

Pinturas en negro y esculturas conceptuales de Fernando Martín Godoy y Roberto Coromina

Hasta el 24 de julio pudimos disfrutar esta magnífica exposición de Fernando Martín Godoy en el Espacio para el Arte de Caja Madrid (¿quizá en el futuro pase a denominarse Espacio Bankia?). Fiel a su trayectoria, Fernando ha vuelto a trabajar con gamas de negros, con el concepto de la sombra. La novedad, para los que seguimos atentamente su carrera, es que esta vez nos ha presentado también esculturas: por ejemplo la titulada *Capítulo*, epónima de la exposición, o las colectivamente tituladas *Dobles*, todas ellas realizadas con tablero de DM pintado con acrílico y cera. Se trata, respectivamente, de la evocación tridimensional y a escala real de un libro abierto por algún supuesto capítulo, y de otros objetos cotidianos: carpetas, cuadernos, calculadora, cámara, camisa, cuchara, etc. Pero sólo son sombras carentes de color o textura, dobles fantasmagóricos como el *Doppelgänger* de la cultura tradicional alemana. No es casual que casi todos ellos sean objetos de vivas aristas geométricas, pues a este artista le fascina la tradición artística que va del constructivismo al precisionismo y esto es algo ya muchas veces comentado, pero que él mismo glosa (¿irónicamente?) en algunos hermosos dibujos a tinta china aquí expuestos bajo el título de *Constructivismo cotidiano*, en los cuales ha silueteado en sombras chinescas, frascos, cajas u otros elementos de uso habitual en la vida de todos los días. Menos atractivos me parecen sus dibujos de personas que, de forma similar, ha titulado *Mecánica social*; pero que ya no son siluetas de superficies monócromas en negro o gris, sino aguadas de tinta china centradas en algún detalle circunstancial de cada retrato: una corbata, el pecho, la nuca, un pendiente... Son figuras inertes, mucho menos interesantes que los personajes entrevistados en sombras en su excelente cuadro al acrílico

sobre lienzo *Grupo de investigación*, mi pieza favorita en esta muestra, quizá porque es la que de forma más evidente continúa la trayectoria anterior del artista. Me encanta por lo que tiene de autorreferencial y de homenaje a las Meninas pues parece un espacio oscuro con cuadros al fondo, en el que se percibe alguna silueta humana, pero el centro focal es el papel en el que está trabajando el artista. Este papel, u otros, son los protagonistas de la serie de pequeños trabajos “sobre papel” (en el doble sentido) titulados *Holy Papers*. Ésta y otras series de pequeños cuadros, los colgó en la pared acumulados encima y debajo de una línea imaginaria, tal como se denominaba en la Inglaterra victoriana una presentación *on the line*; pero el efecto abigarrado del montaje recuerda más todavía a las *quadrerie* del barroco italiano. Y no es una referencia que evoco por casualidad, pues otra de las sorpresas de esta exposición era el trampantojo pintado sobre el muro del fondo de la sala inferior, en el que Fernando representó una proyección de la misma sala con tal habilidad que, mirándola desde donde estaba la cartelita con el título, *Trampa*, uno no sabía si habían ampliado el espacio. ¿Será que este artista está entrando en una fase marcada por nuevos juegos conceptuales?

Quien desde luego sí lo está es Roberto Coromina, otro de mis artistas aragoneses preferidos, que tiene muchos puntos estéticos en común con Martín Godoy. Uno de los más obvios es su común predilección por las monocromías en negro (por eso ambos figuraban en lugar prominente entre los ejemplos citados en mi ensayo “La sombra contemporánea de Goya: tradición y actualidad de la pintura en negro” *Art.es*, nº 33, julio 2009, p. 32-38). La presente exposición de Roberto en A del Arte así nos lo corrobora, incluso por el protagonismo que tanto en la sala como en el catálogo le ha dado al vídeo donde se ven unas manos (¿sus manos?) impregnándose de tinta negra y manchando de negro todo alrededor. Nada sorprendente es eso

