Necrológica de María Cristina Gil Imaz (1957-2011)

Inmensa. Así era su presencia, y por eso llenaba cada espacio que conquistaba. Y así percibían a María Cristina Gil Imaz aquellos que la conocían, pero el pasado verano, un nueve de julio, se apagó esa presencia física de su personalidad arrolladora, segura, incansable e hiperactiva por autodefinición.

Esta mujer, navarra de nacimiento (Tudela, 1957), desarrollaría su polifacética labor profesional en dos parcelas, separadas pero necesariamente complementarias, como son la teoría y la práctica. Si nos referimos a la primera habría que decir que, tras titularse en Diseño en la Universidad Laboral de Zaragoza lo haría en Filosofía y Letras, especializándose en Arte y, en concreto, en el arte del grabado aragonés del siglo XX, al que dedicó los esfuerzos de su tesina de licenciatura.[1] De esta manera comenzaría también con esa segunda faceta a la que nos referíamos, la práctica, ya que a través de sus investigaciones entró en contacto con el trabajo en un taller de grabado, con las gubias, cuchillas y puntas, bruñidores, ácidos y resinas, con la atmósfera que generan las tintas y los disolventes y con el sonido del tórculo y del papel. Desde ese momento resulta, casi imposible, desligar esas dos vertientes de su trayectoria vital. En este sentido cabría recordar que llegó a impartir diversos cursos teórico-prácticos sobre grabado, diseño y medios audiovisuales en los ciclos de Panticosa Cultural de 1990 y 1991, o en el propio Museo Pablo Gargallo, por mencionar algunos foros.

María Cristina Gil Imaz siguió investigando sobre grabado, catalogando la obra de algunos de los artistas que mejor representan a este arte en Aragón, y gracias a ello le debemos diversas publicaciones sobre el trabajo de Manuel Lahoz, Natalio Bayo, Mariano Rubio, Borja de Pedro, Maite Ubide o Alejandro Cañada. Trabajó también por y para la dinamización artística y

cultural de Zaragoza al frente del Museo Pablo Gargallo desde 1990. Y, además de todo ello, desarrolló una interesante carrera como artista y, de ella, nos quedan hoy también sus dibujos, sus grabados, sus diseños de catálogos, carteles, logotipos y portadas de libros y sus joyas, ya que en los últimos años el diseño de joyería estaba ocupando gran parte de su capacidad creativa.

Su vida y su carrera fueron, según ella misma, una búsqueda incansable de la belleza, de la que se rodeaba y a la que perseguía con admiración y entusiasmo. La creación para esta artista no fue jamás un acto de frustración, sino todo lo contrario, en la creación encontraba paz y sosiego, era su refugio. Los temas que trató en su trabajo estuvieron siempre relacionados con la naturaleza, la trascendencia y la intimidad. Jamás quiso embarcarse en proyectos que se agotaran en sí misma, sino que buscó que su trabajo, en todas sus facetas, fuera capaz de interesar de verdad a los demás, digno de ser divulgado y de permanecer. De esta manera, al revisar su trayectoria expositiva encontramos referencias a varias muestras celebradas en torno a los mejores centros dedicados a la divulgación del grabado en Aragón como el Taller de Maite Ubide, la localidad de Fuendetodos o el Gobierno de Aragón.[2] Igualmente su trabajo sería seleccionado para ser expuesto junto a los galardonados en algunas exposiciones celebradas con motivo de la concesión de importantes premios a la obra gráfica como los Premios Nacionales de Grabado de 1995, el Premio Máximo Ramos (en 1986, 1989 y en 1993) y la II Bienal Julio Prieto Nespereira (1992). La carrera artística, en lo que al grabado se refiere, de María Cristina Gil Imaz fue, por tanto, larga y fecunda. En sus estampas se distingue su mano y su espíritu. Para ella la investigación era fundamental, fruto de la inquietud innata. Nunca consideró el grabado un proceso alquímico, mágico o en manos del azar, sino que lo creyó un arte fruto del trabajo y de la búsqueda expresiva. Por ello experimentó con las técnicas y las formas, los temas y, sobre todo, con el color, un color que hoy podemos considerar definitorio de su obra, incluso cuando está ausente en alguna de sus estampas y colecciones. Si resumimos su trabajo como grabadora podemos decir que se acercó a

este arte de manos de Maite Ubide, y así lo demuestran algunas de sus primeras realizaciones como los paisajes iniciales o algunos Bichos de mediados de la década de los ochenta en los que sin duda se transparenta la influencia de la maestra, de la que también aprendería las técnicas de linograbado; después siguió formándose en las diferentes técnicas en la ciudad de Barcelona. Más tarde, con Natalio Bayo aprendió la importancia de dar significado a las colecciones centrando el trabajo en torno a un tema, y para María Cristina Gil Imaz el ser humano y la naturaleza serían las fuentes de inspiración. Con Mariano Rubio descubrió las posibilidades plásticas del carborundo, que pondría en práctica con maestría en colecciones como Del Apocalipsis, de 1992 o en los Nenúfares, de Junto a Katia Acín profundizó en los misterios del linóleo 2006. y con Pilar Catalán disfrutó con las técnicas digitales, como lo demuestran las *Ciudades Imaginarias* de 1999. Sus estampas encuentran entre colecciones como las del Ayuntamiento Zaragoza, la Biblioteca Nacional, el Museo de Bellas Artes de Santander o el Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella.

En definitiva, el ser humano y la naturaleza centraron la vida y el trabajo de María Cristina Gil Imaz, al igual que la búsqueda de lo trascendente y la defensa de un vitalismo puro y entregado a los demás, porque como ella misma repetía "la generosidad mueve el mundo". Queden en nuestra memoria, además de su obra artística, de sus diseños, de las exposiciones, las publicaciones y la actividad profesional, su espíritu creador y esa búsqueda de una vida repleta de belleza para compartir. Hasta siempre.

^[1]Mª Cristina GIL IMAZ, *El grabado Zaragozano actual y el significado de Maite Ubide*, Zaragoza, D.P.Z., Institución Fernando el Católico, 1987.

^[2]Un detallado recorrido cronológico por las diferentes exposiciones a las que presentó obra María Cristina Gil Imaz se

Caleidoscopio del arte actual japonés

Lejos de ser una exótica rareza, el arte japonés aparece con cierta frecuencia en la agenda cultural de Zaragoza, ciudad que alberga algunas cajas de resonancia de este eco del lejano Oriente, como la sala de Arte Oriental "Federico Torralba" en el Museo de Zaragoza o la labor de la profesora Elena Barlés desde la Universidad de Zaragoza. El Centro de Historia es, también, una de estas cajas de resonancia, pues además de la exposición que nos ocupa, también exhibió en 2008 el proyecto Takashi Murakami: Superflat / Puni-Puni, en 2008, que tuvimos ocasión de reseñar en el número tres de nuestra revista AACA Digital. Aquella exposición guarda ciertas concomitancias con This is Japan! Miradas complementarias del arte actual japonés.

This is Japan!es un recorrido por algunas tendencias actuales del arte japonés, fuertemente marcadas por el Neo Pop, el Urban Art y la estética kawaii. El planteamiento es caleidoscópico, no solamente por tratarse de una exposición colectiva con más de un centenar de obras de catorce artistas japoneses muy diversos, sino también por el doble comisariado que nos ofrece un juego de espejos entre artistas japoneses que trabajan en Japón y artistas japoneses residentes en España. Uno de estos espejos, el de una selección de artistas representativos del panorama actual nipón —encabezados, a falta de Murakami, por Yoshitomo Nara, Chiho Aoshima y Aya Takano—ha sido colocado por Antonella Montinaro, curator y directora de exposiciones de la galería GACMA de Málaga. Por

otro lado, el espejo que refleja la colonia de jóvenes artistas japoneses en España y sus últimas propuestas está sostenido por la otra comisaria de la muestra, la investigadora de la Universidad de Zaragoza Laura Clavería, exhaustiva y rigurosa analista de este tema al que dedica su tesis doctoral, que ya se encuentra en una fase muy avanzada.

La exposición es como un caleidoscopio que permite trazar atractivo recorrido por el arte de Japón hoy. Como es sabido, para obtener un caleidoscopio necesitamos al menos tres espejos. Éste tercer espejo no se encuentra dentro de la exposiciones sino en la calle: es el Neojaponismo, esto es, la influencia actual japonesa en nuestro arte y cultura visual, presente en la ropa y complementos del público, en los escaparates de las tiendas de moda del centro histórico, en los graffitis de Danjer, Chikita y otros que embellecen las paredes del zaragozano barrio de la Magdalena y que también encontramos en la televisión, Internet, el diseño gráfico y la publicidad. iHasta las carteras escolares de Hello Kitty sirven de contexto para la exposición! En este sentido, una gran afluencia de jóvenes responde al interés que despierta el el anime, el cosplay, y otras manifestaciones relacionadas con la cultura de masas.

La exposición presenta obras representativas de un variado grupo de artistas japoneses que han sido seleccionados para ofrecernos una amplia panorámica del arte actual japonés, sobre todo de aquellas tendencias que dialogan con la cultura de masas. Nos parece más heterogénea la selección de artistas residentes en España. Esta apreciación responde a que el primero de los espejos nos refleja a un grupo de creadores se han tomado como representativos de la etiqueta "This is Japan". Con esto queremos decir que básicamente siguen la estela de Takashi Murakami, o si se prefiere, presentan variaciones o caminos paralelos sobre su discurso. Estos artistas son los citados Yoshitomo Nara, Chiho Aoshima y Aya Takano, así como Chinatsu Ban, Mahomi Kunikata, Mr. y Akane

Koide. Por otra parte, el grupo de la diáspora en España más bien responde al título de "This is Japan, too". Este último conjunto de artistas combinan su herencia común anterior con influencias occidentales y con un sello personal que busca la individualidad, lo que se refleja en el hecho de dejar Japón e instalarse en nuestro país, sobre todo en Barcelona, Madrid y Granada. Estos artistas son Tomomi Nozawa, Mika Murakami, Fumiko Negishi, Hanamaro Chaki, Hiroshi Shimamura, Yoshi Sislay y Sosaku Miyazaki. De este modo, artistas va consagrados, como Yoshitomo Nara, Chiho Aoshima y Aya Takano, comparten cartel con otros artistas, algunos de sólida trayectoria y otros considerados como valores emergentes por los acertados ojos de las comisarias. Aunque hemos hablado repetidamente de grupos, conviene indicar que estos artistas trabajan individualmente y no constituyen un grupo. La mayoría de estos artistas nacieron a mediados de la década de los setenta, lo que significa que tienen la edad o son más jóvenes que Hello Kitty. El vertiginoso desarrollo económico de Japón en las últimas décadas y el éxito de la industria japonesa (en tecnología, diseño, cine, animación, *manga*, videojuegos, etc.) explican el contexto de una nueva etapa en la que la influencia japonesa se produce en un mundo más globalizado y en el que se han diluido las líneas que separaban la alta y la baja cultura. La publicidad, la televisión, los productos comerciales y, en definitiva, la cultura de masas presentan una intensa tendencia por lo japonés, especialmente en el consumista mercado juvenil. Esta influencia se define por dos elementos: la innovación tecnológica y la agradable estética de lo kawaii, cuyo peso es tan marcado que, en paralelo a algunas amables traducciones ya en uso, como «gustoso», creemos necesario la utilización del neologismo kawaiismo para condensar los aspectos estilísticos y sociológicos del fenómeno.

La exposición resulta agradable, entretenida y refrescante. El acento irreverente y trabajadamente ingenuo de algunas obras no nos debe hacer perder de vista que estamos ya ante un

capítulo bien asentado del arte actual (y en su mercado), con una extraordinaria proyección en los museos de todo el mundo. En este sentido, nos viene a la memoria la exuberante exposición ©MURAKAMIhace un par de años, entre febrero y mayo de 2009, en el Museo Guggenheim de Bilbao. Las limitaciones presupuestarias en tiempos de crisis en el Centro de Historia, dependiente del Ayuntamiento de Zaragoza, no han afectado nada a la calidad de la propuesta ni al cuidado montaje, pero sí a la edición de un catálogo que la exposición bien merece, tanto por los artistas aquí reunidos como por el interés de los textos críticos que hubieran contribuido a analizar la huella de Japón en el panorama del arte actual.

