipografías y formas muy típicas de la época, como son tipografías redondas y paloseco.

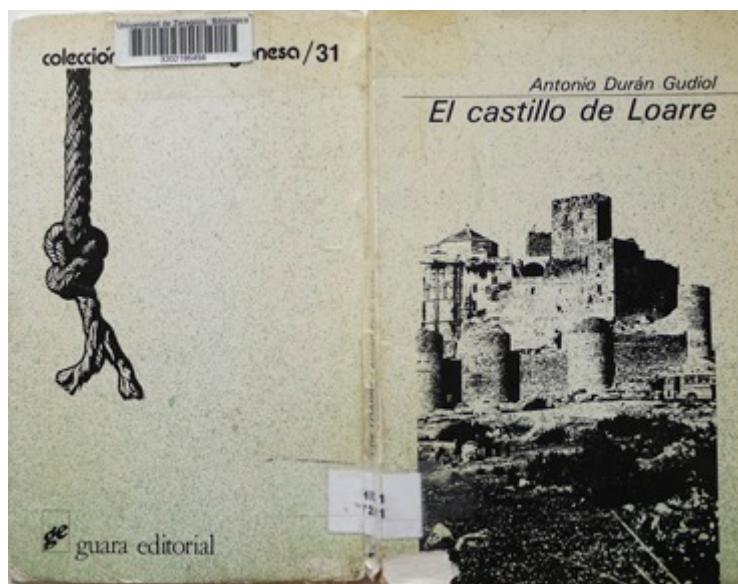
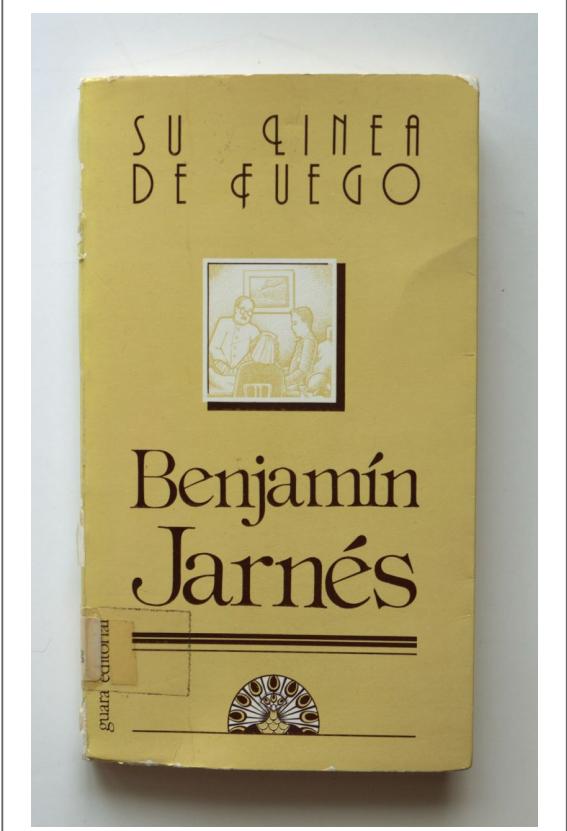
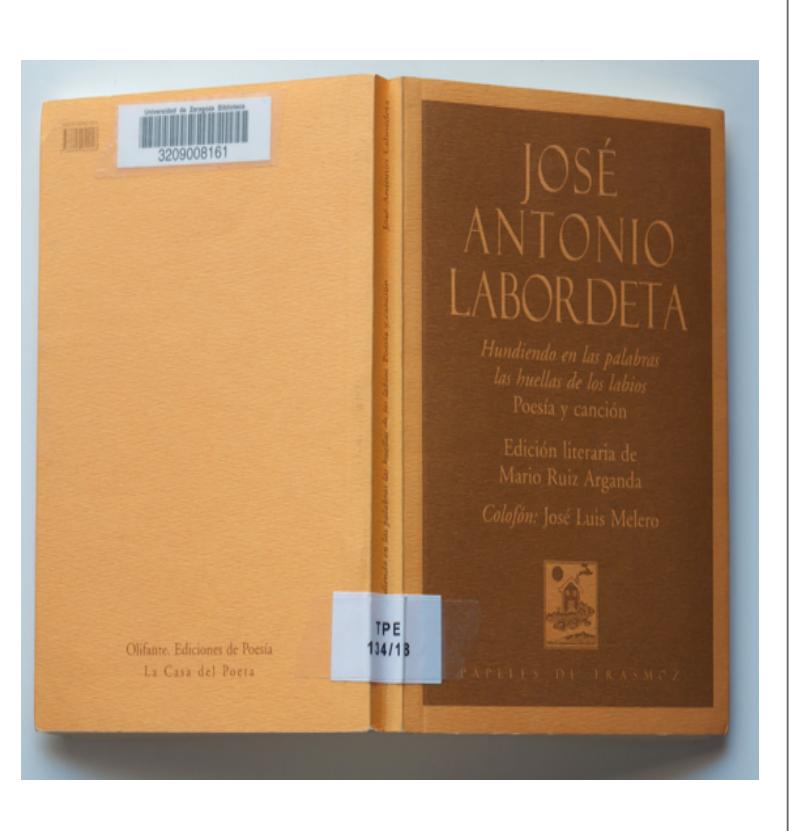


Fig. 11. *El castillo de Loarre*. Colección Básica Aragonesa diseñada por Iris Lázaro. Guara editorial 1977

Iris Lázaro diseña la Colección Básica Aragonesa, que se identifica con una reproducción en negro de un nudo realizado sobre una cuerda con los extremos deshilachados, símbolo que alude a la situación de la cultura aragonesa, al interés por recuperar del olvido, de recoger temás importantes para la cultura propia. En la cubierta y contracubierta aparece un motivo de salpicadura muy fino que imita la

técnica del aerógrafo en un degradado continuo que cambia de color en cada ejemplar. Sobre la textura aparece sobreimpresa una imagen fotográfica que ilustra el tema, la composición de los textos de cubierta se inspira en la serie Penguin Modern Classics, de 1967, que utilizaba la misma alineación al lomo de corte y tipografías paloseco.[Fig 12].

	
<p>Fig. 12. Colección Nueva Biblioteca de escritores aragoneses diseñada por Victor Lahuerta siguiendo una estética art nouveau habitual en el diseño de los setenta. Guara editorial. 1980.</p>	<p>Fig. 13. Colección La casa del Poeta, diseño de Vicente Pascual, inspirado en la colección Biblioteca de Ensayo de Siruela. Olifante ediciones de poesía, 2010.</p>

La colección Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses, diseñada por Victor Lahuerta, esta impresa a dos tintas, la impresión a cuatricromía es un lujo relativamente reciente, el uso de filetería, la tipografía y el logotipo de la colección es de inspiración modernista que la psicodelia de la época resucitó como tendencia. [Fig 13].