para quienes recordamos con profunda impresión sus pasadas intervenciones consistentes en pintar de negro libros y objetos culturales reales. Pero en esta ocasión la mayor parte de la galería la ocupan grandes cuadros pintados a base de un entramado de líneas blancas paralelas sobre un fondo negro dominante. Algo tienen de guiño al Op Art y, sobre todo, al arte analítico a la manera de Sempere; de hecho, los dos extremos de la galería los ha dedicado a sendas instalaciones de esculturas geométricas que en cierto modo continúan las investigaciones espaciales del artista e intelectual alicantino. También Roberto es un artista-pensador y, por otra parte, esos cuadros a base de rectilíneos trazos blancos pintados con mucho tiento y un finísimo pincel, parecen seguir el ejemplo de uno de los más respetados representantes del arte conceptual en España Isidoro Valcárcel Medina, que en 2007 pintó con un pequeño pincel del nº 8 un gran muro del MACBA. Como en aquel caso, quizá no importa tanto el resultado como el proceso, la poética del tiempo invertido en un mundo estresante donde todos vamos como locos: aquí, concretamente, el artista ha pintado cada línea de un solo trazo, más grueso al principio cuando acababa de mojar el pincel en pintura, y progresivamente más fino hasta desdibujarse en el negro del fondo a medida que se gastaba el pigmento blanco. Cada línea, por tanto, representa un segmento cronológico-laboral. En general, como bien indica el título de la exposición, *Minutos, horas, días*, casi toda ella gira en torno al tema del tiempo. Y digo gira no sólo como un modismo, sino también en su sentido literal, pues las esculturas de acero plegadas en formas geométricas que penden del techo colgadas con cuerdas de piano de diferentes longitudes están dispuestas en círculo como un reloj. Miradas desde dentro de la galería, parecen un nuevo guiño más del artista al Op Art e incluso al arte cinético, ya que se mueven con los pasos y las pequeñas corrientes de aire creadas por los volúmenes, peso y aliento de los visitantes; pero vistas desde la calle, funcionan como un reloj solar, porque según las horas del día van dibujando su movimiento con el brillo de sus destellos sobre el color

traslúcido del escaparate. Por cierto, el color del filtro adherido no es negro, sino rojo (que de noche, cuando la galería se ilumina como un fanal, la asimila a algunos locales eróticos que hay en el vecindario) y rojo es también, con perfiles negros y bastidores color madera en el reverso, el monocolor liso en el que están pintados los doce cuadros partidos, en alusión a las 24 horas del día, que forman una instalación en el muro más cercano al ingreso: cuando yo entré, me pregunté por un instante si, a partir de sus cancelaciones de libros, Roberto Coromina no habría pasado a romper y pegar libros a la pared, como Alicia Martín... pero estos cuadros/cuadrados rojos tienen más bien una filiación estética suprematista.

Convocatoria: AACa celebrará sus 25 años, y los 50 de AECA, con la organización de un congreso sobre crítica de arte en España

PROGRAMA

JUEVES 17

Saloón de actos del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano, Paseo Mariá Agustín, 20. Zaragoza

18.00 h Registro de inscritos y entrega de documentación.

18.30 h Inauguración Oficial y Saludo a los asistentes.

19.00 h Ponencia, a cargo de Jesús Pedro Lorente: "Camoán Aznar como crítico y presidente fundador de la AECA".

20.00 h Ponencia, a cargo de Begoná Fernández Cabaleiro: "La crítica de arte en los orígenes de la AECA".

VIERNES 18

Saloń de actos del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano, Paseo Mariá Agustiń, 20. Zaragoza.

10.00 h Ponencia, a cargo de Romań de la Calle: "Vicente Aguilera Cerni y la Asociaciόn Valenciana de Críticos de Arte (AVCA). 30 años de trayecto".

11.00 h Ponencia, a cargo de José Corredor-Matheos: "Cesaŕeo Rodríguez Aguilera y su contexto: la Asociaciόn Catalana de Críticos de Arte cuando formaba parte de AECA".