A modo de epílogo, es obligado dejar constancia la exposición ha coincidido en el mismo Centro de Historia con diversas iniciativas de numerosas asociaciones culturales de apoyo al pueblo japonés tras la desgracia del tsunami y el accidente nuclear del 11 de marzo de 2011. El lema de esta campaña fue "Todos con Japón". La reciente concesión del premio Príncipe de Asturias de la concordia a los héroes de Fukushima nos hace rememorar el gran impacto de la tragedia en la sociedad española y el aumento, si cabe, de la simpatía por Japón. Sin duda, la cultura es el mejor puente para el encuentro de dos culturas alejadas en el espacio, pero atraídas por su singularidad.

This is Japan! Miradas complementarias sobre el arte japonés actual

Centro de Historias, Zaragoza Del 23 de Junio al 16 de Octubre de 2011

Yohji Yamamoto, entre salas.

El posicionamiento del creador Yohji Yamamoto frente a la exhibición de su obra dentro del espacio museístico es paradójico, cuando no ambiguo, abriendo nuevas reflexiones sobre la incursión de la moda en contextos ya nada ajenos a ella. Este año, el Victoria & Albert Museum ha celebrado los treinta años del maestro japonés en la industria occidental con una retrospectiva abierta bajo el amparo de una institución capaz de sortear la aparente inquietud mostrada en estos casos por un diseñador que, en palabras de la comisaria Ligaya Salazar, es reacio a abandonar la presencia humana dentro de sus creaciones. En principio, esta afirmación no deja de ser incoherente si consideramos que, a lo largo de una carrera que suma cuarenta años, Yamamoto ha incurrido en piezas imposibles en su uso. De hecho, con más de cuarenta participaciones - colectivas o en solitario -, dentro de espacios como el National Museum of Modern Art de Kyoto (1989), Musée Galliera de París (1996), Metropolitan Museum (2004) o Museum at Fashion Institute of Technology de Nueva York (2006), podría afirmarse que el creador japonés no ha dejado de plantear ciertos retos a una práctica descontextualización para la cual, por lo pronto, su obra está naturalmente preparada.

Al igual que sucede con el desnudo, la indumentaria despojada del cuerpo debe reflexionarse, por lo pronto, desde su potencia como representación, superando el sentido dramático de la pérdida de narratividad corporal por la que convencionalmente es transformada en mera naturaleza muerta — a la que, por otro lado, nos tiene acostumbrados la fotografía de moda. Esa ausencia del ser y su movimiento, que apelarían a la fundamental representación de lo corpóreo y, en última instancia, a esa "imagen en sí" que sólo "nace cuando la ropa".

es puesta sobre el cuerpo humano" (traducción propia, recogido en Anne Hollander, Seeing through Clothes, University of California Press, 1993), sugiere una abstracción del objeto para reinsertarlo en discursos curatoriales afectados por una (re)figuración de su pensamiento. Este proceso ha permitido descubrir otros sentidos en el diseño indumentario, nuevos diálogos y seguras inserciones en los contextos culturales y artísticos. Un caso reciente lo ha protagonizado el icónico vestido de novia sobredimensionado con crinolina de bambú al que, hace trece años, acompañó en su memorable presentación en pasarela un no menos desproporcionado sombrero sostenido por cuatro asistentes al compás de una cuasi estática Sasha Pivovarova (Otoño/Invierno1998 - 1999). Esta pieza ha sido el centro de Making Waves, una sobrecogedora instalación llevada a cabo por The Wapping Project en la que el vestido se suspendía invertido del techo con cierto aire gaudiniano, mientras sólo su reflejo en el agua con el que se había inundado magistralmente el espacio expositivo, la llamada Project's Boiler House, creaba una inestable imagen enderezada del mismo. Esta magnífica articulación poética de la prenda arquitectónica a modo de cúpula invertida a medio camino de una extraña metamorfosis en linterna de papel, se construía este año en paralelo a la mencionada retrospectiva (a la que debemos sumar otra muestra, esta vez fotográfica, en The Wapping Project Bankside), rindiendo definitivamente a Londres ante el diseñador japonés, y poniendo en cuestión sus propios miedos ante la exposición de su obra.

Lejos de ser ajena al destino de la prenda, esta redefinición es un proceso habitual al que se somete en la misma dialéctica de la industria de la moda. Desde los relatos desplegados en la pasarela, el creciente análisis crítico que sobrepasa lo puramente descriptivo, el omnipotente *image-making* de la fotografía, hasta alcanzar su disposición en los espacios comerciales, la ropa se somete a un ceremonial constante de definiciones deslizantes. Igualmente, más allá de su caducidad, se revisan contextos para permitir nuevas

reinserciones bajo etiquetas como revival, o el idiosincrático vintage, que desafían el sentido de la moda y su frontera con el estilo. En este marco, y sin obviar un exigente control en su trabajo, podría decirse que Yamamoto parte de una propicia apertura que no permitiría principios o finales en sus diseños, comenzando por el entendimiento del concepto de industria creativa como maquinaria en la que concertar y compartir dominios como autor. De esta manera, si bien es cierto que su nombre ha sonado en solitario, años antes de su irrupción en París (1981) y la consecuente formación de Yohji Yamamoto Inc. (1984), el diseñador había asentado en Tokio las bases de la compañía Y's Incorporated Ltd. (1972), rodeándose desde entonces de un equipo con el que ha llevado a cabo, por otra parte, a una inaudita crítica artística del sistema de la moda.

En este sentido, y a pesar de las dificultades económicas con las que se ha tropezado recientemente, Yamamoto es uno de los nombres que más han trabajado para una nueva localización contemporánea de esta industria sin dejar de aceptara priori sus condiciones de funcionamiento algunas de convencionales. Uno de los resultados más valorados ha sido la generación de nuevos códigos de representación para sus famosos catálogos; fenómeno logrado por la ejemplar confianza y cesión de competencias a creativos como el director artístico Marc Ascoli, a cuyas órdenes han trabajado diseñadores gráficos como Peter Saville, o fotógrafos como Ferdinando Scianna, Nick Knight, Paolo Roversi, Craig McDean y el dúo Inez van Lamsweerde y Vinoodh Matadin. Recorrer algunas de estas páginas pioneras, como el dossier fotográfico de Scianna, In Ireland Connemara (otoño/invierno 1993/94 para la línea de Yamamoto Y's for men), o Behind the Scene (otoño/invierno 1993/94 para Yohji Yamamoto pour homme), es adentrarse en un proceso de producción visual que queda perfectamente representado en este último catálogo. En él se acompañan retratos de cuantos trabajan en la experimentación de visiones a partir de los diseños de Yamamoto, desde el

fotógrafo Nigel Scott, al actor Otto Sander o el bailarín y coreógrafo Stephen Galloway.

Conforme a este contexto, y siendo sin duda un elemento de marketing añadido en el caso de las firmas contemporáneas (remitámonos a las polémicas sobre las donaciones de las grandes casas a museos como el Guggenheim de Nueva York levantadas a partir del 2000 con el caso Armani), cualquier exposición de indumentaria y moda no deja de aliarse con familiaridad con esta industria creativa, al antojarse como una construcción más de discursos y puntos de vista en torno a sus diferentes elementos. Como diría María Lusa Frisa, la labor del comisario de moda es un "reconocimiento de huellas, síntomas y fragmentos alrededor nuestro" (traducción propia, recogido en Maria Luisa Frisa, "The Curator's Risk", en Fashion Theory, volumen 12, número 2, Berg, 2008). En último término, la exposición de moda se revela además como otra faceta añadida a un sistema de fronteras cada vez más difusas. Así, dentro del concepto de obra abierta, incompleta si se quiere, de Yamamoto, la mirada crítica del comisario encajaría como un agente ocasional pero decisivo en la configuración de nuevas interpretaciones para su trabajo.

No cabe duda de que esta confianza no ha sido fácil para un diseñador sobre el cual pesan varios opuestos que ha intentado equilibrar. Desde su entrada en las pasarelas parisinas, el creador participó de una revolución formal, material y técnica junto con otros creadores como Kawakubo; desafío que fue entendido desde lecturas socio-geográficas como contestación a convencionalismos occidentales de la entonces postmodernidad indumentaria. Desde luego, existieron intersecciones evidentes partiendo de la fagocitación parisina de las propuestas del grupo, así como de sutiles comuniones el concepto de *second skin* o la creciente experimentación con nuevos tejidos. Esto no evitó que algunas de las exposiciones más representativas que han contado con Yamamoto recalquen una denominación de origen de la que, sin

embargo, el diseñador siempre ha huido en sus declaraciones, afirmando que su ropa carece de nacionalidad. A pesar de ello, dos años después de su debut en Francia, el Arizona Costume Institute ya contaba con este discurso para A New Wave in Fashion: Three Japanese Designers, al que seguirían otras muestras como Made in Japan del Central Museum de Utrecht (2001), o la reciente Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion de Barbican Centre de Londres (2010), que ha detonado de forma oportuna esta serie de exposiciones aniversario. Por ello, tal vez sea el momento de volver a revisar todas las facetas de hibridación que han aportado creadores como Yohji Yamamoto en la costura e industria europea — eso sí, desde su sede en Japón -, comenzando por la aún pendiente redefinición de lo nipón en la moda; tarea en la que se empleó con visión historicista Akiko Fukai como artífice de la extraordinaria exposición itinerante Japonism in Fashion, que desde 1983 y durante algo más de veinte años, pasó por Kyoto, Tokio, París, Nueva York, Los Ángeles y Nueva Zelanda. Es interesante meditar cómo en ese tiempo se produce el nacimiento de los estudios de la moda que pronto reivindicarían una superación del pensamiento de la indumentaria occidental como mero reflejo de los sistemas tecnológico, político y económico.

En cualquier caso, Yamamoto no ha dejado de conciliar la lógica de cosificación del diseño y la prenda — exaltando el sentido del proceso de ejecución material -, con el *imagemaking* del objeto. En este punto, uno de los juegos más interesantes lo planteó la serie de exposiciones que entre 2005 y 2006 formaron parte de*Tryptych*: "Correspondences" (Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Florencia), "Juste des vêtements" (Musée de la Mode et du Textile, París) y "Dream Shop" (MOMU, Antwerp). Tal vez el peso de este conjunto recayese no tanto en la exploración de las diferentes dimensiones de la firma, como en el aire personalizado, libre e intimista que desprendía su novedoso discurso, lográndose en consecuencia una vital simbiosis con los diversos espacios en los que se sumergían las creaciones. Este hecho llegó a

justificar que, contradiciendo las actuales declaraciones de Salazar, el escritor de moda Olivier Saillard le calificase como "uno de los diseñadores que más rápidamente aceptan las reglas y convenciones de los museos" (traducción propia, recogido en Olivier Saillard, "Eparpillements!", en *Magazine* # 2 curated by Yohji Yamamoto, A Publisher, 2005).

En efecto, reforzada por el eco de atemporalidad que sugiere paradójicamente la exaltación de lo caduco en las prendas de Yamamoto, no sería extraño pensar que se siente igual de cómodo exhibiendo entre las salas de un museo que sobre el cuerpo de Pina Bausch o los personajes de las películas de Kitano. No obstante, si bien las normas teatrales o cinematográficas son compatibles con la poética de la movilidad de sus creaciones, aquellas de los museos y galerías deberán reajustarse para encajar con algunas cualidades de su obra. Si el museo abstraerá la prenda del cuerpo para cosificarla e inscribirla en sus discursos, Yamamoto aceptará inteligentemente las normas de esta institución para subvertirlas posteriormente a su conveniencia. La prenda será redefinida por el museo y el museo será redefinido por el modisto en un magistral juego. Es así como surgen los extraordinarios riesgos que elogia Saillard, desde la anulación de los dispositivos de separación entre la obra y el visitante enel Musée de la Mode et du Textile de París, al sometimiento de la ropa a espacios no cubiertos por los cuales sufriría las inclemencias del tiempo como sucedió en la exposición en los jardines del Hara Museum de Tokio en 2003. Alejándose de prácticas más sádicas hacia la materia indumentaria como las experimentadas por Margiela con sus contaminaciones bacteriológicas, Yamamoto mantiene condición deterioradora desde el exterior (bien sea por contacto y manipulación del que deja de ser simple espectador, bien sea por la disposición al desgaste por el clima). Sin embargo, no es agresivo hacia sus propias creaciones sino que, aceptando el estatismo expositivo de esa prenda desnuda del cuerpo y jugando con los emplazamientos para lograr el

intercambio justo de condiciones, logra la consumación perfecta y equilibrada de la plenitud en el uso.

