# Baltasar Lobo o la búsqueda de la felicidad

Si hay algo que el escultor zamorano Baltasar Lobo (1910-1993) buscó una y otra vez, fue la alegría, la felicidad, el instante de dicha que las circunstancias le arrebataron. La familia de Lobo, republicana y anarquista, estuvo involucrada muy en el fondo en el contexto de las represiones trágicas que supusieron el desarrollo de la guerra civil, habiendo de aceptar poco después la perdida y tomar el camino de exilio, donde encontraría la paz y la serenidad que desprende su trabajo. Sería en 1946 en una localidad marinera cerca de Marsella, La Ciotat, donde surgieron las tan características maternidades, eje de esta exposición antológica que podemos disfrutar por primera vez en Zaragoza. Allí pasó horas y horas contemplando a las madres jugando con sus hijos en la arena. El artista solía tomar bocetos a lápiz, apuntes a tinta china y aquadas desde una torre abandonada y cercana. 20 dibujos preparatorios son los que cuenta la muestra, cuyo protagonismo recae en la escultura, entendidos como los primeros estudios o bosquejos desde donde ideaba sus composiciones escultóricas, destacando las tituladas Momento de felicidad y Mujer joven peinándose donde se observa esa energía positiva que desprenden sus obras.

En lo que respecta a las esculturas, Lobo en sus piezas, recurre a la relación madre-hijo, gesto que obedece a un deseo de libertad. La relación madre, tierra, mujer, se interrelacionan cuando el escultor moldea las curvas de los cuerpos. Estos cuerpos tienen una relación muy íntima con las diosas prehispánicas relacionadas con la fecundidad y la supervivencia, que conocería el artista en su visita al Museo Arqueológico Nacional de Madrid. A ellas ha recurrido todo artista que desee adentrarse en un recorrido a lo largo de la historia del arte de lo divino y de lo humano, de las preguntas que el hombre se ha hecho siempre, ¿de donde venimos? ¿y hacia donde vamos? . En la estela de Lobo se adentraron pintores como Gustav Klimt, Renoir, Miró, Picasso o Matisse. Artistas que en los años 30 se interesaron seriamente por la escultura, aunque ellos la concebían directamente como disciplina de estudio, pero el trabajo cotidiano pudo dar a Lobo la ocasión de acceder directamente a los ejercicios escultóricos de otros escultores importantes del movimiento moderno del siglo XX, entre los cuales podríamos incluir a los

aragoneses Pablo Gargallo u Honorio García Condoy.

La inteligente mirada de Lobo, queda expuesta en la sencillez de sus piezas, que como espectadores sentimos la tentación de tocar, dándonos una lección en los tiempos en que nos encontramos, donde tener más no es sinónimo de ser más, donde el poder del dinero y de los mercados, han hecho de esta, una sociedad totalmente alineada, donde se oculta la sencillez y la felicidad de dar o recibir un abrazo. Es por esto, que el escultor a través de su obra, nos enseña a mirar hacia adentro, a buscar las raíces del arte como camino de elevación

Baltasar Lobo (1910-1993) Paraninfo Universidad de Zaragoza 18/05-17/07/11

# Las joyas de la corona

Coleccionar, y más si se trata de arte, es buscar una pieza, guiado por la intuición, la mejor, seleccionando unas piezas y rechazando otras, dando forma a un cosmos propio, de este modo, el coleccionista pasa de ser un mero "recolector" a un creador. Las colecciones importantes de arte han sido promovidas principalmente a lo largo de la historia por el poder político y el empresarial, a veces, ambos de la mano mejorar su imagen pública. Cumpliendo así dos objetivos claros, la rentabilidad, y el amor al arte. A lo largo de los últimos años, las diversas entidades bancarias han tenido a bien enseñar parte de esos pequeños tesoros que son las colecciones artísticas, que han ido formando a lo largo de los años. Recordaremos por ejemplo, la exposición que pudimos ver en la temporada 2005-06 titulada "Colección CAI de arte contemporáneo" comisariada por Ángel Azpeitia dentro de los actos del centenario de la entidad, tampoco podemos olvidarnos de la espléndida "Selecta. Del Greco a Picasso. Colección Santander" que pudimos disfrutarla a comienzos del 2010 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza. Ibercaja, para esta ocasión, ha dado a conocer a través de la exposición "De

Goya a nuestros días", una pequeña selección de la pintura y escultura de la colección patrimonial que posee la entidad bancaria, algunas obras que forman parte de esta exposición, pueden verse de forma gratuita en el MICAZ Museo Ibercaja Camón Aznar Zaragoza,



Goya. La Gloria o La Adoración del Nombre de Dios

La muestra se divide en tres partes, tomando como punto de partida a Francisco de Goya, artista que sobresale en el panorama nacional e internacional, ya que rompe con cualquier limitación estética. No vamos a desglosar la biografía del artista, gente mucho más experta ya se han encargado de ello, pero sí citaremos algunas de las piezas del de Fuendetodos, todas ellas, se encuentran en la exposición permanente del Museo Camón Aznar, el boceto de La Adoración del Nombre de Dios, o La carga de los mamelucos, son sólo algunos ejemplos. Junto a Goya, Conrado Guiaquinto, que tanto influyó en el desarrollo de la escuela española de la segunda mitad del siglo XVIII, es representado en esta muestra con la obra El sueño de San José, obra inspirada en un pasaje del Evangelio de San Mateo relativo a la Sagrada Familia poco después del Nacimiento de Jesús. Tres serán los artistas españoles de este siglo que sobresaldrán: Antonio González Velázquez, con un complejo boceto, vinculado claramente a la ciudad de Zaragoza, La construcción de la primitiva Santa Capilla del Pilar, primer boceto del que sería la pintura al fresco existente en la Santa Capilla del templo pilarista, realizada entre 1752-1754. Francisco Bayeu con las obras El Espíritu Santo rodeado de ángeles y Trampantojo de retablo de la Inmaculada Concepción, ambas obras, de indudable estilo eminentemente decorativo. Por último, aunque no menos importante, el valenciano Salvador Maella, que aparece representado a través del boceto Aparición del niño a San Antonio de Padua, definitivo boceto para una obra mucho mayor, para la iglesia de San Pascual del Real Sitio de Aranjuez, destruido durante la guerra civil española.



Pradila. Niebla de primavera en Italia

La segunda parte de la muestra, está dedicada a la pintura española del Romanticismo al cambio de siglo. Los seleccionados son Pradilla, Beruete, Barbasán Muñoz Degraín y Rusiñol. Todos ellos tienen en común varias cosas: En primer lugar, que las obras que se presentan, son paisajes, en segundo lugar, son artistas que se iniciaron en España, pero que completarían sus estudios en Roma o en París, y en tercer y último lugar, a todos ellos les influenció de alguna manera las enseñanzas paisajísticas de Carlos Haes, catedrático de Pintura de Paisaje en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1857; De todos los artistas, nos centraremos en Pradilla y Barbasán, por ser los únicos artistas aragoneses representados en este periodo. Del primero, considerado "el segundo mejor pintor aragonés después de Goya", autor de *Juana* 

La Loca o de La Rendición de Granada, por poner algunos ejemplos, nos ofrecen la obra titulada Niebla de primavera en Italia exquisita escena costumbrista con una atmósfera llena de desolación y de miseria en la mirada de los habitantes. La obra fue realizada en España en 1907, sacada de un apunte de las lagunas pontinas, paraje de marismas ubicado al sureste de Roma en el que malvivían de la pesca y de la agricultura emigrantes de diversas zonas italianas. El lugar era especialmente conocido por el ambiente insano que se respiraba y por la posibilidad de contraer la malaria, enfermedad que padecieron varios artistas españoles, que cómo Pradilla, estaban becados en "la ciudad eterna". El otro artista aragonés becado en Roma, sería Mariano Barbasán, que al igual que Pradilla, también se instalaría en Roma al concluir sus obligaciones de pensionado, en concreto, en la pequeña población de Anticoli Corrado, especializándose en la pintura de temática costumbrista y paisajística. La zampoña es la obra representada del pintor en la muestra, obra de gran tecnicismo cromático y lumínico, pues el autentico protagonista, no es el pastor que está tocando la zampogna, instrumento de viento típico de Abruzzo, sino el amplio celaje que domina toda la obra.



La última parte de la muestra, cómo no podía ser menos dentro de la cronología de la historia del arte, muestra el arte español del siglo XX, mediante una crónica de lo que ha sido nuestro arte de ida y vuelta. Así escultores aragoneses como Gargallo con su pieza titulada El joven de la margarita o El aragonés, primera pieza cronológicamente en esta exposición, o Honorio García Condoy, con su Cibeles, quienes vivieron de primera mano la agitación de las primeras vanguardias que habían sido iniciadas por Picasso, a través sus constantes viajes a París o Roma. La modernidad artística de posquerra, se verá representada en las primeras tentativas abstractas, simbolizadas en las primeras galerías, la madrileña Clan, propiedad del zaragozano Tomás Serál, y la galería-librería de Karl Buchholz, que darían paso a la creación de grupos de artistas como "Pórtico" o "El Paso", artistas como Saura, Serrano o Viola, están bien representados en la muestra. También están presentes, otros artistas como Salvador Victoria, con su Martinete pintado en París o José Manuel Broto (Les Echos I), artistas silenciosos que permanecen en el mundo de la representación de la imagen, uno de los grandes retos del siglo XXI

De Goya a nuestros días. Colección Ibercaja Patio de la Infanta. 5/05-13/08/11

# Las artes plásticas en los pueblos de colonización de la zona de la Violada

"Una obra de arte es buena cuando ha sido creada necesariamente. En esta forma de originarse está comprendido su juicio: no hay ningún otro" Rainer Maria Rilke

## Introducción:

Los pueblos de colonización constituyen un importante campo de estudio dentro del panorama de la arquitectura española de posquerra, como demuestran los numerosos análisis que se han dedicado a este respecto. Unos pueblos que estaban supeditados al carácter político y religioso del régimen franquista, premisas que van a condicionar la vida en torno a ellos. Un ejemplo de ello es la importancia que se concedía a las iglesias dentro de estos nuevos núcleos poblacionales, recurriendo para su decoración a artistas de gran impronta, como demuestra este estudio, en el que vamos a analizar las artes plásticas aplicadas al muro en los pueblos de la zona de "La Violada", dentro del estudio global de los pueblos de colonización del Alto Aragón, que serán analizados en posteriores estudios, entendiendo como necesario el estudio unitario de la arquitectura y de las artes plásticas. Para ello, realizamos, en primer lugar, un análisis histórico artístico de las obras, unido al contexto religioso en el que fueron creadas, analizando en primer lugar el panorama del arte sacro de posquerra; en segundo lugar, centramos nuestra atención en la pintura mural y en la escultura; en tercer lugar, abordamos la obra del artista José Baqué Ximénez y la actividad de la empresa Arte Sacro Navarro (Zaragoza) en relación con los pueblos de colonización; y cerramos este estudio con el análisis individualizado de cada uno de los casos expuestos.

# El Instituto Nacional de Colonización y su Delegación Regional del Ebro (Zaragoza)

Para llevar a cabo la política colonizadora y "rectificar" la reforma agraria, que había sido iniciada con la II República, nace, por Decreto de 18 de octubre de 1939, el Instituto Nacional de Colonización (INC)[1], una de las instituciones más importantes y simbólicas de la política agraria franquista, y una de las únicas que se mantiene a lo largo de toda la dictadura, y que actuará a través de Delegaciones Regionales constituidas en cada zona, como analizaremos más adelante. Dentro de u n reconstrucción del medio social, entendido este último, según se recoge en la prensa de la época, como la "esencia del pueblo español", siguiendo los pasos de la Dirección General de Regiones Devastadas, desaparecida en 1957 (López Gómez, 1995)[2] y en colaboración con el Instituto Nacional de Vivienda, uno de sus objetivos era el perfeccionamiento de la vida campesina y de sus condiciones higiénicas y estéticas, dentro de la idea de urbanizar y reconstruir zonas rurales como símbolos propagandísticos del Nuevo Estado. Es por ello que se crean los pueblos de colonización, una de las acciones más importantes llevadas a cabo por el INC.

Este Instituto contaba para su actuación con siete Delegaciones Regionales organizadas en función de las cuencas fluviales (Álvaro Tordesillas, 2010: 42-44)[3]. En el caso de Aragón, el INC actuaba únicamente a través de la Delegación del Ebro, con sede en Zaragoza, abarcando las regiones de Aragón, Cataluña y Navarra[4]. Francisco de los Ríos Romero (1913-1995), ingeniero agrónomo, fue nombrado director jefe de la misma el 9 de enero de 1946 (Marcuello, 1992 y Germán Zubero, 2010: 56)[5], cuando el zaragozano José Borobio Ojeda (1907-1987) ya habia pasado a formar parte de este equipo tras su nombramiento en 1943. Éste tomó el cargo de arquitecto del Instituto Nacional de Colonización, con destino en su sede de Zaragoza, el 13 de diciembre de 1943 (Vázquez Astorga, 2001: 460-463)[6], siendo el encargado del diseño de los nuevos pueblos y de las ampliaciones de algunos de ellos, en los que actuó el Instituto. A este profesional debemos, por tanto, el diseño y la autoría de todos los pueblos que vamos a analizar en las siguientes páginas.

Aragón fue una de las regiones españolas donde se desarrolló más extensamente la acción colonizadora debido a la clara necesidad de agua en buena parte de su territorio y al avanzado estado en que se encontraban las obras hidráulicas de mayor prestancia[7]. La zona de La Violada, que es la que nos ocupa, fue declarada de interés nacional en 1944[8], pero no será hasta la entrada en vigor de la Ley sobre Colonización y Distribución de la Propiedad en las Zonas Regables de 1949 cuando se pongan en marcha las obras más importantes en esta región, al igual que en el resto de España (Aranda y Lasierra, 1977: 68).

# El INC y las Artes Plásticas: pintura mural y escultura.

La iglesia desempeña un papel fundamental en el panorama español de la posguerra, ya que desde la guerra civil había sido un firme apoyo para el régimen. Por ello, una de las partes más importantes y más representativas de estos nuevos pueblos de colonización van a ser sus iglesias; unos edificios que fueron dotados de los elementos necesarios para llevar a cabo los rituales religiosos: mobiliario litúrgico (mesas de altar, pilas bautismales, pilas para el agua bendita, confesionarios, lámparas, veletas, campanas, etc.) y otros elementos donde cabía una mayor intervención de los artistas plásticos (pinturas, esculturas o mosaicos), todo ello regido por las pautas de funcionalidad y síntesis (Lozano y Bazán, 2010: 285).

Al tratarse de obras construidas de nueva planta, la dotación del INC debía ser completa. Esto ayuda a la realización de la "obra de

arte total" que se buscaba recuperar en los años '50, a lo que se une el interés en la posguerra por volver a usar las técnicas tradicionales, condicionados por la situación que se vivía, en la que los materiales tenían que ser por necesidad los de la tierra y las técnicas artesanales, volviendo al trabajo tradicional y permitiendo la integración de las artes.

En la inmediata posguerra, la gran cantidad de imágenes que hubo que reconstruir o reponer fue de tal magnitud que proliferaron imágenes de mala calidad, lo que hizo que pronto se hiciera necesario un control sobre la calidad de las mismas, buscando un arte religioso con suficiente dignidad.

En este sentido, el INC siempre defendió unos valores estéticos avanzados, como la introducción de la abstracción, gracias a la dirección del Museo Nacional de Arte Contemporáneo por José Luis Fernández del Amo (1952-1958), que a la vez era arquitecto del Instituto desde 1947, siendo él mismo el que recomendó a las autoridades el encargo de murales y esculturas al gusto de la nueva estética (Ureña Portero, 1982: 33 y 121-122). Una estética que no fue entendida por todos, lo que llevó a que muchos obispos no quisieran bendecir algunas obras, retirándolas o destruyéndolas en el peor de los casos. Aunque la realidad es que no todo fue arte de vanguardia.

Posteriormente, en los pueblos se han adquirido imágenes por cuenta propia, generalmente con medios bastante precarios y sin un excesivo carácter, salvo algunas raras excepciones, pero siempre son obras posteriores al momento fundacional, que es el que nosotros estamos analizando[9].

El INC siempre supo valorar el patrimonio que tenía, lo que llevó a que, en algunos casos, al ceder la titularidad de los conjuntos religiosos a los obispados, el Estado se reservara la propiedad de las pinturas e imágenes artísticas, siendo un modo también de preservarlo de su desaparición por parte de mandatarios más tradicionalistas (Lozano y Bazán, 2010: 299).

Históricamente, la imagen ha sido más eficaz que la palabra para transmitir las enseñanzas de los evangelios, siendo más fácil su comprensión por parte del pueblo, de ahí que la imagen sacra sea una aliada del clero en sus pastorales, siendo la obra de arte un medio especialmente eficaz para penetrar en el alma y actuar sobre ella, tanto para bien como para mal (Hani, 1997: 9).

José Borobio ocupa un papel importante en este cometido, ya que,

como arquitecto encargado de la zona, actuará como mecenas de estos artistas. Pero no son sólo los arquitectos los que juegan un papel fundamental; hay que tener en cuenta también a los receptores de ese arte, que son quienes lo han de difundir y salvaguardar para su futuro legado. A este respecto, desde la *Revista Nacional de Arquitectura* se hacía un llamamiento a la educación de los futuros sacerdotes:

"Nos parece incomprensible que no se dé a los seminaristas ninguna educación artística, ya que a ellos incumbirá el día de mañana la labor de hacer construir nuevas iglesias y nuevos templos, así como velar por la salvaguarda de las iglesias antiguas. Por eso no es extraño que entre los ministros del culto se encuentren tan pocos que demuestren alguna comprensión hacia el arte moderno" [10].

Pero no hay que olvidar que es un arte funcional y que, pese a tener que acomodarse a las necesidades y circunstancias de los tiempos modernos, tiene sus propios fines, de los que nunca puede apartarse, y sus propios deberes, a los que nunca puede faltar[11]. Es un arte sagrado que, en virtud de su mismo nombre, debe contribuir de la mejor manera posible al decoro de la casa de Dios y promover la fe de los que se reúnen en el templo, para asistir a los divinos oficios y participar de la gloria celestial[12], y el arte tiene que contribuir a ello; sino el arte que no eleva el alma, ni tiene espiritualidad, ni busca la belleza en Dios, será algo materialmente perfecto, pero desprovisto del fin más elevado de la obra artística[13].

Por ello, en los años de posguerra, la polémica se centra en el debate entre el arte realista o el arte abstracto como medio más eficaz para llegar a Dios, acusándose muy pronto a la abstracción de ser un arte elitista, no social, no comunicativo y, por lo tanto, tampoco útil, salvo en el caso de la decoración. Por ello aparece de nuevo la figuración. Una neofiguración que no inventaba nada, pero que tampoco era una unión que enlazara directamente con el pasado, dando como resultado la unión de lo figurativo a las experiencias que se habían dado en el arte anterior a la guerra civil (Torralba Soriano, 1980: 302).

En definitiva, lo que quedaba claro era que "el arte religioso no se puede afrontar sin preparación y sin fe. De lo contrario, resultan verdaderos engendros heréticos y chabacanos, que alejan al que los contempla, de toda idea de devoción"[14].

#### Pintura mural

En el franquismo había una primacía del Estado, y esa era la

primacía de lo arquitectónico. Ante ella, las otras artes deberían disciplinarse para ocupar su rango de combate y ordenamiento (Cirici Pellicer, 1977: 64). Para Fernández del Amo, si la arquitectura tomaba conciencia de su responsabilidad en la formación de un ambiente que mejorara la condición del medio y aportase alegría de vivir del hombre, una buena parte había de corresponderle al arte (Logroño, 1974: 79), siendo el arte religioso, en palabras de José Luis Sánchez, el único arte social aplicado que se podía hacer en España entonces (Logroño, 1974: 32).

Una de estas manifestaciones, ligada indisolublemente a la arquitectura, era la pintura mural, entendida como superación de la pintura de caballete y portadora, además, de un destino social (Llorente Hernández, 1995: 187). Desde las páginas de la *Revista Nacional de Arquitectura* se insistía en que había que romper la división de funciones y el arquitecto debía ser a la vez muralista, una idea de arquitecto total que concibe toda la obra completa, desde la arquitectura hasta su decoración y acabado final (Ureña Portero, 1981: 118).

Las bases de esta nueva pintura mural eran el realismo y la religiosidad. Había que realizar arte con un fin espiritual, argumentando que lasvanguardias eran las responsables de la pérdida de la identidad nacional en el arte, por ello había que volver a un arte espiritual, cargado de realismo y religiosidad (Llorente Hernández, 1995: 35-45).

La decoración mural está, por esencia, abierta a ese nexo exterior que es la arquitectura. Chueca Goitia decía que la pintura "debe estar al servicio del muro, sin desvirtuarlo, haciendo que se respete su integridad física, como un tapiz, que no destruye el muro, sino que lo valora" (Chueca Goitia, 1967: 183).

El muralista José María Sert (1874-1945) va a ser recuperado por el franquismo como uno de los grandes maestros del pasado que por el colosalismo de sus composiciones, la virtualidad de su técnica y el ímpetu retórico y grandilocuente de sus conjuntos, ya que podía engrandecer propagandísticamente al Nuevo Estado y encauzar la tarea de los jóvenes y entusiastas muralistas (Ureña Portero, 1981: 116)[15]. Con él se iniciaba una labor de muralismo que seguirían maestros como Daniel Vázquez Díaz, Ángel Carretero, Francisco Farreras, José L. Gómez Perales, Manuel Villaseñor, Carlos Lara, Delhy Tejero, Manuel Mampaso, Javier Clavo, etc., siendo los años '50 la década más importante para el muralismo, en consonancia con la lenta

recuperación económica respecto a los años '40, no sólo en encargos del Estado, sino también en obras de iniciativa privada.

#### **Escultura**

La escultura es también un medio indispensable en el culto religioso. Desde la segunda mitad del siglo XIX se habían producido importantes transformaciones en esta disciplina, como por ejemplo la disminución notable del género religioso, aunque el carácter sacro se recuperará en la escultura de posguerra (Azpeitia Burgos, 1990: 139), produciéndose el auge de la misma entre 1945 y 1955 (Vázquez Astorga, 2002: 359).

En ella se detecta, anticipándose al Concilio Vaticano II (1962-1965)[16], una disminución del número de imágenes y el establecimiento de una jerarquía dentro de su ubicación, dándose prioridad a la presencia del Crucificado, la Virgen María, el santo titular y el vía crucis, siendo muchas de ellas realizadas por artistas de gran calidad que facilitaban los modelos (Lozano y Bazán, 2010: 295).

Esta privación de la estatuaria en los edificios hizo que la escultura fuera una de las bellas artes más desamparada de estos años, ya que la arquitectura rechazaba todo ornamento que no fuera necesario (Sepúlveda Sauras, 2005: 433)[17]. El ornamento no necesario es superfluo, porque la riqueza no ha sido nunca signo de religiosidad: la monumentalidad de la iglesia no radica en su tamaño, sino en su significación (Fernández Arenas, 1963: 93).

Paul Válery decía, refiriéndose a la arquitectura moderna, que "la pintura y la escultura son hijas abandonadas. Ha muerto su madre, y su madre era la arquitectura. Mientras vivía, les daba su puesto, su empleo, sus estrecheces. La pintura y la escultura tenían su espacio y su luz bien definidos, sus temas y sus relaciones…"[18].

Por tanto la producción escultórica religiosa fue la que triunfó en estos años, siempre dentro de unos cánones académicos, sin salirse demasiado de la norma, aunque en algunos casos podamos observar ciertas notas de modernidad en las obras.