En 1978 surge la colección **Ediciones Heraldo de Aragón** y un año más tarde cerrando la década arranca **Olifante Ediciones de poesía** con un sencillo pero acertado programa gráfico. Dirigida por Trinidad Ruiz-Marcellán edita libros de poesía hasta nuestros días. El diseño de sus colecciones ha sufrido muy pocas modificaciones a lo largo de los años y sin embargo su imagen sigue manteniendo un aspecto correcto y actual. Su diseño es exquisito y esmerado. En palabras de su directora "la

sobriedad de la colección se sostiene en la idea de sacar o prescindir de todo lo supérfluo. Minimizar y dejar desnuda la palabra" (Ruiz Marcellán, comunicación personal). Su principal rasgo es el uso del color que sin duda podemos entroncar con el momento en el que comienza su actividad, el color era indispensable en cualquier manifestación artística de comienzos de los años ochenta. Cada ejemplar utiliza un color diferente, sin embargo la diferenciación de las colecciones es rigurosa y definida por otras características como el formato, los materiales, o el grafismo. La colección Papeles de Trasmoz, 2007, inaugura un nuevo formato de 11 x 16cm, sin embargo el uso del color se mantiene, utiliza en la cubierta pares de colores que se relacionan en forma de contrastes o armonías delicadas, inspirados en el diseño realizado por Gloria Moure para Siruela. (Entrevista personal, 23 Junio 2011). El responsable de su diseño es el pintor y poeta Vicente Pascual [Fig. 14]. Olifante pese a ser una "editorial marginal" (Ruiz Marcellán, 1990:231) demuestra que el cuidado de las ediciones y de los lectores no depende únicamente del presupuesto que se disponga, sino de los conocimientos adquiridos, la sensibilidad y el concepto de editorial que se persiga.

Los ochenta

En la España de los años ochenta, lo literario estuvo marcado por una profesionalización de la edición, por el *boom* de la novela o el éxito de novelistas hispanoamericanos. En lo editorial fueron años muy convulsos ya que grandes multinacionales llevaron a cabo un proceso de concentración internacional, que también afectó a las editoriales españolas. Este proceso trajo consigo consecuencias como son la globalización del mercado internacional, la primacía del valor mercantilista de los libros y la consecuente pérdida de calidad de la labor editorial tradicional. En el diseño de cubiertas ya no se tratará de crear imágenes gráficas originales y poderosas y características (Satué, 1997:162) asociadas a la tradición cultural, sino que prevalecerán criterios publicitarios y de mercado.

En nuestra comunidad autónoma comenzamos la década sumidos en una crisis editorial tras el descalabro de las primeras editoriales privadas en la década pasada. Las iniciativas editoriales se realizarán desde las instituciones que ante la ausencia de lo privado darán cabida a autores comerciales (Acín Fanlo, 2000:21) y se volverá a apoyar la poesía cuando ya en España la novela emergía como género por excelencia. Los ochenta son los años de la efervescencia del diseño, nuestra comunidad sin embargo se vive una especie de letargo, el diseño gráfico no irrumpió con la misma fuerza que en Madrid y Barcelona.

Las iniciativas privadas serán escasas y débiles como comprobamos en las editoriales Cave Canem y Cuadernos de Aretusa que publicarán pocos títulos en formato de opúsculo. También iniciará su trayectoria la colección Cancana de Lola editorial, dirigida por Manuel Martínez Forega.

Colecciones dedicadas a la prosa serán La máquina de escribir de Ediciones Torrenueva (1981, dos entregas), en los que sin embargo colaboran una larga lista de artistas de primer orden, Pablo Serrano, Santiago Lagunas, Jose Luis Cano, Jose Luis Lasala, Julia Dorado,

Salvador Victoria y Fermín Aguayo.

Los noventa

En lo literario los años noventa son unos años de abundancia y calidad en Aragón, sin embargo no se alcanzarán cotas de excelencia como en otros territorios de nuestro país, nuestros autores relevantes siguen publicando fuera de Aragón. En opinión de Ramón Acín (2000:25) esto se debe a la tardío del momento que coincide con tiempos en los que el soporte escrito está siendo desplazado por otros medios como el cine o internet.

Las editoriales de impulso privado se ocuparán de sobrevivir, tales son Val de Onsera, Xórdica, Zócalo, Gara, Lopez Alcoitia o Lola editorial, Egido, Una-Luna, Alcaraván, Libros del Innombrable. Otras editoriales como Mira, Cierzo o Pórtico se mantienen gracias al apoyo de las librerías a las que están asociadas o mantienen apoyo institucional (Dominguez Lasierra, 2003).

En los noventa, el diseño gráfico es una actividad consolidada en España y comienza a serlo en Zaragoza, en 1993 se forma la primera agrupación de diseñadores gráficos bajo el nombre de Foro de Diseño I, que realizará exposiciones y conferencias de figuras como Ricard Giralt-Miracle, Javier Mariscal, Enric Satué o Alberto Corazón, le seguirán a esta tres ediciones más.

Estos tímidos avances no se trasladan a la actividad editorial que durante esta década no brillará de manera especial, las editoriales no terminan de despuntar y realizar una apuesta de futuro en el valor que el diseño podría aportar.

Como podemos afirmar tras estudiar las colecciones de los años ochenta y noventa no hay creaciones brillantes en cuanto al diseño gráfico se refiere, la introducción de los medios tecnológicos y las facilidades de los sistemas de autoedición han democratizado y simplificado las técnicas pero los conocimientos altamente especializados han ido cayendo en el olvido.

De entre todas las editoriales destaca por su grafismo **Xórdica** (1994, 169 entregas) publica en aragonés y castellano. Confía su diseño gráfico al estudio de diseño gráfico Versus de Javier Almalé.

Cabe destacar la colección Xordiqueta que dirige e ilustra Jose Luis Cano, dedicada a la divulgación de personajes célebres aragoneses entre el público infantil. La cubierta está concebida como un conjunto formado por una caricatura del personaje protagonista y su nombre escrito en diferentes tipografías que nos hablan del momento histórico del personaje.

Otra colección reseñable es Carrachinas, se caracteriza por una ilustración que copa toda la cubierta realizadas con varias técnicas y estilos, fotomontajes, reproducciones de obras pictóricas, infografías, y tratan de evocar algo del contenido del texto. A pesar de que el tratamiento de la imagen y el diseño es correcto, se echa de menos cierta uniformidad en el criterio de realización de imágenes ya que la variedad de tratamientos gráficos y en el componente simbólico no favorece la imagen global de la colección [Fig. 16]. Sin embargo la colección Simient Negra presenta una imagen más característica, que sin duda favorece su especialización en lengua aragonesa que se traduce en un imaginario más reducido .

En la editorial **Zócalo** (80 títulos), la maquetación y el diseño de cubierta es realizado por los pintores Eduardo Laborda e Iris Lázaro, que eligen cuadros propios o reproducciones de obras pictóricas. Es una editorial amateur como afirma su director Fernando Jiménez (Castro, 2005) y los diseñadores realizan su labor de manera no retribuida.

Conclusiones

Las editoriales en Aragón nunca ha conseguido despegar, convertirse en editoriales de relevancia y contar con recursos económicos suficientes para afrontar una planificación, muchas de las editoriales que hemos estudiado se sitúan en la marginalidad y sus diseñadores trabajan de manera altruista, este ha sido el primer impedimento para que el diseño de libros se haya implantado y haya contribuido a aumentar su calidad y difusión. J.M. Pisa (1980: 64) comparte los problemas editoriales con D. Gustavo Gili allá en el año 1911; los elevados precios del papel, la competencia extranjera, la vida lágarda del comercio de librería y la escasa atención de los poderes públicos, a esto añade las dificultades de carácter financiero, de infraestructura industrial (encuadernadores, exportación, cupo de papel).

La mayoría de estos problemas siguen vigentes hoy día, el papel se subvenciona solo a ciertas empresas, existe el problema del precio único, la carga impositiva a pequeñas editoriales, todo parece indicar que no ha habido interés político en desarrollar la industria del libro en nuestra región.