A partir de Triptych, Yamamoto parece consagrar un método abierto de exhibición que permite pensar en nuevoestadio de democratización de la moda. Contando con el escenógrafo Masao Nihei - incondicional de Yamamoto y contemporáneos como Miyake, Kawakubo, Sander y Vuitton -, Victoria & Albert Museum respetó este año el mismo espíritu para la celebración del modisto, permitiendo la dispersión entre sus salas de diálogos directos entre las creaciones del japonés y los visitantes. El del mismo modo que la galería, se definitivamente como una segunda oportunidad para la prenda, el creador y un público normalmente ajeno a la exclusiva percepción de esos minutos de temporalidad, teatralidad y dinamismo que conforman los desfiles. Así, el creador de moda se desacostumbra a pensar únicamente en su primer espacio expositivo, la pasarela, para entrever la importancia del rescate de la pieza, haciendo de esta experiencia, como sucede en el caso de Yamamoto, una huella más de la vida de la prenda.

Una mano sobre la cámara o las tijeras del censor.

El cine nació libre y pronto aprendió a provocar sentimientos en los espectadores. Esos sentimientos provocados, risas, lágrimas, afectos, emociones, también pronto empezarían a causar problemas. El primer beso de la historia del cine *The kiss* (1896) filmado por Edison, provocaría el primer escándalo entre los espectadores pero no fue prohibido.

La censura nace al mismo tiempo en países como Francia o Estados Unidos y no es una censura de Estado. Nace por sociedades religiosas o por sociedades cívicas que, por motivos diversos creen que se está abusando de la libertad (Porter, 2011).

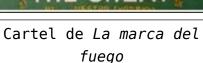
Las primeras huellas que se conservan de una acción censora datan de 1903 cuando la danza del vientre de *Fátima* no fue cortada pero sí tachada. Películas como *Los baños de las damas de la corte* circulaban libremente en 1905 provocando la irritación de las autoridades pero no existía todavía un supremo organismo capaz de impedir su emisión. Cuestiones no solo morales sino también sociales y políticas empezaron a causar cierta preocupación en algunos sectores.

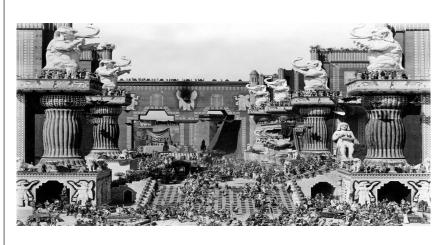
La censura como tal aparece primero en Suecia en 1909 después en Gran Bretaña en 1911 y en España en 1912. Se inicia cuando el cine deja de ser una simple curiosidad de feria.

Desde los primeros tiempos del cine la censura comenzó a actuar evitando todo lo que pudiera disgustar a las autoridades civiles o eclesiásticas. Según el historiador Miguel Porter, una de las acciones más antiguas censuradas en el cine español corresponde a una escena de *Carmen* (1913), escena que se puede ver íntegra gracias a una copia francesa encontrada en Cataluña. Los censores decidieron suprimir el erótico bocado que el torero Escamillo propinaba a la gitana cuya expresión de placer resultaba excesiva para los criterios de la época.

La marca del fuego(1915) fue el primer gran éxito comercial de Cecil B. DeMille. Prohibida en numerosos estados americanos, esta película provocó el escándalo en Europa y fue objeto de censura en España. La historia de un japonés que marcaba a su amante blanca con un sello candente contenía elementos de sexo y racismo que chocaron con los criterios morales de la sociedad de comienzos de siglo.







Escena de Intolerancia

El trabajo del estadounidense Griffith, que tanto contribuyó a sentar las bases narrativas del cine, fue una de las víctimas de la censura ya con su obra *El nacimiento de una nación* donde el racismo y la apología de la violencia provocaron la irritación liberal y cierto escándalo en las salas donde se emitía. La polémica sirvió para que los poderes públicos tomasen conciencia de la capacidad de influencia de este nuevo medio de expresión. Frente a la acción censora, Griffith incluyó en la película un rótulo en el que reclamaba para la cámara la misma libertad que para la palabra escrita.

Intolerancia (1916), la obra maestra de Griffith, sufrió numerosas mutilaciones, especialmente en la parte de "Babilonia", y más concretamente en las secuencias de batalla. La actuación de la censura provocó protestas en la prensa. Algunos otros casos resultaron escandalosos como Los muertos hablan, recortada por la crudeza con que trataba el tema del alcoholismo. La herencia del diablo se prohibió porque uno de sus personajes se llamaba igual que un político catalanista.

Como ya señalábamos, también se desarrolla una historia de la censura en España durante la etapa del cine mudo, es decir hasta 1930. España fue el tercer país europeo, tras Inglaterra y Suecia, que estableció normas censoras para el séptimo arte. Las primeras se sitúan en 1912.

En 1913 se amplían las normas que un año antes habían quedado establecidas por la censura. Sin embargo desconocemos cuál es la influencia de estas normas sobre el cine español. Sí sabemos que en 1916 se crea una normativa específica para las películas bélicas que deberían llegar a las pantallas españolas (Martínez, 2011).

Fueron numerosas las secuencias cortadas por la censura, tanto de películas españolas como extranjeras. También eran frecuentes los dobles finales y la manipulación de los diálogos en el doblaje. Son abundantes los testimonios de productores, directores y actores que sufrieron los rigores de la censura, así como los de los responsables del control estatal sobre el cine durante el franquismo (ya durante el sonoro) e, incluso, los de miembros de las Juntas de Calificación y Censura. Junto a estos materiales hay filmaciones de documentos inéditos de la censura: desde los informes oficiales y dictámenes, hasta notas con instrucciones políticas, relaciones de cortes y también manuscritos de los propios censores con sus juicios e impresiones sobre las películas.

Nada que resultase ofensivo para los contendientes en la Primera Guerra Mundial podía ser visto en las pantallas españolas. Se necesitaba autorización del Ministerio de la Gobernación para proyectar imágenes bélicas tanto en películas de argumento como para documentales. Para evitar los desencuentros entre germanófilos y la mayoritariamente sociedad anglófila se limaba en las imágenes todo lo que pudiera ocasionar alguna fricción.

La neutralidad oficial hizo que el público español se quedase sin ver algunas obras maestras. Una de ellas fue *Corazones del mundo* (1918) rodada por Griffith por encargo del Gobierno británico. Pero sobre todo se prohibieron las películas de propaganda como la escandalosa *Corazón humano* (1918) donde empezó a hacerse famoso Eric Von Stroheim en un odioso personaje de oficial prusiano que repetiría muchas veces a lo largo de su carrera.

Stroheim fue, realmente, una "bestia negra" para los censores. No rodó ninguna película en la que no tuviera problemas de este tipo. En los últimos años anteriores al sonoro se lanzó una gran ofensiva sobre

Hollywood, lugar considerado casi como una gran fábrica de inmoralidades y pecados. La gran obsesión de la moral censora en todo el mundo fue la defensa de la moral establecida. Las consecuencias de esa obsesión pesaron sobre los grandes creadores del cine obligados a poner límites a sus iniciativas creadoras ya desde los primeros años del sonoro.

La película que dio el éxito a Hedy Lamarr fue *Éxtasis* (1933) que provocó gran escándalo. Los censores transformaron un suicidio en muerte natural y a un amante en marido. Varias escenas de la película fueron cortadas íntegramente en la Alemania nazi debido a la ascendencia judía de la actriz aunque, finalmente, la película supuso el lanzamiento y consagración de la actriz en Hollywood.

Aunque el control censor disminuyó tras el final de la Gran Guerra, las pantallas españolas siguieron sin reflejar las luchas crecientes de una sociedad en conflicto. El cine español permanecía políticamente mudo mientras producía películas pornográficas de modo clandestino como *Parodia del Tenorio* (sin fecha).

Otro hecho vino a endurecer la censura. La aventura colonial de España en Marruecos. Preocupaba a la opinión pública y sobre sus imágenes se estableció un control férreo especialmente después del desastre de Annual. La guerra en Marruecos sirvió como tema para nuestro cine hasta el final de la década pero nunca se cuestionó desde la pantalla lo que podría significar aquella aventura colonial para un país tan empobrecido como España. Cualquier intento crítico habría sido impedido por la censura. Ante los desastres en Marruecos y el creciente fervor revolucionario en España, el rey y el ejército establecieron en 1923 la Dictadura de Primo de Rivera apoyada por la burguesía y la Iglesia:

La Dictadura era más proclive a censurar aquello que representase una reacción ante la forma de acción del Ejército, que de alguna forma cuestionase el principio de autoridad. En ese sentido la Dictadura era férrea. Si se representaba dentro de una ficción cinematográfica una rebelión contra un general, quedaría prohibida por lo que revelaba de indisciplina (Abellà, 2011).

La rebelión popular más famosa de la Historia del Cine, *El acorazado Potemkin* (1925), se convirtió en "la bestia negra" de los censores españoles. Sólo pudo ser proyectada en sesiones de cine club y estuvo prohibida hasta la llegada de la República. Pero también estuvo vetada en muchos otros países llegándose incluso a manipular su montaje para impedir que transmitiera un mensaje revolucionario. En Suecia se manipuló de tal manera su montaje que se mostraba como una película contrarrevolucionaria donde la "moraleja" era que el que se subleva, paga por ello con su vida.

Algo similar ocurrió con *Octubre* (1928), reflejo de la revolución soviética y que Eisenstein rodó para conmemorar su décimo aniversario. Los censores españoles la consideraron una película propagandística sumamente peligrosa.

La censura política persiguió a Eisenstein no solo en el mundo capitalista sino en la propia Unión Soviética. Durante el rodaje de Octubre empezaron las purgas políticas en la Unión Soviética y el personaje de Trotski fue eliminado de la película por orden de Stalin. Se cortaron casi todas las escenas en las que aparecía. Eisenstein tuvo que rehacer el montaje y la cuarta parte del metraje de la película se suprimía. En Estados Unidos e Inglaterra los cortes fueron mayores y en muchos otros países la película fue prohibida. La crisis del 29 y las tensiones sociales hicieron que se considerara una película políticamente peligrosa.

La Malcasada (1926), un melodrama, fue censurado por razones distintas. Se consideró que en sus imágenes se ofrecía un desfile de personalidades de extrema derecha -un joven Franco entre ellas- y se exigió a su director que incluyera a otras figuras famosas de la izquierda para equilibrar ideológicamente la película. Otro caso diferente fue cuando las autoridades eclesiásticas obligaron a cambiar el título de la película Secreto de confesión por el de Justicia Divina (1926).

La industria del cine español estuvo siempre en manos de la derecha, y apenas reflejó la dramática realidad social y política que nuestro país vivía en las primeras décadas del siglo. La política resulta

invisible en el cine mudo español. Las referencias a las luchas sociales son casi inexistentes; y el caciquismo se plantea solo como elemento melodramático. Sin embargo, algunas figuras históricas -como Franco, y Millán Astray- actuaron ante las cámaras. La guerra de África servía de telón de fondo para muchos argumentos. Y el papel de la Iglesia solo se vio cuestionado en algunas cintas clandestinas, de carácter pornográfico (Marsillach, 2005).

La censura se ejercía de la siguiente manera: en Madrid por la Dirección General de Seguridad que nombraba un agente con distintas instrucciones para que viera previamente las películas y diera su informe. En las capitales de provincia, la censura, al margen de esto, podía ejercerla el Gobernador Civil. Y, en los pueblos, los alcaldes - porque lo que había autorizado un Director General- lo prohibía un "monterilla" de cualquier pueblo (Ruibal, 2011).







Rótulos iniciales de La calle sin alegría

Gran parte del público español se quedó sin ver el debut cinematográfico de Greta Garbo ya que muchas autoridades locales prohibieron la proyección de *La calle sin alegría* (*Bajo la máscara del placer*) (1925) de G. W. Pabst, por su crudo retrato de la prostitución. Una obra realista, notable, de gran repercusión. Ambientada en la Viena de la posguerra -de la I Guerra Mundial-, en plena crisis económica y social, caracterizada por la desocupación, las colas en las carnicerías y la proliferación de los antros de prostitución. Cargada de emoción y patetismo, con cierta inclinación a efectos melodramáticos que iban a ser característicos de Pabst.

La moral y el sexo eran la obsesión de los censores. En 1928 el código

Penal hizo referencia por primera vez a la cuestión cinematográfica por delitos de obscenidad y escándalo público. Pero la función censora todavía no estaba totalmente regularizada. No lo estaría hasta abril de 1930.