## La actividad de José Baqué Ximénez en los pueblos de colonización

El zaragozano José Baqué Ximénez (1912-1998), uno de los pintores más sólidos de la pintura aragonesa contemporánea (Giménez Navarro, 1990: 249), fue el primero en decorar las iglesias de los pueblos de colonización aragoneses, además de ser un perfecto conocedor de los

mismos, debido a su faceta de constructor de alguno de ellos[19]. Este conocimiento de la arquitectura y su amistad con José Borobio llevó a una perfecta integración de la pintura mural en la misma, creando un conjunto que hace de estas iglesias unas obras fundamentales en la historia del arte aragonés de los años '50:

"Desde su primera obra, para los nuevos pueblos creados por Colonización, Baqué Ximénez acertó plenamente con el estilo y la técnica que convenía a la arquitectura de aquellas luminosas y modernas iglesias" (Torres, 1957: 8).

"A las modernas iglesias de estos nuevos pueblos de Colonización «les va» la pintura de Baqué; su estructura, sus muros la piden, más, mucho más que todas esas absurdas figuritas de yeso con los carrillos coloreados y barbas recién arregladas" (B. M., 1957: 6).

Estas pinturas recibieron una buena aceptación y valoración desde su origen, como demuestra además que cinco de estos murales realizados para las iglesias de los pueblos de Colonización figuraran entre las obras expuestas en la exposición de Baqué Ximénez inaugurada el 16 de mayo de 1961 en la Institución "Fernando el Católico" (Sepúlveda Sauras, 2005: 99)[20].

Baqué Ximénez, que había empezado a pintar por vocación, entró en el estudio Goya de Zaragoza en 1933 (García Guatas, 1994: 19), actividad que concluiría el 30 de julio de 1936 (Ansón Navarro, 2006: 22). Tras la guerra, compaginando su trabajo de constructor con la pintura, comenzó a realizar los murales para los pueblos de Colonización, dentro del ambiente religioso de posguerra, que no escapa a casi ningún artista (Giménez Navarro, 1990: 229).

Su forma de expresar la religiosidad no atiende a las formas rígidas y academicistas que abogaban algunos sectores, sino que es una interpretación personal (Giménez Navarro, 1990: 207), siempre con tratamiento novedoso, pero siendo respetuoso con el tema tratado, del que el fiel puede hacer una lectura clara (Giménez Navarro, 1987: 32). Adapta sus modos a un lenguaje figurativo reconocible en el que se aprecia una tendencia a la síntesis formal y un acentuado geometrismo, común a las tendencias estéticas imperantes fuera del campo religioso.

En sus composiciones hay un gusto por la simplificación, soliendo aparecer únicamente el santo titular y pocos más elementos, eliminando todo lo accesorio de la composición. En todas ellas introduce el paisaje como referencia espacial, quizá influido por la práctica del dibujo del paisaje natural en su paso por el Estudio Goya. Son

paisajes irreales, vacíos de vida, carentes de caminos, con arquitecturas de clara referencia aragonesa, compuestos por planos de color[21]. Es la esencia de la naturaleza, con una búsqueda estética clara.

El método que utiliza en la realización de las pinturas murales es el siguiente:

"En primer lugar, trabaja unos pequeños bosquejos que le sirven para fijar las ideas y a continuación pasa a realizar el boceto previo, en cartón, y a escala, algunos de ellos en color[22]. Esto lo pasa a un dibujo general que refleja la obra en su totalidad, a tamaño natural y sobre soporte de papel de embalaje. Pincha el papel sobre el muro, previamente preparado, y procede al estarcido del mismo, de modo que el silueteado de la composición quede perfectamente fijado sobre la pared, tras lo cual empieza la ejecución del trabajo definitivo.

(...) Comienza a pintar sus composiciones ejecutando en primer lugar la figura central, que es la que va a encajar y entonar cromáticamente el resto de los elementos que aparecen en la escena; a continuación, procede a trabajar los laterales dejando para el final el fondo, para el que normalmente reserva un paisaje o unas arquitecturas." (Giménez Navarro, 1987: 34).

## La empresa Arte Sacro Navarro y el INC

La empresa Arte Sacro Navarro, encargada de la realización de una buena parte de las obras artísticas de los pueblos de colonización del Alto Aragón, fue fundada en 1939 en Zaragoza por Leopoldo Navarro Orós y Manuel Navarro López, dedicándose a la realización de todo tipo de trabajos relacionados con el arte religioso: retablos, altares, imaginería, pintura, decoración, dorado, marcos, mosaicos, esmaltes y restauración[23]. Una gran empresa que no sólo se limitaba al ámbito Zaragozano, sino sus obras llegaron incluso que Latinoamérica[24]. A esta oferta habrá que sumar en los años 50 la vidriera[25], al absorber los talleres de Rogelio Quintana (Isasi-Isasmendi, 2010), vidrieras aragonesas y la sección de vidrieras de La Veneciana, tomando el nombre de Vidrieras de Arte Cristacolor, que es el nombre que mantiene hoy en día[26].

El estudio-taller estaba instalado en un principio en la calle Sepulcro  $n^{\circ}$  42, hasta que el 1 de septiembre de 1948 se trasladan a la calle Almagro  $n^{\circ}$  3[27]. Esta empresa, que intentaba unificar las últimas tendencias del arte de su tiempo con un modo de hacer al más puro estilo medieval, se conformaba por un gran taller con bastantes operarios y con sus máquinas propias, donde se realizaba todo el

proceso de ejecución de la obra, desde la redacción del boceto hasta la colocación de la obra en su ubicación definitiva. La filosofía de la empresa queda perfectamente recogida en uno de sus escritos:

"Nosotros pretendemos aunar las últimas tendencias y orientaciones de la pintura más actual, que revaloriza la belleza de la línea y del color y exalta los valores decorativos sobre los exclusivamente anecdóticos, con la técnica acabada del arte medieval, disciplina en fervor de la obra bien hecha (...) Esta fusión de ideales estéticos no podría lograrse con mejor fruto en ningún género de pintura que en el de la interpretación de motivos sacros.

(...) Hoy, creemos que la coyuntura espiritual de nuestro tiempo se presenta especialmente favorable para el intento que venimos propugnando desde hace varios años: restaurar en la pintura sacra el sentido de lo decorativo, uniéndolo a esa entrañable emoción religiosa que, si no puede estar ausente en ningún quehacer humano, es esencial en una obra de esta naturaleza"[28]

El modo de trabajo de los mismos es el siguiente: una vez que reciben el encargo, estudian el proyecto detenidamente, analizando también el espacio arquitectónico que va a albergar dicha obra y las condiciones particulares que cada caso pueda requerir, para que la obra esté en armonía con el resto del conjunto. Tras recibir los datos, generalmente de los arquitectos (planos, medidas, etc.) suelen visitar los lugares donde han de colocar sus obras (si es posible) y a partir de ahí, una vez realizados los diseños en papel, proceden a su elaboración, de una manera meticulosa y muy perfeccionista, usando técnicas tradicionales, realizando la obra completa. Por ejemplo, si se trata de un retablo, realizan tanto el diseño arquitectónico (el armazón) como las tablas, el dorado o las esculturas que puedan componerlo, sin necesidad de ninguna colaboración externa al taller propio.

Respecto a la iconografía, el tema viene dado por el comitente, pero son ellos los que toman la decisión en cuanto a qué representar. En este sentido, eran poseedores de una ferviente inclinación religiosa, que complementaban con un gran estudio de las sagradas escrituras y libros de iconografía cristiana como una herramienta indispensable del taller (Torres, 1950)[29]. Es lo que Pío XII denominó un intercambio entre el cristianismo y el arte[30]:

"Cuando un artista pone mano en una obra destinada a despertar el fervor y la fe de los que oran ante ella, no hará una inspirada si no es creyente y además si no trasfunde en su obra algo de ese fervor que es patrimonio suyo" [31].

Estos primos habían trabajado ya con los hermanos Borobio en otros encargos, siendo por ejemplo los encargados de realizar todos los retablos (salvo el mayor) de la nueva iglesia del Sagrado Corazón de Jesús de Zaragoza (Regino y José Borobio, 1929-1942) [32].



Figura 1. Desde la izquierda, Leopoldo Navarro (1) y Manuel Navarro (5). Inauguracioń de las pinturas del retablo mayor de las Carmelitas Descalzas de Zaragoza, 1949.

A continuación vamos a analizar cada uno de los casos que conforman nuestro estudio, siguiendo un orden cronológico, comenzando con las obras de José Baqué Ximénez para concluir con las realizadas por la empresa Arte Sacro Navarro.

### Ontinar del Salz

Ontinar del Salz fue el primer pueblo proyectado por el INC en Aragón y el sexto a nivel español. El nombre del Salz lo toma por su emplazamiento en el término donde la Santa Imagen de la Virgen del Salz se apareció en el siglo XI y en el cual posteriormente se construyó la ermita en su honor, con orígenes en época medieval y en uso hasta nuestros días. Es por ello que el nuevo pueblo de La Violada tomó como patrona a la Virgen del Salz.

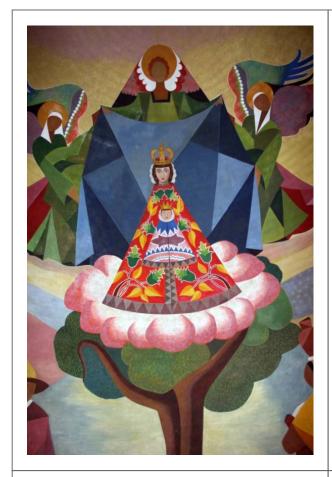


Figura 2: Vista en detalle de la pintura de Baqué Ximénez en Ontinar.



Figura 3: Vista del grabado en el que pudo inspirarse, publicado en la revista *El Pilar*.

La iglesia de este pueblo, situada al fondo del paseo del Generalísimo, es un edificio realizado siguiendo un estilo *románico modernizado* (Torres, 1949b: 5), reflejo de la arquitectura de los años '40 en España y su búsqueda de un estilo nacional, que en Aragón se busca sobre todo en el mudéjar y el renacimiento.

Al interior está formada por una gran nave rectangular de 20 m de longitud cubierta por una bóveda de cañón con arcos fajones. Entre los contrafuertes se construyen una serie de capillas a ambos lados, que también reciben decoración, y se culmina con un ábside semicircular cubierto con bóveda de cuarto de esfera[33]. La decoración interior de todo el edificio es muy sobria, reservándose la decoración principal para el ábside que cierra la nave, en el que figuraría una gran pintura representando la aparición de la Virgen del Salz[34]; una pintura mural para la que se presupuestaba la cantidad de 10.000 pesetas.

Así figura en el proyecto de 1947, siendo bendecida la primera piedra de este nuevo templo el 28 de noviembre del mismo año[35]. Pero conforme avanzaban las obras, en 1949, y por orden del Director

General de Colonización, es necesario realizar una serie de modificaciones. Entre ellas, la petición de peraltar el presbiterio y darle un metro más de profundidad, con el fin de conseguir una mayor amplitud y un mejor efecto de perspectiva, quedando la pintura como eje principal del decorado de la iglesia.

Pero lo que más nos interesa es que Borobio se plantea la necesidad de dar un mayor presupuesto para la pintura del ábside y además ya cuenta con un boceto aprobado del pintor zaragozano José Baqué Ximénez[36].

La iconografía de la Virgen del Salz, como el resto que iremos viendo en los pueblos estudiados, no se escoge tan azarosamente como en un principio parece, y en este sentido la prensa de la época es clarificadora[37]. Pero antes, hay que conocer la historia de esta aparición:

"Apareció en una noche la Imagen de la Stma. Virgen del Salz cercada de resplandores a un Caballero Templario en los términos de la Villa de Zuera el cual estaba orando en las Orillas del Río Gállego y felizmente vio sobre un Árbol llamado Salz la referida Imagen de Nuestra Señora con el Niño Jesús delante de su Regazo (...)"[38].

Los Templarios eran conocidos por su lucha contra los enemigos de la fe católica, defendiendo la causa de la religión, y ésta es una situación que podemos ver repetida en el alzamiento de "nuestra gloriosa cruzada". Eran monjes y guerreros a la vez, por lo que unían sus virtudes del religioso con las cualidades del soldado, conformando un tipo perfecto de caballero (Guayar, 1939: 27-30).

Baqué Ximénez, que acababa de ganar el premio de honor en el Salón de artistas Aragoneses (Giménez Navarro, 1987: 34), fue el pintor elegido por José Borobio para resolver este problema estético de tanta importancia para la política franquista: conjugar tradición y modernidad. No se podía realizar un retablo porque no encajaba en el espacio, ni una pintura clásica, por lo que había que buscar un punto intermedio, y Baqué lo consigue, sabiendo "situarse en su época sin haber perdido el amor a la tradición" (Torres, 1949c), con un vanguardismo refinado y selecto siempre en la línea de la severa inspiración del románico y adaptándose perfectamente al espacio arquitectónico (Torres, 1949a).

El muro sobre el que se iba a disponer la pintura, un espacio semicircular cóncavo de grandes dimensiones, ofrecía varios problemas. Además de la propia forma, la calidad de la materia también

ofrecía obstáculos, y había que conjugar la pintura con la potente luz que llegaba de las paredes de la iglesia. Por los problemas de la materia era imposible pintarlo al fresco, por lo que tuvo que hacerlo al óleo sobre muro. Para ello, lo primero que hizo fue revestir la pared de una preparación estuco para aplicar después el óleo, pero no era un óleo preparado por él sino *tubos de marca*, quedando así el resultado final con un tono mate (Torres, 1949c).



Figura 4: Vista general de la pintura de Ontinar por Baqué Ximénez.



Figura 5: Proyecto de 1947 por José Borobio. AHPZ, Exp. 166.

Con una composición triangular, Baqué sitúa en el centro a la Virgen del Salz sobre una nube posada en el sauce (salz) y con el niño en brazos. La iconografía del sauce debajo de la Virgen se usó en el santuario a partir de 1824, colocando también a su lado un caballero templario, de la que se realizó un grabado, publicado en la revista El Pilar en 1949, que sin duda conocería Baqué, ya que la imagen de la Virgen y el niño es similar, aunque aquí se prescinde del caballero (Ester Rubiera, 1949: 413). La talla de la Virgen, la imagen más realista de este ábside, aparece cubierta por un manto, que es la parte más colorista de la composición y la parte trabajada con más detalle, ya que, antes del incendio que tuvo lugar en el interior del santuario en 1949, la Virgen del Salz siempre aparecía cubierta con un manto. Ambos aparecen coronados, y su rostro está trabajado con sumo detalle. El manto, de color rojo, presenta unas representaciones florales perfectamente simétricas.

Coronan la imagen tres ángeles, construidos por planos de color, que son los encargados de sostener el cortinaje azul que rodea a la virgen. Lo más detallado de estos ángeles son las alas, mientras que las caras aparecen con el rostro sin trazar, en esa constante de Baqué de dotar únicamente de rostro a las imágenes principales, dejando a las secundarias despersonificadas, quizá con la pretensión de crear un prototipo universal y que todo el que contempla la escena pueda identificarse con estos personajes. Lo mismo sucede con los personajes que constituyen la base de la escena, sustituyendo al caballero templario por campesinos en un día de trabajo en el campo, sirviendo como espejo de todos los colonos que acudirían al amparo espiritual de la Virgen del Salz, siendo también una forma de acercar la imagen al pueblo: "Jesús hablaba del sembrador [...] porque aquellos que le escuchaban sólo entendían las cosas que eran de su mundo. Pues bien, estas pinturas religiosas de Baqué Ximénez parecen hechas casi exclusivamente para la buena tropa de la gleba [...]. Son una llamada a la tierra, pero considerándola sólo como soporte del cielo, abierto también en colores cotidianos" (Del Río, 1953: 6).

El fondo en la parte superior representa un celaje en tonos amarillos y malvas, con algunas nubes intercaladas, dominando en la parte inferior un paisaje estructurado en diferentes planos de color; tierras de nuestro país en tonos verdes, rosados, marrones, y amarillos, representando los diferentes cultivos de la comarca.

Fue tal el éxito de este primer mural de Baqué que llegó incluso a considerarse que este retablo era la obra de más importancia y responsabilidad firmada por Baqué Ximénez (Torres, 1949a: 1), y "uno de los mejores trozos de pintura de su vida"[39]. Pero esta popularidad no sólo se quedó en Aragón ni en España, sino que transcendió al extranjero, ya que, en la Exposición Internacional de Arte Sacro celebrada en Roma en el año 1950[40], Aragón fue representado por José Borobio y José Baqué mediante fotografías y bocetos de esta iglesia de Ontinar del Salz.

El conjunto de arquitectura y pintura, tal como constata la prensa la época, "ha sido exponente de la inquietud artística que en nuestra ciudad se respira y que en esta salida al exterior ha venido a demostrar la valía de estos elementos jóvenes e innovadores portadores de una inquietud revolucionaria, pero sujetos a la disciplina del estudio y del oficio"[41].

## El Temple

El Temple, proyectado en 1947, fue el segundo pueblo realizado por el INC en Aragón, aunque no fue terminado hasta 1953 (González y Gómez, 1952: 12). Su iglesia es un edificio de nave única de cinco tramos y con la capilla mayor destacada, todo cubierto por bóveda de arista, inspirado en las construcciones mudéjares, igual que el exterior de la iglesia (Delgado Orusco, 1999: 569 y Naval Mas, 1980: 116-117).

En la capilla mayor es donde se sitúa la pintura mural titulada "Quince de Agosto", resultado del concurso de bocetos que a nivel nacional se desarrolló para llevarla a cabo, siendo premiado el 11 de febrero de 1952 Baqué Ximénez.

La muestra con los bocetos presentados al concurso abrió sus puertas el 11 de abril de 1952 en la Sala de Exposiciones de la Casa de la Asociación de la Prensa de Zaragoza, siendo presidida por el presidente del INC, Alejandro Torrejón[42]. En ella se exponían una serie de fotografías de los pueblos de Ontinar y El Temple, siendo el grueso de la exposición los seis bocetos presentados a la convocatoria del INC (H.A., 1952: 10). El jurado estaba integrado por el director general de Colonización, Alejandro Torrejón, el jefe del servicio de Arquitectura del Instituto, José Tamés, el párroco de Santa Engracia, Mariano Carilla, el presidente de la Academia de Bellas Artes de San Luis, José Valenzuela La Rosa, y el arquitecto de Colonización, José Borobio[43].

El fallo del mismo tuvo lugar ese mismo día por la mañana, adjudicando el premio al referido boceto titulado "Quince de agosto"[44], firmado por Baqué, ya que esta pintura, junto a la de Ontinar, "tienen el concepto moderno por el que se quiere orientar la pintura mural de los templos en el momento actual". El segundo premio fue concedido a Guillaume (Giménez Navarro, 1987: 34), mereciendo una mención especial los bocetos "Mater Divinae Gratiae" y "Oración" (H.A., 1952: 10). Esta va a ser la única pintura de Baqué que realice al fresco, ya que así lo requerían las condiciones del concurso.

El dogma de la Asunción, que siempre había sido apoyado en España, tras una larga lucha a finales de los '40, por fin veía su definición el 1 de noviembre de 1950 de la mano del Papa Pío XII y la bula "Munificentissimus Deus" (Oliván, 1952)[45], por eso parecía lo más correcto que el primer pueblo de colonización levantado en Aragón tras esta definición se hiciera eco de este acontecimiento tan importante para la Iglesia Católica y que nuestro país tanto había luchado por sacar adelante.

En la representación aparece de la figura de la Virgen de cuerpo entero, ya que fue subida al cielo en cuerpo y alma, como corresponde a la Madre de Dios: "Desecha, madre, toda sensación de horror ante la idea de que tu alma va a separarse del cuerpo, porque estas predestinada a la vida eterna, a la felicidad inacabable" (Vorágine, 2001: 493).

La Virgen, en este misterio de la Asunción, un intermedio entre la realidad y la entelequia, no está lejos todavía de esas colinas, los campos sembrados, el caserío con su fuente, que se sitúan en la parte inferior de la composición, aun cuando ya está rodeada de los ángeles y su música celestial, que envuelven a la imagen y la acompañan en su ascenso al cielo. La Virgen aparece de pie sobre una media luna, reposada en una nube que dos ángeles se encargan de elevar al cielo, donde le espera la paloma del Espíritu Santo, el mismo que le había engendrado al Hijo de Dios y que ahora la recibe en el Paraíso. Todo ello perfilado por un pequeño halo de luz que destaca ligeramente estas figuras del conjunto de la composición, como si una luz propia emanara de la imagen.

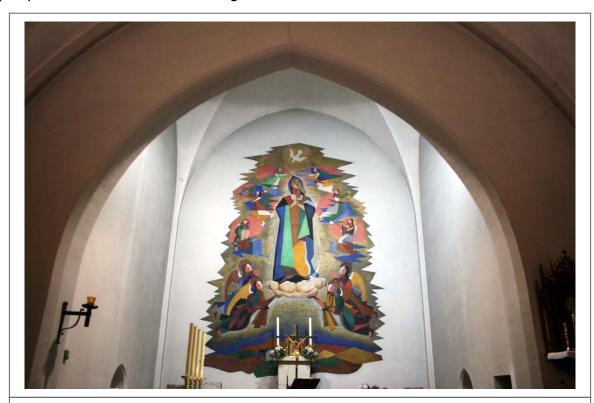


Figura 6: "Quince de Agosto", por Baqué Ximénez, El Temple

En este sentido, la iglesia siempre se ha servido del arte para revestir con dignidad el mundo sobrenatural, usando la belleza visible como reflejo de la belleza invisible de Dios, como vemos en esta composición, siendo más sencillo comprender el dogma de la Asunción por medio de imágenes (Montoya Alonso , 2005: 18). Es una representación sencilla, compuesta por planos de color, en la que la luz es su nota fundamental: "No habrá en él voluptuosidades barrocas ni oros flamígeros que anonaden. Será luz y color, como los que a diario el campesino contempla en su trabajo, como una parábola del Señor [...] Líneas simples que nos dan un punto de éxtasis de abandono de nosotros mismos, pero sin alejarnos de la realidad" (Del Río, 1953: 6). Igual que en la pintura de Ontinar, sólo María tiene el rostro personificado, apareciendo el resto de los personajes con el rostro esbozado.

Es como si esta pintura estuviera hecha "para los hombres que se escaparían hacia arriba, pero que el menester, el quehacer diario, les ata al terruño de donde por fuerza — es ley de Dios — ha de sacarse el pan nuestro de cada día" (Del Río, 1953: 6).

Un aspecto a tener en cuenta es la reacción del pueblo ante estas imágenes tan modernas dentro de una iglesia. Para dar respuesta a esta cuestión contamos con un testimonio literario de la época: "Pueblonuevo", la novela de Ildefonso-Manuel Gil (1912-2003) basada en un pueblo de colonización de Aragón. Ha solido identificarse con el pueblo de Ontinar del Salz[46], aunque leyendo la descripción que realiza de la iglesia, quizá habría que identificarlo con El Temple, ya que es su iglesia la que describe, expresando cómo ve él el uso de estas pinturas modernas para el culto religioso:

"La señora Manuela suspiró otra vez, disgustada consigo misma. (...) No podía seguir la misa; no conseguía enhebrar las cuentas del rosario, se le iba la cabeza a mitad de un Avemaría, confundía y olvidaba los Misterios. (...) No lograba acostumbrarse a esta iglesia (...) Pero ¿cómo iba a explicarle a don Pablo[47] que era eso lo que lo le dejaba rezar? (...) En el altar mayor, una gran pintura mural representaba la Asunción de la Virgen, con unas formas y unos colores que no decía nada a los ojos de la señora Manuela. Y ya no había nada más en toda la iglesia, salvo el crucifijo de hierro forjado que se alzaba en el centro del altar. (...) iLa iglesia de mi pueblo sí que era buena para rezar!" (Gil López, 1960: 15-18)[48]

Sin embargo, para otros autores esta pintura significaba "una llama y una llamada a la creencia, un puro arrobo campesino hecho de su propia sustancia y de su propio color y aroma" (Del Río, 1953: 6).