A esta mala situación del sector editorial habría que añadir la tardía implantación de una cultura del diseño en la sociedad aragonesa. Si bien la calidad de los materiales de un libro dependen totalmente del presupuesto que se disponga, la elaboración de un adecuado programa de diseño depende de los conocimientos de los profesionales y la determinación del editor. Es un comentario común entre la profesión el hecho de que en el trabajo de un editor la parte empresarial ocupe un sesenta por ciento de los esfuerzos y el otro cuarenta por ciento se dedique a la labor cultural. En el caso de las editoriales comerciales que cuentan con innumerables impedimentos económicos, la intervención del diseño se sigue considerando una inversión excesiva y prescindible, olvidando sistemáticamente los innumerables beneficios que podría aportar, tales como la proyección de una imagen de marca hacia el público, la ordenación gráfica de catálogos, la unificación y simplificación de características gráficas o la creación de una identidad cultural que aporte un valor añadido. La cultura de diseño en Aragón es incipiente y su vinculación con los libros no está apreciada ni consolidada. Será a partir del año 2000 cuando aparecerán editoriales en las que el diseño será un aliado fundamental para destacar entre el saturado mercado editorial, Tropo, Contraseña o Eclipsados, son ejemplos de ello

Encontramos colecciones bien realizadas a lo largo de todo el periodo estudiado que aparecen como oasis en el desierto y que son fruto de iniciativas singulares.

No existe un gremio del libro unificado y consolidado que pueda

hacer frente a los problemas del sector marcado ante todo por la falta de profesionalización, la tardía modernización de los medios impresores, el desarrollo de una necesaria industria propia. Muchas de las editoriales estudiadas siguen considerando cada libro como un elemento aislado dentro de una colección y relegan por tanto la actuación gráfica a un mero elemento decorativo.

La implantación progresiva del diseño editorial ha mantenido el mismo patrón que en el resto provincias españolas, se aprecia cierto retraso en la modernización de las técnicas y modos de hacer respecto a los focos principales, y se distinguen dos fases diferentes marcadas por la implantación de los medios tecnológicos. La década de los cuarenta es una época marcada por la lenta recuperación de las estructuras sociales. Posteriormente las iniciativas editoriales son la expresión de un momento de efervescencia cultural y se aprecia cierta modernización de los lenguajes gráficos. Será en los setenta donde encontraremos el punto de inflexión en el que se comienza a introducir el diseño editorial, las editoriales comienzan a profesionalizarse y se introduce el factor de rentabilidad económica. Los ochenta son una década donde la iniciativa privada desaparece casi por completo y en los noventa se inician proyectos diversos que se ocupan de sobrevivir y en los que el diseño gráfico comienza a ser un agente necesario a pesar de que no encontramos editoriales que destaque por su calidad.

Los artistas que participan en el diseño de libros lo hacen de manera intermitente y autodidacta, en su mayor parte comparten esta labor con otras de carácter artístico, como la pintura o la poesía, no encontramos profesionales especializados en el diseño de libros que trabajen en nuestra comunidad autónoma.

Como bienes de consumo, los libros son un patrimonio disperso y vulnerable, creemos necesario pues, que los programas institucionales se ocupen de recuperar, valorar y difundir el patrimonio bibliográfico aragonés y se realice una bibliografía completa del siglo XX.

En la actualidad con la creciente implantación del libro electrónico, la edición de libros se encuentra en una encrucijada. El libro tradicional sigue copando una parte importante del mercado cultural pero los consumidores van a exigir mejores calidades y un producto que se diferencie de las publicaciones electrónicas. El diseño gráfico editorial será un agente decisivo en esta nueva concepción del mercado editorial.

Los Madrazo, una dinastía del arte Español del siglo XIX

A lo largo de la Historia del arte español, han existido diversas sagas o familias de artistas, recordemos la relación suegro/yerno en los casos de Pacheco, Velázquez y Martínez del Mazo, en Aragón, el caso de las tres generaciones de los Martínez (Daniel, Jusepe y fray Antonio), o el más conocido, el de los Bayeu (Ramón, Manuel y Francisco), este último vuelve a “cerrar” el círculo suegro/ yerno, con la relación con Francisco de Goya. Pero de entre todas las dinastías artísticas, la de los Madrazo, es la única que no tiene parangón. Pues dominaron la pintura española desde el reinado de Fernando VII hasta la restauración de Alfonso XII, con especial atención a la época del reinado de Isabel II, momento en el que la familia Madrazo alcanzó su mayor apogeo.

Pero toda dinastía tiene un inicio, y esta empieza con José Madrazo, quien iniciaría una saga familiar artística a través de la tradición de la formación profesional de los artistas de la familia, las lecciones prácticas y teóricas, se fueron transmitiendo de padres a hijos, llegando hasta sus biznietos. Esta notable dinastía, estará bien representada a lo largo de las diferentes tendencias pictóricas del siglo XIX español, a través de sus hijos. Desde “el mejor retratista del momento”, Federico, claro exponente del Romanticismo, pasando por las pinturas de encargo de Luís o las pinceladas impresionistas de Raimundo y Ricardo de Madrazo. Todo esto lo podremos ver en la exposición que lleva por título “El mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid”, que se puede admirar en el Palacio de Sástago. Y reúne 84 de las 76 obras que adquirió la Comunidad de Madrid, en el año 2006, en dación por pago de impuestos. Son por tanto, obras que los descendientes han atesorado para sí, que colgaban de las paredes de sus casas, y que por tanto tienen un valor más íntimo y especial. La muestra se ha podido ver hasta ahora en Madrid, Roma, Alcalá de Henares y las ciudades polacas de Poznan y Gdansk. Los comisarios de la colección son Montserrat Martí y Carlos González, que han evaluado y expertizado todas y cada una de las obras que se muestran en la exposición a través de un gran y espléndido catálogo. De dicha colección podríamos destacar *La Virgen con el niño* (1816) de José de Madrazo, obra inspirada en Rafael, cuyos miembros sobre su propia esposa e hijo, *El retrato de Cecilia de Madrazo* (1880)

por Luís de Madrazo, y algunas joyas de la colección como *Luisa, Rosa y Raimundo* (1845), obra de Federico de Madrazo, donde aparecen sus hijos, o *El retrato del cadáver de Luisito Daza*, retrato íntimo muerto a los pocos meses de edad, donde quedaron impresas las huellas digitales del artista.