El cine español trató algunos temas morales atrevidos, adulterios, madres solteras, prostitución. Pero siempre lo hizo desde enfoques conservadores y moralistas. Un caso especial en esta línea lo constituyó Rosa de Madrid (1927) cuyos protagonistas fueron felices gracias a un suicidio que no fue cortado pese a ser un tema tabú para la censura en todo el mundo. Pero los censores de la Dictadura parecían más preocupados por evitar la exhibición de partes de la anatomía femenina en casos como Frivolinas (1926), dirigida por Arturo Carvallo o Libre elección (1927), una película estilo alemán sobre las enfermedades venéreas. Esta película que se creía moralizante y formativa, cuando fue vista por las autoridades se prohibió.

Las escenas de amor entre las grandes estrellas del cine fueron material favorito para los "ejercicios de tijera" de los censores españoles. Los besos apasionados se suprimían implacablemente sobre todo por los censores locales en películas como *El ladrón de Bagdad* (1924) donde besos largos o escenas de cama desaparecían totalmente, *Fausto*, (1926) o *La Venenosa* (1928) interpretada por Francisca Márquez López, más conocida como la cantante Raquel Meller quien realizó también cortas inserciones en el mundo del cine. A la vez que se cortaban los besos de las películas extranjeras, los rigores de la censura hicieron que apenas se rodasen besos en el cine español en lo que algunos actores españoles llegaron a calificar de moral falsa de la época.







Cartel de *El ladrón de Bagdad*

Fotograna de *La Venenosa*

Fotograma de *Lot in Sodom*

Apenas existieron expresiones físicas de amor entre los personajes de nuestro cine mudo. Y los besos, tan escasos como breves, se vieron siempre interrumpidos por un fundido en negro. La moral de la época se reflejó en melodramas de mujeres que pagaban sus deslices sentimentales viendo sus vidas destrozadas. Sin embargo, la incipiente industria cinematográfica española rodó numerosas películas pornográficas, destinadas a un mercado paralelo -que contaba entre sus clientes a altos dignatarios del estado- e incluso a la exportación [1].

La homosexualidad fue uno de los grandes tabúes de Hollywood en donde, por otra parte, sobreabundaba este ambiente. Aún así se rodarían películas como *Lot in Sodoma* pero quedando reducidas a mundos underground.

Lot in Sodom, título original, es un cortometrajeestadounidense mudode 28 minutos de duración, rodado en 1933y dirigido por James Sibley Watson y Melville Webber. La carga sexual de la cinta es más que evidente durante todo el metraje. Los genitales femeninos son representados por flores que se abren una y otra vez. También son simbolizados por la palabra temploy la portadade un templo. Los genitales masculinos adquieren la forma de una serpiente, como hiciera el Marqués de Sadeen su obra Justina o los infortunios de la virtud. El coitoen sí, es representado por la cabeza de una serpiente que penetra por una portada adintelada de un templo. Se puede citar como una de las más antiguas películas gayeliminada de los circuitos comerciales. La otra que corrió la misma suerte data del año 1928: La

caja de Pandora, de Georg Wilhelm Pabst.

Existía por tanto ya en el cine mudo de las tres primeras décadas de su historia, una censura consolidada según los momentos histórico-políticos, según los distintos gobiernos y con una batuta rectora moralizante de fondo.

[1]Asquerino, María. http://www.vicenteromero.com/ImgPerdi_03.htm

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

En los albores del siglo XX, la capital de España resultaba punto de parada indispensable para aquellos artistas extranjeros que, siguiendo la estela de los aventureros románticos, decidían viajar por la península ibérica a la busca de un pintoresquismo ya en franco declive en otros países occidentales sometidos a una progresiva e imparable industrialización. Para muchos de ellos, además del interés que despertaba el Museo del Prado con las figuras señeras de Velázquez y Goya, las castizas calles madrileñas conformaban como un abigarrado crisol de curiosos personajes populares que, como no podía ser de otra manera, atrajeron poderosamente su atención. Entre todos ellos, por su imponente presencia, destacaban unas mujeres: Las ansotanas -llamadas popularmente "chesas"- que según un observador de excepción, Don Benito Pérez Galdós, deambulaban"por esas calles vestidas con un traje pintoresco, vendiendo un yerbajo que llaman té."

(SAINZ DE ROBLES, 1975: 48). Los singulares tipos ansotanos inspiraron al escritor uno de sus episodios nacionales, La de los tristes destinos (PÉREZ-GALDÓS, 1907), y una obra teatral, Los Condenados, estrenada en el madrileño teatro de la Comedia el 11 de diciembre de 1894 (PÉREZ-GALDÓS, 1895), drama en que el escritor proponía un símbolo que habría de alcanzar una vigorosa presencia en el arte de entre siglos: El personaje de "La Santamona", una ansotana envuelta en fuertes aromas de ancestralidad, "que tiene la manía de recoger en el monte ramos de hierbas aromáticas para adornar las habitaciones y ahuyentar los malos pensamientos", según la describe el propio literato (PÉREZ GALDÓS, 1898: 28). Para la concreción verista de su obra teatral, Galdós decidió visitar el Pirineo oscense en el verano de 1894 y, asu regreso a Madrid, recordaba algunos pormenores de su periplo en los entusiastas términos que siguen: "Aquí me tienes de vuelta de mi excursión al país de Ansó, viaje molesto y largo, pero que doy por bien empleado, porque he visto el país más original y pintoresco que puede imaginarse. Ya lo verás reproducido con toda la fidelidad posible enLos condenados. Me llevé mi buen fotógrafo [Victoriano Moreno], y tendré además trajes completos de hombre y mujer para modelo." (MÉNÉNDEZ ONRUBIA, 1988: 408).

A pesar de su denominación popular de "chesas", las inspiradoras de Galdós no procedían del valle altoaragonés de Hecho, sino de las casas más pobres de su vecino, el pintoresco valle de Ansó. Hasta 1936, estas mujeres ambulantes se desplazaban durante los meses de invierno a los principales centros turísticos españoles -Madrid, Toledo, Sevilla, etc-, vendiendo té de roca como una forma de obtener ingresos adicionales a su limitada economía familiar (COMAS DE ARGEMIR, 1983: 76). Tales movimientos estacionales —que se han dado en llamar "migraciones golondrina"- eran tradicionales en periodos del año en que la población de las comarcas pirenaicas quedaba ociosa, a tenor del compás de la economía agro-ganadera montañesa, cuyas estrategias productivas no pueden comprenderse sin hacer referencia en su esquema a un

predominio de la utilización del trabajo familiar. Madres e hijas, a veces abuelas y nietas, se desplazaban a lugares muy distantes de su querido valle, engalanadas con sus llamativas vestimentas, ese "atavío medieval, que a todos los trajes de mujer conocidos supera en sencilla elegancia" al parecer de Don Benito (PÉREZ GALDÓS, 1907, cap.18).

En la capital, su presencia no era exclusiva. Además de las altoaragonesas era posible ver a algunas lagarteranas, ataviadas con sus mejores galas, vendiendo también sus productos tradicionales -encajes y bordados en su caso-(AGUILERA, 1948: 40), y cuya particular estampa perduraba aún en los inicios de la década de los treinta, siendo evocada con gracejo el filósofo José Ortega y Gasset en el preámbulo del emblemático libro del fotógrafo José Ortiz Echagüe sobre los tipos y trajes de España (ORTEGA Y GASSET, 1930): "Por las calles de Madrid se ve pasar a las lagarteranas llevando la mercancía a domicilio. Van con sus faldas huecas y sus colorines con aire de faisanes". Pero, en el caso específico de Ansó, es digno de destacarse el extenso predicamento que sus antiguas y elegantes indumentarias seguían manteniendo entre sus mujeres en el cambio de siglo, en tanto las pobladoras del cercano valle de Hecho las habían abandonado casi totalmente en beneficio de las nuevas modas urbanas, en consonancia con los profundos cambios impulsados por una creciente industrialización que iba homogeneizando los usos y costumbres de la población española, hasta el punto de llevar a Ortega a vaticinar en 1929: "Raro será el sitio donde el pueblo no sienta ya como disfraz su traje popular.."(ORTEGA Y GASSET, 1930). Sin duda, el caso de Ansó resultaba singular en este proceso general de nivelación cultural, y aquellas mujeres-golondrina, que seguían portando mayoritariamente sus pesados y complejos trajes con orgullo, ya fuera en la dura vida diaria del alto Pirineo, como en medio del ajetreo de la capital, suponían un ejemplo de perseverancia, según observara nuevamente Galdós, su gran admirador, cuando rememoraba, años después, su visita al valle:

Merecen las ansotanas un galardón nacional por el hecho inaudito de conservar su traje arcaico, renegando del caprichoso vaivén de las modas. Se visten por el patrón de los siglos XIV o XV. La basquiña verde es en verdad una prenda elegantísima, de largos pliegues, que dan al cuerpo cierta prestancia señorial. Los manguitos abiertos por el codo y los hombros aumentan la gallardía de la figura, y los pendientes y collares con que se adornan, así como las chátaras de su calzado, completan el airoso conjunto. Para poder apreciar en todo su esplendor las bellezas ansotanas hay que verlas en días de gala, cuando adornan su seno con graciosos colgajos de filigranas de oro y ciñen su cabeza con pañuelos cuyo color y forma varían según edad y estado de las hembras. Según lo que vi en aquellos días, no lleva traza de terminar el uso de la vestimenta arcaica. Las únicas mujeres que visten conforme a lo que llaman modas son las que pertenecen a familias de carabineros (MENÉNDEZ ONRUBIA, 1988: 408)

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

Las mujeres de Ansó (ansotanas) son en general muy bonitas. Llevan todavía casi todas el antiguo traje de las montañesas. Se compone principalmente de un vestido sin talle y sin mangas (basquiña)—que deja al aire las mangas de la camisa, las cuales son largas, huecas y tienen una gorguera almidonada y de pliegues, levantada alrededor de la nuca— y de un velo (bancal), que les cubre la cabeza y las espaldas. Son las que se ven en invierno, en las

grandes poblaciones del norte de España, algunas veces en Madrid, ofreciendo té montañés (ique les mandan de Suiza!) a los consumidores sentados en los cafés. Fuera de su pueblo se les llama chesas (mujeres de Echo). No obstante, en Echo, la basquiña, hoy, ya se ha pasado de moda: solo una octogenaria la sigue llevando".(SAROÏHANDY, 2005-2006: 366)

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

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

Jassa, Verdun y algún otro" (*El Semanario Pintoresco Español*, 1852: 56).

En 1924, el erudito de lo oscense Ricardo del Arco, reflexionaba sobre esta cuestión en los siguientes términos: "...las ansotanas y las chesas, con su porte único, reposado y gentil, semejan las Vírgenes prudentes de la Biblia, apartadas del mundano ajetreo. Una invasión de chesos y ansotanos en Madrid, produciría asombro y aún espanto. Creeríanlos hombres de otras edades, que resucitaban para dar vigor a España..." (ARCO Y GARAY, 1924). En efecto, su empleo circunstancial llamaba poderosamente la atención entre las poblaciones urbanas finiseculares, hasta el punto de servir de efectivo reclamo publicitario para la óptima comercialización de productos tan singulares como los que estas mujeres ofrecían.

Aunque, como bien advierte Ortega y Gasset la gracia del traje popular "no está en su efectiva antigüedad, precisamente, en la portentosa ilusión de vetustez, más aún de sin edad, que el pueblo da a cuanto adopta, aunque sea de ayer" (ORTEGA Y GASSET, 1930), la particular apariencia de antigüedad del traje de Ansó y su rareza, favorecieron el que, a partir de un momento dado, éste fuera progresando en una senda de indudable prestigio, apreciándose como una verdadera instantánea del pasado, como un fragmento de historia que había sobrevivido milagrosamente en un apartado valle pirenaico donde el tiempo parecía haberse detenido (SECO SERRA, 2008). Sin duda, en este proceso de creciente valoración habían ejercido un papel fundamental algunos importantes pintores de la escuela realista francesa que, ya en los prolegómenos del realismo, identificaron el área pirenaica aragonesa como un importante bastión de lo pintoresco, hasta el punto de que uno de los pioneros y máximos exponentes de esta tendencia, en su vertiente rústica y folklorista, Adolphe Leleux (Paris, 1812-Paris, 1891), fuera designado por Téophile Gautier con la particular etiqueta de "le peintre des Bretons et des Aragonais" (GAUTIER, 1856: 98).