## San Jorge

El tercer pueblo pintado por Baqué Ximénez es San Jorge. Su iglesia es un edificio de nave única a la que se añade una capilla mayor elevada, la entrada sotocoro y el baptisterio, siguiendo el mismo modelo usado por Regiones Devastadas (Delgado Orusco, 1999: 39). Aquí el pintor nos presenta al patrón de Aragón luchando contra el dragón, aunque esta vez el presupuesto es más bajo, motivo por el que quizá se cambió de técnica, usando el óleo sobre tabla, que posteriormente sería empotrado en el muro, siguiendo la misma estética que en las anteriores pinturas[49]. Además esta técnica permitía al artista trabajar en su estudio, sin necesidad de que la iglesia hubiese sido concluida, por lo que avanzarían más rápido los trabajos.





Figura 7: San Jorge, por Baqué Ximénez, en el nuevo pueblo del mismo nombre (1957)

Figura 8: San Jorge, por Baqué Ximénez, en la capilla de Santa Isabel (Zaragoza, 1962)

La imagen de San Jorge como patrón de Aragón se remonta al siglo XI, cuando el santo caballero se apareció sobre su caballo en la batalla de Alcoraz, en la conquista de Huesca (1096), en la que, gracias a la intervención del santo, los cristianos triunfaron sobre los moros, aumentando desde entonces la devoción que se tenía al mismo en toda la Corona de Aragón[50]. En la crónica de Pedro IV el Ceremonioso se relata que San Jorge fue siempre abogado de las batallas de la casa de Aragón, por ello adquiere un valor simbólico, dando un sentido transcendente a la lucha armada, formando parte de la identidad cultural de los caballeros aragoneses.

Pero "no hay que conformarse con la ingenua pretensión de haber

oído leer la vida de un santo, o saber qué día se celebra su fiesta (...) lo que interesa es identificarse con el santo, humillarnos con su humildad, envalentonarlos con su valor, y sobre todo, imitarle en sus virtudes", por ello se propone como modelo a seguir, tal como se constata en la prensa de la época (Granado de Pablo, 1953).

Antes de que esta pintura colgara en el muro de la iglesia del nuevo pueblo, ya recibió alguna visita en el estudio, consiguiendo un gran éxito:

"Su San Jorge de ahora, que aún no ha salido del estudio del pintor, coloca a Baqué Ximénez en la primera línea de los pintores españoles figurativos que pueden abandonar las normas tradicionales de la pintura religiosa y ser considerados seriamente como grandes artistas del género" (Torres, 1957: 8).

El momento elegido para la representación es la lucha con el dragón. San Jorge, vestido como jinete y montado en un caballo gris, atraviesa con la lanza la boca del dragón, a quien da muerte para salvar a la princesa, ausente en esta composición. La escena tiene lugar sobre una especie de acantilado, y al fondo se presenta un paisaje montañoso con un pequeño pueblo a la derecha, en cuya torre puede vislumbrarse una bandera blanca con la cruz de San Jorge.

Para esta representación hizo uso de una estética marcadamente geométrica, dentro del neocubismo que le caracteriza[51], ya que es una escena más violenta que las anteriores, y para él la propia historia del santo así lo requería, dándole un toque un poco menos humanizado que en las anteriores composiciones (Giménez Navarro, 1987: 35).

Tras realizar esta pintura, en 1961 la Diputación Provincial de Zaragoza decide dedicar una capilla a San Jorge en la iglesia de Santa Isabel de Portugal (Zaragoza), eligiendo, después de examinar los bocetos, a José Baqué (B.C., 1962: 9). Este mural, que fue bendecido el 3 de abril de 1963 (Calvo Ruata, 1991: 444), representa a San Jorge descabalgado de su caballo para rematar al dragón y contemplarlo de cerca, "como hace un caballero cazador después del esfuerzo con la bestia" [52].

Su misión era suplir la falta de una capilla dedicada a San Jorge en la antigua capital del reino: Zaragoza[53], y se trata de un desarrollo de la imagen de San Jorge que antes había realizado para el citado pueblo[54].

### **Puilato**

El pueblo de Puilato se proyectó en diciembre de 1953; con un trazado irregular, en el centro del mismo se situaba la capilla, formando un edificio unitario con la escuela. Es la primera capilla de planta central que se construye por el INC en Aragón, circular concretamente y con un diámetro de 9,40 m[55]. En el eje de la puerta de entrada sobresale del círculo la capilla mayor, rectangular, que albergaría la pintura mural (Delgado Orusco, 1999: 657)[56].

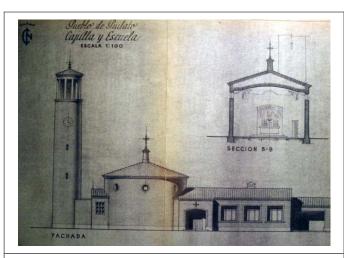


Figura 9: Alzado de la iglesia y planta baja, donde se aprecia la apertura de la ventana en la capilla mayor. AHPZ. Exp. 825.

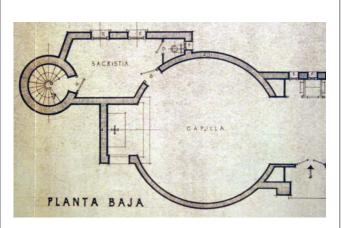


Figura 10: Planta baja, donde se aprecia la apertura de la ventana en la capilla mayor. AHPZ. Exp. 825.

En este caso, el retablo, en forma de tríptico, representa a la Sagrada Familia en la casa de Nazaret, siendo el santo titular del pueblo San José obrero. Al igual que en San Jorge, nos encontramos con un presupuesto menor, por lo que la pintura se realiza sobre tabla y empotrada a la pared[57].

Como tema, parece muy acertado proponer a San José como patrón y modelo a seguir por los colonos:

"Sabe por experiencia San José lo que es ganar su sustento cotidiano con el sudor de su frente; sabe cómo duele, después de haber estado trabajando con esmero y diligencia todo el santo día [...] [sabe] qué es echarse encima la noche o acercase el fin de la semana sin poder llevar a casa lo necesario para comprar el sustento de la familia, y verse obligado a pedir que le presten fiado el pedazo de pan que han de llevarse los hijos a la boca. Todo eso y mucho más lo sabe San José como ninguno, y natural es que a este conocimiento le siga la compasión y el amor hacia los que padecen las mismas miserias que un día padeció. Pues por lo mismo es el más alto y perfecto modelo [...]. Lo que hizo realmente feliz a San José es, en primer lugar, la fe y la religión" (Garzón 1955: 101-104).



Figura 11: Retablo de Puilato, hoy en Ontinar de Salz.

Pío IX el 8 de diciembre de 1870 ya lo había declarado patrono de la Iglesia Universal (M. F., 1945: 1), pero no podemos olvidar el interés de la iglesia católica unos años antes por declarar como dogma la Asunción de San José[58].

El conjunto, enmarcado en un fondo arquitectónico, representa el interior de la vivienda de la Sagrada Familia en Nazaret[59], mostrando una escena intimista, familiar y muy humana, en la que aparece San José ejerciendo su oficio de carpintero, mientras mira con una leve sonrisa a la Virgen María, sentada en el otro extremo, envolviendo entre sus brazos al niño Jesús[60]. La tabla de la izquierda nos presenta un vano en arco de medio punto abierto al exterior de la vivienda, donde podemos ver un paisaje rural con un pueblo de fondo. Este vano coincidía con la ventana que daba luz a la capilla mayor por el lado izquierdo, siendo una perfecta muestra de la interrelación de esta pintura con la arquitectura del edificio que la cobijaba. Incluso el juego de luces y sombras que contiene la misma está hecho pensando en esta iluminación natural[61].

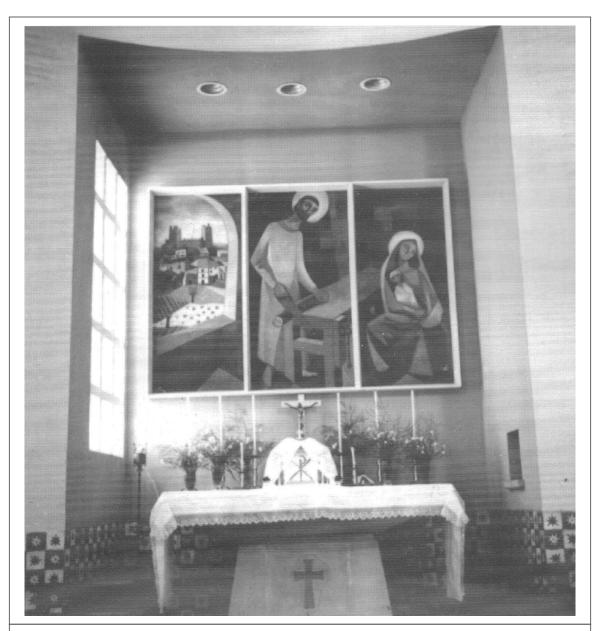


Figura 12: Retablo de Puilato en su ubicacion original. (Giménez Navarro, 1994: 105).

San José, en el centro, destaca en la composición. Se presenta descalzo, siendo su rostro la parte más trabajada, presentándonos a un hombre joven[62], con un tratamiento del rostro similar al de San Francisco Javier en la iglesia del Figarol, en Navarra (Giménez Navarro, 1987: 35). Un hombre "de vida humilde, padre de familia y famoso por el bienestar de los suyos. Esposo leal y prudentísimo, que no se deja llevar por los impulsos ciegos del corazón [...]. Cabeza de la Sagrada Familia, patrón de la familia cristiana, a él hay que volver los ojos para consolidar o restaurar la familia cristiana española".

Podemos poner esta pintura en relación con el modo pictórico de Julián Pérez Muñoz (1927-2009), que trabajó principalmente en los pueblos de Colonización de Extremadura, destacando en este caso la Sagrada Familia para la iglesia de Barbaño (Badajoz, 1963) (Lozano y Bazán, 2010:308-313)[63].

En los años '70 el pueblo de Puilato corría el riesgo de desaparecer, como finalmente sucedió, ya que el terreno sobre el que estaba edificado estaba compuesto, a 50 metros de profundidad, por una capa de yeso y arcilla, que con la llegada del regadío se iba descomponiendo, poniendo en peligro la estabilidad de los edificios y por supuesto la vida de los colonos (Europa Press, 1973: 37 y Ricou, 2003: 36). Tras el abandono del pueblo, la iglesia quedó desamparada durante un tiempo, hasta que uno de los vecinos volvió con un tractor y un remolque para recoger algo que nadie había salvado del abandono: el mural de Baqué Ximénez[64]. Desde entonces, el mural descansa en la antigua capilla del bautismo de la parroquial de Ontinar del Salz, con un gran rasguño en su superficie, testimonio de su corta y desafortunada vida. Esto ha llevado a su total descontextualización, lo que hace que para conocer realmente la obra debamos recurrir a las fotografías en su ubicación original[65].

## Artasona del Llano

El pueblo de Artasona del Llano se terminó en 1956. Su iglesia parroquial, dedicada a San Antonio de Padua, es una construcción de una única nave con cuatro tramos, culminada en la capilla mayor diferenciada y cubierta con bóveda de cañón rebajado (Delgado Orusco, 1999: 692 y Naval Mas, 1980: 366-367). Al igual que la iglesia de Puilato, se presenta unida a la escuela, para poder servir de ampliación a la iglesia en caso de necesidad de espacio.

La capilla mayor de esta iglesia, de planta rectangular, iba a ser decorada con una pintura mural, aunque finalmente se optó por un retablo que une escultura y pintura, realizado por el taller de los Navarro[66]. Este retablo mayor tiene la estructura de un tríptico. En el centro aparece la talla del titular sobre un fondo de teselas doradas[67], y en los laterales cuatro pinturas realizadas en óleo sobre tabla y superpuestas de dos en dos con escenas de los milagros del santo, firmadas por Navarro en 1962.



Figura 13: Retablo de San Antonio de Padua, por Arte Sacro Navarro. Artasona

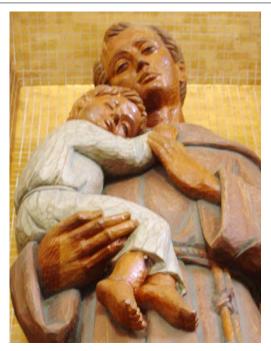


Figura 14: Detalle de la imagen de San Antonio.

San Antonio de Padua aparece en la prensa de la época como un santo de gran popularidad, "cuya glorificación externa sólo tiene rival a Cristo, la Virgen y San José. Nadie más le supera". [68] "Es la síntesis precisa de todo el ascetismo cristiano, ascetismo risueño que reviste la austeridad del sacrificio cotidiano". En Zaragoza se acababa de construir, en su honor, la iglesia de San Antonio de Padua en Torreo (Víctor Eusa, 1940)[69], evidenciando además las relaciones de la política franquista con la Italia de Mussolini, y su decoración pictórica también estuvo a cargo de los Navarro (1946), evidenciando una clara relación entre los temas representados en estas dos iglesias.

Amable y sonriente, San Antonio se representa en Artasona como un joven imberbe, vestido con el hábito de la orden franciscana, sosteniendo amorosamente al niño Jesús con el brazo derecho[70], mientras éste, vestido de blanco y apoyado en su hombro, se encuentra adormecido como si se tratase de su propio padre[71].

La imagen del titular es una talla de madera policromada en algunas partes, como las túnicas y los cabellos, dejando en el color natural de la madera las extremidades y el rostro, lo que, unido al acabado imperfecto de la superficie, le da un aire de modernidad a la escultura.

Las escenas de los lados, óleos sobre tabla, representan, de arriba abajo y de izquierda a derecha, cuatro milagros del santo: San

Antonio entregando el pan a los pobres, la conversión del tirano Ezzelino, el mulo arrodillado delante de la Eucaristía y la resurrección de un joven para que testimonie la inocencia de su padre acusado injustamente de asesinato. Todas las escenas se sitúan delante de un espacio arquitectónico, y las figuras, dentro de su academicismo, acusan un buen dibujo y cierto geometrismo, aunque sin salirse demasiado de las normas establecidas.

#### Valsalada

El pueblo de Valsalada se consideró terminado en 1957. Su iglesia parroquial, dedicada a San Lino, es un edificio que consta de una nave única de 9 m. de ancho por 14 de longitud, con cuatro tramos y capilla mayor diferenciada, rematada esta última con ábside semicircular (Delgado Orusco, 1999: 690)[72].

En su interior, preside la iglesia la talla del titular, ejecutada por Arte Sacro Navarro[73]. San Lino o Lino I fue el segundo papa de la iglesia católica (67-76), sucesor de San Pedro, ya que éste le había elegido para sucederle en el cargo tras su fallecimiento. La advocación a San Lino es un homenaje, sin duda, al entonces obispo de Huesca, Lino Rodrigo Ruesca (1935-1965), designado en este cargo el 10 de marzo de 1935, siendo el encargado de la "reconstrucción material y espiritual de la diócesis tras la guerra" (Peñart Peñart, 2003: 83-85)[74]. Enmarcaban la pintura un conjunto de ángeles, realizados en óleo sobre muro, que cubrían toda la superficie del presbiterio, siendo obra del mismo taller[75].



Figura 15: Valsalada, abside antes de la eliminacion de la decoracion pictorica.



Figuras 16: Valsalada, abside después de la eliminacion de la decoracion pictorica.

En 1994 se produjeron hundimientos en el techo de la iglesia, lo

que llevó a la petición de una ayuda al Ayuntamiento de Almudévar para reparar la cubierta[76]. Es entonces cuando quedaría, al parecer, seriamente dañada la pintura del ábside de la iglesia, por lo que se decidió pintar encima de la misma, presentando el aspecto que actualmente podemos apreciar en la iglesia

### Ermita de Nuestra Señora de la Violada

Una vez que el pueblo de San Jorge fue terminado, se llevó a cabo en su terreno la culminación de la ermita de La Violada; un pequeño edificio de planta circular situado en las cercanías. La imagen de la titular de la misma, bajo la advocación de Nuestra Señora de La Violada, es obra de Leopoldo Navarro[77]. Es una Virgen entronizada, con el niño en su regazo, bendiciendo con la diestra y portando una bola en la mano izquierda, al igual que su madre, ataviada con un vestido cubierto por una capa que se extiende por encima de sus rodillas, para postrar al niño encima, completado el conjunto con una toca. Una imagen que persigue la estética de las vírgenes bajomedievales, quizá siguiendo la descripción de la antigua Virgen de La Violada que describe el padre Faci[78].



Figura 17: La Virgen de La Violada, por Leopoldo Navarro. San Jorge.

Esta escultura fue bendecida en la plaza del pueblo de San Jorge el 8 de septiembre de 1961[79] por Antonio Vicién, arcipreste de Almudévar[80], acompañado por el párroco de San Jorge, siendo trasladada posteriormente en procesión hasta la ermita, en la que descansaba hasta su robo en 1984[81].

# Conclusión

Tras realizar el estudio de las obras de artes plásticas pertenecientes a la zona de "La Violada", podemos destacar, en primer lugar, la calidad que presentan las obras artísticas estudiadas en relación con la arquitectura que las cobija, y, por tanto, la

necesidad de su estudio unitario, que se abordará en la futura tesis doctoral.

En este sentido, el arquitecto José Borobio Ojeda y el resto del personal del INC demuestran en estos pueblos una apuesta por la estética moderna (a diferencia de lo que sucede, por lo general, en la proyección arquitectónica), arriesgando en algunos casos dentro del ambiente poco receptivo a las innovaciones estéticas que se presentan en el medio rural, con unos fieles acostumbrados a modos iconográficos tradicionales y, sobre todo, un estamento eclesiástico poco proclive a la innovación, presentándose en este caso las obras de José Baqué Ximénez como las más novedosas en la zona que nos ocupa, aunque el estudio de las obras pertenecientes a Leopoldo y Manuel Navarro en el conjunto global de los pueblos aragoneses presenta cierto carácter vanguardista.

Asimismo, podemos comprobar que la elección de los temas responde a un proceso estudiado, por lo que poseen una clara intencionalidad política de apoyo a la Iglesia y defensa de sus dogmas; un aspecto que he considerado fundamental para entender estas pinturas dentro del contexto de la época en el que fueron creadas.

Con todo lo anterior podemos concluir que el conjunto de los pueblos de colonización de Aragón estudiado de un modo global nos dará una muestra de su calidad en el panorama nacional de los pueblos de colonización, entre los que, sin duda, el caso aragonés se perfila como una pieza fundamental.

- [1] «Ministerio de Agricultura. Decreto de 18 de octubre de 1939 organizando el Instituto Nacional de Colonización.», *Boletín Oficial del Estado*, núm. 300, 27 de octubre de 1939, pp. 6016-6018.
- [2] La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, creada en 1938, desaparecerá con la publicación del Decreto ley de 25 de febrero de 1957.
- [3] Delegaciones Regionales: Ebro, Noroeste, Tajo, Guadiana, Guadalquivir, Sur-Levante y Baleares-Canarias.
- [4] Esta delegación también contaba con su sede en Lérida.
- [5] Su ingreso se produjo el 29 de noviembre 1941, siendo nombrado director el 9 de enero de 1946.
- [6] «Instituto Nacional de Colonización. Resolviendo el concurso de arquitectos», Boletín Oficial del Estado, núm. 347, 13 de diciembre de 1943, p. 11882.
- [7] Me refiero al Pantano de la Sotonera, el Canal de Monegros, y la Acequia de La Violada, tres obras que en el momento de la llegada del

INC se encontraban prácticamente finalizadas.

[8] La zona denominada "La Violada" es una comarca de la provincia de Huesca que antaño fue importante por ser lugar de paso en el camino de Huesca a Zaragoza. El nombre de la zona viene de la *Vía Lata*, vía romana que unía las ciudades de *Osca* y *Caesaraugusta*, transformándose en la Edad Media en *Vialada*, nombre que llevó al actual *Violada*.

«Decreto de 5 de julio de 1944 por el que se declara de interés nacional la colonización de la zona regable de la acequia de La Violada», *Boletín Oficial del Estado*, núm. 208, 26 de julio de 1944, p. 5705.

[9] Hoy en día también sucede esto. Lo normal es que una nueva parroquia entre en funcionamiento con los ornamentos mínimos, y con el paso de los años, dependiendo también del interés del sacerdote encargado y del presupuesto, se vaya enriqueciendo (García, 2009).

[10] "El arte y la arquitectura moderna", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 178, Madrid, Dirección General de Arquitectura. Ministerio de la Gobernación, octubre 1956, pp. 1-6, espec. p. 2.

[11] "Arte sagrado", *El Pilar*, núm. 3567, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 26 de julio de 1952, p. 470.

[12] Ibídem.

[13] "El Papa y los artistas", El Pilar, núm. 3553, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 19 de abril de 1952, p. 242.

[14] "El arte religioso", *El Pilar*, núm. 3568, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 2 de agosto de 1952, p. 486.

[15] En este sentido cabe destacar que José Borobio, pese a no realizar ninguno de los murales de las iglesias diseñadas por él, sí realizó a lo largo de su carrera el diseño de algunas pinturas murales. (Vázquez Astorga, 2007: 89-100 y 2009: 683-699; Bueno Ibáñez, 1985: 383-400).

[16] "Manténgase firme la práctica de exponer en la iglesias a la veneración de los fieles imágenes sagradas; expóngase, sin embargo, con moderación en el número y en el orden debido, para que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni induzcan a una devoción menos ortodoxa ", (Concilio Ecuménico Vaticano II., 2000: 281).

[17] En los pueblos de colonización, los únicos edificios que recibían escultura monumental eran las iglesias y los ayuntamientos, en los que se colocaba un escudo de Régimen, normalmente en piedra tallada.

[18] "El arte y la arquitectura moderna", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 178, Madrid, Dirección General de Arquitectura. Ministerio de la Gobernación, octubre 1956, pp. 1-6, espec. p. 1.

[19] Dentro de las 14 pinturas murales que realizó a lo largo de su carrera, 6 de ellas se encuentran en pueblos de colonización: Ontinar, El Temple, San Jorge, Puilato, Bardena y El Figarol. Tras su matrimonio con Flora Calvo (iglesia de Santa Engracia, Zaragoza, 19 de octubre de 1939), Baqué, y gracias a su suegro, el constructor José Calvo, entró en contacto con una serie de arquitectos que marcarán su carrera pictórica, lo que por un lado lleva a que no pueda dedicarse todo el tiempo a la pintura, aunque por el otro le permite realizar encargos como la decoración mural de los pueblos que estamos analizando (De Diego, 1988: 11-16).