12.00 h Visita guiada al Museo .

13.00 h Ponencia, a cargo de Ma Isabel Cabrera: "Enrique Azcoaga. La crίtica de arte desde el exilio".

17.00-18.00 h Visita a las exposiciones en el museo.

18.00 h-21.00 h Comunicaciones.

SABADO 19

Salida de Zaragoza a Huesca a las 9 h

Saloń de actos del Instituto de Estudios Altoaragoneses, C/ Parque, 10. Huesca

10.00 h Ponencia, a cargo de Manuel Pérez-Lizano Forns: "Ángel Azpeitia y otras figuras de la crίtica aragonesa en los 25 años de AAC".

11.30 h-14.00 h Comunicaciones.

17.00 h Visita al Centro de Arte y Naturaleza (CDAN)

DOMINGO 20

Saloń de actos del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano, Paseo Mariá Agustiń, 20. Zaragoza.

10.00 h-13.00 h MESA REDONDA. Moderada por el presidente de AECA, con la participaciόn de los presidentes de las asociaciones territoriales de críticos de arte pertenecientes a AECA.

13.30-14.00 h Conclusiones y clausura.

CONDICIONES DE PARTICIPACIÓN

A) Cuota de inscripcióń

No es necesaria para asistir a las ponencias, comunicaciones

y mesa redonda, que son abiertas al público en general; pero sí para obtener certificado de participación, para poder viajar en el autobús a Huesca, y para recibir la publicación de las actas.

La cuota se abonará mediante ingreso en la cuenta no 3189 0200 18 1078298120 de Multicaja.

Es requisito entregar a la secretaría técnica durante el congreso el resguardo de pago con el nombre, apellidos y dirección postal completa (para el envío de la publicación).

Cuota completa: 30 euros Cuota reducida para miembros de la AECA: 20 euros Cuota reducida para estudiantes *: 20 euros

Cuota para acompañantes (no tienen derecho a recibir la publicación de las actas, pero sí al desplazamiento en autobús a Huesca, en la medida en que haya plazas): 10 euros

* La Comisión de Docencia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza ha acordado el reconocimiento de 1.5 créditos de libre elección a los alumnos de la Licenciatura en Historia del Arte, y 0.5 créditos a los alumnos del Grado en Historia del Arte (se les controlará asistencia y habrá de entregar como ejercicio de evaluación un ensayo de máximo tres páginas sobre alguno de los temas tratados en el congreso).

B) Presentación de comunicaciones

No es necesario ser miembro de AECA para presentar comunicaciones, que pueden versar sobre cualquier aspecto, personalidad, medio de comunicación o lugar de España en relación con la crítica de arte contemporáneo o el comisariado de exposiciones. No es preciso que se trate de críticos u otras organizaciones de críticos vinculados a AECA, con tal de que se establezcan interrelaciones con el trabajo de AECA y sus miembros en los últimos cincuenta años.

Envío de originales. Por e-mail a los coordinadores científicos, Jesús Pedro Lorente jpl@unizar.es y Begoná Fernández Cabaleiro bf.cabaleiro@uam.es

Texto e ilustraciones. La versión definitiva y revisada de las comunicaciones deberá entregarse antes del 30 de octubre, en un formato de procesador de textos estándar (Microsoft Word

para PC y Macintosh). Su extensión será de unas diez páginas (en DIN A4, con 60 espacios por línea y un total de 30 líneas, el tamaño de la letra será 12, tipo Times New Roman), incluyendo las notas bibliográficas o/y la bibliografía y el apéndice documental, si lo hubiere. La primera página se iniciará con el título del artículo, el nombre y apellidos del autor o autores, con dirección de contacto, postal o electrónica (esto último incluido en nota al pie) y los dos resúmenes (en español e inglés).