De forma muy específica, las temáticas ansotanas comenzaron a aparecer en la pintura francesa en la década de los sesenta, desarrolladas por pintores que buscaban nuevas iconografías de "género" fuera del manido "camps des bretons", según lo definiera también Gautier con cierto sarcasmo en su crítica al Salón de 1848 (GAUTIER, 2 de mayo de 1848). Así, por ejemplo, artistas tan reconocidos en el ámbito del realismo como Jean Pierre Alexandre Antigna (Orleans, 1817-París, 1878) o Alexandre Guillemin (París, 1817-Bois-le-Roi, 1880), habían integrado, con gran éxito popular y de crítica, estos específicos tipos pintorescos ansotanos en sus propuestas para los salones parisinos, donde, en cierto modo, recibieron unas cartas de nobleza que tendrán muy en consideración otros pintores de las siguientes generaciones.La publicación de algunas de estas iconografías en importantes semanarios ilustrados del periodo, posibilitó su amplia difusión a zonas alejadas de los centros de arbitrio estético parisinos. Un ejemplo de ello es la composición Une fontaine à Anso (Haut-Aragon), presentada por Antigna en el Salón de 1864, y difundida por la revista francesa Le Magasin Pittoresque en 1865.





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

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

Del grupo de vendedoras que acudían regularmente a Madrid con su llamativo atuendo hacia 1900, fue una anciana en particular la que consiguió captar, en mayor medida que el resto de sus compañeras, la atención de los pintores. Algunos de ellos comenzaron a sentir una fuerte predilección por esta mujer, que no resulta en absoluto fruto del azar: Aguella humilde y anónima "abuela ansotana" era capaz de encarnar con suma expresividad, a través de su rostro enjuto y atávico, de su impactante presencia embozada en oscuros ropajes, la fantasmal decadencia de un pasado esplendor, evocar las esencias más genuinas de todo aquello que implicaba, ética y estéticamente, el llamado "espíritu del 98", concretado en una expresión eminentemente artística y literaria del "problema de España". En este contexto específico, aquella anciana se erigió en paradigma de "autenticidad" de una España que muchos creadores tendían a apreciar a través de una óptica dramática, severa y crítica, contrapuesta a esa otra imagen agradable, ligera y lumiosa de lo hispano que era etiquetada por buena parte de la intelectualidad más avanzada del momento con el término peyorativo de la « españolada ».

Uno de los ejemplos más tempranos de representación del tema de "la abuela ansotana" en nuestro país, es un dibujo del catalán Baldomero Galofre (1849-1902), publicado en la revista La Ilustración Artística, con el título de Chesa, mujer del valle de Ansó (Nº 551, 18 de julio de 1892), muy probablemente perteneciente a su ambicioso proyecto de ilustrar una obra con título La España pintoresca, en la que trabajó con denuedo en gran cantidad de bocetos y estudios que recopiló durante numerosos viajes por el país. El proyecto -de tales proporciones que no pudo materializarse en el transcurso de la vida del pintor- pretendía, entre otras cosas, acabar con la

visión romántica y falsaria que habían difundido de nuestro país los viajeros extranjeros, y atender muy especialmente a la diversidad propia de las regiones españolas, diferenciando en cada una de ellas lo que de auténtico y real entrañaban su historia y sus tradiciones.

La presencia de esta anciana en las calles finiseculares de Madrid armonizaba también con los presupuestos de un momento estético muy determinado, en que las nuevas tendencias simbolistas comenzaban a adquirir un fuerte impulso. Entre los necesidad de escapar artistas, imperaba la estereotipos, de plantear nuevas iconografías con un mayor calado conceptual, que ahora a éstos les gusta encontrar por azar entre la población marginal que pululaba en las florecientes urbes europeas. Al fin y al cabo, como bien observara Ortega: "El mendigo que con fruición dibuja una y otra vez Rembrandt es idéntico al de Goya, y ambos no se diferencian del mendigo medieval. Lo cual-entre paréntesis-nos insinúa sutilmente que, como el harapo, el oficio que simboliza es un modo eterno de ser hombre, un modo radical, invariable, categórico, en comparación con el cual todos los otros modos de ser hombre resultan transitorios, mudables y anecdóticos". (ORTEGA Y GASSET, 1930)

Asimismo, la extendida sombra del pesimismo de Schopenhauer ejerció una determinante influencia en la actividad intelectual y creativa europea de entre siglos, de forma muy particular a través del simbolismo belga, en las artes plásticas y en la literatura (PAQUE, 1989, y SONCINI FRATTA, 1990). Muchos creadores del momento comenzaron a conectar con este sustrato filosófico en franco auge que les inducía a destacar aspectos tristes, negativos, a menudo desapacibles o inquietantes, de la realidad. Este nuevo discurso intelectual se transmitía con efectividad a través de figuras luctuosas, un tanto fantasmales que, como nuestra abuela ansotana, eran capaces de suscitar una reflexión sobre de la tragedia del paso del tiempo y, en general, tendían a denotar las penurias

de la condición humana en un mundo inestable, sometido a profundos cambios y fuertes tensiones.La estética del pesimismo se va imponiendo a nivel estético con gran fuerza en los influyentes medios artísticos parisinos v, así por ejemplo, en uno de sus artículos el escritor Ramiro de Maeztu (1875-1936) (MAEZTU, Mayo de 1903) llamaba la atención acerca de las razones que habían propiciado el éxito en París de la pintura "sobria, firme y sombría" practicada por los vascos, mientras apenas era conocida en España. Artistas como Zuloaga, Losada, Iturrino o Regoyos triunfaban en la capital francesa porque allí se había impuesto un gusto que reclamaba como punto de referencia una España triste o llena de rudeza. Una de las referencias clave dentro de este extendido "clima espiritual" impregnado de pesimismo (LOZANO MARCO, 2000) es Darío de Regoyos (1857-1913), cuya conexión con los círculos más vanguardistas de la capital belga (L'Essor y Les XX) le situó como el único español que, ya en la década de los 80-90, participó en organizaciones liberalizadoras e independentistas del arte a nivel internacional. En su pintura, la presencia constante de negras siluetas femeninas, combinadas vetustas arquitecturas, protagoniza algunas de sus propuestas más carismáticas en la segunda mitad de los 80, demostrando una actitud ambivalente entre la crítica soterrada y la clara fascinación por las manifestaciones religiosas. La estética de Regovos llevó a primer plano este nuevo simbolismo que logró imponerse también con fuerza en el terreno de lo literario, a través de la imagen de "Las ciudades muertas", difundida por el poeta Georges Rodenbach (1855-1898) en su influyente novela Bruges-la-Morte que, a partir de su edición en 1892, una profunda huella en el entendimiento del paisaje y los ambientes de las viejas ciudades españolas por parte de la cultura española del 98 (BERG, 1980).La nueva tendencia llega a uno de sus puntos álgidos con la imponente severidad mostrada por La España Negra (VARHAEREN, 1899) en la que el tándem Regoyos-Verhaeren, propuso una expresión desapacible y tétrica de lo español, antítesis del mediterraneismo despreocupado y colorista de los "luministas", el polo opuesto

de esta confrontación dialéctica esencial en que habrá de asentarse la reflexión intelectual de España durante el tensionado periodo de entre siglos.

En definitiva, la anciana aragonesa aparece en el momento y en el sitio adecuados para encarnarse en símbolo de ese país provincial, silencioso y sombrío que era considerado por muchos intelectuales y creadores del momento como la "auténtica" España. En un contexto, además, en que muchos pintores habían adoptado entre sus iconogrías preferidas el leit-motiv de la senectud, cuando no el de una más que significativa decrepitud femenina, para expresar los hondos misterios del paso del tiempo y de la muerte, trazados en rasgos de clara raigambre simbolista. En las últimas décadas del siglo XIX, los salones franceses habían asistido a un auge de propuestas iconográficas centradas en el carácter grave y misterioso de la mujer rural, tema en el que no faltaba la mujer española, para cuya representación algunos pintores ni siquiera tuvieron que molestarse en visitar el solar hispano. Sabemos de algún caso en que estos motivos se extrajeron directamente de fuentes fotográficas. Así las dos mujeres embozadas en ropajes de luto, en una atmósfera contrastante bañada por el fuerte sol meridional, que protagonizan la composición de Edmond Suau (1871-1929) con título *Espagnoles* (1904, Musée Hyacinthe Rigaud, Perpignan), cuya iconografía está directamente extraída de una fotografía de Jean Laurent, placa de vidrio conservada en la Fototeca del Patrimonio Histórico de Madrid, con título Traje de las mujeres de Vejez (FONQUERNIE, 2008. Artículo e n http://www.latribunedelart.com/em-espagnoles-em-daeur-tm-edmon d-suau-un-plagiaire-au-salon-de-1904-article001718.html

Tal sustrato es el que parece nutrir la concepción pictórica general del artista William Laparra (Burdeos, 1873-Hecho, Huesca, 1920) que, mucho más allá de esa simple filiación zuloaguesca con que la historiografía artística se ha empecinado en etiquetarle, orienta su obra más personal dentro

de los intereses de la "España negra", mediante una resolución entre simbolista y lírica de los temas que le obsesionan (BERGEON, 1996: 15-28). Sombrías ancianas protagonizan ya una de sus primeras composiciones conocidas, *Portrait d'aïeule* (1900), y entreveran con un sugerente simbolismo del Thanatos el conjunto de su producción, no sólo como muestra de decadentismo estético, sino -también podría decirse- como presunción funesta de su trágico fallecimiento en el Alto Aragón, en 1920. En su última fase, los planteamientos estéticos del bordelés derivan a una resolución más franca y directa del tema, sin duda fuertemente determinada por las traumáticas vivencias sufridas por el artista en el curso de la primera Gran Guerra (1914-18), según demuestran obras de su última producción como Le catafalque du jour des morts à Santa Clara, Le berceau vide (1919) o La chambre d'enfant; Hautebraye (Aisne) (1919).

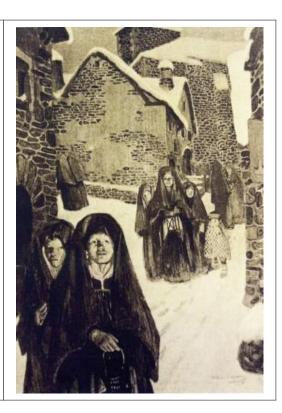
En la producción de Laparra posee una importancia fundamental el descubrimiento en las calles madrileñas de nuestra enigmática anciana, que le condujo hasta un valle remoto y misterioso donde habrá de experimentar las más hondas emociones y hallar algunos de sus mejores motivos de inspiración, como también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

En el conjunto de la obra del hispanista Laparra, el tema "ansotano" alcanza un importante peso específico, sobrepasando ampliamente el papel de mero recurso costumbrista, y facilitando al artista la accesis a un ámbito cargado de presunciones funestas, que iba como anillo al dedo a su

taciturna personalidad. En su espléndida composición La marchande de simples (1901, Musée des beaux-arts de Bordeaux), Laparra representa a nuestra particular modelo como una arquetípica "Celestina", expresiva de una España profunda y misteriosa, resuelta con absoluta franqueza, pero al mismo tiempo imbuida de esa ambigüedad que caracterizara a la mítica vieja alcahueta de la literatura, entre hechicera y boticaria, "hiladora de estambre, autora de aleluyas y conciertos para monasterios, falsificadora de ungüentos, pastas, pomadas, enjuaques y drogas; vende hierbas medicinales y posee una rara habilidad quirúrgica: "fazer virgos"" (CRIADO DEL VAL, 1977: 156). La abuela ansotana es motivo de, al menos, dos representaciones por parte de Laparra: La pintura citada y un dibujo con el mismo motivo y ligeras variaciones (Département des Arts Graphiques del Museo del Louvre) con el título fáctico de Femme espagnole debout.