- [20] Eran los murales de Ontinar, El Temple, Bardena, San Jorge y Puilato.
- [21] "Para ver paisaje salga al campo, y no se ponga delante de un bodegón si no espera comerlo" José Luis Fernández del Amo (Ureña Portero, 1982: 142).
- [22] En el estudio Goya, artistas como Gazo o Torres Clavero les acostumbraron a dibujar las figuras incluso de tamaño natural en papel de embalaje que montaban sobre un panel (Ansón Navarro, 2006: 6).
- [23] Los primos Leopoldo y Manuel Navarro eran poseedores de una buena base de dibujo, como demuestra su larga estancia en el Estudio Goya y su posterior magisterio en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. Comenzaron su carrera pictórica en el citado estudio, ingresando en él en noviembre de 1932, reincorporándose en la posguerra. Manuel Navarro había obtenido en 1950 la medalla de honor en la sección de dibujo por su obra "Ciego". Sobre el estudio Goya: García Guatas, 1994: 19-29; Ansón Navarro, 2006; Sepúlveda Sauras, 2005: 335-349.
- [24] Podemos documentar obras de este taller en: Zaragoza, Huesca, Teruel, Lérida, La Rioja, Navarra, Valencia, Cuenca, Santander, Bilbao, Madrid, Venezuela, etc.
- [25] Será en la vidriera donde desarrollen más en profundidad la tendencia del arte abstracto, aunque este es un tema que supera los límites del estudio que ahora nos ocupa (García Guatas, 1999).
- [26] Entrevista a Antonio Navarro Vega, Zaragoza, 20 de mayo de 2011; Archivo Arte Sacro Navarro, Publicidad 1996.
- [27] Archivo Arte Sacro Navarro, Publicidad enviada en 1948.
- [28] Archivo Arte Sacro Navarro, Folleto de la Exposición de pintura religiosa. Manuel Navarro López, Leopoldo Navarro Orós celebrada en el salón de exposiciones del antiguo hospital de Santa María Instituto de estudios Ilerdenses-, celebrada del 11 al 15 de diciembre de 1949.
- [29]En mi visita al actual taller de sus herederos, pude comprobar este dato, ya que todavía conservan dichos libros como uno de esos pequeños tesoros que conforman el taller. Entre ellos, podemos citar Ferrando Roig, 1950.
- [30] Ibídem,
- [31] "El Papa y los artistas", El Pilar, núm. 3553, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 19 de abril de 1952, p.242.
- [32] "El corazón de Jesús ya tiene su iglesia", El Pilar, núm. 2143, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 20 de junio de 1932, p.4.
- [33] Este tipo de capillas, que veremos también en la iglesia de El Temple, dejarán de usarse en la década siguiente.
- [34] Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ), Exp. 166, "Pueblo de Ontinar

del Salz. Proyecto de iglesia y casa rectoral. Memoria — planos — pliego de condiciones — presupuesto", Zaragoza, febrero de 1947. En este proyecto se especifica además que el yeso para los enlucidos, sobre lo que se pintará el mural, será perfectamente blanco y muy tamizado. Asimismo, se calcula un precio de 10.000 pesetas para la pintura mural en el ábside.

[35] "Se celebró ayer, a las once y media de la mañana, la ceremonia de la bendición y colocación de la primera piedra de la Iglesia Parroquial y Casa Rectoral del nuevo pueblo de Ontinar del Salz. [...] Actuó en la ceremonia religiosa, en representación del Arzobispo de Zaragoza, [...] don Lorenzo Barezciartúa", en "El nuevo poblado que construye el Instituto Nacional de Colonización. Ayer fue bendecida la primera piedra de la iglesia parroquial de Ontinar del Salz", Heraldo de Aragón, Zaragoza, sábado 29 de noviembre de 1947, pp. 1 y 8.

[36] "Otra partida que figura con muy poca importancia es la referente a la pintura mural del ábside, pintura que por la gran superficie a cubrir -90 m²— ha de presupuestarse en una cantidad bastante mayor. Para dicha pintura ha presentado ya un boceto el artista José Baqué Ximénez que ha merecido la aprobación de la Superioridad", en AHPZ, Exp. 382, "Obras en la iglesia y casa rectoral de Ontinar del Salz. Informe sobre variaciones a realizar", Zaragoza, mayo de 1949. Memoria, p. 2.

[37] Sobre el culto a la Virgen del Salz: Faci, 1979: 51-53; Torra de Arana, 1996: 148 y Celada García, 1995: 411.

[38] En el archivo Borobio se conserva un documento mecanografiado titulado «Resumen de la aparición de Nuestra Señora del Salz», copia de un documento firmado por el presbítero Don José San Martín, vicario párroco de la iglesia de San Felipe y Santiago de Zaragoza en 1848, que sin duda facilitaría a Baqué para realizar la imagen del ábside. Información facilitada por la Dra. Mónica Vázquez Astorga.

[39] "Baqué Ximénez realizó uno de los mejores trozos de pintura de su vida, porque ha logrado armonizar el sentido religioso de lo representado con la atrevida innovación de grupos y figuras, que conservando aún una delimitación lógica y concreta, ha sido resuelta con superficies totalmente planas, pero de una gran plasticidad y valor decorativo", (Del Río, 1950: 6).

[40] Las obras presentadas en Roma fueron seleccionadas por las direcciones generales de Bellas Artes, de Relaciones Culturales, de Propaganda y de Arquitectura, y el Ministerio de Educación. "España, en la Exposición Internacional de Arte Sacro", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, domingo 19 de noviembre de 1950, p. 6, con el subtítulo "Zaragoza, representada por el pintor Baqué Ximénez".

[41] "España, en la Exposición Internacional de Arte Sacro", Heraldo de Aragón, Zaragoza, domingo 19 de noviembre de 1950, p. 6.

[42] La sede de la Asociación de la Prensa Zaragozana, conocida como la "Casa de la Prensa" estaba situada, desde 1951, en el nº 9 de la calle Requeté Aragonés (hoy cinco de Marzo). Por aquellas fechas la Diputación Provincial y la Institución

- "Fernando el Católico" todavía no contaban con un espacio expositivo propio, por lo que en varias ocasiones esta asociación les prestó sus instalaciones. Para más información sobre esta sala: Sepúlveda Sauras, 2005: 275-283.
- [43] "Se abre una exposición de bocetos y planos de colonización en la Casa de la Prensa", Amanecer, Zaragoza, martes 12 de febrero de 1952, p. 6.
- [44] Es San Jerónimo quien afirma que la Virgen subió al cielo un quince de agosto.
- [45] "Declaramos y definimos ser dogma de revelación divina que la Inmaculada Madre de Dios, siempre Virgen María, cumplido el curso de su vida terrena, fue Asunta en cuerpo y alma a la gloria celeste", en "¿Qué definió el Papa?" *El Pilar*, núm. 3569, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 9 de agosto de 1952, pp. 502-503.
- [46] Alfonso Zapater (1986) sitúa esta novela en Ontinar de Salz; Manuel Hernández (1993), sin embargo simplemente lo sitúa en los Llanos de La Violada, sin especificar un pueblo concreto.
- [47] En *Pueblonuevo*, don Pablo es el sacerdote de la iglesia, al que Manuela se acerca para expresarle su falta de concentración en la iglesia, lo que él achaca a sus setenta y seis años de edad. "Así habría que decirlo [en confesión], porque pensar que Dios no estaba en esta iglesia, bueno, que no estaba tanto como en las iglesias de los pueblos viejos, eso tenía que ser por fuerza un pecado…" (Gil López, 1960: 18).
- [48] Su pintura religiosa tampoco será bien vista por los hermanos Albareda, que pedían una vuelta a la iconografía religiosa de épocas pasadas. Refiriéndose a una "Piedad" pintada por él, dicen que el asunto religioso, si lo ha pintado así, es porque no sabe hacerlo de otra manera (Giménez Navarro, 1991: 207).
- [49] El presupuesto para la pintura mural de San Jorge era de 8640 pesetas (8000 pesetas más 640 de pluses).
- [50] "San Jorge, patrono del reino de Aragón", Aragón, nº 279, Zaragoza, SIPA, 1966,
  p.2.
- [51] El neocubismo fue una estética que se mantuvo en la posguerra, aunque de una manera más apacible, más próximo a la obra de Cézanne que a los principios estéticos del cubismo (García Guatas, 1976: 115).
- Isali La capilla fue construida donde antiguamente se ubicaba la capilla de San Pascual Bailón, conservando de la misma únicamente la reja. Es una pintura al óleo sobre muro de 35 m² y en un formato rectangular, firmada y fechada por el autor en 1962. El arquitecto encargado del diseño del espacio fue Antonio Chóliz. El suelo fue recubierto con mármol negro, material con el que también se realizó el altar, y las paredes con mármol blanco del Pirineo. Su estado de conservación, pese a su juventud, es bastante lamentable, por el uso de esta capilla como almacén por parte de las cofradías de la Semana Santa zaragozana, por lo que se vio necesario llevar a cabo recientemente una restauración en la misma. "Ayer fue consagrado el altar de San Jorge en la iglesia de Santa Isabel", Heraldo de Aragón, jueves 4 de abril de 1963; "Nuevo altar a San Jorge, en la iglesia de Santa Isabel", Amanecer, jueves 4

- de abril de 1963, p. 2; Campo, 2010; Calvo Ruata, 1991: 444; Albacar y Rodríguez, 2007: 40-41.
- [53] En 1354 Pedro IV el Ceremonioso mandó construir una capilla a San Jorge en el palacio de la Aljafería, de la que hoy sólo se conserva un rosetón calado en yeso que fue donado por la Comandancia de Ingenieros al Museo de Arqueológico Nacional de Madrid en 1867. Sobre la capilla de San Jorge en la Aljafería: Borrás Gualis, 1998: 195-198 y Rincón García y Romero Santamaría, 1982: 25.
- [54] En 1961 también pintó un óleo representando San Jorge sobre el caballo blanco atacando al dragón, en la misma línea neocubista, aunque no hemos podido tener acceso por el momento a esta obra por estar en paradero particular. (Giménez Navarro, 1990: 274).
- [55] AHPZ, Exp. 825, "Pueblo de Puilato. Proyecto. Memoria planos pliego de condiciones - presupuesto", Zaragoza, diciembre de 1953. Memoria, p. 2.
- [56] "En el umbral del nuevo año", Nueva España, Huesca, sábado, 31 de diciembre de 1960, p. 1.
- [57] Para la "pintura mural artística en iglesia" se contaba con un presupuesto de 6.000 pesetas. AHPZ, Exp. 825, "Pueblo de Puilato. Proyecto. Memoria planos pliego de condiciones presupuesto", Zaragoza, diciembre de 1953. Cuadro de precios  $n^{\circ}3$ , Unidades de obra, hoja 17.
- [58] "¿Asunción de San José?", *El Pilar*, núm. 3546, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 23 de febrero de 1952, p. 117. Este tema aparecerá en varios números de la revista en el año 1952.
- [59] "Día tras día, en el hogar y en el taller de carpintero, sus ojos contemplaban a Jesús; le protegía contra los peligros de la infancia, le guiaba según crecía al paso de los años, y con duro trabajo y religiosa devoción, proveía a las crecientes necesidades de la Madre y del Hijo. iQué vida familiar tan hermosa aquella de Nazaret! Con razón la llamáis la Sagrada Familia", en "La excelsa misión de San José, descrita por Su Santidad Pío XII", *El Pilar*, núm. 3848, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 15 de marzo de 1958, p. 1.
- [60] Para León XIII, la casa divina de Nazaret que José gobernó fue el germen divino de la naciente iglesia, por ello se imploraba su patrocinio en busca de una pronta y duradera paz para España. "El patrocinio de San José", El Pilar, núm. 2134, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 18 de abril de 1942, p. 3.
- [61] Este recurso compositivo de un ventanal lateral que sirviera para abrir el espacio interior e iluminar el espacio lo había aplicado a sus pinturas desde 1940 (Giménez Navarro, 1990: 241).
- [62] Siempre se suele representar a San José como anciano, ya que esa es la imagen que nos han legado de él los Evangelios Apócrifos con el fin de considerar que era la mejor forma de justificar una mejor salvaguarda de la virginidad de María. Pero hay otros autores que afirman que el esposo de la Virgen apenas tendría unos ocho años más que ella. "San José, el santo de la piedad cristiana", *El Pilar*, núm.3342,

- Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 13 de marzo de 1948, p. 112; Sheen, 1958: 166-167.
- [63] En este caso son cuatro paneles, representando dos de ellos los desposorios de María y José y la Sagrada Familia, y los otros dos unos ángeles.
- [64] Entrevista realizada a Mercedes Sousa Cartié, Ontinar del Salz, 12 de mayo de 2011.
- [65] Estas imágenes han sido publicadas por Cristina Giménez. (Giménez Navarro, 1987: 31 y 1994: 105).
- [66] AHPZ, Exp. 789, "Pueblo de Artasona del Llano. Proyecto. Memoria planos pliego de condiciones presupuesto", Zaragoza, mayo de 1954.
- [67] Estas teselas doradas actúan como reflector en espacios con poca luminosidad. Para José María Sert, este áureo resplandor es una influencia del pueblo árabe que perdura en España (Barberán, 1943: 363 y 401).
- [68] "Glorificación de San Antonio", El Pilar, núm. 2142, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 13 de junio de 1942, p. 1.
- [69] El conjunto de iglesia de San Antonio y Mausoleo de los Italianos fue construido para conmemorar a los soldados italianos caídos en la Guerra Civil española. Al interior, su decoración pictórica fue llevaba a cabo por el taller de los Navarro, siendo talla del titular, situada en el altar mayor, de Juan Bautista Porcar Ripollés (1889-1974), imagen que en algunos aspectos pudo servir de modelo a esta de Artasona (Laborda Yneva, 1995: 297).
- [70] La tradición franciscana afirma que el niño Jesús se apareció a San Francisco mientras meditaba.
- [71] En esta escultura se prescinde de dos atributos que suelen aparecer casi siempre en la iconografía de San Antonio de Padua: los lirios y el libro de los evangelios.
- [72] En el proyecto original el presbiterio era de planta rectangular, aunque posteriormente se modificó.
- [73] En ninguna de las esculturas realizadas por Arte Sacro Navarro encontramos ninguna firma, por lo que tengo que agradecer su colaboración a Antonio Navarro en la identificación de las obras.
- [74] Entre las celebraciones más solemnes de su pontificado hay que destacar la erección de las parroquias de El Temple, Artasona, San Jorge, Valsalada, Frula, Sodeto, Montesusín, Valfonda y San Lorenzo del Flumen, todos ellos pueblos de colonización.
- En 1961 se erigió también una parroquia en honor a San Lino en Zaragoza (Serrano Martínez, 2003: 241).
- [75] Naval Mas (1980: 425-427) atribuye la pintura de los ángeles a Baqué Ximénez.
- [76] Archivo Municipal Excmo. Ayto de almudévar. Reparación de las cubiertas de la parroquia de San Lino de Valsalada, Leg. 447, noviembre 1994.
- [77] Para su realización, Leopoldo acudió a la ermita, en compañía de su hijo Antonio Navarro, para tomar in situ las medidas de la hornacina que había de

albergar a la Virgen: "yo me acuerdo porque subimos una cuesta, que acompañé a mi padre yo de pequeño, y entonces teníamos un balilla negro, y por poco no subimos la cuesta. Fuimos a verlo para tomar medidas, y el hombre decía que sí, que sí que puede…", entrevista realizada a Antonio Navarro Vega, Zaragoza, 20-5-2011. Peñart y Peñart, Damián, 1998: 182-183.

[78] "Ha quedado cerca del Camino de Almudévar una Iglesia, bastante capaz, donde hoy se venera en su Retablo de pincel la Antigua Imagen de N. Sa. Esta es de bulto, y de madera: está sentada en una silla: tiene N. Sa. a su Hijo SS. sentado en su brazo diestro", (Faci, 1979: 441). Este texto fue incluido en el folleto repartido en la inauguración de la ermita en 1961.

[79] "Crónicas regionales. Bendición e inauguración de la imagen y ermita de La Violada, construida por el I.N. de Colonización *Amanecer*, miércoles 11 de octubre de 1961, p.6.; "Bendición e inauguración de una ermita en la zona de La Violada", *Heraldo de Aragón*, miércoles 11 de octubre de 1961.

[80] "Bendición e inauguración, en San Jorge, de una imagen de Nuestra Señora de la Violada y de la ermita de su nombre", *Nueva España*, Huesca, martes 10 de octubre de 1961, p. 1.

[81] No es la primera vez que las obras de los Navarro eran robadas confundiéndolas con obras de siglos pasados. En una entrevista mantenida con Antonio Navarro el 5 de mayo de 2011 nos relataba cómo habían encontrado algunas tablas de retablos realizados en su taller a la venta en anticuarios.

La imagen actual imagen fue comprada en Zaragoza, en el establecimiento *Belloso*, por una cantidad de unas 50.000 pesetas. En el Archivo Parroquial de San Jorge se conserva un documento de la empresa Belloso dirigido al párroco D. Jesús Aísa, fechado el 30-11-1984: "Nos complacemos en acusar recibo de su transferencia de 47.000.- pts (texto anotado a mano: La imagen de Ntra. Sra. de la Violada de San Jorge) que tan amablemente nos envía, cuyo importe, dejamos anotado en su apreciable cuenta. Después de efectuado este abono, quedan pendientes 3.900.- pesetas, que esperamos sean de su conformidad".

# Especular (de Popova a Matilde Pérez), Enrique Larroy.

Enrique Larroy (Zaragoza, 1954) despliega desde el pasado 12 de mayo su "divertimento pictórico" en la Sala Juana Francés de la Casa de la Mujer de Zaragoza. De nuevo vuelve a invitarnos a iniciar un enigmático viaje al otro lado del espejo, jugándonos cada nuevo movimiento a cara o cruz con los colores artificiales, con las geometrías electrizantes, con los fenómenos ópticos más hipnóticos.

Pero una cosa no hemos de perder de vista: todo juego, por frívolo o efímero que pueda parecer, tiene sus reglas. No todo en Larroy es azar, sino también ejercicio intelectual.

Desde 56 Kilos de mercancías (1973), su primera exposición individual, nunca ha dejado de experimentar con el color y la forma, fusionados ambos en composiciones bien estudiadas de geometrías abstractas que hacen gala de una exageración cromática artificial, tramoyas, trampantojos futuristas. Las referencias a destacadas figuras de la Historia del Arte son fundamentales para entender la gestación de su obra, a partir de las cuales Larroy desarrolla constantemente nuevas formas de diálogo con el pasado y con sus necesidades creadoras, revisando una y otra vez sus hallazgos. Y es que su pintura es, ante todo, una búsqueda, una posibilidad, un proceso continuo, un apasionado "especular" sin tregua.

Especular (de Popova a Matilde Pérez) nos invita sutilmente a indagar en la pintura. Este proyecto no invade el espacio expositivo abrumando nuestra capacidad de percepción visual, algo a lo que nos tiene "malacostumbrados" Larroy, sino que desde un formato mucho menor, a excepción de la puntual intervención en la pantalla que divide en dos la Sala Juana Francés, una presentación seriada de sus trabajos obliga al espectador a acercarse a sus obras, descubriendo así sus diferentes estratos intervenidos. Proceso creativo desgranado, yuxtapuesto, en diálogo con el espectador y con la herencia artística de los que le precedieron. Aunque debería realizarse una puntualización: en este caso dialoga con la herencia artística de las que le precedieron.

Y aunque nos encontremos en la Casa de la Mujer, su propuesta está lejos de ser un "homenaje fácil y oportunista" a mujeres artistas, como en algunas ocasiones sucede en los proyectos de género o de arte de mujeres que proliferan en nuestros días en espacios particulares o institucionales. Larroy comparte con Liubov Popova, Lee Krasner, Helen Frankenthaler, Bridget Riley y Matilde Pérez el interés por los afilados ángulos de la forma geométrica, por la gestualidad del trazo que parece salirse del lienzo, por la sensualidad del campo de color, por el efecto óptico y por la línea en movimiento, experimentando sin descanso alentados por la certeza de que la pintura es no sólo un modo de pensamiento, sino un estilo de vida que no conoce horizontes.

En esta serie de obras Larroy ha yuxtapuesto pantallas sobre las que ha pintado con óleo o acrílico y serigrafiado sobre metacrilato, aluminio anodizado y papel. Como guiños reconocibles a sus compañeras de viaje, ha seleccionado motivos o fragmentos de trabajos de las cinco artistas mencionadas, tamizados estos por su personal

tratamiento y combinación de las imágenes.

Difícilmente podemos resistirnos a indagar en las claves estéticas y conceptuales de las artistas seleccionadas. Como ya se mencionó anteriormente, ellas tienen en común con Larroy la constante experimentación con la forma y el color a lo largo de toda su carrera, sin embargo algunas de ellas tuvieron en contra el hándicap de ser "mujer" en un mundo -el del arte- dominado por tradicionales estructuras patriarcales. Todas ellas recibieron una exquisita formación artística, su contribución al mundo del arte fue fundamental en el momento cultural que les tocó vivir, fundaron notables grupos y movimientos artísticos y se codearon con las grandes figuras intelectuales de su época, a pesar de lo cual algunas siguen aún hoy a la sombra de sus parejas y en contadas ocasiones leemos sus nombres en la historiografía del arte contemporáneo.

Sin duda, Larroy debió quedar fascinado por la tenacidad de Liubov Popova (Ivanovskoie, 1889 — Moscú, 1924) a la hora de imaginar un universo sin objetos de la mano del suprematismo y su búsqueda de la sensibilidad a través de la abstracción geométrica.

De Lee Krasner (Brooklyn, Nueva York, 1908 — Nueva York, 1984) aprendería la caligráfica pintura, controlada y disciplinada, y la contenida potencia del trazo. Menos visceral y más distante de la obra de arte que Pollock, su pareja, esta artista recuerda a Juana Francés, devorada por la sombra de su colega y compañero sentimental, Pablo Serrano. La etiqueta de "pareja de" que acompaña a muchas artistas lastra e incluso eclipsa sus carreras y buena prueba de ello es el término que el crítico B.H. Friedman acuñó en 1972 para referirse a algunas de las mujeres del expresionismo abstracto: "las viudas de la acción", poniendo en entredicho su valía como artistas independientemente de sus relaciones sentimentales.

Helen Frankenthaler (Nueva York, 1928) le enseñaría a "dibujar con el color y la forma la memoria totalmente abstracta del paisaje", desplegando en el soporte líricas manchas de color vibrante.

Bridget Riley (Londres, 1931), destacada figura del Op Art, primera mujer de la historia en recibir el gran premio de la Bienal de Venecia en 1968 y cuya primera retrospectiva fue la exposición de arte contemporáneo más visitada de los años setenta del pasado siglo, le mostraría que las combinaciones de líneas, planos de color, ondas y rombos en sugerentes efectos ópticos remitían a las sensaciones que nuestra mente guarda de recuerdos como los olores, los destellos de luz, las atmósferas y los lugares transitados.

Matilde Pérez (Santiago de Chile, 1920), una de las representantes por excelencia del arte cinético, tanto desde la vertiente práctica como desde la investigación en el ámbito universitario, atiende al igual que Larroy a los efectos visuales que producen las formas abstractas, al estudio del color, del espacio, de la línea y de los materiales empleados, haciendo un uso racional de todos ellos.

Enrique Larroy sigue buscando, experimentando, procesando su personal diario de viaje, a ambos lados del espejo de la vida y nos brinda, además, la oportunidad de recordar, o acaso conocer, a quienes le precedieron, a las que se "empeñaron" en tejer, esta vez con pintura, una nueva historia del arte realizado por mujeres.

## Heather Sincavage en Galería Calvo & Mayayo, Zaragoza

La artista americana, Heather Sincavage, becada por Artix durante 6 semanas en el 2009 expone en la Galería Calvo & Mayayo.

La artista internacional -que además es profesora en la Universidad de Lehigh y en la Escuela de artes The Baums School of arts en Pennsylvania- vino de la mano de Artix para producir y realizar exposiciones por España.

Ubicada en un estudio con más artistas aragoneses -Paco Serón, Fernando Clemente, Olga Remón, Raquel García y Esther de la Vargacreó piezas para que sean expuestas en galerias españolas y proyectos artísticos de gran calado -como ocurrirá en Periferias de este año-. Heather Sincavage, artista de 37 años de edad, nacida y residente en Allentown, Pennsylvania (EE.UU.), es licenciada en Bellas Artes por la

Universidad de Temple University de Philadelphia (Pennsylvania-1995) Además, adquirió Máster en Bellas Artes en la Universidad de Washington en el 2000.

Es profesora de Arte (diseño gráfico, escultura y gemología) de la Universidad de Lehigh y de la Escuela de Artes "Baum School of Arts" de Alleytown en Pennsylvania. Ha conseguido diversos premios y becas y actualmente tiene su estudio en Banana-Factory (Art Community Center)-donde realiza su obra y le sirve de showroom- en Bethlehem.

Su obra es pura metáfora, llena de sensibilidad. Busca la identidad femenina a través de sus autorretratos, donde mezcla diversas técnicas (fotografía, en blanco y negro, estampada en paneles o lienzos, con relieves —metal, madera, papel periódico, telas- y material orgánico-

pelo, azúcar, ramas, flores-, con pintura, normalmente roja —que hace destacar y contrastar formas y colores-).