Las ilustraciones de las comunicaciones serán normalmente 5 o 6 salvo casos concretos convenidos que precisen un mayor número; pueden presentarse en forma de fotografías, diapositivas o soporte informático (min. 300 p.p. JPG/TIF), deberá ir numeradas correlativamente y, en hoja adjunta, se hará constar dicha relación con los pies correspondientes. Si la ilustración está sujeta al pago de derechos de reproducción, estos serán abonados por el autor, y la organización del congreso no las aceptará si hubiera dudas al respecto. Igualmente, la reproducción de textos en largas citas de más de tres líneas o en anexos documentales, será admitida para su publicación únicamente si se cuenta con permiso escrito del autor o sus derechohabientes.

Para las reseñas bibliográficas, se utilizará el sistema Harvard de referencia, es decir, que en el cuerpo del texto se indicará entre paréntesis la referencia (autor, año: página) y al final habrá un listado ordenado alfabéticamente de la siguiente manera: APELLIDO, Nombre (año de publicación), Título, Ciudad de publicación: Editorial. Si el libro es de varios autores, solo en el caso del primero se da antes el apellido y luego el nombre. Si se trata de un capítulo de un libro el sistema de cita es: APELLIDO DEL AUTOR DEL CAPÍTULO, Nombre (año de publicación), "Título del capítulo", en Nombre del compilador APELLIDO DEL COMPILADOR (comp.), Título del libro. Ciudad de publicación: Editorial, páginas. Si se trata de un artículo de revista se usa el procedimiento anterior, pero eliminando la preposición 'En'. Las fuentes de internet deben citarse indicando no solo la URL sino también, en la

medida de lo posible, el autor, título, nombre del sitio, año de publicación, etc (y la fecha de consulta). Cuando la documentación sea inédita se citará a pie de página del siguiente modo: Denominación del archivo desarrollada [siglas del archivo, que, a partir de la primera nota, deberán sustituir a la denominación del archivo desarrollada], fuente o registro, año, f./ff.-r/v, (lugar donde se expidió el documento y fecha, aplicando caracteres romanos para el mes).

Comité de selección. Plazos

Los textos serán valorados por un comité científico compuesto por los dos coordinadores científicos del congreso y los miembros de las Juntas Directivas de AACa y de AECA. Antes del 7 de noviembre de 2011 se comunicará a los autores la admisión o rechazo de sus textos, o la admisión condicional siempre que se realicen determinadas correcciones.

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 2006. Junto a Katia Acín profundizó en los misterios del linóleo y con Pilar Catalán disfrutó con las técnicas digitales, como lo demuestran las *Ciudades Imaginarias* de 1999. Sus estampas se encuentran entre colecciones como las del Ayuntamiento de 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 puede consultar en la web <http://mcgimaz.com>.

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 AACADigital. 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. ¡Hasta 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 *manga*, 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 ya 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 ©MURAKAMI hace 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 de 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 quasi estática Sasha Pivovarova (Otoño/Invierno 1998 – 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* algunas de sus condiciones de funcionamiento más 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 Luisa Frisa, la labor del comisario de moda es un “reconocimiento de huellas, síntomas y fragmentos alrededor nuestro” (traducción propia, recogido en María 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 los 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 desde 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 *image-making* 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, “Earpillements!”, en *A 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 en el 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 una 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 consagrarse a un método abierto de exhibición que permite pensar en nuevo estadio 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 museo, del mismo modo que la galería, se percibe 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.

Cartel de la película 'The Cheat' dirigida por F. W. Murnau y protagonizada por Fannie Ward. El cartel muestra a Fannie Ward vestida de blanco y Jesse L. Lasky en traje negro. Se incluyen los créditos 'JESSE L. LASKY' y 'THE INTERNATIONAL STAR FANNIE WARD IN THE CHEAT BY FREDERICK WARD'.	Escena de la película 'Intolerance' de D. W. Griffith. Se muestra un gran escenario con columnas gigantes y estatuas, lleno de gente en lo que parece ser una procesión o manifestación.
Cartel de <i>La marca del fuego</i>	Escena de <i>Intolerancia</i>

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 “moralidad” 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 vieran 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).