William Laparra
Femme espagnole debout
Mina de plomo 0,33 x
0,16 cm
París; Musée du
Louvre, Département
des Arts graphiques

William Laparra
La marchande de
simples
Óleo sobre tela. 186
x 82 cm (Firmado y
fechado
abajo/derecha:
WILLIAM LAPARRA;
1901; Madrid)
Musée des Beaux-Arts
de Bordeaux

William Laparra Nöel en Aragón (localización desconocida)

En sus dos versiones, pintada y dibujada, la vendedora de hierbas surge en un primer plano aproximativo, como suspendida en una indefinida intemporalidad, en un ambiente neutro y austero característico del universo riberesco (RAPETTI, 1987: 64). En la composición pictórica, resaltan la monumentalidad y el hieratismo de la imponente figura (de tamaño ligeramente superior al natural), puestos al servicio de una expresión profunda de ese sentimiento unamuniano de la "noble tragedia de nuestro pueblo, de su austera y fundamental gravedad, del poso intrahistórico de su alma" (UNAMUNO, 1966: 766-768). Las sombrías envolturas juegan a favor de resaltar el rostro enjuto, la enigmática mirada capaz de poner al espectador en contacto directo con un pasado que se diría allí remansado. El de la anciana de Laparra es uno de esos raciales rostros españoles que el Padre Gil, describiera a propósito de los protagonistas de Los flagelantes, de Ignacio Zuloaga:

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

Otro artista francés de paso por Madrid, Henry d'Estienne (Conques, 1872-París, 1949), propuso en fechas aproximadas a Laparra un retrato de busto de nuestra anciana con título Vieille femme d'Aragon, Espagne. Exhibido en el Salon de la Société des Peintres Orientalistes Français de 1902 conservada actualmente en el parisino Musée d'Orsay, obra pertenece a la fase más temprana de la producción de un artista que derivará con el tiempo hacia el orientalismo de moda. En ella, D'Estienne recrea el tema «ansotano » a tenor del ajustado realismo con que aborda desde el principio de su carrera todos sus retratos, con un sentido de la observación penetrante y sincero que sabe poner límites al apasionamiento a que, por propia definición, invitaría la representación de aquellos estereotipos de « lo español » más extendidos en el momento. Henry d'Estienne realizó -al menos- otro retrato de la misma protagonista, muy semejante a este, que fue subastado en Francia en 1998. Ambas composiciones demuestran un máximo cuidado por definir la fisonomía de la anciana, sus adustos rasgos aragoneses, con una gran profundidad psicológica. En retratos, D'Estienne aproxima emocionalmente espectador, en mayor medida que lo hace Laparra, particular modelo: La figura a medio cuerpo, con las manos nervudas y ajadas apoyadas en la parte inferior, parece asomarse a una ventana desde la que observara un mundo que ya le es ajeno. Sosteniendo en el espacio neutro un gesto que se diría inmutable, envuelto en la sobriedad de unos ropajes negros como la España negra en la que se inspira, la vetusta efigie se adapta compositivamente a un esquema de tipo piramidal que expresa una idea de "eternidad". Se trata de un esquema que recuerda mucho al que adoptarán, tres décadas más tarde, algunas de las fabulaciones fotográficas realizadas por Ortiz Echagüe (muy especialmente, Ventana de Ansó, 1927): Al igual que la obra de los pintores que le preceden, la obra pictorialista de Ortiz Echagüe busca una "falta de referencias espacio-temporales (que) crean en el espectador la sensación del tiempo que perdura, la sensación del no tiempo propio de mitos y narraciones" (VEGA, 2005: 79). De alguna forma, el fotógrafo reformula en algunas de sus estudiadas composiciones de fines de los años veinte el símbolo de "la abuela ansotana", aunque de forma extemporánea, fuera ya del contexto en que este había surgido con particular vigor.



Henry D'Estienne

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



José Ortiz Echagüe Ventana de Ansó (1927)

Otro de los artistas españoles de entre siglos que pudieron tratar el tema que nos ocupa es Ignacio Zuloaga (1870-1945): Existe una composición del eibarrés, con título *The Tea Seller of Anso*, que es citada en el catálogo de la exposición de la gira que el artista llevó a cabo por América en 1916 (BRINTON, 1916), conservada en aquel momento en Stuttgart (y por tanto vendida probablemente en su exposición de Dresde de 1901, o en su exitosa gira alemana de 1904) y que a pesar de todos los

esfuerzos realizados, no se ha podido localizar. Asimismo, cabe reseñarse otro lienzo de Zuloaga mostrado en su exposición de Praga de fines de 1904 y principios de 1905 con el sugerente título de La bruja de Ansoa (sic) (STÉPÁNEK, 2003: 47) cuya conservación actual tampoco se ha podido verificar, pero que bien pudiera ajustarse al mismo prototipo que tanto interés suscitó entre los artistas del momento. Un aspecto interesante de todas estas obras pictóricas anteriormente comentadas es que están datadas con bastante anterioridad a las fechas en que Joaquín Sorolla (1863-1923) iniciara sus famosos paneles sobre Las Regiones de España en la Hispanic Society of America de Nueva York, precisamente abordando un retrato de nuestra protagonista, acompañada para la ocasión de su pequeña nieta, a lasque contrató con el fin de que posaran para él durante dos sesiones (DE SANTA-ANA, 1998: 79). El resultado de tal contrato es un magnífico óleo sobre lienzo a tamaño natural con título Abuela y nieta (Tipos del Valle de Ansó), que inaugura en 1911 la actividad del valenciano en su nueva casa-taller madrileña (actual Museo Sorolla, de Madrid), donde también se conserva una interesante fotografía en la que puede observarse al artista dando los últimos toques a su lienzo de inspiración aragonesa (DE SANTA-ANA, 1998: 79). Los caminos se cruzan: Aportando indiscutible toque maestro, Sorolla retoma una vía iconográfica que había puesto su foco de interés en la singularidad de los tipos pintorescos ansotanos, precedida por una reseñable tradición asentada en los salones parisinos por importantes artistas franceses, al menos desde mediados de los años 60, y por algunos pintores franceses hispanistas coetáneos, así como por su gran contrincante, Ignacio Zuloaga. Pero, lejos de resaltar los valores dramáticos asociados tradicionalmente al tema, el luminista valenciano combina la adusta figura de la abuela con la expresión dulce e inocente de su nieta, transponiendo su simbología hacia ese sentido cercano, familiar y positivo que caracteriza fuertemente su particular modo de hacer. Abuela y nieta constituye una primera exploración que permite al valenciano establecer el

método de trabajo que proseguirá en los años posteriores (1912-1919) en la realización del gran proyecto encargado por el magnate americano Mr Huntington para la sede de la Hispanic Society. En el curso de la preparación de su magna obra, Sorolla visitó los altos valles jacetanos entre 1912 y 1914, tomando numerosos apuntes y fotografías. Finalmente, tras varias escenas de tanteo, terminó un panel definitivo con título Aragón. La Jota, dominado por una composición apretada y enérgica que combina los ritmos de los danzantes, dispuestos en atractivo arabesco de luces, con los de un torturado paisaje montañoso en que predomina el elemento telúrico, resuelto mediante un tratamiento de sorprendente esencialidad.





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

Joaquín Sorolla Aragón. La Jota Óleo sobre lienzo, 349 x 300,5 cm.

Hispanic Society of America, Nueva York. No hay que olvidar que Sorolla era un hombre plenamente informado, habitual de los salones y partícipe activo de la vida cultural parisina. Cuando firma el contrato para realizar sus paneles dedicados a los pueblos de España (noviembre de 1911), el músico bordelés Raoul Laparra —hermano del pintor William y amigo de Zuloaga- había estrenado recientemente su drama lírico La Jota (Opéra-Comique de Paris, 26 de abril de 1911), llevando hasta el mismo corazón de París los característicos tipos ansotanos, tratados con la máxima verosimilitud en lo referente a vestuarios, caracterizaciones y ambiente. En la composición definitiva de Sorolla parecen imperar de alguna manera las conceptualizaciones de Laparra que hacen referencia a la esencia del alma aragonesa encarnada en su jota. Sorolla integra en el luminismo que le es propio, otros intereses más intelectuales, dentro de los cuales, Ansó, sus trajes populares y su jota, se habían convertido en paradigmas de "autenticidad". Su actitud entusiasta hacia el tema pudo verse también acrecentado por su contacto con Don Benito Pérez Galdós (que sabemos era incondicional entusiasta del argumento elegido por Sorolla para iniciar sus paneles) quien el valenciano pinta un retrato precisamente en 1911 (MULLER, 1998, pp-125-126)

La pintura española del primer tercio del siglo XX encontrará en esta vía iconográfica tan particular de "lo ansotano" un verdadero filón, bien a través de la representación de nuestra anciana matriarca, sola o acompañada por su nieta en diferentes momentos de su vida cotidiana, bien desarrollando otros argumentos dentro de los gustos costumbristas o regionalistas imperantes en el periodo, a menudo polarizados entre la poderosa influencia de Zuloaga —el gran apologista del valle de Ansó, de su belleza y de su carácter único, entre la intelectualidad de su época- y la de su gran contrincante, Joaquín Sorolla, buenos conocedores ambos de las modas y modismos vigentes en los salones parisinosPrincipio del

formulario. A uno de los más carismáticos costumbristas españoles, el, además de pintor, ilustrador y cartelista manchego Carlos Vázquez Úbeda (1869-1944) -amigo de Sorolla, hasta el punto de ser su padrino de bodas- el pintoresquismo de los altos valles aragoneses le inspira obras importantes como *Boda en Ansó* (1905, Museo de la Academia de San Carlos, Méjico), o *Luna de Miel en el valle de Ansó* (Hispanic Society of America, de Nueva York), obra esta última que fue altamente estimada por los medios artísticos franceses hasta el punto de merecer una primera medalla en el Salon des Artistes Français de París en 1913.



Carlos Vázquez Úbeda Luna de miel en el valle de Ansó. Óleo sobre lienzo Hispanic Society of America, Nueva York



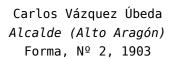
Carlos Vázquez Úbeda Boda en Ansó. 1905. Óleo sobre lienzo. Museo de la Academia de San Carlos, Méjico



Carlos Vázquez Úbeda, Una ansotana por Carlos Vázquez, Portada de la revista Blanco y Negro, Nº 1571, 26 de junio de 1921

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







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



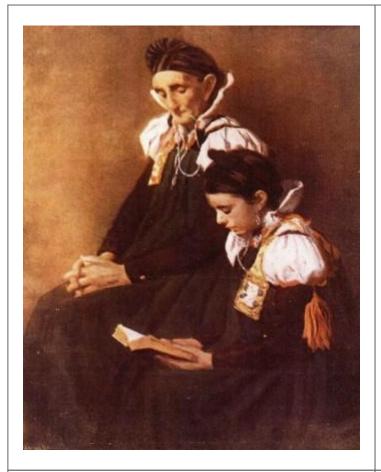
Carlos Vázquez Úbeda

Una calle de Ansó

Reproducida en blanco y negro
en la portada de La Ilustración
Artística, Barcelona, Año

XXV,nº 1263, 12/03/1906.