De una factura magistral, se percibe que ha adquirido muy bien las técnicas tradicionales además de desarrollar sus habilidades, no sólo manuales, sino creativas. Tamaños variados, pero que principalmente expone de gran escala con diminutos. También genera instalaciones —su propia obra es una intervención e instalación artística- con obras pequeñas en cajas que componen un puzzle perfectamente visible que las convierte en una única pieza.

El mito y folklore, así como su amor por la literatura son la base de su simbolismo visual, que lucha hasta emerger y triunfar ante la vida, teniendo su propia vida. Heather comenta: "Mi trabajo se basa en aprender de las lecciones que dan las oportunidades que elegimos, tomando así consciencia y responsabilidad."

Su estilo es su idiosincrasia, tiene su propia identidad personal como artista. A su afabilidad y simpatía como mujer se agrega delicadeza y belleza inefable como creadora. Pocas influencias se le pueden encontrar, y eso es muy importante, ya que ha conseguido crear su propio camino de expresión. Aunque si percibimos esa rugosidad y volumen característico de Anselm Kiefer, que da a las formas toques existenciales, y del tema femenino, una de sus artistas favoritas es Kiki Smith, la artista feminista que hacia Body Art con tintes políticos y lucha social, siendo la idea fundamental el nacimiento y la regeneración.

Paradójicamente, tenemos un caso muy similar, la artista aragonesa Lina Vila, que tiene ciertas reminiscencias a la obra de la americana. Y eso es lo interesante del arte —desde tiempos remotos- en diferentes culturas, geografías y grupos se pueden encontrar paralelismos, pensamientos y formas similares, sin ser meras copias, siendo auténticas todas las demostraciones artísticas.

Su búsqueda interior como mujer, como persona y humano, no tiene cargas políticas o de lucha social como las Guerrila Girls, sino como algo más trascendente y metafísico —aunque sin connotaciones religiosas, si espirituales-. Su imagen, su cuerpo, su identidad representa esa mirada a uno mismo —no de una manera narcisista-, desde la distancia, desde la objetividad, para encontrarse a uno mismo.

Sus piezas e imágenes sirven al espectador para que le transporte a otros mundos, para que le evoquen mundos oníricos, para que le sugiera la definición de lo femenino, para que se identifique con el sosiego y tranquilidad de la belleza inefable.

### Una belleza casi 'surrealista'

La Sala de Exposiciones de la Cámara de Comercio e Industria de Teruel ha colgado de sus paredes entre el 19 de mayo y el 12 de junio "Espacios en blanco" del artista Luis Loras (Zaragoza, 1976) quereside en Teruel, donde trabaja. Ha quedado muestra de su buen hacer, en los últimos años, en sus exposiciones individuales en la Escuela de Arte de Zaragoza (2007), en la Escuela de Arte de Teruel (2008) y en Caja Rural de Teruel (2009).

Para "Espacios en blanco", Luis Loras nos presenta su intenso trabajo del último año y medio, que se concentra en veinte piezas de distintos formatos, que van desde 30 x 24 cm. a 100 x 200 cm., realizadas en acrílico sobre lienzo simulando collages, ejecutadas con una técnica muy pulida (fotográfica), casi mecánica, representando una belleza "casi" surrealista. Al igual que el surrealismo, quiere acabar con la lógica y disolver los límites entre lo cotidiano y lo fantástico, la realidad y los sueños, para crear un mundo mejor a través del juego libre y asociativo, aprovechando las fuerzas del inconsciente.

Andre Bretón (conocido como el papa del surrealismo y su teórico) publicó, el 15 de octubre de 1924, el "primer manifiesto", donde decía: "el surrealismo es automatismo psíquico, puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral". Esta poética de la creación automática, sin control, de la razón llevó a los surrealistas a una serie de innovaciones técnicas algunas de ellas utilizadas ya en la época Dadaísta, como el uso de la fotografía (que por su propio proceso mecánico potencia el automatismo y ayuda a mirar al mundo de un modo mas azaroso), del fotomontaje o del collage para crear imágenes nuevas, inesperadas y azarosas (con un cierto control por parte del

artista). También, al igual que hace Loras, se apropiaban de representaciones anatómicas o grabados antiguos, de catálogos comerciales, que recortaban, combinaban y presentaban en asociaciones sorprendentes y novedosas.

Uno de los considerados grandes precursores del surrealismo, el conde de Lautréamont, en los poemas publicados poco antes de su muerte (París 1870), nos hace una perfecta definición de lo que más tarde sería el irracionalismo surrealista: "bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas". En este poema se encierra la autentica definición de la belleza surrealista, donde la aproximación de elementos extraños provoca "explosiones poéticas intensas". Loras con un procedimiento similar al de los pioneros del surrealismo, paraliza, congela y fija la imagen, recortándola sobre un espacio en blanco, consiguiendo apresar esta iconografía sobre la superficie del lienzo y componer su universo personal con la brillantez de los maestros de antaño y con la frescura de una mirada nueva, de extraña significación e inquietante efecto poético.

Luis Loras en sus representaciones de carácter conceptual se rodea de objetos a los que relaciona de manera irracional creando unos espacios en blanco con fantasías siderales, con asociaciones siniestras entre la inocencia y la muerte, con insinuaciones sexuales difíciles de aclarar. Además, sondea algunas dimensiones irracionales e instintivas de la condición humana. No tiene una máquina de coser, pero sí una lavadora, aerogeneradores, platillos volantes, vías de tren, etc., tampoco aparece en sus obras ningún paraguas, pero sí exprimidores, sillas gigantes, mesas de cristal, bañeras, que vuelan, vírgenes, calaveras, clásicos, paracaidistas, la máscara de Darth Vader, membrillos luchadores hormigas, mejicanos, religiosa, prismáticos, pintalabios, etc. y su mesa de disección son sus lienzos "sus espacios en blanco" que ya no son tal, sino que se han llenado con materializaciones de sueños

#### XII Edición de OKUPARTE

El festival *Okuparte* se consolida en su doceava edición como uno de los eventos artísticos más destacados y originales de la ciudad de Huesca, una pequeña capital de provincia aragonesa comprometida como pocas con las manifestaciones artísticas de vanguardia.

Las últimas propuestas artísticas acaparan la programación cultural de Huesca, como si la cultura pop y la vanguardia formaran parte consustancial de la capital altoaragonesa. Los festivales Periferias y Okuparte forman parte aventajada de esta concepción casi monográfica de propuestas relacionadas con la más estricta contemporaneidad. Uno de los responsables de esta difusión del arte contemporáneo en prácticamente cualquier lenguaje y/o soporte, defensor a ultranza de la modernidad, es técnico de cultura del ayuntamiento, Luis Lles Yebra, toda una referencia en la divulgación de propuestas culturales de vanguardia. Especializado en música popular contemporánea, las opciones de Lles se centran en ofrecer una programación de eventos artísticos de primera línea, y casi siempre centrados en planteamientosestéticos de última generación, que manejan lenguajes extremos o bien que revisan posiciones clásicas con una óptica renovada. Su labor, ampliamente reconocida[1], se manifiesta en los dos festivales que dirige, Periferias y Okuparte, como en ningún otro proyecto. Si bien el primero de ellos muestra materiales sonoros de vanguardia, el festival Okuparte se abre a proposiciones multidisciplinares a través de manifestaciones plásticas.

En palabras de la propia organización de Okuparte (...) El arte emergente tiene el valor de la inmediatez, de la excitación ante lo nuevo, de la búsqueda de vías y caminos, que, aunque en ocasiones no conduzcan a ningún puerto, sirven para explorar los confines de eso que llamamos arte. A este arte emergente se dedica esencialmente Okuparte, (...) que se constituye en un eficaz radar de las nuevas formas creativas, de los nuevos lenguajes y herramientas (...).

El concepto anarco-punk sobre la ocupación de edificios desocupados, se inserta en el título del festival como declaración de intenciones. Se refleja de esta forma el sentir de unos artistas que quieren mostrar sus creaciones de una forma provocadora, casi como una protesta contra los planteamientos convencionales de los espacios expositivos. En esta línea argumental, el festival se declara imbuido en los polémicos preceptos de Guy Debord[2] y sus meditaciones estéticas situacionistas. Además de Debord, el festival toma como referencia a Joseph Beuys, quien reivindica el poder del arte como medio de denuncia social. Un epígono del Dadaismo, que con su actitud y sus creaciones pretendía ante todo ampliar el concepto de la obra de arte convirtiéndola en vehículo expresivo de su estética antiburguesa y difusora de ideas de libertad, ante una realidad sociopolítica y estética que no veía con agrado. Se trata de un arte dinámico, fluido y corrosivo hasta el extremo de convertirse en un anti-arte, que pretende educar, curar y redimir al ser humano y a la sociedad espiritualmente enferma y perdida en el caos del mundo[3]. La consecuencia más importante de las ideas de Beuys es el desplazamiento del centro de interés creativo, no buscaba, por tanto, producir objetos y "obras", sino "acciones"[4].

Estas acciones son las que se van a ver reflejadas de alguna forma en las instalaciones expuestas en *Okuparte*. Además, en esta edición se plantea, según sus organizadores, una reivindicación contra el desmesurado precio de la vivienda la especulación inmobiliaria, y la violencia doméstica[5].

Por otra parte, el arte encontrado sería el otro de los pilares básicos de esta muestra. El llamado objet trouvé, found art o readymade, haría alusión al concepto acuñado por el genial Marcel Duchamp respecto al arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos, a menudo porque tienen una función no artística, sin ocultar su origen, pero a menudo modificados.

Con estos materiales y recursos audiovisuales variados (desde la proyección de imágenes fijas, o en movimiento), se generan instalaciones que aparecen como un auténtico milagro estético en espacios encontrados, es decir, arte expuesto en lugares concretos, espacios urbanos aleatorios, muchos de ellos en el casco antiguo de la ciudad y con un especial encanto que envuelven y, ante todo, sorprenden al visitante. El factor sorpresa juega un factor esencial en el planteamiento de los artistas que desean que el espectador experimente el arte dentro de un proceso de descubrimiento activo. Así, penetramos en estancias a oscuras, atravesamos vetustos pasillos entre desvencijados muebles y escalinatas que huelen a antiguo y saben a olvido: un itinerario hacia lo desconocido que acentúa la sensación de impacto al hallarse frente e incluso envuelto en las creaciones artísticas.

Lo inesperado, como hemos visto, hace interesante la visita a los espacios expositivos, contenedores orgánicos de estas propuestas, siendo una parte esencial del planteamiento estético más allá incluso del interés objetivo de las mismas. Las instalaciones salen reforzadas por el marco elegido para su ubicación hasta el punto que dignificar la propuesta. La muestra se complementa tangencialmente con diversas manifestaciones artísticas al margen la plástica, como la danza y la música.

EL PROGRAMA DE LA 12º EDICIÓN. OKUPARTE 2011.

El ideario de la muestra continúa siendo el mismo que en las ediciones anteriores pero se contemplan algunas novedades.

Los lugares seleccionados para la presente edición mantienen la idea original del proyecto en la que se pretende crear un itinerario artístico por espacios urbanos dispersos. El recorrido pasa por el centro histórico de la ciudad de Huesca (fundamentalmente, los barrios de la Catedral, San Pedro, Santo Domingo y San Martín, y San Lorenzo). La ciudad exhibe suslocales y edificios abandonados, o bien poco utilizados, algunos de ellos en malas condiciones de conservación que acentúan la fuerza estética de las exposiciones reforzando la idea contracultural de la muestra. En éstos lugares cobran vida las diferentes propuestas selecionadas.

Otra novedad de esta doceava edición pasa por desvincular parcialmente *Okuparte* del Seminario de Huesca, un espacio ideal para esta propuesta, muy utilizado en ediciones anteriores pero que en esta ocasión acoge solamente tres instalaciones. *Okuparte* se extiende por otras partes de la ciudad trascenciendo los muros de este edificio histórico, por cierto, lleno de posibilidades[6]. Los locales de la sociedad *Osca Biella*, donde se realizó la presentación de esta doceava edición, albergan los cuadros del pintor Abel Pardo. Los locales ya

habituales en esta iniciativa cultural, son el Centro de Profesores y Recursos (calle Sancho Ramírez) y el local de la calle de Zarandia, el Centro Raíces, el primer piso del número 4 del Coso Bajo de Huesca y el Taller La Maravilla, en la calle Sobrarbe.La nueva distribución de espacios es siempre una de las novedades de la muestra. El espectador puede recorrer diversos *espacios encontrados* de la ciudad, especialmente en el casco antiguo

Se recupera además el torreón de la Asociación de Vecinos del barrio de María Auxiliadora, que ya se había abierto para en otras ediciones. También este año se han sumado al festival nuevos colectivos de la ciudad, como es el caso de un mayor número de voluntarios jóvenes que se unen a las voluntarios jubilados que participan habitualmente, o los alumnos del Máster de Museos de la Universidad de Zaragoza, que los domingos 22 y 29 de mayo ofrecían por primera vez la posibilidad de un recorrido guiado por los diferentes espacios de *Okuparte*.

La edición actual presenta además, como novedad la fusión con propuestas ya existentes de música y danza: Danza y ciudad y Música en las plazas, que amplían el concepto de programación artística urbana integral y multidisciplinar. Esta propuesta recuerda el malogrado certamen que por estas fechas se realizaba en la ciudad de arte urbano organizado por la asociación El Almacén de Ideas dirigida por Themis López, y que dejó algo más de dos intensas ediciones hace un par de años.

Si bien la parte musical del programa se centraen las habituales actuaciones de música clásica a cargo de alumnos del Conservatorio Profesional de Música de Huesca, llevadas a cabo en diferentes espacios de la ciudad, la parte dedicada a la danza sorprende sobremanera augurándole una deseable continuidad.

Cambiar la mirada de la población hacia su entorno a través de la danza contemporánea es la esencia del programa de cooperación cultural *Ciudades 3.0*, un programa de colaboración entre tres ciudades, dos españolas y una francesa a ambos lados de los Pirineos (Huesca, Olot y Tournefeuille[7]).

En el marco de este festival además, se integraun certamenque despliega una serie de piezas breves realizadas al aire libre por compañías locales, aragonesas, nacionales e internacionales, que tendrán lugar en distintos espacios de la ciudad.

El proyecto realizado por el escultor oscense David Rodríguez Gimeno[8] y el grupo de danza Romonovo ha sido una de las más interesantes propuestas integradas en *Okuparte*. La obra de éste consagrado escultor, está centrada en la escultura móvil en hierro y otros metales de grandes dimensiones, además de la videorealización y la fotografía artística. En su intervención ha ido más allá de su propia creación presentando una pieza extraordinaria, un armazón esférico metálico en elque habitualmente él mismo se introduce creando una fusión entre danza y escultura en movimiento. En esta ocasión, mostraba su afán experimentador con la producción de sonidos

amplificados, producto de la percusión en diversas de partes de la pieza[9].

Completan el programa la asociación Espacio Danza, y un curso de improvisación-danza impartido por Marie Pierre Génard en el Quiosco de la música del parque Miguel Servet, con alumnos de talleres de danza; el proyecto *P2BYM* que realizaba una interesante propuesta en la Plaza de Zaragoza; también actuó Xevi Dorca[10], conel espectáculo "Me paso el día bailando", en los Jardines del Palacio de Villahermosa, y destacó especialmente el grupo *D-ruses*, con base en Aragón, cuyos bailarines mostraron un extraordinario nivel técnico en un espectáculo lleno de energía que atrajo la atención del público en la Plaza de la Catedral.

Por la noche y en el Centro Cultural del Matadero, actuó una de las mejores compañías de baile españolas, *Provisional Danza*, dirigida por Carmen Werner[11], que representaron el espectáculo titulado "Irresponsables". En el citado espacio expositivo de *Okuparte* situado en el torreón de la Asociación de Vecinos María Auxiliadora se ubican curiosos proyectos firmados por Soivi Nikula, finlandesa afincada en el Alto Aragón, Amaya Avilés de Diego, y elvideo realizador y fotógrafo Lorenzo Ordás[12].

Okuparte se convierte así en una muestra multidisciplinar que pretende divulgar e irradiar la cultura oscense a un público que ya asume, tras doce ediciones, la "ocupación artística" durante unos días de su ciudad. Un muestrario artístico que este año se ve ampliado, y que reclama la atención del ciudadano, que se encuentra con la generosa invasión de los artistas y sus creaciones con su especial emplazamiento urbano.

Se trata de Una muy recomendable experiencia que, como decimos, parece afortunadamente definitivamente consolidada.

- [1] Este año ha sido galardonado en los premios aragoneses a la música 2010, precisamente por su mérito como divulgador.
- [2] Se trata de una cita un tanto reduccionista dado lo complejo del pensamiento de Debord. Sus tesis se plantean fundamentalmente en el *Manifiesto Situacionista*. También en *La sociedad del espectáculo* (1967); *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (1988).
- [3] GUASCH, Anna María. El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza editorial. Madrid. 2000.
- [4] IERARDO, Esteban *La liebre y el coyote; encuentros con lo animal y lo secreto en la obra de Joseph Beuys*. Temakel, 2005. Citado por VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo."Joseph Beuys -cada hombre, un artista-
- Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería". Revista *Almiar.Margen Cero*.Nº57.25 de mayo de 2011.
- [5] Dossier-flyer divulgador de la muestra, edición Nº12. Ayuntamiento de Huesca. 2011.
- [6] En la actualidad es propiedad de la Universidad de

#### Zaragoza.

[7] Producto de esta experiencia de intercambio, Luis LLes presentaba el 25 de mayo una nueva muestra centrada en nuevas experiencias con el cómic. La exposición se titula "2063, tebeo de después".

[8] Joven escultor oscense David Rodríguez Gimeno. Formado en múltiples disciplinas. Ha sido seleccionado en distintos festivales de la imagen (Biarritz terre d'images en Francia, close up vallarta en Mexico, Arte Laguna en Italia, ARCO y ARTMADRID en España) y expuesto su obra con Caja Madrid, Instituto Cervantes de Casablanca, MMAC de Riga, Diputación de Huesca entre otros.

Colaborador técnico en el CDAN (Centro de Arte y Naturaleza-Huesca)

[9] Parque del Pirineo. Arte y Cuidad. Tres bailarinas de la compañía Romonovo ofrecieron un montaje experimental con ciertas reminiscencias a la danza Butoh, con la esfera de metal construida por David Rodríguez Gimeno desarrollando el espectáculo "A tres tiempos en la abstracción". tuvo como escenario una de las plazas interiores de la nueva zona de edificios.

[10] Coreógrafo, bailarín y actor. Recientemente ha participado como a coreógrafo en la creación de la ópera *La italiana en Argel* de G. Rossini. Dirección artística a cargo de Joan Font.

[11] creadora de la compañía y Premio Nacional de Danza en 2007. El año pasado, esta prestigiosa compañía) presentó en el Matadero su espectáculo *Frágil*.

[12] Quien entre otros trabajos ha dedicado su tiempo y esfuerzo a realizar videos artísticos sobre propuestas musicales diversas de la ciudad de Huesca.

# Apunte paranóico-crítico sobre Dalí y el rinoceronte.

A Mon por aquellos días en Sintra

"Mais nous savions que, dans ce pachyderme, s'était introduite la substance du Seigneur"

Lautréamont. Chant VI

Para una mejor comprensión de lo que supuso la figura del rinoceronte en la obra daliniana, es preciso que realicemos algunas apreciaciones. Actualmente, se sostiene la hipótesis de que el Dios maldororiano se metamorfosea en tres ocasiones en la gran obra del Conde de Lautréamont —pseudónimo de Isidore Ducasse- Les Chants de Maldoror (1868): en dragón, serpiente, y rinoceronte. Ésta última transformación pasará a la historia como icono surrealista. ¿Por qué? La razón parece evidente: Dios-rinoceronte es asesinado de un disparo por Maldoror, y con ello, la principal trama de la obra concluye. Es lógico, pues, dada la importancia argumental, que esta escena se haya convertido en icónica (Moure, 2010: 267).

En comparación con otros artistas surrealistas, la asimilación del rinoceronte en la obra del pintor catalán es tardía. Por ello, es imprescindible hablar de aquellos que se adelantaron a la etapa rinoceróntica de Dalí: Óscar Domínguez y Magritte. El primero realizará su autorretrato (1946) [fig. 1] con la intención de mimetizarse con el Dios ducassiano (Castro, 1978: 141). Se trata de un juego de genotipos, instrumentalizado por Domínguez para convertirse en el Creador. El segundo caso aparecerá en las ilustraciones de *Les* Chants de Maldoror (1948) realizado por Magritte (Lautréamont, 1948)[fig. 2]. El pintor belga inmortaliza así el desenlace final de la novela donde, Dios-rinoceronte muere de un disparo en una calle parisina. Especial relevancia merecerá está obra, pues, probablemente, sea la desencadenante de la posterior toma iconográfica de Dalí 1978: 9 - 20) (Gablik, 1992: (Torczyner, 44-48).

Aclarados los precedentes surrealistas, pasemos a dilucidar la relación existente entre el rinoceronte y Dalí. Gran parte de su obra realizada en los años cincuenta, incluye al paquidermo como elemento esencial de sus creaciones. Por lo tanto, este debe considerarse un motivo consustancial de su producción meridiana; hecho, que le llevará a idear un proyecto editorial titulado *Rhinocéros*, en colaboración con Albert Skira y frustrado en su desarrollo inicial[1] (Descharnes, 1984: 317).

Cuatro años después de la famosa representación de Magritte para *Les Chants de Maldoror*, Dalí escribía:

Yo, Dalí, que me hallo sumergido en una ininterrumpida introspección y en un análisis meticuloso de mis propios pensamientos, acabo de descubrir de pronto que, sin siquiera darme cuenta, durante toda mi vida no he pintado otra cosa que cuernos de rinocerontes. A los diez años, niño-saltamontes, estuve ya a punto de rezar a gatas ante una mesa en forma de cuerno de rinoceronte. iSí, para mí, ya era un rinoceronte! Así veo yo ahora todas mis pinturas y quedo estupefacto ante la cantidad de rinocerontes que contiene mi obra. Incluso mi famoso pan era ya un cuerno de rinoceronte, delicadamente depositado en

una cesta. Ahora me explico mi entusiasmo el día en que Arturo López Wilshaw me obsequió con mi célebre bastón de cuerno de rinoceronte. Me procuró, desde que pasó a mis manos, una ilusión totalmente irracional. Me he apegado a él con inusitado fetichismo, diría casi obsesivo, hasta el extremo de que un día, en Nueva York, llegué a golpear a un peluquero que, por poco, y a causa de un descuido suyo, me lo rompe al hacer bajar demasiado rápidamente el sillón basculante en el que lo había yo delicadamente depositado. Furioso, le golpeé brutalmente en la espalda con mi bastón para castigarle, pero, enseguida, por supuesto, le di una buena propina para que no se lo tomara a mal. Rinoceronte, rinoceronte, ¿quién eres tú? (Dalí, 2003: 979).

De este apunte, se deducen varias cuestiones. Dalí nos aclara que todas sus obras son, de una u otra manera, rinocerónticas. Luego nos obsequia con un episodio maldororiano al pegarle a su peluquero con el bastón, para finalizar la estrofa con una sentencia harto familiar: "...rinoceronte, ¿quién eres tú?", el mismo interrogante proferido por Maldoror ante el sapo-seráfico: "Qui es-tu donc?" (Lautréamont, 1988: 122).

Otro aspecto que no debemos pasar por alto es que, en torno a estas fechas, Dalí pinta su Assumpta corpuscularia lapislazulina (1952). En él aparece el Creador con rostro de Gala sobre un Cristo crucificado rodeado de cuernos de rinoceronte. De esta suerte surgirán infinitud de obras, en las que Cristo dialoga con el rinoceronte, o si se quiere, donde la mística católica se entrevera de relato ducassiano. Ejemplos de esta correlación son: Madone corpusculaire (1952), Tètenucléaire d'un ange (1952), Galatée aux sphères (1952), Deésintegration de la persistance de la mémoire (1952), o Sainte Cécile ascensionniste (1955).