Cartel de *Justicia divina*



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 <i>El ladrón de Bagdad</i> (1924) con Douglas Fairbanks y un pegasus volando.	 Fotograma de <i>La Venenosa</i> (1928) con Francisca Márquez López.	 Fotograma de <i>Lot in Sodoma</i> (1929).
Cartel de <i>El ladrón de Bagdad</i>	Fotograma de <i>La Venenosa</i>	Fotograma de <i>Lot in Sodoma</i>

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 cortometraje estadounidense mudo de 28 minutos de duración, rodado en 1933 y 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 *templo* la portada de un templo. Los genitales masculinos adquieren la forma de una serpiente, como hiciera el Marqués de Sade en su obra *Justina o los infortunios de la virtud*. El coito en 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 gay eliminada 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 se 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 en Los 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 períodos 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 montañeras. 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 (¡que les mandan de Suiza!) a los consumidores sentados en los cafés. Fuera de su pueblo se les llama chesas (mujeres de Echo). No obstante, en Echo, la basquiña, hoy, ya se ha pasado de moda: solo una octogenaria la sigue llevando". (SAROÏHANDY, 2005-2006: 366)

Todas estas noticias nos invitan a extraer algunas conclusiones interesantes en relación a la vigencia histórica del traje tradicional español. La más obvia de ellas es que, a pesar de la gran fama de España como reservorio pintoresco, el uso de la mayoría de sus indumentarias más genuinas estaba en franca regresión a fines del siglo XIX, salvo en ciertos enclaves muy concretos de nuestra geografía. A este respecto, puede recordarse un caso interesante: Cuando, en el curso de la preparación de su gran proyecto *Las regiones* para la biblioteca de la Spanish Society neoyorkina, Sorolla viaja a Salamanca en febrero de 1912 en busca de charros, no es capaz de encontrar a ninguno y sólo puede cumplir su misión gracias a la ayuda de la familia Pérez-Tabernero que, además, le

regaló un traje completo masculino conservado actualmente en el madrileño Museo Sorolla (DE SANTA-ANA, 1998: 80-81). Ante la escasez de sujetos “vivos” para representar, algunos de sus paneles necesitaron de la recurrente apoyatura en el fondo fotográfico de Jean Laurent (1816-1892) que, como veremos, sirvió a más de un artista extranjero en sus elucubraciones sobre “lo español”.

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

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

Aunque, como bien advierte Ortega y Gasset la gracia del traje popular “no está en su efectiva antigüedad, sino, precisamente, en la portentosa ilusión de vetustez, más aún de sin edad, que el pueblo da a cuanto adopta, aunque sea de ayer” (ORTEGA Y GASSET, 1930), la particular apariencia de antigüedad del traje de Ansó y su rareza, favorecieron el que, a partir de un momento dado, éste fuera progresando en una

senda de indudable prestigio, apreciándose como una verdadera instantánea del pasado, como un fragmento de historia que había sobrevivido milagrosamente en un apartado valle pirenaico donde el tiempo parecía haberse detenido (SECO SERRA, 2008). Sin duda, en este proceso de creciente valoración habían ejercido un papel fundamental algunos importantes pintores de la escuela realista francesa que, ya en los prolegómenos del realismo, identificaron el área pirenaica aragonesa como un importante bastión de lo pintoresco, hasta el punto de que uno de los pioneros y máximos exponentes de esta tendencia, en su vertiente rústica y folklorista, Adolphe Leleux (París, 1812-París, 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 Ansó (Haut-Aragon). 1864

Xilografía a contrafibra. 15 x 10,5 cm

Le Magasin Pittoresque, Año 33, 1865, p. 9.

Baldomero Galofre

Tipos españoles. Chesa, mujer del valle de Ansó.