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En recuerdo de los antipinochetistas que defendieron de la picota al Mercado Central de Zaragoza

Muchos no habrán tenido nunca noticia de la exposición "Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende" que comenzó su periplo solidario en la Fundación Joan Miró de Barcelona en julio de 1977 y, tras pasar por otras ciudades españolas, recaló en Zaragoza en noviembre en los bajos del Mercado Central, trasladándose al año siguiente a otros puntos del país. Se trataba de un conjunto de obras que, a través de comités de solidaridad con el pueblo chileno formados en las diferentes tierras de España, hicieron llegar artistas comprometidos con la resistencia a la dictadura de Pinochet, a veces ofreciendo sus obras en depósito temporal, otras como donación definitiva. Muchos fueron los pintores y escultores aragoneses que participaron generosamente, prueba de lo cual es el elenco de obras procedentes de nuestra tierra que hoy día se encuentran en el catlálogo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en Santiago de Chile. Aquella institución ha colaborado activamente en la documentación para esta publicación, que también se basa en algunas crónicas y reseñas aparecidas en la prensa aragonesa de la época. Por lo visto, esta labor de hemeroteca no ha debido de ofrecer apenas documentación fotográfica, que hubiera supuesto un complemento visual muy enriquecedor para este libro, pues desgraciadamente no cuenta con imágenes históricas sobre el montaje de la exposición, su inauguración, u otros detalles... La única excepción es una foto del cabezudo-gigante caricaturizando a Pinochet, obra del Colectivo de Artistas Plásticos de Zaragoza; imagen valiosísima, pues esa escultura fue quemada cuando la exposición se trasladó a Valencia, donde la

tomaron por una falla. Otras obras se perdieron en la itinerancia de la muestra, hasta que la colección recaló de julio de 1979 a febrero de 1987 en el Museo Popular de Arte Contemporáneo creado a instancias de Vicente Aguilera Cerni en Villafamés (Castellón). Es lástima que no se haya solicitado también la colaboración de ese museo, que hubiera confirmado si algunas piezas más se extraviaron en el posterior viaje a Chile (una hipótesis planteada en la página 44). En realidad, ese museo levantino fundado en 1970 hubiera debido ser una referencia clave en muchos sentidos, pues bien podría considerarse el modelo en el cual se inspiraron los promotores del museo chileno, incluso en la manera de formar la colección a través de donaciones y depósitos de sus autores. En efecto, cuando en 1972 el presidente Allende creó un Museo de la Solidaridad, a sugerencia de José María Moreno Galván y José Balmes, cuyas colecciones se habrían de formar gracias a la generosidad internacional de artistas progresistas, no se trataba en absoluto de una idea sin precedentes (aunque así se afirme en la pág. 25 citando al entonces Presidente del Comité de Solidaridad con Chile), pues ya se habían formado así a principios de siglo algunos en la Unión Soviética o en Polonia, y si bien durante la Guerra Civil algunos intelectuales habían propuesto esto mismo sin éxito en el bando republicano, esto era una práctica muy extendida en España durante el tardofranquismo y en los años de la transición. Pero de las expectativas y comentarios de esa época no faltan testimonios en las muchas citas intercaladas en la primera parte de este libro, a la que sigue un análisis de los artistas aragoneses actualmente representados en el museo chileno y sus respectivas obras, con un buen apéndice final de fotos en color. Mucho ha trabajado Pérez-Lizano, y merece nuestro reconocimiento, así como también el infatigable Paco Rallo, a quien el autor dedicó abundantes palabras de agradecimiento en la presentación del libro, pues parece que su labor como promotor y documentalista ha sido capital para la existencia de este libro, de la misma manera que fue muy importante su contribución al museo en él estudiado, aunque casualmente su obra fue una de las perdidas, y por tanto no figura entre los prograonistas estudiados en la segunda parte.

Arquitecturas museísticas de hoy: las grandes firmas internacionales.

Hay que felicitar al CDAN por presentar esta gran exposición en sus salas, especialmente si tenemos en cuenta que esta gran muestra itinerante organizada en 2006 por el Art Centre Basel no va a recalar en ningún otro centro español en su periplo internacional por más de quince ciudades diferentes continentes. Pero no estoy del todo satisfecho con la versión que nos han presentado, al menos comparación con la que yo vi esta primavera en Amberes. Lo de menos es que aquí hayan tenido que reducirla por motivos de espacio, cosa que no hubiera sido imposible de solucionar mediante algún acuerdo de colaboración con otra institución (en Amberes ocupaba toda la planta baja del enorme Museo Real de Bellas Artes, y también había una parte en el Museo de Arte Contemporáneo). Lo peor es que el criterio de explicación y clasificación de los contenidos ha sido menos satisfactorio: ¿Qué sentido tiene, en un mundo tan globalizado como el de las grandes firmas de arguitectos del siglo XXI, ordenar la exposición por sus continentes de origen? El resultado ha sido desconcertante, pues aparecen en la sección de Asia la ampliación del MoMA de Nueva York por Taniguchi y el nuevo Centro Pompidou de Metz diseñado por Shigeru Ban con Jean Gastines; mientras que en Australia figura el proyecto de Centro de Interpretación de Stonehenge por Dentor Corker Marshall. Basta visitar la exposición para

comprobar que, en realidad, la arquitectura contemporánea no está apenas marcada por la procedencia de los arquitectos, y en cambio sí cambia en función del lugar, o de lo contrario echaría por tierra todos los hermosos discursos sobre la necesaria adaptación al contexto local que tanto se prodigan hoy día. En Amberes, la clasificación de la exposición era por tipologías de intervención, separando las ampliaciones de los edificios de nueva planta, y las construcciones en la naturaleza de los edificios en barrios urbanos... y, sobre todo, cada sección iba acompañada de paneles de sala donde se argumentaba sobre estos conceptos. No he visto una conceptualización semejante o de otro tipo en el caso de Huesca, a pesar del protagonismo que en el título de la misma se ha dado a lo conceptual: se trata de una pretenciosa traducción que no corresponde literalmente al título original de la exposición, Museen im 21. Jahrhundert - Ideen, Projekte, Bauen, el cual simplemente enumeraba los pasos del proceso creador arquitectónico: ideas, proyectos, edificios. Me consta que en inglés ya usaron en la traducción el término *Concepts*, del cual sin duda derivado el título en español; pero me pregunto porqué han cambiado aquí el orden lógico, y han colocado en medio el sustantivo "edificios", como si éstos se construyeran a partir de ideas, y una vez edificados se hicieran los proyectos. Quizá se ha querido subrayar que la exposición consiste en maquetas, fotos y proyectos de edificios ya construidos o en construcción, sin querer dar una prevalencia a unos materiales sobre otros. Pero, dejando aparte estas cuestiones de traducción, la adaptación de la nuestro contexto cultural cuenta con una muestra a importante añadido que no figuraba en sus anteriores versiones: la presentación del propio proyecto del CDAN obra de Rafael Moneo (aunque parece que con la crisis que padecemos, su ampliación va para largo). Por lo demás, justo es reconocer que esta interesante exposición itinerante, y el lujoso libro que surgió de ella, pasan revista a una serie de ejemplos estelares de la arquitectura museística en

el nuevo siglo; aunque la conceptualización, es decir, la interpretación y el estudio crítico de los mismos, es algo que todavía estamos construyendo entre todos los interesados por estos temas. Bienvenida sea esta exposición en el CDAN, si sirve para que en España florezcan más ensayos conceptualizadores de las tendencias en arquitectura museística a esta escala internacional.

Tiempos Dinámicos. (Retrospectiva 2.000-2.011)

Es necesario en ocasiones mirar atrás para seguir adelante. Florencio depedro presenta en esta exposición retrospectiva, una selección de sus trabajos que constituye todo un repaso década de producción. Las por más una de cuidadosamente elegidas permiten conocer la evolución del escultor y los logros de sus búsquedas. Depedro dispone su obra ordenándola en el espacio por medio de series. Es su forma de trabajar. Signo y Morada, Brumaria, Articulación de la duda, Aural o Hierros, son algunas de ellas. El autor mantiene siempre un pulso consigo mismo, se vuelve cada vez más exigente y siempre esta buscando proyectos con los que ilusionarse. Esta exposición le permite recapacitar sobre el camino andado pero también abrir nuevas perspectivas.

Depedro es un maestro de los materiales: hierro forjado y patinado, aluminio, acero, bronce o alabastro. Domina cada uno de ellos, al mismo tiempo que sabe combinar con exquisitez las diferentes texturas que le ofrecen cada uno de ellos. Malea el metal y cincela la piedra. Las formas se inscriben en espacios, participan de ellos, se dejan querer en un diálogo donde el contraste se trueca en acicate.

Esculturas donde el símbolo se inscribe en geometrías perfectas. También los elementos compositivos se rompen y vuelen a fusionarse creando nuevas tipologías en las que prima el concepto orgánico. Las formas se relacionan entre sí y desde las Atalayas el bronce fluye contenido, convertido en agua. La exposición además de constituir un estimulante paseo retrospectivo también exhibe obras inéditas como son la serie Hierros. Estructuras que se pliegan con ductilidad en las manos del artista. Formas que se articulan en movimientos acompasados que parecen haberse congelado al estar suspendidas en el espacio sólo sujetas por una fina chapa.

La exposición también incluye grabados, disciplina en la que el artista destaca de manera sobresaliente. Obra gráfica en la que el volumen se hace gesto, ritmo y dinámica en dos dimensiones. Además no hay que olvidar que las esculturas de Florencio depedro forman parte del paisaje urbano de la ciudad y de otros municipios aragoneses. La obra pública es un reto constante en el escultor que siempre se involucra en nuevos proyectos. Su mente germinadora de ideas nunca descansa, como su carácter vitalista.

El tanatorio de Torrero proyectado por Fernando Bayo

Se trata de un edificio proyectado, en 1977, por la arquitecta Elvira Adiego, que con posteridad, en 1993, tuvo una intervención del arquitecto Joaquín Ecequiel Sampietro. En el proyecto de rehabilitación del arquitecto Fernando Bayo (1962, Calatayud, Zaragoza) ha colaborado el arquitecto técnico José María Castejón Esteban y la Ingeniería Proyecta 3 en el cálculo de instalaciones y Nieto y Monterde en el

cálculo de estructuras. Estamos ante un edificio, del año 2011, con planta sótano y un total de superficie construida de 2433´55 metros cuadrados, lo cual evidencia la ambición del proyecto si consideramos la complejidad de servicios que requiere un tanatorio. <<En el programa público, escrito en la memoria, se indican los siguientes apartados: Punto de información. Amplias áreas de estancia. Dos salas de ceremonias: ampliación de una de ellas. Tres velatorios. Dos salas de espera a la incineración. Despacho para entrega de cenizas. Aseos. Ordenación del espacio exterior con la incorporación de dos atrios para la entrada y salida de las salas de ceremonias y una caja de sombra>>.

La entrada principal está justo frente al hermoso e imaginativo monumento conmemorativo a las víctimas de la guerra, con más que suficiente espacio para que el nuevo tanatorio viva en medio de un diáfano espacio con el eficaz vacío alterado por algunos árboles, sobre todo olivos como relacionado con nuestro entorno agrícola. Consideramos que el eje visual se ofrece a través del atrio de entrada, que marca la máxima altura como atracción visual, para que al instante la mirada recorra gran parte del tanatorio pensado con absoluta racionalidad. sencillez y menor altura se enriquece por las franjas rectangulares de metal cobrizo, sin olvidar el atractivo del cemento, que traza dispares aquadas como si fueran cambiantes abstracciones. Metal protagonista en el interior, de modo que se forma una eficaz unión con el ámbito exterior. El atrio de entrada está formado por bandas estrechas paralelas al suelo, lo cual permite luminosidad total y cierta levedad que facilita una actitud reposada de las personas unidas en duras circunstancias. Además de amplios salones y anchos pasillos, siempre alterados por el blanco dominante, el cobrizo y el cambiante alabastro, dicho atrio da paso a dos salas de ceremonias. En la Sala de Ceremonias 1, puerta izquierda, los colores dominantes son el blanco y el cemento de las columnas

alterado por el cobrizo. Luz exterior surgida entre las columnas y luz interior se unen para mostrar un enfoque dominante que huye de todo matiz tétrico. Otro muy notable acierto es el altar mayor sobre fondo blanco, diseñado mediante un rectángulo vertical de alabastro con su hermoso veteado. Con el altar mayor de fondo tenemos tres perfectas áreas como si fueran el mismo plano: en el lado izquierdo un altar fijo para celebrar misa diseñado mediante un grueso cuerpo cobrizo rematado por un plano rectangular, en el centro la cruz y en el lado derecho una base rectangular de piedra caliza oscura para posar el féretro. Todo, tal como indicábamos, con predominio de lo racional alterado por la muy controlada belleza.