El 20 de enero de 1954, el pintor pide permiso al museo del Louvre para realizar una copia de *La encajera* (1669-1670) de Vermeer de Delft. Durante su realización, y de una manera un tanto inexplicable, el pintor advierte sobre el lienzo una serie de conos alaveados que no tarda en identificar como cuernos de rinoceronte: "Una mañana llegué al Louvre pensando en los cuernos de rinoceronte. Con gran sorpresa de mis amigos y del director del museo, yo dibujaba sobre mi tela cuernos de rinoceronte" (Dalí, 2003: 1073).

De resultas de esto, surgirá la película inacabada *L'Histoire* prodigeuse de la Dentellière et du Rhinocéros (1954-61), filmada a caballo entre el museo del Louvre y el Zoo de Vincennes de París [figs. 3-6]. Una aventura cuya trama argumental merece ser explicada por el propio artista. Esta vez en tercera persona para colmo de su

#### egolatría:

...no se trata de una película sobre su propia pintura, sino más bien sobre la evolución de Dalí, desde el surrealismo hasta su pintura actual (y en consecuencia hasta su actitud frente a la pintura contemporánea). Gracias a la colaboración de Dalí, a su genialidad para las correspondencias y a esa extraordinaria sistematización de su delirio, la Historia prodigiosa de la encajera y el rinoceronte será la primera película realizada sobre la actividad paranoicocrítica; Robert Descharnes se propone mostrar su desarrollo en la vida de Dalí y explicar la aplicación de este método tanto a su pintura como a investigaciones paralelas...#A fin de que los planos destinados a mostrar esa genialidad para las correspondencias y las imágenes dobles conserven toda su eficacia visual, se ha descartado sistemáticamente toda clase de trucos y habituales efectos cinematográficos (Dalí, 2003b: 402).

Por entonces, también realizará algunos de los fotomontajes más importantes de su carrera con Philippe Halsman -sin menoscabo de sus *Crânes*— como la estupenda serie de Dalí y el rinoceronte (Moure, 2010: 182) [figs. 7-8].

Dado el espectacular éxito de su propuesta, Dalí ofrecerá una conferencia en la Sorbona titulada Aspects phénoménologiques de la méthode paranoïaque-critique (1955) con el propósito de difundir su discurso al gran público. En él enrevesará, más si cabe, la trama argumental sobre Vermeer y el rinoceronte (Moure, 2010: 183). La relación paranoico-crítica entre estos será similar a la asentada en los años treinta entre El Angelus de Millet y Lautréamont (Moure, 2010b: 225-239). Se trata de asociaciones cuyo hilo conductor es el delirio autoconsciente del propio artista; como es lógico, esto siempre derivará en una complejidad iconográfica sumamente barroca y excesiva.

Volviendo a su discurso en la universidad francesa, fue el propio autor quien recogió, cual periodista, su intervención en dicho acto. La ponencia comienza con una regresión hacia su infancia: "...yo estaba obsesionado de una manera realmente delirante por el cuadro de La encajera, de Vermeer, de la que había una reproducción colgada en el despacho de mi padre" (Dalí, 2003: 1073). Una obsesión perdurable a tenor de las siguientes palabras: "De joven en París, se me extravió una reproducción de La encajera; pues bien, me puse enfermo y no pude comer hasta que encontré otra" (Dalí, 2003: 1073). Lo que sigue, trata de

establecer una relación entre Dios, el rinoceronte, la coliflor, los girasoles, y las espirales logarítmicas, a través de reflexiones tan delirantes como esta:

De nuevo a mi auditorio, pendiente de un hilo, expectante, tenía que propinarle otras verdades tan crudas como las anteriores. Se proyectó la foto de un culo de rinoceronte que yo había analizado muy sutilmente hacía poco, para acabar descubriendo que no se trataba de otra cosa que de un girasol doblado por la mitad. Al rinoceronte no le basta con lucir una de las más bellas curvas logarítmicas en la punta de la nariz, sino que en el trasero lleva también una especie de galaxia de curvas logarítmicas en forma de girasol (Dalí, 2003: 1078).

Por fortuna, algunas de las digresiones de su discurso parecen ser más explícitas, aportando nueva documentación sobre su complejo imaginario. Es así como al hilo de una aguja, Dalí tributa a Ducasse como trasunto de *L'Dentellière*:

Entonces proyectamos en la pantalla una reproducción de La encajera, y pude demostrar lo que más me conmueve de este cuadro: todo converge exactamente hacia una aguja que no se halla dibujada, pero sí perfectamente sugerida. He sentido en más de una ocasión, con toda realidad, la agudeza de esta aguja en mi propia carne cuando, por ejemplo, me despertaba sobresaltado en mitad de una de mis paradisíacas siestas. La encajera ha sido considerada hasta ahora como un cuadro muy sereno y tránquilo, pero, para mí, está impregnado de una fuerza estética de lo más violenta, con la que solamente puede compararse el antiprotón que acaba de descubrirse (Dalí, 2003: 1074).

Habida cuenta de lo anterior, no será disparatado traer a colación la trama de *Moontide* (1941)de Dalí, realizada años antes, y en la cual, la aguja ducassiana se mostraba como un espectro aniquilador, cuyo fin último, no era sino la tortura desinteresada del hombre (Dalí, 2003c: 1189-1201).

Más adelante, el pintor retoma el argumento original de su -ya lejano- discurso, para reincidir en la relación entre Dios y el rinoceronte a propósito de una tela titulada *Corpus hypercubicus* (1954) [fig. 9]:

Cuidadoso siempre de que mi auditorio no se entregara a otras reflexiones que las mías, mandé proyectar una imagen de mi Cristo hypercubicus, exhibiendo así un cuadro casi normal, en el cual mi amigo Robert Descharnes, quien, en la actualidad, rueda un film titulado Historia prodigiosa de La encajera y el rinoceronte, ha analizado el semblante de Gala evidentementre formado por dieciocho cuernos de rinoceronte...Si se estudian ciertas formas del Corpus hypercubicus, vuelve a encontrarse el perfil casi divino del cuerno de rinoceronte, base esencial de toda estética casta y violenta (Dalí, 2003: 1076).

Por extensión, y en base a esta hipótesis, hemos de considerar las restantes *Crucifixiones*, como representativas de ese diálogo entre Dios, su hijo y el paquidermo. Valgan como muestra algunas de las más célebres: Cristo de San Juan de la Cruz (1951) [fig. 10], Crucifixión (1954), o Le croix de L'ange (1960). Entorno a la primera obra, ha elaborado Fernando Butazzoni un interesante estudio, donde se lleva a cabo un análisis del Dios lautreamontiano y su incidencia en la tela de Dalí. La propuesta explica al Cristo de San Juan de la Cruz a través de algunos pasajes de Les Chants de Maldoror; es decir, no descifra el cuadro sirviéndose del documento daliniano o del rinoceronte como aguí se pretende- sino que trata de definirlo desde la obra ducassiana. Un enfoque tan original —aunque antagónico al presente- merece ser considerado, entre otras cosas, porque el supuesto final no dista mucho del que aguí se procura (Moure, 2010: 186). Todos los caminos conducen a Roma, y en este caso, el artículo de Butazzoni vendría a corroborar nuestra hipótesis de trabajo con grandes aciertos como este:

Supremo artificio. La blasfemia se convierte en un discurso igualitario, en un reclamo de equidad entre Dios —al que no se niega, aunque se discute- y el artista, entre el Creador y el creador. Dalí (quien después de todo se llamaba Salvador y bastante que jugó con eso, atormentando a Bretón), imita a su gran maestro y materializa por fin esa visión lautreamontiana, instalándose junto a Dios para pintar la muerte de su hijo, una muerte en cruz que ha quedado suspendida en el espacio y en el tiempo, al margen de los hombres que siguen con sus rutinas insensatas (Butazzoni, 2006: 184).

Para Dalí, el rinoceronte representa, al igual que la obra lautreamontiana, la extrema irracionalidad. Ya en el introito de su discurso en la Sorbona advertía al pueblo francés: "Francia es el país más intelectual del mundo, el país más racional del mundo, y yo, Salvador Dalí, procedo de España, que es el país más

irracional y místico del universo…" (Dalí, 2003: 1071). La espiritualidad española, el rinoceronte y el Dios ducassiano son conceptos opuestos a toda realidad racional, antes bien, pertenecen al mundo surreal. Quizás por ello, el pintor consciente de este antagonismo, haya decidido echar a Voltaire - como ilustre racionalista- a los rinocerontes:

Esta mañana me proponen ser la atracción del Baile de las Camitas Blancas. Acepto a condición de seguir un programa que concibo instantáneamente: un rinoceronte descenderá del techo y aplastará un busto de Voltaire de un metro cincuenta de alto, relleno de leche. Los organizadores me juran ejecutar todo lo que yo diga, pero me piden que de alguna explicación a mi demostración. Les digo que el mundo tiene necesidad de esoterismo, que el racionalismo lo ha devastado todo, que las verdades secretas deben circular de nuevo y que quien debe proclamarlas es la sinrazón. En el transcurso de ese acto, leeré un mensaje que compongo sobre la marcha: «El ilustre señor Voltaire poseía un género particular de pensamiento. Fue el más fino, el más claro, el más racional, el más estéril y el más erróneo no solamente de Francia sino también del mundo. Voltaire no creía en los ángeles, ni en los arcángeles, ni en la alquimia, y tampoco hubiera creído en el valor de las puertas Moderm Style del metro 1900 de París ni en la caridad». Pero sobre todo lo que Voltaire jamás hubiera podido creer es que el ex surrealista Dalí asistiese al Baile de las Camitas Blancas a exaltar la unidad moral y artística del mundo con el decorado de una puerta de metro y con un rinoceronte vivo suspendido sobre su cabeza: precisamente porque Voltaire no lo hubiera creído, yo estaré allí. Estaré allí para probar que lo contrario de Voltaire es el rinoceronte... (Dalí, 2003d: 689).

Sin intención de restarle originalidad a Dalí, hemos de traer a colación la *Lettre* enviada por Ducasse al banquero Darase, donde Voltaire sale de nuevo muy mal parado: "Et c'est ainsi que je renoue avec les Corneille et les Racine la chaîne du bon sens et du sang-froid, brusquement interrompue depuis les poseurs Voltaire et Jean-Jacques Rousseau" (Lautréamont, [http://www.maldoror.org/] "Lettres", en *Maldoror: Le site*. Consultado el 1 de marzo de 2011). No nos queda más remedio que entender esto como un nuevo juego de Dalí para con el poeta; un juego que se asemeja a un plagio lautreamontiano.

Quisiera concluir con unas palabras de Llucia Ramis: "Lautréamont sabe que hay que matar al Verbo, porque con él

simplemente se prolongará la incuestionable palabra de Dios" (Ramis, 2006: 220). Dalí asesina la realidad a través de su pintura, enturbiando la explicación racional sobre su Diosrinoceronte, a modo de espectro que se deja mirar pero difícilmente analizar. Esto dejará entreverse en algunas de sus obras más representativas, propuestas como cierre de este artículo: Figure rhinocérontique de l'Illisos de Phidias (1954), Jeune vierge autosodimisée par les cornes de sa prope chasteté (1954), Dalí nu, en contemplation devant cinq corps réguliers métamorphosés en corpuscules, dans lesquels appararaît soudainement la Léda de Léonard chromosomatisée par le visage de Gala (1954), o el magnífico Etude Paranoïaque-critique de la Dentellière de Vermeer (1955).

[1] Editor de *Les Chants de Maldodor* ilustrado por Dalí. Vid. Lautréamont, Comte de, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Albert Skira, 1934, (dessins de Salvador Dalí).

# José Martí: su prosa crítica dedicada al arte del siglo XIX Arte es huir de lo mezquino, y afirmarse en lo grande.

¿Qué es arte, sino el modo más corto de llegar al triunfo de la verdad, y de ponerlo a la vez, de manera que perdure y centelle en las mentes y en los corazones?

José Martí

Numerosos libros abordan la relación del escritor y patriota cubano, José Martí (La Habana, 1853 — Dos Ríos, 1895) con la pintura europea, americana y estadounidense del siglo XIX. Sus dispersos escritos sobre arte, especie de actos de predilección valorativa, se inclinaron especial y tempranamente por los pintores españoles, Goya, Pablo Gonzalvo, Raimundo Madrazo y Mariano Fortuny. Años después, en medio de sus vivencias neoyorkinas vinculadas principalmente al arte

que se producía en Estados Unidos en el último cuarto del siglo XIX, sus críticas más maduras se refieren a los impresionistas franceses y a la revisión del arte europeo del que tenía un conocimiento profundo y actualizado.

Estos dispersos ejercicios críticos vieron la luz a través de la prensa escrita, vehículo principal para la difusión de sus textos sobre arte. Varios fragmentos, que son deudores de géneros periodísticos como la crónica y el reportaje, se sintetizan en las páginas siguientes a través de citas extractadas. El objetivo principal es reunir algunos de los episodios más interesantes y demostrar el profundo interés de Martí por el arte, especialmente por la pintura. Predilección que se demuestra por el número de artículos y la calidad de los mismos. No olvidó recordar, un mes y medio antes de morir en los campos de batalla en Cuba, en su carta-testamento dirigida al amigo Gonzalo de Quesada, -escrita en Montecristi, República Dominicana, el 1 de abril de 1895-, que incluyeran estos trabajos en los tomos de sus obras completas y sugirió en particular el artículo dedicado a la pintura del ruso Vereschagin y el de los impresionistas franceses.

Sus escritos y el amplio epistolario evidencian que desde su primera estancia en España, entre 1871 y 1874, su vida cotidiana se vio enriquecida por la apreciación de la pintura y de las artes plásticas de forma general. El conocimiento del cubano de los pintores españoles se debió a sus visitas a El Prado, a la colección de la Academia de San Fernando y a las pinturas contemporáneas que se exhibían en el antiguo Museo de la Trinidad de la calle de Atocha, entonces sede del Ministerio de Fomento[1]. (García Guatas, 2004: 31) Experiencias que nutrieron los años de la juventud en los dos periodos de destierro y que luego aparecerían bajo una prosa encendida en diversos medios de prensa del continente americano.

Las publicaciones dedicadas a la crítica de arte se distribuyeron en ocho textos iniciales en la *Revista Universal*, México, en 1975-1876; doce textos en el semanario social *The Hour*, de New York en 1880; uno en la revista *Opinión Nacional*, de Caracas, en 1882 y cuatro más en la revista neoyorkina *La América*, entre 1883 y 1884. Le siguieron otros cuatro en *La Nación*, de Buenos Aires, entre los años 1886 y 1889, y por último tres en 1895, impresos en el periódico Patria, fundado por él. (Ver Anexol)

«La pintura le entusiasmaba casi tanto como el teatro. Solía

pasarse las mañanas de domingo en el Museo del Prado, con sus pisos crujientes y su silencio oloroso a cera. Allí le seducía particularmente la gracia popular y la verba dramática de Goya. De vuelta de esas visitas recogía sus impresiones en apuntes morosos, evidentes ejercicios de un criterio que buscaba las razones de su gusto…», así lo describe Jorge Mañach es su exquisita biografía de José Martí. (Mañach, 1963:165)

Además de las textos originales, recogidos en más de una veintena de tomos de *Obras Completas de José Martí[2]*, existen dos libros particularmente interesantes para ahondar en sus apuntes críticos relacionados con los artistas españoles y sus asiduas visitas a los museos y a los talleres de los pintores. Uno es José Martí: imagen, crítica y mercado de arte, de la investigadora cubana Adelaida de Juan, publicado por la editorial Letras Cubanas, en 1998. Material que organiza las consideraciones sobre pintura, arquitectura y mercado de arte mientras propone una metodología para acercarse a esa porción de la amplia producción literaria del Apóstol. El otro libro imprescindible para el acercamiento a esta temática es, La Zaragoza de José Martí, del investigador y profesor de la Universidad de Zaragoza, Manuel García Guatas, publicado por la Fundación Fernando el Católico en una segunda edición corregida y aumentada del 2004. Un complemento esencial para comprender los imperativos y el contexto de los apuntes del jovencito referidos al arte español y a los artistas aragoneses.

Los inicios del trabajo del cubano como crítico de arte fueron en México a los 22 años de edad, ocupación que continuó hasta poco antes de su muerte. Su importancia como crítico de las artes mexicanas ha sido estudiada por el investigador Justino Fernández y plasmado en el artículo José Martí como crítico de arte, publicado en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1951; estudios que abrieron el camino al libro de 1964, La crítica de arte en México en el siglo XIX, publicado en ese país por Ida Rodríguez Prampolini. También en Cuba varios intelectuales han profundizado sistemáticamente en el desempeño de esta faceta de Martí, sobresalen Cintio Vitier y su esposa Fina García Marruz, Roberto Fernández Retamar, la especialista del Centro de Estudios Martianos, Marlén Domínguez, y la arquitecta Eliana Cárdenas, centrada esta última en los escritos específicos sobre arquitectura y paisaje urbano.

Varios testimonios y crónicas periodísticas de Martí fueron recogidos en su segunda estancia española, en el cuaderno de apuntes que tituló *Notas sin orden, tomadas sobre las rodillas, al pie de los* 

cuadros (Martí, 1963-1973: 136) escritos entre octubre y diciembre de 1879. Estas notas sueltas tomadas en Madrid, sirvieron de base a trabajos posteriores y revelan el conocimiento que tenía el desterrado sobre temas de las artes plásticas; de los cuales había tenido noticia cuando fue alumno del primer mes del curso de 1867 en la Escuela de Bellas Artes de San Alejandro, en La Habana.

En los apuntes sin orden se reúnen las consideraciones sugeridas por los temas y los ambientes de las pinturas, que fueron observadas con mirada e ingenio penetrantes. Por ellos desfilan incendiados, seductores y tenebrosos los cuadros de Goya, a quien siempre consideró uno de los pilares fundamentales de la pintura moderna. De Murillo comentó los cuadros que vio en el Louvre y en Madrid, pero el que más le sedujo fue Goya. Supo apreciar lo más audaz y moderno de su arte y lo reflejó en una frase: «Aquí más que la forma sorprende el atrevimiento de haberla desdeñado.»



Francisco de Goya: Casa de locos

La maja vestida fue el primer cuadro de Goya que lo atrajo para siempre y escribió: «qué desafío el de esas piernas osadamente tendidas, recuerdan por su colocación las piernas más hermosas de la Venus reclinadas de Ticiano.» ... «Piélago son de distraído amor sus ojos. No se cansa uno de buscarse en ellos. En eso estuvo la delicadeza del pintor; voluptuosidad sin erotismo.» (Martí, 1963-1973: 131)

Destacó Casa de locos y apreció el sentido moral y crítico en estas líneas: «... religión, monarquía, ejército, cultos de cuerpo, todo parece aquí expuesto, sin ropas, de lo que con buen símbolo esos cuerpos son sin ellas, a la meditación y a la vergüenza. Ese lienzo es una página histórica y una gran página

poética. Aquí más que la forma sorprende el atrevimiento de haberla desdeñado. El genio embellece las incorrecciones en que incurre, sobre todo cuando voluntariamente, y para mayor grandeza de propósito, incurre en ellas. iEl genio embellece los monstruos que crea!» (Martí, 1963-1973: 131)

Una nota más extensa le dedica a *La tirana*: «Goya huyendo de toda convicción ajena, como para hacer contrapeso al mal, cayó en la convención propia. Al amor de la forma, opuso el desprecio de la forma.» A continuación aclara que el «desprecio» está «en el profundo amor a la forma, que conserva aun en medio de su voluntarioso olvido, de sus deformidades voluntarias.» Al mencionar *El entierro de la sardina* subraya el empleo de los recursos pictóricos: «Gusta de pintar agujeros por ojos, puntos gruesos rojizos por bocas, divertimentos feroces por rostros. Donde no hay apenas colores, vese un sorprendente efecto de coloración, por el feliz concierto de los que usa... Nadie pide a Goya líneas, que ya en *La maja* demostró que sabe encuadrar en ellas gentilísima figura.» Más centrado en la técnica pictórica sobre *Corrida de toros en un pueblo* plasma que es: «...el triunfo de la expresión, potente y útil sobre el triunfo vago del color. Parece un cuadro manchado, y es un cuadro acabado.»

El énfasis en la vis expresionista de Goya subyace en las palabras de Martí y es oportuno mencionar que en el artículo «Los viejos maestros de Leavitt», publicado el 5 de junio en *The Hour*, afirma «Goya, el más grande y fantástico español, fue más original: El mundo de los egoístas es un mundo de tontos, dijo, y presentó juntos en manicomio a hombres ricos, generales, reyes y obispos.» (Martí, 1963-1973: 284). Meses después cuando escribe sobre la exhibición de los impresionistas retoma a Goya con estas frases:

«Goya fue el impresionista: Goya ha hecho con unas manchas rojas y parduzcas una Casa de locos y un Juicio de la Inquisición que dan fríos mortales. Allí están, como sangriento y eterno retrato del hombre, el esqueleto de la vanidad y la maldad profundas. Por los ojos redondos de aquellos encapuchados se ven las escaleras que bajan al infierno. Vio la corte, el amor y la guerra y pintó naturalmente la muerte.»(Martí, 1963- 1973: 440)

Entre los cuadros de la inquisición le llama la atención Ajusticiado y concluye: «Cada aparente error de dibujo y color de Goya, cada monstruosidad, cada deforme cuerpo, cada extravagante tinta, cada línea desviada, es una áspera tremenda crítica.» Termina el párrafo: «He ahí un gran filósofo, ese pintor, un gran vindicador, un gran demoledor de todo lo infame y terrible. Yo no conozco obra más completa en la sátira humana.»

Con respecto a la sátira, meses después al reseñar el Matropolitan Art Museum de New York, establece que «el arte de la pintura no tolera lo caricaturesco. La sátira puede usarse con buen provecho, como lo ha hecho Goya… pero sátira y no mofa inútil.» (Martí, 1963-1973: 477)

De los retratos de la Duquesa de Alba anota: «Famosos son los retratos que hizo Goya de la Duquesa de Alba. En uno descansando sobre un *lit de repos*, lleva la del Alba vestido español, y medio acostada, descansa sobre un codo... Desnuda en el otro, los senos levantados, se separan hacia afuera en las extremidades. Baudelaire dijo del cuadro: 'les seins sont frappé de strabisme surgent et divergent'. Exclama Martí a continuación: « iAh Baudelaire! Escribía versos como quien con mano segura cincela el mármol blanco.» (Glendinning, 1977: 20)

Es imposible para Martí evitar comentarios comparativos entre los personajes femeninos: «Estas mujeres de Goya tienen todas las bellezas del desnudo, sin ninguna de sus monotonías. Vaporoso claror rodea a la Maja. Atrevidamente se destaca la Tirana de un fondo azul cenizo». Anota sobre esta pintura que vio en la academia de San Fernando «no apremia la prolijidad con que la estudio y me mira con amor", después concluye «Y la Maja al verme pasar, como que sonríe, si un tanto celosa, bien segura de que la Tirana no la ha vencido.» (Martí, 1963-1973: 131)

Evidentemente Martí quedó prendado de *La Maja*, que posa también caligrafiada en su cuaderno: «Nunca negros ojos de mujer, ni encendida mejilla, ni morisca ceja, ni breve, afilada y roja boca, ni lánguida pereza, ni cuánto de bello y deleitoso el pecaminoso pensamiento del amor andaluz, sin nada que pretenda revelarlo exteriormente, ni lo afee, halló expresión más rica que en *La maja*. Ni piensa en un hombre, sueña…» (Martí, 1963-1973: 131)

En mayo de 1886 la primera mención sobre la muestra de los impresionistas franceses es en una carta e insiste en que «hay una admirabilísima criatura de Renoir, en que se deja el alma presa, como en los ojos de la maja de Goya.» (Martí, 1963-1973: 440) La admiración de Martí por el aragonés se trasluce en sus descripciones: «gigantesco», «gran vindicador», «filósofo». Corona su juicio cuando manifiesta «él, que fue un gran pintor revolucionario».