A lo largo de cuatro generaciones, los Madrazo han conseguido vincularse con grandes artistas del momento. El primero de ellos, nos

toca muy en el fondo a los aragoneses, pues fue con el propio Goya, cuando este era director del Pintura de la Escuela, en 1797, José de Madrazo, el patriarca de la familia de artistas, llegaba a Madrid para matricularse en dicha Academia, pero sería a través del oscense Valentín Carderera Solano (Huesca 1796- Madrid 1880), quién sería coleccionista y estudioso del pintor, de hecho publicaría la primer biografía conocida sobre Goya y de José de Madrazo, en la revista *El artista*, quien mantendría una estrecha relación a lo largo de toda su vida con Rosario Weiss, hija de Goya, con Mariano y su familia , y en especial con Javier Goya. Por mediación de Carderera, los Madrazo accedieron fácilmente a casa de los descendientes de Goya, donde adquirieron numerosos dibujos y óleos, que figuraron en los documentos de sus colecciones. Se sabe en concreto, que Federico conservaba un *Autorretrato*, el boceto de *Fernando VII*, *La misa de Parida*, *Un globo aerostático* y *Capricho Fantástico*, casi todos adquiridos directamente al mismo Javier Goya. Otro Madrazo, en este caso Raimundo, en 1891, se ofrecería como mediador, corriendo incluso con los gastos, para gestionar el regreso a España desde Francia, de los restos de Goya. Por motivos desconocidos, el Gobierno español se desinteresó por el tema, ya que hasta 1901, los restos del artista aragonés no serían exhumados y trasladados a Madrid. Dentro del entorno Madrazo, fue Mariano Fortuny, el pintor que mostraría una mayor admiración por la obra de Goya. El pintor catalán contraíó matrimonio con Cecilia de Madrazo, hija de Federico, en 1866. Sería otra vez Carderera, quien le permitió admirar y copiar las obras de su colección, interesándose el joven pintor por la producción de Goya, así en octubre, escribe a Moragas "Hoy con lo que he visto de Goya estoy nervioso. ¡Si vieras qué cosas!. Cada día voy conociendo más que hay mucha afinidad entre lo que él buscaba y lo que busco yo. Los medios que me sirvo son diversos". En 1875 muere el joven Fortuny, su obra *La vicaría*, se venderá en el Hotel Drouot de París. Theophile Gautier publicaría una crítica de esta obra en *Le Journal Officiel* en el que dice: "La idea más exacta que se podría dar de esta tela singular, sería un esbozo de Goya recuperado y retocado por Meissonier. ¡Qué colorido tan armonioso en esta osadía que no tiene miedo de copias los tonos de la paleta japonesa, tonos exóticamente raros, reanimados grises perlas marrones neutros! ¡Qué pincelada tan ligera, espiritual y expresiva!".



La elección del Palacio de Sástago, para albergar esta exposición, no ha sido pura casualidad. Pues la primera vez que Federico de Madrazo pisa Zaragoza, lo hace entre los años 1874 y 1875, visitando el casino, que se encontraba en el piso principal de la actual sede de la Diputación Provincial. Federico de Madrazo conoció a los condes de Sástago en Madrid, en 1852, donde retrataría veintiocho años más tarde a María Antonia Fernández de Córdoba (1833-1905), XV condesa de Sástago, esta obra no pertenece a los fondos de la colección de la Comunidad de Madrid, sino a una colección privada, que se ha añadido a esta muestra únicamente para ser exhibida en Zaragoza. En 1877 firmaría el retrato de otra dama estrechamente ligada a

Zaragoza, María del Carmen de Aragón Azlor e Idiáquez, XV duquesa de Villahermosa. Ambas aristócratas fueron damas de las reinas españolas, y por lo tanto asiduas a palacio, donde conocieron al pintor madrileño, quien a través de las relaciones con Isabel II y Francisco de Asís, permitió realizar numerosos retratos de los miembros de la familia real y de la nobleza española. Pero esa no será la única relación de Federico de Madrazo con nuestra tierra, ya hemos citado anteriormente a Carderera, quien trabajaría junto a Federico como miembro de la junta del Museo Nacional. Entre el interés de Carderera, y la intervención de Madrazo, se logró la conservación de destacados monumentos aragoneses como los Monasterios de San Juan de la Peña, Veruela, Santo Tomás de Villanueva, castillos como Montearagón, Casa de la Infanta o la rehabilitación de la antigua Universidad Sertoriana, reconvertida en 1873 como Museo Provincial de Huesca, a iniciativa de Carderera. Otro aragonés citado en las agendas de Federico de Madrazo, es Bernardino Montañés (Zaragoza 1825- 1893), alumno de Federico en Madrid, y compañero de pensión en Roma de Luís de Madrazo en 1848. La amistad entre ellos se afianzó al regreso a España, llegando a ser muy considerado, como uno más en la familia dentro del entorno de los Madrazo, tanto es así, que Federico lo nombró albacea testamentario. El escultor Ponciano Ponzano (Zaragoza 1813- Madrid 1877) también destacó como asiduo en el ambiente de los Madrazo. Alumno de José de Madrazo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, coincidiría con Federico en Roma, donde fue pensionado en 1832. A través de la correspondencia de Federico, tal y como apuntó Wifredo Rincón, conocemos la amistad con los Madrazo. Otros pintores aragoneses fueron alumnos de los Madrazo en Madrid, destacamos a Marcelino de Unceta (1836-1905), Mariano Oliver Aznar (1863-1927). De los artistas pensionados en Roma, destacaremos a Joaquín Pallarés Allustante (1853-1935), Francisco Pradilla Ortiz (1848-1921), quién conocería a Federico en la Ciudad Eterna, y a quién lo sustituiría en la Academia de Bellas Artes de París. Agustín Salinas (1861-1915), Mariano Barbasán (1864-1924) y Juan José Gárate (1870-1939) completan el listado.

Esta exposición, puede convertirse en la gran muestra de la temporada, pues la obra de los Madrazo no es fácil verse fuera del círculo de los grandes museos europeos.

El mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid

Palacio de Sástago. Diputación Provincial de Zaragoza

15/12/2011- 4/03/2012

Cloud cities, Tomás Saraceno.

Del 15 de septiembre de 2011 al 15 de enero de 2012, el Hamburger Bahnhof -Museum für Gegenwart- de Berlín acoge en su galería central *Cloud cities*, un proyecto de Tomás Saraceno, original muestra de la tendencia de buena parte del arte contemporáneo a apelar a la participación del espectador.

Tras la larga intervención del arquitecto Josef Paul Kleihues, el Hamburger Bahnhof abrió sus puertas como museo de arte contemporáneo el 2 de noviembre de 1996. Construido en el siglo XIX como estación de ferrocarril, en el siglo XX sirvió como museo del transporte y la construcción. La adquisición de la colección del Dr. Erich Marx -una selección de obras de pioneros como Joseph Beuys, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Anselm Kiefer o Cy Twombly- fue el impulso para la reapertura del edificio como museo dedicado al arte realizado a partir de 1960. También conserva la colección de Friedrich Christian Flick -arte europeo, norteamericano y asiático de finales

del siglo XX- y la colección Marzona -arte conceptual, Minimal Art y arte povera-, además del Joseph Beuys Media Archive, la colección de videoarte de los años setenta donación de Mike Steiner y obras cinematográficas.

Tomás Saraceno (San Miguel de Tucumán, Argentina, 1973) estudió arquitectura en la Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina (1992-1999), para continuar su formación en arte y arquitectura en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova (1999-2000), en el Städelschule de Frankfurt (2001-2003) y en Venecia (2003-2004). Sus trabajos se han expuesto en muestras colectivas e individuales en países como Japón, Suecia, Suiza, Estados Unidos, Italia, Dinamarca, Alemania, Bélgica, Holanda, Reino Unido, China, Islandia, Israel, Emiratos Árabes, Francia, Argentina, India, Chile, Corea, Austria, Rusia o España (Barcelona, Madrid y Las Palmas de Gran Canaria). Ha participado en las bienales de Venecia (2002, 2009), Halle (2004), Moscú (2005), Sao Paulo (2006), Lyon (2007), Liverpool (2008), en ferias como la de Art Basel (2007) y en la Exposición Internacional de Shanghai (2010). Sus trabajos ya han trascendido la sala de exposición y algunos ocupan el espacio público. También es frecuente su intervención en simposios científicos y en el verano de 2009 fue invitado a participar en el International Space Studies Program de la NASA, en Silicon Valley (California).