En la Sala de Ceremonias 2, puerta derecha, proyectada con mayor sencillez, la fórmula del altar fijo, la cruz y el rectángulo de piedra caliza es la misma pero sobre fondo blanco como sustituto del alabastro. Además del plano cobrizo, verdadero hallazgo que articula todo el tanatorio en un sentido cromático, la variante es un tríptico rectangular paralelo a la base del pintor Val Ortego, que pese a sus dimensiones, 240 x 750 centímetros, se puede definir como un cuadro, nunca un mural. En una carta recibida del pintor comenta que el cuadro, por el sitio, lo veía como una abstracción, mientras que el arquitecto Fernando Bayo lo captaba como una obra figurativa. Al final se ha quedado en una impecable mezcla de obra figurativa y abstracta. Nos llama la atención que Val Ortego vea una abstracción como tendencia pictórica muy adecuada para un tanatorio, pues coincide con nuestro criterio de que, por ejemplo, una cúpula del Pilar podía ser un gran mural abstracto. Si el soporte es DM hidrófugo sobre bastidor y técnica mixta, el artista ofrece una serie de datos que conviene transcribir. Indica: << Por eso, en este caso, no dudo que la parte figurativa ha de ser un elemento más de la composición. Opto por un grupo homogéneo en edad, casi teatral, de forma que el espectador no encuentre

identificación personal con ninguno de sus componentes. Ese es todo el argumento, un acompañamiento al duelo que mantenga las distancias…Sólo conservo, deudor de ubicación en el espacio arquitectónico, dos pequeños quiños ligeramente efectistas; uno, al trampantojo clásico, que sintetizo en un cambio tonal que compensa la asimetría de las piezas del tríptico, y, otro, al carácter político del muralismo americano, que me inspira una obra radicalmente aconfesional y civil>>. Los colores son muy suaves, nada exclamativos, pero con diáfanos contrastes entre fondos oscuros y áreas que resaltan. En el plano izquierdo figura una cambiante abstracción geométrica de impronta expresiva, móvil, que traza ámbitos enigmáticos quizá afines con el insoluble drama de la muerte. En el plano derecho se ofrece el mismo planteamiento, de modo que entre ambas áreas transcurre el espacio figurativo como gran plano dominante, que está exactamente integrado con dichas áreas en los costados. Pero existe un elemento, que vemos un acierto radical, capaz de unir los tres planos. Aludimos al rectángulo paralelo a la base, como si fuera el suelo de una habitación, que transcurre de lado a lado, con lo cual recorre todo el cuadro y unifica las zonas abstractas de los costados y el centro figurativo. A partir de aquí se puede hablar de figuras masculinas y femeninas en actitudes medio teatrales, como sugería el pintor, que sentadas, y una de pie intrigada por algo no visible, dialogan entre sí, parecen sufrir o, en tres casos, miran absortas, con naturalidad, el hermoso espacio abierto como si alguien levantara un telón para captar similares planteamientos abstractos que los planos de ambos costados.

Tanatorio, en definitiva, que marca un nuevo territorio por su capacidad de eliminar planteamientos muy dramáticos, hasta el punto que un matiz lejano envolvente por el uso espacial y cromático, esa racionalidad sinuosa, nos alivia el peso de toda muerte.

La pintura española del siglo XIX, seduce a Málaga

Alegría, color y vistosidad, son algunas palabras que describen la ciudad de Málaga, pero también genio y arte, palabras que van unidas al descubrir la figura del malagueño más universal, Pablo Ruiz Picasso, que puede contemplarse a través del Museo Casa-natal y la Fundación Pablo Ruiz Picasso, dos estupendos lugares para ver a Picasso en estado puro. Por ello no es extraño, que la baronesa Thyssen, haya depositado en la ciudad una parte importante de la colección de arte del siglo XIX. El Museo Carmen Tyssen-Bornemisza, se encuentra ubicado en el Palacio de Villalón, anteriormente denominado Palacio Mosquera, que data del siglo XVI. Combinar pasado, presente y futuro, no siempre es tarea fácil. Cómo la mayoría de los edificios históricos, este palacio ha sufrido diversas transformaciones a lo largo de los siglos, para adaptarse a los gustos y usos de las distintas épocas. La rehabilitación del edificio no ha sido fácil, con los nuevos aires modernos de los sesenta, el edificio fue despojado de todo vestigio histórico, haciendo desaparecer arcadas y columnas que la conformaban, así como su portada renacentista de piedra arenisca. La restauración del edificio, ha devuelto a la ciudad un espléndido edificio en medio del casco histórico restituyendo las trazas originales, arcadas y columnas de mármol, así como la galería del patio principal y un pequeño torreón, cuya fachada permaneció oculta más de un siglo por la edificación continua. Todo ello hace que el valor histórico, estético y simbólico de lo que fue en el pasado el edificio, sea entendido como expresión del futuro. Fuera del conjunto expositivo, un edificio de nueva planta se proyecta ante mirada, destinado a albergar los servicios administrativos y operativos del museo, ubicado en la Plaza del Sagrado Corazón, anexo a este, un singular edificio de estilo barroco malagueño, se ha rehabilitado para albergar la

sede de la Fundación Palacio de Villalón, gestora del museo. La portada renacentista recuperada, marca el inicio de la visita, desde ella se accede al gran vestíbulo que recupera, mediante el silencio de la contemplación, épocas pasadas. La gran escalera, protegida por una armadura del siglo XVI, dará paso a las tres salas permanentes, compuestas por 220 obras, que recorren gran parte de la pintura española del siglo XIX, recordemos que una parte de esta colección recorrió la geografía española, bajo el título "La pintura española en el cambio de siglo en la colección Carmen Thyssen". Zaragoza, fue una de las ciudades que tuvo la oportunidad de poder verse la muestra en el Palacio de Sástago, en el año 1998.



Mariano Fortuny. Corrida de toros. 1867

El arte decimonónico español ha sido poco estudiado y escasamente conocido. Nació con la aspiración de emocionar a un público amplio, siendo en las modernas ciudades donde la alta burguesía alimentará el mercado de la pintura a través de la espectacularidad tanto en los temas como en los formatos dando a aparecer la pintura impresionista y con ella el primer arte moderno, en contraposición a los circuitos

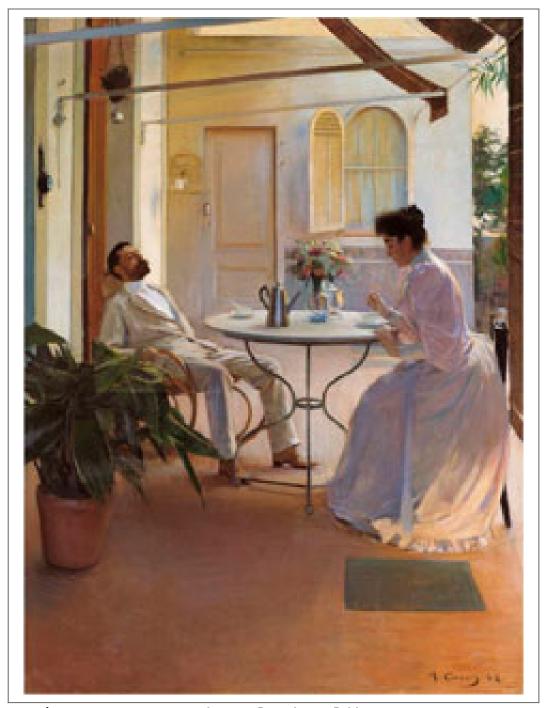
oficiales que ofrecían las Exposiciones Nacionales, cuyas obras se han conservado en las colecciones de los museos, siendo siempre más accesibles tanto al público como para los historiadores. La Colección Carmen Thyssen- Bornemisza se inicia de manera simbólica, medio siglo antes, con la magnífica Santa Marina de Zurbarán, emblema de la tipología del retrato del Siglo de Oro español. La segunda planta está dedicada al costumbrismo andaluz, quizás una "estrellas" de la muestra, el visitante se verá intensamente identificado con las figuras de Cabral y los Bécquer. El costumbrismo es heredero del siglo XVIII, la curiosidad de los intelectuales ilustrados sobre las costumbres populares promovieron, con el tiempo, un cambio profundo que deparará en el romanticismo. Andalucía se convirtió en la quintaesencia de romántica en España. Sus gitanas, toreros, bandoleros o procesiones, ocuparon la imaginación escritores y artistas románticos, quienes deben mucho más a la pintura británica que a la española, en gran medida gracias a foco afrancesado. Quizás el mejor representante sea Fortuny, quién cultivará una pintura de pequeño formato, colorista y espontánea, cuidadosa en los pequeños detalles y de tema amable Corrida de toros, expuesta en esta planta, así lo demuestra. De forma paralela, se nos muestra el paisajismo naturalista, identificado por artistas como Barrón o Carlos Haes, con sublimes paisajes donde la naturaleza campa a sus anchas a través de pequeños detalles pintorescos. El profundo debate sobre las señas de identidad y la construcción de la imagen de España, se verá claramente representado en la última parte de la muestra a través de ejemplos destacados: pintura catalana (Casas), valenciana (Muñoz Degraín), vasca (Zuloaga), en cambio, de la comunidad autónoma aragonesa, el museo cuenta con dos buenas representaciones, Juan José Gárate, con una pequeña pero preciosa escena titulada Banquete interrumpido, y del gran maestro Francisco Pradilla dos pequeñas escenas tituladas Lavanderas gallegas y Lavanderas en el río respectivamente . El contacto directo de muchos artistas con la bohemia parisina, propicia la radical novedad de sus propuestas, haciendo que algunos de estos artistas empiecen a mirar abiertamente a la pintura internacional. Las figuras de Sorolla, Romero de Torres y Zuloaga, bien representados en la muestra, serán los artistas españoles de mayor proyección

internacional en el cambio del siglo XIX al XX.



Julio Romero de Torres. La Buenaventura. 1922 **Exposiciones temporales:**

La primera exposición temporal que se podrá disfrutar en el Museo Carmen Tyssen, se titula "La tradición moderna en la colección Carmen Tyssen. Monet, Picasso, Matisse, Miró". Presenta una selección de obras contemporáneas dentro de la misma colección, del arte español, en el periodo 1890-1960, aunque también caben algunos ejemplos relevantes de la pintura internacional cómo Monet. La muestra que podrá verse entre el 14 de junio y el 16 de octubre del 2011, intenta establecer un dialogo entre los artistas españoles con más proyección internacional y algunas corrientes tanto europeas cómo americanas, que dieron como resultado la configuración de la llamada modernidad. Así pues en seis etapas, veremos el desarrollo del arte español del último tercio del siglo XIX, de la mano de artistas como Casas, Rusiñol o Sorolla, artistas cuya formación comenzaría en París, y no en Roma, como era costumbre, asistiendo a la formación del impresionismo, de la mano de Monet, entre otros. Estos artistas realizarán sus obras al aire libre, renunciando al negro, y utilizando colores brillantes, con pinceladas sueltas y abocetadas, donde poder captar los distintos matices de la luz y el color. En torno a 1905, las vanguardias surgieron en Europa, artistas españoles como Picasso, Gris, o Miró, buscaban una nueva experimentación plástica al margen del pasado. En la España anterior a la Guerra Civil, las vanguardias que llegaron, coincidieron con un retorno a las lenguas más conservadoras del resto de Europa, lo que se conoce como "retorno al orden". En Barcelona, ese "retorno al orden" permitió la vigencia del neucentisme, mientras que en Madrid, daría lugar a uno de sus mejores representantes, Benjamín Palencia, quien junto a otros pintores de su generación, marcharía a París y formarían lo que se denominó la "Escuela de París". Tras la Guerra Civil, tendrían que pasar más de diez años, hasta que una nueva generación de artistas saliese a la luz. A finales de los años cincuenta, Tápies y Saura serían sus mejores representantes, mientras que el primero había dejado el periodo "Dau al Set", para ahondar en la expresividad de la materia, Saura, iniciaría su obra madura a finales de los cincuenta dentro de una figuración de colores sobrios, inspirada en la obra de Goya y en la pintura del Siglo de Oro español. La última parte de la muestra, se en la llegada de la abstracción. Los años cincuenta abren las puertas al extranjero, llegan noticias de una nueva corriente artística, la abstracción. La primera exposición de arte americano en 1958 en el Museo de Arte Contemporáneo permite a los jóvenes artistas, ávidos de nuevas ideas, descubrir nuevas tendencias, esto unido a los primeros viajes a países como Francia permitieron percibir una nueva abstracción lírica, heredera de Kandisky . Artistas como Feito, Casamada, y Manuel Fernández Mompó, están bien representados en la muestra.



Ramón Casas. Interior al aire libre. 1892

Independientemente del morbo y los ríos de tinta que en los últimos meses ha suscitado el cambio en la dirección del museo y de un destacado miembro del patronato, a las pocas semanas de ser inaugurado, lo cierto es que "Placer" es el término especialmente indicado que podría definir este nuevo museo, el esfuerzo realizado para que una de las mejores colecciones de arte del siglo XIX se vea reunido en un solo lugar, sólo es compensable con la calidad de las obras expuestas. Una alternativa más que completa la amplia oferta

cultural y turística de Málaga

Museo Carmen Tyssen Málaga. Palacio de Villalón. Calle Compañía 10

De martes a jueves de 10:00 a 20:00. Viernes y sábados de 10:00 a 21:00. Domingos de 10:00 a 20:00. Lunes cerrando.

Visita de la colección permanente 6€

Visita a la exposición temporal 4€

Combinada colección + exposición temporal 8€

Entrada general reducida 3,5€

Entrada temporal reducida 2,5€

Estudiantes acreditados menores de 26 años y visitantes mayores de 65 años, desempleados acreditados y discapacitados acreditados

Entrada gratuita: Menores de 12 años acompañados de un adulto, miembros del ICOM, titulares del carnet de prensa y guías acreditados