Solo dos acotaciones breves se insertan sobre estos escritos:

Martí percibió la novedad de Goya al alejarse del naturalismo, aunque los términos martianos son poco exactos retienen la esencia «deformidad voluntaria». Lo segundo es que conocía y admiraba al escritor francés Baudelaire, quien también ejerció la crítica de arte de modo muy temprano. En tercer lugar hace a sus lectores cómplices de su disfrute pleno y sincero de la pintura del maestro.

Otras menciones al arte español como serios ejercicios de criterio se publicaron en la *Revista Universal* de México, entre 1875 y 1876, y a partir de 1880 en sus colaboraciones con *The Hour*, en New York. Aparecen referencias sobre el arte español y notas sobre su amistad con los artistas, las visitas a los talleres y las tertulias en los cafés madrileños. Testimonios que analiza, rebate, cuestiona y ubica en el momento histórico-artístico García Guatas en el segundo apartado de su libro llamado *Martí y el arte español contemporáneo*. Revelaciones imprescindibles para una mejor comprensión de los escritos del cubano dedicados a la creación del momento.

Aunque son los imperativos económicos los que le obligan a Martí a escribir y publicar sus crónicas periodísticas escoge piezas a las que le dedica mayor atención, en un acto consciente de discriminación valorativa. Su redacción cautivante envuelve criterios certeros y juicios de valor de gran fuerza. La vigencia de sus valoraciones son también aspectos significativos a destacar.

Con las vivencias de Europa, Martí continúa su vida errante por Nueva York en 1880. Durante casi quince años de estancia en Estados Unidos el arte será materia frecuente de sus crónicas. La agudeza de juicio de sus primeros trabajos se fue perfilando cada vez más en la medida en que entró en contacto con la producción plástica de ese pais, a la que compara continuamente con sus similares europeos y latinoamericanos. Lo mismo le interesa la producción de los pintores estadounidenses del momento que el pujante mercado del arte, conducido y monopolizado por experimentados galeristas como Stebbins o Stewart. A estos temas dedica la crónica «La Galería Stebbins», publicada en *The Hours*, el 17 de abril de 1887 (Martí, 1963 — 1973: 276) y «Venta de la galería Stewart», (Martí, 1963 — 1973: 267) escrito el mismo mes e impresa en *La Nación*, Buenos Aires, el 22 de junio de 1887.

Escribe con regularidad cinematográfica sobre una subasta de artes plásticas en la galería Stewart e insiste en la suerte de mecenazgo que ejercían algunas ciudades como Nueva York, Boston, Louisville y San Luis con la instauración de premios en metálico para los autores ganadores de determinados concursos. Sus juicios sobre el mercado de arte son oportunos e intrépidos y expresó para definirlo

«Al olor de la riqueza se está vaciando sobre Nueva York el arte del mundo.» (Martí, 1963- 1973: 440)

En este mismo periodo aparecen los escritos sobre su amigo Pablo Gonzalvo en la *Revista Universal*, de México, también sobre Raimundo Madrazo y Mariano Fortuny en el semanario neoyorkino *The Hour*, en el año 1880 y con el intervalo de algunas semanas. Entre los amplios comentarios se ubica el siguiente:

«Yo conocí a Gonzalvo cuando con mano magistral ponía en el lienzo, a la luz de la mañana de verano sorprendidos, los esplendores rojos del sol, cuya luz tibia, al pasar por los espesos cristales, iba a morir, coloreando como llama, en los dorados cañones del órgano vetusto de la seo. La iglesia de S. Pedro Arbués, el asesino canonizado, el inquisidor devoto, no tuvo hasta Gonzalvo copiante digno de ella....» (Martí, 1963- 1973: 140)

Sin saberlo Martí había plasmado su percepción sobre un lienzo que representaba como ningún otro el efecto claroscurista del interior de la catedral de Zaragoza, vista desde el crucero. Su comentario sobre Arbués seguramente fue influenciado por el propio Gonzalvo. (García Guatas, 2004: 33) En ese mismo apunte se detiene en la apreciación del edificio protagonista del cuadro *Vista de la Lonja de la Seda de Valencia*: «... el techo, un tanto duro, de la Lonja de Valencia, del laborioso, modesto y laureado Gonzalvo: que más que por lo laureado, vale por lo modesto... Más que el histórico edificio trasladado al lienzo, parece miniaturesca reducción de la famosa Lonja, con todas sus admirables proporciones.» Según reflejan los estudios del doctor García Guatas, no fue en Zaragoza donde Martí vio a Gonzalvo pintar sus lienzos, ni vio las representaciones teatrales de sus amigos Blasco y Zapata, sino en Madrid, donde ya se habían establecido los aragoneses. (García Guatas, 2004: 33)

En esa visita al Museo madrileño también se detiene en el óleo Celebrada casa de la Infanta en Zaragoza, la salida del combate, donde una vez más yuxtapone recuerdos y valoraciones a primera vista: «Y allí está, con todas sus riquísimas molduras, con sus figuras múltiples, con sus torneados frisos, con sus arcos repletos de animados rostros, con su amplia y descansada escalinata, con su largo corredor en correcto cuadro, aquel inapreciable patio, hoy en los bajos, depósitos de paja, y en lo alto, no templo de sereno arte, sino

casinillo de danzas y juegos.» (Martí, 1963- 1973: 140) El cubano se refería al Casino Monárquico y Liberal, abierto en 1871 y ubicado en la planta principal donde tres décadas antes había estado el Liceo Artístico y Literario. (García Guatas, 2004: 33) Termina su escrito otra vez centrado en la predilección de los detalles pictóricos de Gonzalvo «... No me viera el conserje, y para perpetuo deleite de mis ojos me llevaba del cuadro una de esas encantadoras figurillas de guerrero.»

Sobre Madrazo y Fortuny habla con gran familiaridad y aprecio, en el momento en que sus cuadros podían ser vistos por los interesados neoyorkinos: «Madrazo ha pintado mucho, pero lo mejor de su obra es *La salida del baile* y *La puerta de la iglesia*, que todo New York ha conocido últimamente. Es la nota de actualidad.»[3] (Martí, 1963-1973: 156)

El artículo en inglés «Raimundo Madrazo» está basado en lo que Martí escribió en su libro de apuntes el año anterior bajo el encabezamiento «Madrazo. Finesse exquise, élégance supreme». La línea central de ambos acercamientos está basada en el interés de la luz como elemento rector de sus composiciones.

«Vive, ama y ríe en amplia luz solar, con luz en su paleta y luz en su corazón». Sigue: «Ha tenido el atrevimiento de mirar al sol cara a cara»; «... es como un espejo en que se refleja el sol»; «Madrazo observa gentilmente la naturaleza iluminada por el sol —solamente la ama en sus momentos brillantes-.» A propósito de La puerta de la iglesia agrupa estas frases: «No hay noche para él. Permanecerá por siempre a la puerta iluminada por la luz del sol, que es la dueña de su espíritu.» En trabajos posteriores, cuando reseña el Matropolitan Museum en 1880 menciona que «la suavidad de la luz es sorprendente en la Joven vestida de azul». (Martí, 1963-1973: 477)

Una y otra vez expresa sus valoraciones sobre la pintura de Madrazo. En 1882 retoma sus ideas sobre la luz y dice sobre el español «... pinta al aire libre y empapa su paleta en aire lleno de sol», sin embargo agrega: «siempre tendrá, quizás más de lo que debiera, mucho del cálido sol de Andalucía». (Martí, 1963- 1973: 156) Madrazo «ha encontrado el secreto de la originalidad, no en las absurdas fantasías de la escuela impresionista[4] ni entre los discípulos de ultrarealismo, ambas buscadoras desesperadas de críticas favorables. Se encontró a sí mismo donde debía hallarse, en la verdad y en la sencillez, sin alterar brutalmente la realidad de la luz.»

A Madrazo lo elogia Martí por su dibujo exquisito y su gracia, aunque agrega «jamás será un pintor épico… nunca alcanzará la suprema

grandeza de su arte». Advierte «… no hay un Víctor Hugo en las escuelas modernas de pintura, Meissonier pudo haberlo intentado».

Al trazar los antecedentes del pintor acota: «Si se nos preguntara de donde le viene a este pintor los misteriosos conocimientos de que alardean sus pinceles, -la respuesta sería-: pregúntesele a su padre, a su tío, a su profesor de San Fernando, y a Leon de Cogniet... el creció en ese ambiente para ser a un tiempo mismo pintor académico, pintor español y además pintor de la escuela francesa. Es todavía discípulo de Fortuny.» (Martí, 1963- 1973: 156) Continúa la comparación entre ambos: «El estudio de Fortuny es una conquista de la luz, el cuadro de Madrazo es de una luminosidad triunfante. La conquista era necesidad para el uno, obedecer fue un placer para el otro. Siempre ocurrirá lo mismo.»

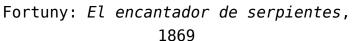
En la crónica dedicada a Fortuny, publicada unas semanas después de la de Madrazo, aparece la reflexión ética en torno a la originalidad, válida para Martí tanto en la esfera de la creación como en el resto de las actividades humanas, incluso en las más cotidianas.

Sobre el catalán, desde su recodo en la prensa divulga: «Mariano Fortuny ha sido el colorista más audaz, y el genio más romántico y de más clara visión entre los pintores modernos». Sobre su cromatismo dice: «Su luz nos ciega»; «es un gran pintor de luz»; «una obra maestra del colorido»; «una franja azul es una montaña distante, manchas rojas son arroyos ensangrentados, pequeños puntos negros son soldados cruzando el río, y una línea azafranada es la puesta de sol.» (Martí, 1963 — 1973: 164)

Martí destaca algunas obras como *La vicaria*, para la cual «el más alto elogio no basta». Otra de las que menciona es La batalla de Wad Ras, que se encontraba en el Museo de Madrid. Dice el crítico: «allí hay verdaderamente una batalla, y ciertamente una batalla africana». El año anterior en sus apuntes dejó refrendado: « icómo se dibuja sin líneas! iCómo se agrupa sin confundir!»... «iOsadía, rebelión, fuga admirable!» (Martí, 1963 - 1973: 142) Sobre La señora española, visto en la galería Stebbins, un mes después dice «el único retrato de mujer ahora existente del pincel del pintor... Pero al hacer el retrato de la bella embajadora, ha encontrado a la Naturaleza demasiado pródiga en sus dádivas par ser tratada de otro modo que con estudiado cuidado.» En los años siguientes no escatima en menciones elogiosas. En 1881 escribe «deslumbrado hubiera el séquito los ojos hecho a la luz arábiga del magnífico Fortuny, y de su pincel». Vuelve a escribir en 1887, cuando se refiere a «El arte en New York», sobre El encantador de serpientes como «un juicio de la vida» y La playa de Portici que es

«una tormenta de luz».[5] (Martí, 1963 — 1973: 312)







Fortuny: Playa de Portici, 1874

Sin embargo en el artículo de *The Hour* apunta que «pensamientos poderosos e ideas trascendentales nunca turban su mano... Fortuny pintó más y mejor que ningún otro artista de su tiempo, pero pudo haber hecho más de lo que hizo. Quizás la culpa no fue suya sino de la época, pero un verdadero genio abre nuevos caminos a la expresión de la belleza... Inventó una escuela de pintura maravillosa y buscaba ansiosamente un asunto digno de su pincel. Pero no vivió bastante tiempo: murió famoso solamente como un gran pintor de luz.» (Martí, 1963 – 1973: 164) Continúa: «Fortuny merece ser admirado... pero los artistas americanos no deben imitarlo. Si estamos obligados a imitar en vez de afirmar nuestra propia originalidad, esperemos a alguien que sepa representar el lado majestuoso del carácter de nuestra época...»

Para terminar el repaso de las apreciaciones críticas que hiciera Martí de la pintura española las líneas siguientes se dedican a Velázquez que junto a Goya los declaró «esos dos españoles gigantescos.» (Martí, 1963 - 1973: 440) Sobre Velázquez, escribió poco pero siempre en términos elogiosos. Las referencias a su obra se hallan entre 1880 y 1888 mientras aborda varios temas. En 1882, cuando comenta sobre las colecciones de arte en Madrid, declara que «se va al Museo a ver los Velázquez que pasman». El momento más álgido es cuando diserta acerca de los impresionistas en Nueva York. En el breve comentario inicial señala que «Manet tuvo dos padres; Velázquez y Goya en el Bebedor de ajenjo, en el Mendigo, en el Filósofo todavía no ha salido de Velázquez.» (Martí, 1963 - 1973: 440) Aclara esta idea cuando dos meses después escribe el ensayo «Nueva exposición de los pintores impresionistas». Afirma que «de Velázquez y de Goya vienen todos, esos dos españoles gigantescos... Velázquez fue el naturalista; Goya fue el impresionista…» (Martí, 1963 — 1973: 311) «Velázquez creó

de nuevo los hombres olvidados; Goya [...], bajó envuelto en una capa oscura a las entrañas del ser humano y con los colores de ellas contó el viaje a su vuelta.»

En la valoración de los impresionistas se hace notar la sagacidad del crítico que avizora a los perdurables en un ensayo definitorio en cuanto al tema. Trabajos que adquieren relevancia si se revisan los escritos de los contemporáneos franceses de estos artistas sobre las exposiciones parisinas del grupo. Sostenida polémica sobre la que no se sabe cuánto conocía o desconocía Martí. Existen dos trabajos dirigidos a la muestra, el primero fue fechado el 2 de mayo, con el que se inician dos artículos destinado a *La Nación*, de Buenos Aires, fechados el 17 y 18 de junio, cuyo encabezamiento epistolar era «Señor Director de *La Nación*». En la segunda crónica de mayor extensión dedica más de la mitad del trabajo a los impresionistas y se refiere a la «exhibición lujosa»:

«En estos días de Pascua, andan por las calles remozadas, y como vestidas de luz, ramilletes de niñas que estrenan sus ajuares nuevos, -ramilletes de hombres azules, que son las patrullas que la huelga mantiene para que no se cometan desórdenes en su nombre-[6], señorines de cara a lo Enrique III, que van del brazo de damas suntuosas a ver los montes lilas, los trajes colorados, los paisajes hermosos, los desórdenes de verde y azul de los pintores impresionistas. Duran-Ruel es su apóstol en París y ha mandado a Nueva York una exhibición lujosa.» (Martí, 1963 — 1973: 312)

Del cuadro de Édouard Manet *Carrera de caballos en Longchamp* (*Courses à Longchamp*), Martí escribe:

«En esta Carrera de caballos, como en otros cuadros suyos, Manet es el Goya de los castigos y las profecías, el Goya de los obispos y los locos que por ojos pinta cuevas, y remordimientos por caras, y harapos por miembros, todo a golpe de manchas. Pero en la fantasía cabe ese exceso, porque allí se ve todo deforme y en bruma, y aquella orgía de formas añade al efecto mental de los lienzos. En lo humano, como en esta carrera, sólo una belleza cabe al cuadro, que la tiene en eso suma: con pintas, con motas, con esfumas, con montículos de color, sin una sola línea,

se ven carruajes, caballos, parejas sueltas en mucha amistad, las tribunas cargadas de gentes, las oleadas de sombreros, cintas y sombrillas: detrás el cerro, casas, árboles, grietas, y el sol, que lo inunda y baña todo: por el borde del cuadro, junto al espectador, bruñidos, como figuras de Alma Tadema, pasan dos magníficos caballos, de ojos redondos e hinchados, que flamean como los de las quimeras.

No hay tiempo para más; ni para la gran pintura de órgano, de Lerolle; ni para la bailarina española, de Marcet; ni para los paisajes árabes de Huguet, que son agua de mar, caballos vivos, color de cielo. Ni para una admirabilísima criatura de Renoir, en que se deja el alma presa, como en los ojos de la maja de Goya. Los impresionistas menores, con las furias de la mocedad, son un frenesí de azul, verde y violeta.» (Martí, 1963 — 1973: 428-429)

En la versión de este escrito para *La Nación*, se refiere a tres cuadros con mayor exhaustividad: *Le ballet de 'Robert le Diable'*, de Edgar Degas, que se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres; *L'Orgue*, de Henry Lerolle, que hoy parte de las colecciones del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, y *Le Fifre*, de Édouard Manet, colgado en el Musée d'Orsay, de París.

El cuadro de Degas tiene particular interés por su asunto. Martí sentía gran admiración por el compositor Jacobo Meyerbeer, a quien llamó «el Miguel Ángel y Shakespeare de la música», autor de la ópera Robert le Diable. Pieza exquisita del talento de Meyerbeer, ópera que inspiró el ballet, motivo de la pintura de Degas. El logrado contraste entre los músicos y muy bien delineados los personajes en la primera fila del teatro, más los que se ven en la escena, lo describe Martí como «columnas de humo» y «sombras que danzan», «es la forma que encontró el pintor para destacar, de magistral manera, el movimiento del baile». De estas pinturas destaca:

«El baile de Roberto, de Degas, repugna al principio. ¿Eso es arte, esa mancha negra? Sí, eso es arte: porque ahí, según se va mirando, surgen cabezas humanas, tipos conocidos, la historia banal y sombría de todas las noches y, sin que haya color rojo, se siente la sangre. No es nada: el cuadro cabe en una mano. Es la

primera fila de lunetas, que asiste al baile de Roberto el Diablo. Tres, seis cabezas surgen de la sombra en la parte baja del cuadro. Cada una es un vicio. Son las que van a ver de cerca.

Éste cerdoso y abrutado; el otro repleto, como el que tiene a quién ver en la escena; otro, un vejete picaresco, de labios belfudos, cejas espesas, ojos centellantes, cabellera revuelta; otro es un bello mozo; allí en el fondo, como columnas de humo, las sombras danzan.

iHe aquí el Órgano famoso de Lerolle, que todo New York ha venido a ver! El asunto es moderno y la pintura sincera y suelta; pero no se ve el desdibujo y amaneramiento del color de los impresionistas, a bien que tampoco se ve el sobretajo y acicalamiento de los pintores de elegancias. Representa este lienzo vastísimo el coro de una iglesia protestante. Se ve en el fondo lo que no se ve: la iglesia que oye. Una joven, de pie, en el coro, canta. Otras sentadas como en arrobamiento, la oyen. Detrás del organista están en pie tres figuras de hombre de notable verdad.

Pero lo excelso del lienzo es la cabeza luminosa del organista. Se eleva de él la unción. Le cubre las mejillas enjutas una barba poco frondosa. Tiene los ojos como cargados de pensamientos celestiales. La frente es hermosísima, hinchada hacia las sienes, levantada sobre las cejas, ya casi calva entre ambas entradas. Y iqué manos, que parecen que tocan el cielo!

iOh! no nos iremos de la sala sin decir adiós al Fifre, de Manet. Manet pintó primero como Velázquez; luego, desembarazándose más, pintó sus figuras como si emergiesen de la sombra, con un color fresco, de claridad pasmosa, sin esmalte; después pintó masas y efectos, sin dibujo, y con la misma gradación de acabamiento en el lienzo con que alcanzaría a verlas un espectador en la naturaleza; lo que está cerca, trabajado como el acero; lo que está lejos, como se ve, como una mancha. 'El pintor', decía él, 'no puede pintar sino lo que ve, y cómo lo ve'. El Pífano es un chicuelo en ropa militar, fresco como una manzana de noviembre. Los ojos son un pasmo. Sopla su pífano con brío de novicio. Surge la figura de cuerpo

entero del fondo gris, y está pintada con los colores crudos de la ropa de milicia. El rostro parece hecho de rosas y de leche. Tiene cara de ángel este pilluelo de cuartel. El pantalón colorado, con franja azul, le cae sobre las polainas blancas que visten el rudo zapato. El pantalón colorado, con franja azul, le cae sobre las polainas blancas que visten el rudo zapato.» (Martí, 1963 — 1973: 429-430)

A diferencia de la crónica de mayo a modo de carta, en la del 2 de julio las referencias a los pintores son más breves y puntuales. La enumeración inicial de Martí, fruto del análisis de las casi doscientas obras expuestas es convincente: «... acá están todos, naturalistas e impresionistas, padres e hijos, Manet con sus crudezas, Renoir con sus japonismos, Pissarro con sus brumas, Monet con sus desbordamientos, Degas con sus tristezas y sus sombras.» (Martí, 1963 – 1973: 440)

Los primeros nueve párrafos los dedican a trazar las coordenadas de la exhibición y de la propia pintura expuesta. Explica que el artículo está motivado por una segunda vez que se abren las puertas de la muestra que «se abrió por demanda del público». Dice bien que se trata de una afluencia de público masivo «atraído por la curiosidad que acá —en Nueva York- inspira lo osado y extravagante», o bien de un público «subyugado por el atrevimiento y el brillo de los nuevos pintores.»

Tras hacerle justicia a estos artistas desde sus columnas, incomprendidos incluso en la propia Francia, donde se les criticaba tenazmente, Martí produce páginas de gran expresividad poética, donde la creación pictórica se convierte en motivo precursor de una literatura de gran calidad al referirse a dos elementos formales básicos, la luz y el color.

«Ninguno de ellos ha vencido todavía. La luz los vence, que es gran vencedora. Ellos la asen por las alas impalpables, la arrinconan brutalmente, la aprietan entre sus brazos, le piden sus favores; pero la enorme coqueta se escapa de sus asaltos y sus ruegos, y sólo quedan de la magnífica batalla sobre los lienzos de los impresionistas esos regueros de luz de color ardiente que parecen la sangre viva que echa por sus heridas la luz rota: iya es digno del cielo el que intenta escalarlo!»

Entra después en el segundo recurso esencial de la forma impresionista, en la renovación en el uso del color: «Solo quedan de la magnífica batalla sobre los lienzos de los impresionistas esos regueros de color ardiente que parecen la sangre viva que echa por sus heridas la luz rota.» Pasa luego a las características históricas y artísticas del movimiento impresionista, señala que estos pintores están «cansados del ideal de la Academia, frío como una copia» por ello «quieren clavar sobre el lienzo palpitante como una escala desnuda, a la naturaleza.» A continuación reitera su catalogación de «pintores fuertes» al apuntar que «la elegancia no basta a los espíritus viriles». Amplía a modo de axioma: «Cada hombre trae en sí el deber de añadir, de domar, de revelar. Son culpables las vidas empleadas en la repetición cómoda de las verdades descubiertas."

De esta manera Martí se adelantó un siglo, en su acuciosa interpretación, al interés por los pintores impresionistas que llegó en ola mucho después. El énfasis en la forma y el estilo que profesó el cubano se perdió de la literatura posterior, que prestó más atención a las temáticas de los cuadros. (Flamm, 1989: 20) El escritor aprecia con justiciera mirada los indudables logros de los impresionistas en el terreno de la forma pictórica. Aunque habla de Manet, Degas y Pissarro, Renoir es esencial en varios aspectos. Para el crítico sus cuadros «lucen como una copa de borgoña al sol; son cuadros claros, relampagueantes, llenos de pensamiento y desafío». (Martí, 1963 – 1973: 440) Mientras que en la crónica precedente le había señalado «sus japonismos» en «cuadros resplandecientes» que, como La joven del palco «enamoran como una mujer viva». (Martí, 1963 – 1973: 427)

Excepcionalmente bien informado del arte de su tiempo[7], Martí llegó a un planteamiento muy audaz en una sola frase, una de las que mejor nos revela el verdadero aporte de esta escuela pictórica a la Historia del Arte: «Toda rebelión de forma arrastra una rebelión de esencia.» Con esta opinión Martí avizoró lo que la historia del arte no demoró en constatar: que estos pintores estaban ya clausurando un siglo XIX, y eran la puerta de acceso a la renovación sustancial en todo el acontecer artístico y literario posterior, marcado por el ascenso de las escuelas de vanguardia en las primeras décadas del XX.