Inspirándose en el trabajo de arquitectos como Peter Cook y de filósofos como Félix Guattari, en representantes de la arquitectura utópica del siglo XIX como Yona Friedman o de la arquitectura biomorfa como Frei Otto y en Archigram -grupo arquitectónico de vanguardia creado en 1960-, aboga por una "utopía realizable". En una experimentación constante, su interés por el medioambiente actual y futuro y su meticulosidad científica le llevan a trabajar de la mano de profesionales de la física y la ingeniería, relacionando en sus obras la tecnología, la geo-política y el arte.

Sus entramados orgánicos, a los que él llama *Biosferas*, *Esferas* o *Jardines voladores*, hablan de los conflictos fronterizos, los movimientos de desplazamiento de poblaciones, la xenofobia y el desastre ecológico pero, ante todo, son una invitación a soñar. Sus estructuras hinchables, flotantes, que recuerdan a burbujas de jabón suspendidas en el espacio por las flexibles y resistentes telas de araña, plantean una nueva relación entre el ser humano y la naturaleza, las nuevas concepciones de vivienda, transporte y confort.

Tomás Saraceno lleva años perfeccionando el concepto que despliega ahora, a modo de instalación de grandes dimensiones, en el Hamburger Bahnhof de Berlín: desarrollar plataformas habitables, que floten sobre el suelo firme, como si de nubes se tratara, desafiando los límites políticos, sociales y militares de hoy en día.

Cloud cities ofrece, por primera vez, una instalación de más de veinte de sus piezas, globos de diferentes tamaños que recuerdan células, burbujas, jardines colgantes, gotas de rocío sobre la tela negra de una araña. La nave a la que se abre la entrada principal del museo queda de este modo convertida en una biosfera que cuestiona los conceptos de espacio, tiempo y gravedad, así como los principios clásicos sobre los que se fundamenta la arquitectura. El visitante puede subir a algunas de estas piezas, acceder a su interior y explorar este nuevo espacio orgánico. La interactuación con las obras es su sentido mismo: la utopía ya es un hecho.

Cloud cities y su nuevo concepto de habitar los espacios, ciudades para el futuro, recuerdan el proyecto *Cloud Nine* de Richard Buckminster Fuller, diseñador, ingeniero e inventor norteamericano. Sus cúpulas geodésicas, que todavía hoy pueden verse en instalaciones militares, edificios civiles y exposiciones, se levantaron investigando los principios de las construcciones naturales. En la naturaleza, las estructuras son estables y ligeras gracias a la "tensegridad", que es lo mismo que decir que aseguran su solidez gracias a la acumulación de conjuntos cerrados de esferas, tetraedros u octaedros. La "tensegridad" y el fenómeno del aire caliente que sostendría estas estructuras permitiría crear comunidades autónomas de varios cientos de habitantes, las llamadas *Cloud Nine*.

Esta novedosa instalación de imagen futurista, que se extiende a lo largo de todo el pabellón central del cuerpo principal del museo, del suelo hasta las crujías de la bóveda, constituye, además de un ejemplo de la convivencia entre arte y ciencia, una oportunidad sensitiva de primer orden que va más allá de la mera experiencia visual. Estética y tecnología, exploración de nuevos horizontes y divertimento apto para todos los públicos. Soluciones actuales a posibles mundos futuros. Todo su trabajo se desarrolla con un interés ilimitado por los cambios que está viviendo nuestro mundo. Cada uno de sus objetos nos invita a considerar formas alternativas de conocimiento, a dejar hablar a los sentidos y a explorar nuevas formas de interacción con el resto de seres humanos.

A song for my mother, Jorge Fuembuena y Alejandro Ramírez.

Insertos como vivimos en la era de las imágenes, éstas se han convertido hoy día en nuestro único campo de referencia. La búsqueda de nuestra identidad y las relaciones con los seres humanos y el entorno social se desarrollan dentro de una *iconosfera*, bien definida ya en 1959 por el teórico francés Gilbert Cohen-Séat. La *iconosfera*, marco lingüístico que nace del cine y de sus formas derivadas -fotonovela, televisión-, sería un ecosistema cultural fundamentado en las interacciones entre los diferentes medios de comunicación y, a su vez, entre estos medios de comunicación y sus públicos receptores.

Jorge Fuembuena y Alejandro Ramírez, el primero a través de la fotografía y el segundo por medio de la creación audiovisual, revisan en *A song for my mother*, exposición que podemos visitar en la Sala Juana Francés de la Casa de la Mujer de Zaragoza hasta el 31 de enero de 2012, los iconos del cine y la pintura que ha generado nuestra cultura visual occidental.

Jorge Fuembuena (Zaragoza, 1979) analiza el sujeto, sus límites y su relación con otros individuos y con el medio que le rodea. La sutil atmósfera de sus fotografías, la depurada estética que entronca con el posmodernismo y su particular mirada directa sobre el sujeto de sus instantáneas, presentación de individuos teñida de misterio y cierta quietud, diríamos que mágica, son sus principales rasgos de autor. Lleva a cabo sus investigaciones más recientes gracias a Estancias Creativas en instituciones como el Centro de Arte Contemporáneo de Essaouira (Marruecos) en agosto de 2011, el Museo Upernavik (Groenlandia) en junio de 2012 o el Adayya Art Contemporani

de Mallorca (España) en julio de 2012. Disfruta de becas como la de la Fundación Santa María de Albarracín de Fotografía en 2010 o la Air Polymer Fellowship de Tallín (Estonia) para el 2012 y ha sido galardonado con el Premio Foto-reportaje ARCO 2010, el Primer Premio Creación Joven de Aragón del Ayuntamiento de Zaragoza de 2010, el Premio 10×15 del Festival Internacional de Artes Visuales EMERGENT 2010, el del Certamen Generaciones 2011 o el Premio OCEMX 2011, entre otros. También ha sido seleccionado en el programa “Descubrimientos” del Festival PhotoEspaña 2011 y nominado para el Fotomuseum Winthertur Review de Suiza. Fotógrafo en festivales de cine, arte y música y foto fija en largometrajes y cortometrajes como *De tu ventana a la mía* y *Voces*, su obra artística se ha podido ver dentro y fuera de España - Zaragoza, Albarracín, Huesca, Madrid, Marruecos, México D.F., París, Tenerife o Murcia- además de en revistas como *OjodePez*, *Mondosonoro* o *Cahiers du Cinema* y en periódicos como *Ouest France*, *El Mundo*, *El País*, *ABC* o *Heraldo de Aragón*, por citar sólo algunos ejemplos.

Alejandro Ramírez (Zaragoza, 1981), licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Cuenca, estudió posteriormente un posgrado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Hamburgo (Alemania). Centra sus investigaciones en los procesos de transformación y percepción del cuerpo en el espacio, con una depuración estética y una dramatización de la cotidianeidad muy personales. Entre las becas y premios con los que ha sido reconocido su trabajo cabe mencionar la Beca de desarrollo de Estudios Artísticos en el Extranjero de la Diputación Provincial de Zaragoza (2006-2007), el Primer Premio del Certamen de Vídeo Jóvenes Creadores 2008 de Salamanca, un Accésit en la XXV Muestra de Arte Joven del Gobierno de Aragón en 2008 y una Mención de Honor en el Certamen de Videoarte de Astilleros en 2011. Ha expuesto en Hamburgo, Cuenca, Nueva York, Zaragoza, Salamanca, Huesca, Madrid, Quito o Guadalajara (México) y sus trabajos más recientes han podido verse en el mes de diciembre en el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza.