La Ilustración Artística,
Barcelona, nº 551, 18 de julio
de 1892

Del grupo de vendedoras que acudían regularmente a Madrid con su llamativo atuendo hacia 1900, fue una anciana en particular la que consiguió captar, en mayor medida que el resto de sus compañeras, la atención de los pintores. Algunos de ellos comenzaron a sentir una fuerte predilección por esta mujer, que no resulta en absoluto fruto del azar: Aquella humilde y anónima “abuela ansotana” era capaz de encarnar con suma expresividad, a través de su rostro enjuto y atávico, de su impactante presencia embozada en oscuros ropajes, la fantasmal decadencia de un pasado esplendor, evocar las esencias más genuinas de todo aquello que implicaba, ética y estéticamente, el llamado “espíritu del 98”, concretado en una expresión eminentemente artística y literaria del “problema de España”. En este contexto específico, aquella anciana se erigió en paradigma de “auténticidad” 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 artistas, imperaba la necesidad de escapar de los estereotipos, de plantear nuevas iconografías con un mayor calado conceptual, que ahora a éstos les gusta encontrar por azar entre la población marginal que pululaba en las florecientes urbes europeas. Al fin y al cabo, como bien observara Ortega: “El mendigo que con fruición dibuja una y otra vez Rembrandt es idéntico al de Goya, y ambos no se diferencian del mendigo medieval. Lo cual—entre paréntesis—nos insinúa sutilmente que, como el harapo, el oficio que simboliza es un modo eterno de ser hombre, un modo radical, invariable, categórico, en comparación con el cual todos los otros modos de ser hombre resultan transitorios, mudables y anecdóticos”. (ORTEGA Y GASSET, 1930)

Asimismo, la extendida sombra del pesimismo de Schopenhauer ejerció una determinante influencia en la actividad

intelectual y creativa europea de entre siglos, de forma muy particular a través del simbolismo belga, en las artes plásticas y en la literatura (PAQUE, 1989, y SONCINI FRATTA, 1990). Muchos creadores del momento comenzaron a conectar con este sustrato filosófico en franco auge que les inducía a destacar aspectos tristes, negativos, a menudo desapacibles o inquietantes, de la realidad. Este nuevo discurso intelectual se transmitía con efectividad a través de figuras luctuosas, un tanto fantasmales que, como nuestra abuela ansotana, eran capaces de suscitar una reflexión sobre de la tragedia del paso del tiempo y, en general, tendían a denotar las penurias de la condición humana en un mundo inestable, sometido a profundos cambios y fuertes tensiones. La estética del pesimismo se va imponiendo a nivel estético con gran fuerza en los influyentes medios artísticos parisinos y, así por ejemplo, en uno de sus artículos el escritor Ramiro de Maeztu (1875-1936) (MAEZTU, Mayo de 1903) llamaba la atención acerca de las razones que habían propiciado el éxito en París de la pintura "sobria, firme y sombría" practicada por los vascos, mientras apenas era conocida en España. Artistas como Zuloaga, Losada, Iturrino o Regoyos triunfaban en la capital francesa porque allí se había impuesto un gusto que reclamaba como punto de referencia una España triste o llena de rudeza. Una de las referencias clave dentro de este extendido "clima espiritual" impregnado de pesimismo (LOZANO MARCO, 2000) es Darío de Regoyos (1857-1913), cuya conexión con los círculos más vanguardistas de la capital belga (*L'Essor* y *Les XX*) le situó como el único español que, ya en la década de los 80-90, participó en organizaciones liberalizadoras e independentistas del arte a nivel internacional. En su pintura, la presencia constante de negras siluetas femeninas, combinadas con vetustas arquitecturas, protagoniza algunas de sus propuestas más carismáticas en la segunda mitad de los 80, demostrando una actitud ambivalente entre la crítica soterrada y la clara fascinación por las manifestaciones religiosas. La estética de Regoyos llevó a primer plano este nuevo simbolismo que logró imponerse también con fuerza en el terreno de lo literario, a