La exposición *A song for my mother* debe situarse dentro de los programas que la Casa de la Mujer de Zaragoza organiza desde el año 2004 para luchar contra la violencia de género, promoviendo la educación en los valores de la igualdad entre hombres y mujeres y la eliminación de los estereotipos y patrones machistas. Para esta ocasión, los artistas Jorge Fuembuena y Alejandro Ramírez nos proponen una reflexión sobre los límites de la realidad y sus representaciones. Deliberadamente ambiguos y haciendo uso del diálogo transversal entre

diferentes medios artísticos del arte contemporáneo, no han querido transmitirnos mensajes cerrados, sino que nos invitan a indagar en lo que ocultan las apariencias, ahondar en la complejidad de las relaciones humanas y explorar en los binomios universales.

El arte genera un modo concreto de percibir y vivir la realidad. Reproduce los iconos que dan forma a nuestro imaginario colectivo, aquel que guía nuestros mecanismos de relación con el medio social. Pero estos iconos son, en la inmensa mayoría de los casos, los responsables de unos estereotipos visuales violentos que vamos heredando generación tras generación, conservados, renovados, complementados y transmitidos, unos estereotipos que fomentan y sostienen las diferencias raciales, sexuales, de clase, de religión.

En el quehacer artístico de ambos artistas encontramos la huella del apropiacionismo posmoderno, tendencia artística norteamericana de finales de los años setenta del pasado siglo. A partir de la crítica de la representación, la concepción de las imágenes a partir de otras abría el arte contemporáneo a los medios de comunicación de masas. Si detrás de cada imagen siempre podía hallarse otra imagen, como bien apuntó el crítico Douglas Crimp, la imagen apropiada de la televisión, el cine, la fotografía o la Historia del Arte tenía que ser objeto de las manipulaciones necesarias para despojarla de los significados que tuvo en su origen para dotarle de sentidos diferentes. Los fragmentos extraídos de la representación de la realidad debían ser descifrados indagando en las estructuras internas de sus significados.

Así, valiéndose de imágenes de la Historia del Arte y del cine, Jorge Fuembuena y Alejandro Ramírez trascienden el mero documento interviniéndolo, como metáfora de las manipulaciones físicas y morales a las que se ve sometido el individuo contemporáneo, desde los bombardeos de la ideología imperante hasta la dictadura de la imagen a través del instrumento de cambio que es la cirugía estética. De este modo, obtienen imágenes de las imágenes, simulacros de la representación de lo real, para suscitar nuevas reflexiones a partir de nuevos conceptos.

Más interesados en el proceso que en el hecho concreto, ofrecen un recorrido por la violencia que oculta la doble moral. Jorge Fuembuena toma obras clásicas de la Historia del Arte y las interviene sutilmente. Retratos de representación de los siglos XVII y XVIII son fotografiados y manipulados digitalmente. Esas poses y ademanes han

quedado codificados en nuestro saber cultural durante siglos y, aunque no conozcamos la historia concreta del/de la representado/a ni a su autor, reconocemos de inmediato su estatus, su posición respecto a su familia, la sociedad, su entorno político y cultural. Pero tras las apariencias, la realidad de estos personajes “anónimos” se torna misteriosa, incluso dramática. La luz del éxito nubla la razón de un hombre notable. Un ojo azul y otro verde denotan una doble mirada, una doble actitud ante su mundo. Una pintora a la que le ha desaparecido la boca, silenciada por una sociedad patriarcal en su doble condición de mujer y pintora. Una dama de alta cuna que luce un dedo menos. Un adolescente que, por su ojera morada, parece no vivir en un ambiente muy saludable, física y mentalmente hablando. Una joven mujer, de egregio porte, luce el camafeo con el retrato de su esposo; sonriente y apacible, como corresponde a toda buena esposa, oculta una realidad de soledad, opresión y violencia constantes que no puede disimular una lágrima de sangre que aflora en su artificioso semblante. Éstas serían, quizá, algunas de las interpretaciones posibles de las obras de Jorge Fuembuena, pero no las únicas. La cultura visual que nos rodea, los recientes acontecimientos y las experiencias personales hacen su parte y completan significados.

Alejandro Ramírez propone un montaje de vídeo a partir de fragmentos extraídos del cine. Dividida la pantalla en dos partes en las que se reproducen escenas de películas conocidas, enfrenta a personajes masculinos y femeninos, siempre la actriz interpretando papeles de subordinación al actor. Actriz y actor habitan espacios diferentes, actúan en dos películas distintas, no forman parte del mismo universo pero, por un instante, descubrimos encontradas miradas, gestos que parecen corresponderse. Ninguno de ellos quiso interpretar esos papeles en la vida real, al menos presumiblemente y, sin embargo, se hallan danzando en un juego de realidades, atrapados en la ininteligibilidad del hecho cotidiano. Un paisaje sonoro acerca al público a la enigmática y desconcertante percepción auditiva de lo real en su más pura esencia: el sonido que produce el diamante de la aguja de un tocadiscos en su contacto con la nada. Sugerencias nuevamente del aislamiento, la soledad, la incomunicación, la incomprensión, el desconocimiento.

Como defendió Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica* (Benjamin, 1973), el “aura” de la obra de arte proviene de su carácter irreproducible. Pero la llegada de los nuevos medios y con ellos de la reproducción masiva de la obra

en libros, postales e incluso en el tan rentable merchandising, acaban con la originalidad, la unicidad de la obra de arte y, con ello, con su "aura". La reproducción técnica daría la autonomía a la obra de arte. Es así como la reproducción ocupa hoy el lugar de la realidad. Jorge Fuembuena y Alejandro Ramírez parten de imágenes que son reproducciones de lo real, como ejemplo de lo que sucede en nuestros días, cuando son los signos, los modelos, los que crean la realidad en la que vivimos en un momento en que los simulacros de la realidad, tales como la realidad virtual, se han convertido en algo más real a nuestra percepción que la propia realidad. "El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio -PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS- y el que los engendre" (Baudrillard, 1998).

Es entonces cuando llegamos a la muerte del autor formulada por Roland Barthes en 1967. Pasamos del mito del creador al del artista manipulador de imágenes, como en el caso que nos ocupa. Ahora son los lectores, o los espectadores, los que aportan sus propios sentidos a las obras, más allá de la intención de su autor.

Los trabajos de Jorge Fuembuena y Alejandro Ramírez se insertan en la intertextualidad, dado que queda al descubierto que no pueden existir desligados de un texto infinito que sería la Historia del Arte en su conjunto. Ambos reservan al/a la espectador/a el libre recorrido de las imágenes para recuperar la unidad de sus posibles significados. El sentido de la obra no se clausura en la obra misma, sino en su destino que es la recepción de los visitantes. Aún con todo, en este juego posmoderno de la polisemia de la imagen, los artistas han querido contar con lo que supone colaborar con la Casa de la Mujer, con la trayectoria de la Sala Juana Francés y con el sentido de la triste efeméride del 25 de noviembre, Día Internacional contra la Violencia de Género, que claramente nos predispone ante sus trabajos guiando más de lo que sería habitual en su ejercicio de la profesión los significados que podamos intuir en sus obras.

Corner 2011 Nice to meet you, Federico Contín, Sandra Montero y Begoña Toledo.

Luis Díez (7.1.2011 – 27.2.2011), OPN Studio (4.3.2011 – 1.5.2011) y Christian Losada (5.5.2011 – 3.7.2011) pasaron de enero a julio por *Nice to meet you*, quinta edición de Corner2011 -programa de la Obra Social de CAJA MADRID para apoyar al arte emergente local-. En esta ocasión, la reflexión ha girado en torno a la cuestión de la identidad, de la mano de seis artistas orquestados por la comisaria de arte independiente Carlota Santabárbara.

Desde el mes de julio Federico Contín (7.7.2011 – 4.9.2011), Sandra Montero (8.9.2011 – 30.10.2011) y Begoña Toledo (4.11.2011 – 31.12.2011) han ofrecido al público zaragozano tres nuevas propuestas para *Nice to meet you*.

Federico Contín (Zaragoza, 1979), revisando el arte pop en una línea que le acerca a la abstracción, investiga cómo influye la vida cotidiana en la estética de nuestros días. En la instalación que desplegó para Corner2011, el entorno urbano invadió el espacio de exposición. Una aparentemente caótica maraña de lienzos fragmentó el espacio que separa al creador de los espectadores y espectadoras. Lienzos próximos al expresionismo abstracto americano, sugerían las líneas recortadas de los edificios en la imagen de la ciudad contemporánea. Cuerdas que creaban perspectivas imposibles exhibían retazos individuales, la ropa tendida que salpica de color una ciudad recordando el carácter personal de sus habitantes. Presentándose el artista como un mediador entre arte y sociedad, su identidad quedaba conformada por su reflejo en el otro, en la otra, en el que caminaba por la ciudad, en la que se detenía a observar el Corner. Y su vinculación con la ciudad se materializó literalmente, ya que todo aquel o aquella que lo solicitó previamente pudo quedarse, al finalizar el tiempo de exposición, con un fragmento de la instalación de Federico Contín.

Sandra Montero (Zaragoza, 1983), pudo cursar estudios

universitarios de Arquitectura en Pamplona gracias a una beca del Gobierno de Aragón. En el transcurso de su formación empezó a interesarse por la fotografía artística, faceta profesional que le valió tres premios en el Concurso de Fotografía de la Escuela de Arquitectura de Navarra (2004, 2005 y 2006), así como el Primer Premio de la Muestra de Arte Joven 2010, que organiza el Instituto Aragonés de la Juventud. En un viaje hacia el conocimiento de sí misma, estudia en su obra conceptos como la soledad y la pérdida de identidad. En esta línea de investigación, *Remember me* es un proyecto en el que ha explorado las relaciones que establece el individuo con el entorno que habita y la gente que encuentra en su discurrir vital. Experiencia autobiográfica, la artista emprende el descubrimiento de un espacio desconocido para ella. Como pintaron los maestros del Romanticismo, Sandra Montero fotografía a sus personajes de espaldas al espectador, seres anónimos con los que de este modo te identificas al instante. Con una sutil superposición de imágenes, diferentes planos se fusionan con una pulsión emocional hasta introducir a los espectadores en el paisaje. ¿Qué es nuestra identidad sino el poso que lentamente van dejando en nosotros y nosotras experiencias, recuerdos, rostros conocidos y anónimos, una palabra, un paisaje?

Begoña Toledo (Zaragoza, 1982), estudió Bellas Artes en la Universidad de Barcelona. Tras una estancia en Utrecht, se trasladó a Ámsterdam donde vive y trabaja en la actualidad. Desarrollando su producción dentro de los ámbitos del audiovisual y la instalación, investiga el aislamiento, la no-comunicación y la incidencia de la acción en el marco urbano. *Alter-acción* es una acción que se fundamenta en la configuración del “yo” a partir de la mirada de los otros, de la alteridad. Un cubo espejado por sus cuatro caras es el elemento clave de la acción. Cubriendo por completo la cabeza de la artista, ésta inicia un paseo por el entorno del que será el posterior espacio de exposición. Las personas que intentan descubrir el rostro que se oculta detrás de los espejos sólo consiguen verse a sí mismas, a los que pasean por la ciudad y al propio entorno urbano. Metáfora del papel que juegan la sociedad y la urbe en la conformación de nuestra identidad, en Corner2011 Begoña Toledo expone, hasta finales de año, la documentación de la acción a través de un vídeo y tres fotografías que recogen el proceso. Para la inauguración, la artista repitió dicha acción a modo de performance.

Con Begoña Toledo, Corner2011 termina su propuesta de reflexión en torno a la identidad en este año 2011. Esperando la sexta edición, aguardamos la sorpresa de descubrir cuál será el nuevo acicate con el que CAJA MADRID apelará a ciudadanos y ciudadanas de a pie, llevando el arte a la calle, en el año que está a las puertas.

Encajados , exposición colectiva.

Parece que el arte y la cultura siempre están en crisis. Si las iniciativas institucionales de apoyo a la creación suelen resultar escasas y extrañamente selectivas, cuando la crisis económica puede esgrimirse como el pretexto perfecto para hacer más recortes, el ingenio debe agudizarse más aún.

Encajados es una propuesta colectiva y multidisciplinar, un proyecto que pone al mal tiempo buena cara, ofreciendo amistad y ganas de seguir contemplando el mundo desde la perspectiva del arte. Como hizo la colectiva *Franja Roja* hace unos meses (13 de mayo – 15 de julio de 2011, en la calle Las Arcadas, junto a la Plaza de San Agustín), un local que sirve como taller de artista se convierte en espacio alternativo de exposición. Al margen de los cauces habituales de exhibición artística, un grupo de veintisiete artistas turolenses y zaragozanos han aceptado el reto de “encajar” sus heterogéneas propuestas en “El subterráneo”, un local de la calle Terminillo, número 39, en el barrio de las Delicias de Zaragoza.

El escultor Sergio Domínguez, quien desarrolla su labor artística en “El subterráneo”, prestó el espacio para organizar una exposición. El artista Luis Loras, zaragozano que trabaja como profesor en la Escuela de Arte de Teruel, empezó a coordinar la búsqueda de artistas entre Zaragoza y Teruel para acabar encargándose del comisariado de la exposición Ernesto Utrillas. La idea inicial era hacer una exposición colectiva que favoreciera el diálogo entre Zaragoza y Teruel. Pero la clave llegó cuando visitaron el local del

escultor. El espacio mismo fue el que sugirió el nombre de la muestra y el común denominador de los artistas participantes: *Encajados*. Miky Alonso, Dámaso Aguilar, Nacho Aragón, Caterina Burgos, Remedios Clérigues, Pierre d. la, Celeste Dolz, Sergio Domínguez, Antuán Duanel, Carmen Escriche, Reyes Esteban, Paco García Barcos, Miguel Ángel Gil, Carlos Gómez Silva, Javier Joven, Luis Loras, Federico Martín, Carmen Martínez Samper, Sergio Muro, Mónica Naudín, Ángeles Pérez, Fernando Romero, Helena Santolaya, Gonzalo Tena, Leo Tena, Fernando Torrent y Susana Vacas tendrían que adaptar su lenguaje plástico y su técnica artística al espacio y a la convivencia con el resto de compañeros/as.