través de la imagen de “Las ciudades muertas”, difundida por el poeta Georges Rodenbach (1855-1898) en su influyente novela *Bruges-la-Morte* que, a partir de su edición en 1892, marcará una profunda huella en el entendimiento del paisaje y los ambientes de las viejas ciudades españolas por parte de la cultura española del 98 (BERG, 1980). La nueva tendencia llega a uno de sus puntos álgidos con la imponente severidad mostrada por *La España Negra* (VARHAEREN, 1899) en la que el tandem Regoyos-Verhaeren, propuso una expresión desapacible y tétrica de lo español, antítesis del mediterraneismo despreocupado y colorista de los “luministas”, el polo opuesto de esta confrontación dialéctica esencial en que habrá de asentarse la reflexión intelectual de España durante el tensionado periodo de entre siglos.

En definitiva, la anciana aragonesa aparece en el momento y en el sitio adecuados para encarnarse en símbolo de ese país provincial, silencioso y sombrío que era considerado por muchos intelectuales y creadores del momento como la “auténtica” España. En un contexto, además, en que muchos pintores habían adoptado entre sus iconografías preferidas el leit-motiv de la senectud, cuando no el de una más que significativa decrepitud femenina, para expresar los hondos misterios del paso del tiempo y de la muerte, trazados en rasgos de clara raigambre simbolista. En las últimas décadas del siglo XIX, los salones franceses habían asistido a un auge de propuestas iconográficas centradas en el carácter grave y misterioso de la mujer rural, tema en el que no faltaba la mujer española, para cuya representación algunos pintores ni siquiera tuvieron que molestarse en visitar el solar hispano. Sabemos de algún caso en que estos motivos se trajeron 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, Perpiñán), 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 Vejex* (FONQUERNIE, 2008. Artículo en línea: <http://www.latribunedelart.com/em-espagnoles-em-daeur-tm-edmond-suau-un-plagiaire-au-salon-de-1904-article001718.html>

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

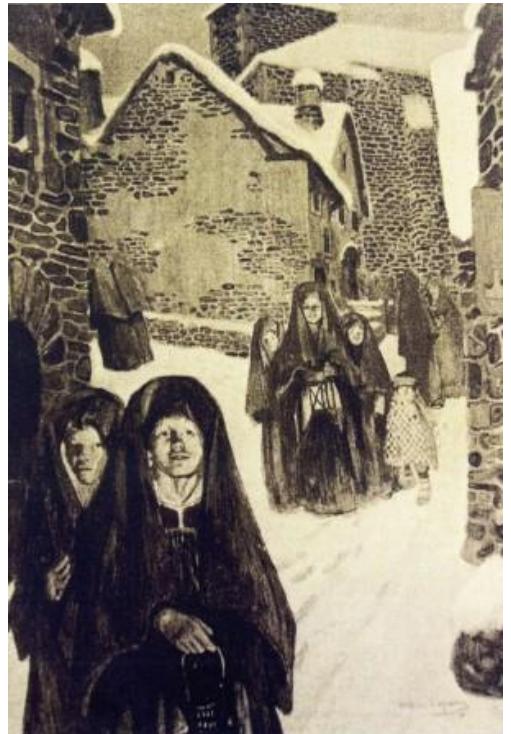
En el conjunto de la obra del hispanista Laparra, el tema “ansotano” alcanza un importante peso específico, sobrepasando ampliamente el papel de mero recurso costumbrista, y facilitando al artista la accesión a un ámbito cargado de presunciones funestas, que iba como anillo al dedo a su taciturna personalidad.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



William Laparra
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...; aquellos rostros de viejos y viejecitos, severos, rudamente místicos, preocupados por un pensamiento doloroso, ensombrecidos por el recuerdo de cosas que fueron , tienen el alma triste, gimen bajo el peso de un ideal de siglos, no son representaciones individuales, son la síntesis de la tristeza del alma española. (Gil, 1909: 97-98)

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

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



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

José Ortiz Echagüe
Ventana de Ansó (1927)

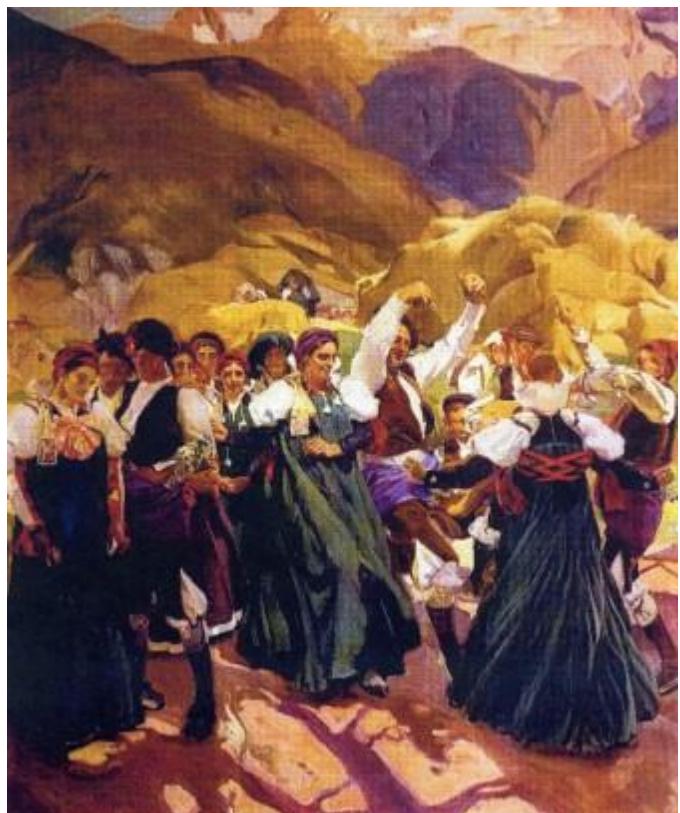
Otro de los artistas españoles de entre siglos que pudieron tratar el tema que nos ocupa es Ignacio Zuloaga (1870-1945): Existe una composición del eibarrés, con título *The Tea Seller of Anso*, que es citada en el catálogo de la exposición de la gira que el artista llevó a cabo por América en 1916 (BRINTON,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

aspecto interesante de todas estas obras pictóricas anteriormente comentadas es que están datadas con bastante anterioridad a las fechas en que Joaquín Sorolla (1863-1923) iniciara sus famosos paneles sobre *Las Regiones de España* en la Hispanic Society of America de Nueva York, precisamente abordando un retrato de nuestra protagonista, acompañada para la ocasión de su pequeña nieta, a 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 su indiscutible toque maestro, Sorolla retoma una vía iconográfica que había puesto su foco de interés en la singularidad de los tipos pintorescos ansotanos, precedida por una reseñable tradición asentada en los salones parisinos por importantes artistas franceses, al menos desde mediados de los años 60, y por algunos pintores franceses hispanistas coetáneos, así como por su gran contrincante, Ignacio Zuloaga. Pero, lejos de resaltar los valores dramáticos asociados tradicionalmente al tema, el luminista valenciano combina la 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 París, 26 de abril de

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

La pintura española del primer tercio del siglo XX encontrará en esta vía iconográfica tan particular de "lo ansotano" un verdadero filón, bien a través de la representación de nuestra anciana matriarca, sola o acompañada por su nieta en diferentes momentos de su vida cotidiana, bien desarrollando otros argumentos dentro de los gustos costumbristas o regionalistas imperantes en el periodo, a menudo polarizados entre la poderosa influencia de Zuloaga —el gran apologeta 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.

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

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



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



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



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

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

en vehículo narrativo de una sencilla expresión de 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 Salóncito 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 (Méjico, 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 Compairé (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 catálogo 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 programistas 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 recalcar en ningún otro centro español en su periplo internacional por más de quince ciudades en diferentes continentes. Pero no estoy del todo satisfecho con la versión que nos han presentado, al menos en 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 arquitectos 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 Denton 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 ha 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 muestra a nuestro contexto cultural cuenta con una 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 por más de una década de producción. Las obras 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.