En la fiesta inaugural, que tuvo lugar el 25 de noviembre, los asistentes pudimos disfrutar de las performances de Sergio Muro y Luis Loras. Pintura, escultura y cerámica, fotografía y grabado, trabajo en hierro, arte audiovisual y sonoro, objetos e instalaciones. Multidisciplinariedad. Crítica social, referencias a la Historia del Arte, ironía, poesía visual y humor.

La muestra en Zaragoza se clausuró el 11 de diciembre. En breve itinerará a Teruel, donde podrá verse en la Cámara de Comercio, del 27 de enero al 12 de febrero.

Arte que escapa de muestras, ferias, iniciativas públicas; que sortea categorías e imperativos institucionales. Pero, sobre todo, una entusiasta respuesta colectiva a la necesidad de crear, a pesar de las circunstancias.

Cosas que perduran, Vicky Méndiz.

Una medallita religiosa, el cristal de una gafa, una petaca para el tabaco... Un objeto, cual personificación de la ausencia, como detonante de la memoria. Pero cuando la pérdida se sufre traumáticamente y, más aún, a tierna edad, la memoria, que siempre es

subjetiva por lo que de experiencia personal tiene, debe conformarse, necesariamente, a partir de los recuerdos propios y de los ajenos, suma de subjetividades que tejen y destejen vidas arrebatadas antes de llegar al final natural de su camino.

Cosas que perduran, de la fotógrafa Vicky Méndiz, pudo verse en la Sala Juana Francés de Zaragoza del 6 de octubre al 11 de noviembre. Por primera vez, una selección de fotografías del libro *Silencio enterrado* -proyecto que recoge nueve meses de entrevistas con los familiares de los que fueron detenidos, fusilados y enterrados en la fosa común del cementerio de Magallón entre 1936 y 1937, editado bajo la coordinación de Vicky Méndiz y con la colaboración de Víctor Forniés-, del programa *Amarga Memoria* de 2010, se exponía al público zaragozano.

Vicky Méndiz (Zaragoza, 1978), Licenciada en Historia del Arte (1996-2000), estudió un Postgrado en Gestión del Patrimonio Cultural por la Universidad de Zaragoza (2001-2002) e investigó en su tesis sobre la obra de Pedro Avellaneda (2001-2003), trabajo este último que despertó su interés práctico por la disciplina artística de la fotografía. Estudió Fotografía Artística en la Escuela de Artes Aplicadas de Huesca (2004-2007). Desde 2001 participa en exposiciones colectivas y ha firmado tres proyectos individuales: una participación en el Corner *Voyeur* en el Espacio para el Arte de Caja Madrid (Zaragoza, 2006), *Kokoro*, realizado en Japón y expuesto en la Galería Spectrum Sotos (Zaragoza, 2009) y *Silencio enterrado* (2011), del que surge *Cosas que perduran*. Entre las becas y premios que ha recibido cabe destacar la Beca para la Ampliación de Estudios Artísticos de la Diputación Provincial de Zaragoza (2004-2006), el Tercer Premio Muestra de Arte Joven del Gobierno de Aragón (2006), la Beca del Ayuntamiento de Zaragoza y CAI para la Producción de Obra (2007) - gracias a la cual pudo viajar a Japón y disfrutar de una estancia en el InterCross Creative Center de Sapporo, experiencia personal y profesional de la que nacería *Kokoro*-, Descubrimientos PhotoEspaña (2008), Beca Casa de Velázquez de Madrid (2011) y la Beca de Investigación María Serrate del CDAN de Huesca (2011-2012). También ha impartido talleres en la Escuela de Fotografía Spectrum Sotos y talleres de artista en instituciones como el CDAN de Huesca, la Diputación Provincial de Zaragoza o Caja Madrid. En la actualidad, se encuentra produciendo obra para la exposición *Historias en el paisaje*, comisariada por Alexandra Baures, dentro del ciclo "POST. Arte Contemporáneo en itinerancia".

Mono-no-aware. Así podría resumirse la esencia temática, estética e incluso ética de la fotografía y la investigación teórica de Vicky Méndiz. Su leitmotiv. Esa es la dirección, el camino y el fin último en los que concentra todos sus esfuerzos. Este concepto, procedente del Budismo, es la clave espiritual y estética de Japón. Se trata de un sutil y melancólico sentimiento de belleza ante lo efímero, lo frágil y lo cambiante de la naturaleza. Auténtica filosofía de vida que leemos en el *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu y que cautivó a Vicky Méndiz.

La belleza de lo efímero y la preocupación por lo frágil de la existencia impregnán toda la obra de la artista. La experiencia personal de lo cotidiano, la íntima vivencia de pequeños momentos, fugaces sensaciones, le llevan a tomar conciencia de la esencia caduca de la vida misma y, con ello, de la muerte. Su capacidad de detenerse en el detalle, instante a instante de la existencia, y de deleitarse en el sereno paso del tiempo le conducen a una constante construcción y reconstrucción de la memoria. Estos serían los principales ejes temáticos Vicky Méndiz.

Sus principales líneas estéticas: técnica pulida, sencillez formal, luces claras, en ocasiones neutras, armonías cromáticas suaves, perspectivas en su mayoría diagonales, atención al detalle y la frescura pausada propia del arte oriental.

Fragmentos de la realidad cambiante y fugaz en *Kokoro*, también en el proyecto en proceso *Memento Mori* y, con un paso más allá, en *Cosas que perduran*. Este último proyecto expositivo reconstruye en imágenes la memoria de la ausencia. Familiares de los fusilados y fusiladas en Magallón dan su testimonio y rompen así el silencio que impone el anonimato de una fosa común.

Cosas que perduran habla de los fragmentos vividos y contados una y otra vez en la intimidad del hogar para que no se olvide al/a la que falta. Da voz a los objetos del/de la ausente, a sus objetos personales -los que conserva la familia y los que aguardaron bajo tierra junto a su dueño/a-, a los quizá últimos pensamientos escritos sobre papel por Roque Ledesma y pone en marcha de nuevo el despertador de Joaquín Manero. Vicky Méndiz recoge documentalmente fragmentos casi indescifrables de la memoria colectiva de un país que, setenta y cinco años después de la sinrazón de la Guerra Civil, continúa removiendo la tierra, cerrando heridas, dando paz a sus muertos.

¿Cómo vivir cuando tu memoria es la suma de recuerdos propios y ajenos? ¿Cómo reconstruir la propia historia cuando lo poco que se recuerda de un padre pasa por la sensación de ir cogida de su mano, llena de ilusión y excitación, a las ferias de las Fiestas de El Pilar? Estas pequeñas aportaciones a la recuperación de la memoria histórica no sólo son un homenaje a las víctimas. A todas ellas, no sólo a aquellas cuyos restos se pueden llegar a identificar sino, también, a aquellas cuyos restos la ciencia ya no podrá rescatar del cruel anonimato. Sino que son un admirado reconocimiento a todos aquellos y aquellas que reconstruyen día a día su historia familiar, su pasado. A todas las personas que son capaces de seguir luchando hoy en día por dar descanso a los/as desaparecidos/as, olvidando rencores y luchas fratricidas.

Esta exposición habla de los que creen en la justicia y, en definitiva, en el ser humano. Vicky Méndiz ha vuelto a dar vida al tiovivo de las ferias. La reconstrucción justa de la memoria ya es un hecho, incuestionable e imparable.