Muchos años después de haber sido escritas estas páginas, cuando se celebraba en 1953 el Centenario del natalicio de José Martí, el cubano Alejo Carpentier, otro gran conocedor y crítico de las artes plásticas universales, dirá sobre ellas: En años en que los museos y galerías eran mucho menos numerosos que ahora, y la reproducción de obras de arte estaba muy lejos de acercarse a la perfección técnica de la actual, Martí iba hacia la pintura con una seguridad de juicio, un conocimiento de las escuelas, una justeza de enfoques dignos de los más grandes críticos de arte del momento... Uno de sus textos extraordinarios —por profético, por exacto— es aquella piafante prosa que consagraba, en 1886, a una exposición de pintores franceses, dada en Nueva York... ¿Hay algo que cambiar acaso, al cabo de casi setenta años, a esta crítica martiana? (Carpentier, 1976: 71)

En las tres crónicas de 1886, tanto en *Nueva exhibición de los pintores impresionistas*, como en *La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin*»[8] (Martí, 1963 – 1973: 433-434) y el «*Cristo de Munkacsy*»[9] (Martí, 1963 – 1973: 243), referido al cuadro *Cristo ante Pilatos*, el cubano sobrepasa la reticencia de ahondar mayoritariamente en el plano formal o meramente técnico, para ir a otros elementos que llamaba «esenciales». Atento a la presencia del arte europeo en Estados Unidos dejó sus impresiones imperecederas en varios artículos que se publicaron en México, Argentina, y el propio Estados Unidos. Asistimos deslumbrados a las descripciones formidables de diversas exposiciones en estos textos.

«La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin», de 1889, es una de las páginas más reveladoras de que la mirada de Martí no solo abarcaba asuntos tradicionales del arte europeo. Sus líneas se destinan al ruso, -quien ha perdurado como un cultivador de temas bélicos e históricos-, para trasmitir detalles de su oficio vigoroso, su realismo profundo, su rechazo a lo académico. El sentido de lo épico en Vereschagin y la desmesura de su país de origen, darán pie a Martí para esta magistral hipérbole, que sintetiza el espíritu de la obra valorada en sus contradicciones, síntesis y diversidades:

«El ruso renovará. Es niño patriarcal, piedra con sangre, ingenuo, sublime. Trae alas de ángel y garras de piedra. Sabe amar y matar. Es un castillo, con barbas en las almenas y sierpes en los tajos, que tiene adentro una paloma. Debajo del frac, lleva la armadura. Si come, es banquete; si bebe, cuba; si baila, torbellino; si monta, avalancha; si goza, frenesí; si manda, sátrapa; si sirve, perro; si ama, puñal y alfombra. La creación animal se

refleja en el ojo ruso con limpidez matutina, como si acabase de tallar la naturaleza al hombre en el lobo y en el león, y a la mujer en la zorra y la gacela.»(Martí, 1963 — 1973: 243)

También cuando se refiere al Cristo de Munkacsy habla del espíritu un tanto desafiante de esta exhibición y la de los impresionistas. Otro punto en común es honrar las innovaciones. Frente a los impresionistas destaca: « iya es digno del cielo el que intenta escalarlo!… isólo los que han bregado cuerpo a cuerpo con la verdad, para reducirla a la frase o al verso, saben cuánto honor hay en ser vencido por ella!» (Martí, 1963 — 1973: 440) Delante del *Cristo* manifiesta: « iAh!, es preciso batallar para entender bien a los que han batallado.» (Martí, 1963 — 1973: 433)

El análisis formal se repite, el color, la luz, las líneas y los espacios están subordinados a la composición de esta escena poco frecuente en el arte iconográfico cristiano. La descripción que hace Martí del cuadro, calificado de "gigantesco", está en dependencia del hilo conceptual de la crónica:

«La escena es en el repertorio, de austera y basta arquitectura. Por la entrada del fondo que acaba de dar paso a la multitud, se ve un rincón de cielo delicioso que brilla como las alas de las mariposas azules de Muzo.

El gentío alborotado se aprieta a la izquierda del lienzo sobra la figura de Jesús. Ni en el centro quiso ponerla el pintor, para tener esa dificultad más que vencer. Un magnifico solado echa atrás con su pica a un gañan que vocifera con los brazos en alto: ifigura soberana! itodo los pueblos tienen ese hombre bestial, lampiño, boca grande, nariz chata, mucho pómulo, ojo chico y viscoso, frente baja!: rebosa en la figura ese odio insano de las naturalezas viles hacia las almas que las deslumbran y avergüenzan con su claridad; y sin esfuerzo alguno artificioso, ni violencia en el contraste, resultan en el cuadro en su doble oposición moral y física: el hombre acrisolado que ama y muere, y el bestial que odia y mata. A la derecha del lienzo esta el romano Pilatos, en su toga blanca ribeteada del rojo de los patricios; se adivina la lana en lo blando de los pliegues; pasma el relieve de Pilatos, que parece vivo en el nicho del

ábside: en los ojos se le ve el trastorno de sus pensamientos, el miedo a la muchedumbre, el respeto al acusado, la vacilación que le hace ir levantando una mano de la rodilla, como preguntándose qué ha de hacer con Jesús. Comparable a la mejor creación artística es el fanático Caifás, que con rostro vuelto hacia el pretor le señala en un gesto imperante el gentío que reclama la muerte; aquella cabeza de la barba blanca increpa y apremia: de aquellos labios están saliendo la palabras, ardientes y duras. Dos doctores sentados a la izquierda del ábside miran a Jesús como si no acabasen de entenderlo. Al lado de Caifás clava un viejo los ojos en Pilatos, que tiene baja la cabeza. Un rico saduceo de turbante y barba cana, mira a Jesús de lleno, rico el traje, arrellanado en el banco, en el arco el brazo derecho, el izquierdo sobre el muslo: ies ese rico odioso de todos los tiempos!: la fortuna le ha henchido de orgullo brutal: la humanidad le parece su escabel: se adora en su bolsa y en su plenitud. Entre él y en Caifás discuten el caso jurídico los sacerdotes, éste con ojos torvos, aquél con frialdad de leguleyo; otro, reclinado en la pared, de pie sobre el banco, mira en calma la revuelta escena. Detrás del saduceo, junto mismo a Jesús, otro gañán, de realidad que maravilla, se inclina sobre la baranda en postura violenta para ver de frente el rostro al preso; por encima de la cabeza del gañán, junto al pilar del arco que divide la escena sabiamente, una madre joven, con su niño en brazos, tiene puestos en Jesús sus ojos piadosos, que como toda su figura recuerdan las madonas italianas: allá al fondo, para quebrar la línea de cabezas, se alza entre ellas un beduino barbudo que tiene el brazo brutal hacia Jesús.»(Martí, 1963 — 1973: 349)

La descripción de la escena era un recurso muy utilizado por Martí como punto de partida para luego hilvanar sus interpretaciones sobre el tema pictórico. Para ello la descripción de Jesús gana en elocuencia: «Se siente que acaban de poner sobre él la mano vil; que la jauría humana que lo acerca ha venido oteándolo como a una fiera; que lo han vejado, golpeado, escupido, traído a rastras, arrancando las vestiduras a pedazos, reducidos a la condición más baja y ruin. iY ese instante de humillación suma es precisamente el que el artista

elige para hacerle surgir con una majestad que domina a la ley que tiene en frente, y a la brutalidad que lo persigue, sin ayudarse de un solo gesto, de un músculo visible; de la dignidad del ropaje, de lo elevado de la estatura, del uso exclusivo del color blanco, de la aureola mística de los pintores!»

En su recreación interpretativa apunta: «Él ve a Jesús, como la encarnación más acabada del poder invencible de la idea. La idea consagra, enciende, adelgaza, sublima, purifica: da una estatura que no se ve y se siente: limpia el espíritu de escoria, como consume el fuego la maleza: esparce una beldad clara y segura que viene hacia las almas y se siente en ellas. El Jesús de Munkacsy es el poder de la idea pura.» Esta última es una idea clave en todo el ensayo que funciona a modo de conclusión. Ubicada casi al final de la redacción, lo que sigue es una suerte de convicción: «Es el hombre en el cuadro lo que entusiasma y ata el juicio. Es el triunfo y resurrección de Cristo, pero en la vida y por su fuerza humana... Es el Jesús sin halo, el hombre que se doma, el Cristo vivo, el Cristo humano, racional y fiero... iLo divino está en lo humano!» (Martí, 1963 — 1973: 249)

En todas los escritos sobre arte, con respecto al español se han encontrado comentarios de Martí sobre treintitrés artistas entre ellos Sánchez Coello, Alonso Cano, Juan de Juanes, Berruguete, Zurbarán, Ribera; en especial, Murillo, Madrazo, Fortuny, Gonzalvo, y a lo largo de toda su vida, a Velázquez y a Goya.

En los quince años de estancia en Estados Unidos, José Martí conoció y valoró la obra de William M. Chase, Swain Gifford, John S. Sargent, Arthur Quartley, Harry H. Moore, John G. Brown, entre otros. Su mirada muchas veces no es complaciente. Discrepa con los paisajes violentos del primero; no acaba de emocionarse con las marinas acabadas de Gifford, que en su criterio imitan al pintor italiano Giambattista Tiépolo. Le increpa a Sargent, notablemente dotado, concebir sus retratos a la manera del pintor académico francés Leon Bonnat. Algo similar le ocurre con Quartley y Moore, demasiado cercanos al español Fortuny. Simpatiza mucho más con Brown por su tierna mirada a los pilluelos que crecen en las calles, lejos de toda protección familiar o social, sin perder por ello la inocencia y picardía propias de sus pocos años. Es muy posible, pues no hace mención explícita de sus cuadros, que entre las obras de éste aludidas en sus textos se encuentren *Passing Show* y *Street Boys at Play*.

También, con su natural capacidad de establecer asociaciones entre objetos y fenómenos aparentemente distantes, determina certeramente la genealogía artística de los pintores de su tiempo.

Cuando se leen los textos martianos se disfrutan la valoración pormenorizada de los cuadros contemplados, con una prosa de un hondo efecto cromático y en ocasiones cinética, pues incita al intelecto en pos de la imagen. Hace generalizaciones teóricas de valor permanente, que superan la vida efímera de las columnas de la crónica, atadas a los eventos que las originaron: «El alma ha de quemar, para que la mano pinte bien. Del corazón no ha de sacarse el fuego, y poner donde él un libro. El pensamiento dirige, escoge y aconseja; pero el arte viene, soberbio y asolador, de las regiones indómitas donde se siente. Grande es asir la luz, pero de modo que encienda la del alma.» (Martí, 1963 – 1973: 442)

Las breves líneas que aquí se han esbozado representan sólo un botón de muestra de esta faceta del pensamiento y la prosa de Martí, cuya sensibilidad como crítico de arte afloró tempranamente en su escritura. Si se aprecia el monto de su obra periodística, se llega a la conclusión de que en torno a temas relacionados con la pintura nucleó la mayor cantidad de páginas dedicadas al ejercicio del gusto y el criterio. Su estilo, que estuvo marcado por la inmediatez del género periodístico, se caracteriza por acudir permanentemente a la descripción pormenorizada de las escenas pictóricas como punto de partida para exponer sus interpretaciones sobre el tema, sugerir vínculos y antecedentes. Además actúa como pretexto literario, para emitir sus ideas y sentencias en torno al arte de su tiempo y el compromiso de los artistas.

José Martí fue un gran humanista y también en las críticas de arte volcó sus exhortaciones al ser humano. Línea de pensamiento que franquea transversalmente todos los textos. Sus preferencias por un arte épico y vital, capaz de comprometerse, convocar y denunciar las miserias humanas y lo negativo del mundo, corresponde con los ideales que defendió y con la obra a la que dedicó su vida. Comprometido hasta la muerte en pos del progreso y la redención de los oprimidos, la libertad de su patria y de América Latina, no podía exigirle menos al arte. Según se ha podido apreciar en los fragmentos citados cumplió con estos ensayos sus demandas de originalidad y lo que diría él: «el deber de añadir, de domar, de revelar».

<sup>[1]</sup> Una experiencia singular fue la visita a la Exposición Nacional de Bellas Artes, en 1871, tema de cuatro artículos en la *Revista Universal*, de México a finales de 1875 y principios de 1876.

- [2] En las *Obras Completas de José Martí*, aparece el título del artículo, la fecha y también la publicación periódica en que se editara originalmente.
- [3] Crónica escrita para The Hour, New York, el 21 de febrero de 1880.
- [4] En publicaciones posteriores Martí se encarga de corregir la frase «absurdas fantasías de la escuela impresionista».
- [5] «El arte en New York» fue publicado en *The Hour* el 15 de abril de 1887 y posteriormente en *La Nación*, Buenos Aires, el 22 de junio.
- [6] Martí se refiere en ese fragmento a la huelga de los tranvías organizada en la gran urbe.
- [7] Una idea que consolidan los datos del doctor Guatas en sus investigaciones sobre la estancia y las actividades del joven estudiante en Zaragoza.
- [8] «La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin» se publicó en Nueva York el 13 de enero de 1889 y luego en *La Nación*, Buenos Aires, 3 de marzo de 1889, más tarde apareció con ligeras variantes en *El Partido Liberal*, México, 14 de febrero de 1889.
- [9] La crítica titulada «*Cristo de Munkacsy*» se publicó en Nueva York el 2 de diciembre de 1886; en *La Nación* de Buenos Aires, el 28 de enero de 1887 y en *El Partido Liberal*, México, el 21 de diciembre de 1886.

## <u>ANEXO:</u> Relación de críticas de arte dedicadas a la pintura

- «Felipe Gutiérrez», Revista Universal, México, Revista Universal, 24 de agosto de 1875, Obras Completas, Tomo VI, p. 380.
- «Una visita a la exposición de Bellas Artes I», Revista Universal, México, 28 de diciembre de 1875, Obras Completas, Tomo VI, pp. 394 – 400.
- 3. «Una visita a la exposición de Bellas Artes II», *Revista Universal*, México, 29 de diciembre de 1875, *Obras Completas* Tomo VI, pp. 394 400.
- 4. «Una visita a la exposición de Bellas Artes III», *Revista Universal*, México, 31 de diciembre de 1875, *Obras Completas*, Tomo VI, pp. 394 400.
- 5. «Una visita a la exposición de Bellas Artes IV», *Revista Universal*, México, 7 de enero de 1876, *Obras Completas*, Tomo VI, pp. 394 400.
- 6. «Francisco Dumaine», México, *Revista Universal*, 16 de julio de 1876. *Obras Completas*, Tomo VI, p. 505.

- 7. «El pintor Carbó», *Revista Universal*, México, 18 de agosto de 1876. *Obras Completas*, Tomo II, p. 648.
- 8. «La Academia de San Carlos», *Revista Universal*, México, 24 de octubre de 1876, *Obras Completas*, Tomo VI, pp. 400 401.
- 9. «Raimundo Madrazo», *The Hour*, New York, 21 de febrero de 1880, *Obras Completas*, Tomo XV, p. 156.
- 10. «Fortuny», *The Hour*, New York, 20 de marzo, 1880, *Obras Completas*, Tomo VX, pp. 164 165.
- 11. «Un cuadro mexicano notable», *The Hour*, New York, 18 de agosto de 1880. *Obras Completas*, Tomo VI, pp. 406 407.
- 12. «Una estatua y un pintor. Corot», *The Hour*, New York, 18 de agosto de 1880. *Obras Completas*, Tomo II, p. 701.
- 13. «Édouard Detaille», *The Hour*, New York, 28 de febrero de 1880, *Obras Completas*, Tomo II, p. 651.
- 14. «Fromentin», *The Hour*, New York, 10 de abril de 1880. *Obras Completas*, Tomo XI, p. 651.
- 15. «La galería Stebbins», *The Hour*, New York, 17 de abril de 1880, *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 267.
- 16. «Los viejos maestros de Leavitt», *The Hour*, New York, 5 de junio de 1880, *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 276.
- 17. «Los acuarelistas franceses», *The Hour*, New York, 12 de junio de 1880. *Obras Completas*, Tomo XV, p. 351.
- 18. «La colección Runkle», *The Hour*, New York, 10 de agosto de 1880. *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 262.
- 19. «El desnudo en el Salón», *The Hour*, New York, 31 de junio de 1880, *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 262.
- 20. «El Museo Metropolitano de Nueva York», *The Hour*, New York, 1880, *Obras Completas*, Tomo XIII, pp. 476 478.
- 21. «La quincuagésima quinta exhibición de la Academia Nacional de Dibujo», *The Hour*, New York, 1880, *Obras Completas*, Tomo XIII, p. 471.
- 22. «París, su exposición y sus pintores», Nueva York, 6 de mayo de 1882, *La Opinión Nacional*, Caracas, 20 de mayo de 1882, *Obras Completas*, Tomo XVI, p. 381.

- 23. «Exhibición de arte en Nueva York para el pedestal de la Estatua de la Libertad» New York, New York, *La América*, enero de 1884, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289 297.
- 24. «La exposición de Louisville. Exposiciones permanentes de frutos sudamericanos» New York, *La América*, octubre de 1883, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289-297.
- 25. «Los abanicos en la exhibición de Bertholdi» New York, *La América*, 1884, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289 297.
- 26. «El hombre antiguo de América y sus artes primitivas», New York, *La América*, abril de 1884, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289 297.
- 27. «El repertorio de Harper del mes de mayo»New York, *La América*, mayo de 1884, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289 297.
- 28. «El pintor Courbet» New York, *La América*, febrero de 1884, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289 297.
- 29. «Nueva York y el arte. Nueva exhibición de los pintores impresionistas», New York, 2 de julio de 1886. *La Nación*, Buenos Aires, 17 de agosto de 1886, *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 331.
- 30. «Notas sin orden tomadas sobre la rodilla, al pie de los cuadros. Rapidísima visita al Salón de Autores Contemporáneas», 1879, *Obras Completas*, Tomo XX, pp. 142-143.
- 31. «Carta sobre arte», New York, 2 de diciembre de 1886, *La Nación*, 28 de enero de 1887, *El Partido Liberal*, México, 21 de diciembre de 1886, *Obras Completas*, Tomo XV, p. 349.
- 32. «Venta de la galería Stewart», New York, 15 abril de 1887, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de junio de 1887, *Obras Completas*, Tomo XX, p. 267.
- 33. «El arte en New York», New York, 15 de abril, 1887, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de junio, 1887, *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 311.
- 34. «La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin», New York, 13 de enero de 1889, *La Nación*, Buenos Aires, 3 de marzo de 1889. Con ligeras variantes en *El Partido Liberal*, México, 14 de febrero de 1889, *Obras Completas*, Tomo XV, pp. 433 434.

- 35. «El buen Ayala», New York, *Patria*, 21 de marzo de 1891, *Obras Completas*, Tomo XXIII, pp. 279 287.
- 36. «Juan J. Peoli», New York, *Patria*, 22 de julio de 1893, *Obras Completas*, Tomo XXIII, pp. 279 287.
- 37. «Joaquín Tejada», New York, *Patria*, 8 de diciembre de 1894, *Obras Completas*, Tomo XXIII, pp. 279 287.

## Corner 2011 Nice to meet you, Christian Losada.

Tras las propuestas de Luis Díez (7.1.2011 - 27.2.2011) y de OPNstudio (4.3.2011 - 1.5.2011) -de las que nos hicimos eco en el anterior número 14 de AACADigital- nuestra tercera cita con *Nice to* meet you ha sido la instalación de Christian Losada, inaugurada a principios de mayo y que podrá verse en el Espacio para el arte de CAJA MADRID hasta el próximo 3 de julio. En su quinta edición, Corner2011 -programa de la Obra Social de CAJA MADRID que nace en nuestra ciudad en 2006 para apoyar al arte emergente local, impulsando la producción y difusión artística de los/as jóvenes creadores/as de la ciudad y la actividad de un/a joven comisario/a local- nos presenta Nice to meet you, propuesta de la comisaria independiente Carlota Santabárbara, quien ha reunido a seis artistas para reflexionar en esta ocasión en torno a cómo nuestra identidad se conforma a partir de la relación con los seres humanos con los que convivimos. Los nuevos mecanismos de sociabilidad ofrecidos por los medios de comunicación masiva e Internet han ido generando relaciones superficiales que huyen del componente emocional propio de toda conexión humana.

Este proyecto de "identidad relacional", que pone el acento en la identidad del individuo como fruto de la mirada del "otro", da un paso más en la exploración del ser humano contemporáneo de la mano de Christian Losada.

Christian Losada (Zaragoza, 1975), estudia Historia del Arte y Trabajo Social en la Universidad de Zaragoza. La alegoría y el símbolo son las particulares pinceladas que dan vida a su universo de fotografías intervenidas. En la sociedad actual identidad sexual y

género conviven en tan estrecha interrelación que los conceptos identidad sexual, género y orientación sexual han llegado a emplearse indistintamente cuando son sustanciales las diferencias entre ellos. El viandante y casual -o no- espectador se encuentra con una instalación formada por seis fotografias sobre dibond que reproducen a tamaño natural a tres hombres y tres mujeres, por lo menos tras un rápido primer vistazo. Si observamos con más detenimiento, descubrimos que cada uno/a de ellos/as tiene el cuerpo dividido en cinco partes que a lo largo de las semanas hemos podido ver rotar, mutando los cuerpos que ofreció la instalación en un principio. Pero mientras los cambios se van dando en los cuatro cuerpos centrales, los dos que ocupan los extremos del conjunto permanecen inalterables a lo largo de las semanas. La clave para entender dicha mutabilidad la encontramos en el concepto de la identidad sexual.

Este juego de piezas, como si de un puzle se tratara, nos enfrenta a la realidad de los dos sexos que han sido reconocidos y normalizados socialmente pero, también, da cabida a un tercer sexo, silenciado en la sociedad actual por considerarlo anómalo y vergonzoso: hablamos del hermafrodita o ser humano intersexuado - término científico más exacto-.

El artista refleja la confusión existente entre identidad sexual y género desplegando como fondo para las figuras humanas un amplio catálogo de imágenes extraídas de los medios de comunicación que estipulan los hábitos y prácticas socialmente atribuidos a hombres y mujeres. Nos referimos a las imágenes sexistas que aún hoy invaden nuestro imaginario colectivo, naturalmente aprendidas y asumidas, dando contenido a los roles masculino y femenino que conforman las identidades de género histórica y tradicionalmente aceptadas. Sin embargo, mientras el sexo es una condición biológica, el género, como ya apuntara Judith Butler, es una construcción social.

Las religiones han sido parte fundamental en la creación de discursos próximos a la realidad biológica o, por el contrario, conductas inmovilistas, cerradas e intolerantes. Como ya se ha mencionado, los cuatro cuerpos centrales intercambian entre sí las cinco partes de las que están formados, reflejando los tres sexos apuntados anteriormente. Sus tatuajes de Ardhanarishvara y de Hermafrodito hablan de la naturaleza doble -masculina y femenina-. Ardhanarishvara es una deidad hinduista andrógina, en la que confluyen el dios Shivá (principio masculino de Dios) y su consorte Shakti (principio femenino de Dios), representando la síntesis de las energías masculinas y femeninas. En Hermafrodito, hijo de Afrodita y

Hermes, también se fusionan en un mismo ser ambos sexos, puesto que al no ceder a los intentos de seducción de la ninfa Salmácide, los dioses le concedieron a ésta unir su cuerpo eternamente al de Hermafrodito fusionándose, así, sus dos sexos. Los cuerpos de los extremos permanecen inalterables y son sus tatuajes de Cristo crucificado y de la media luna islámica los que justifican la ausencia de todo cambio. Tanto el cristianismo como el Islam son las religiones monoteístas y "masculinas" por excelencia. Si en el Islam no hay representación de la divinidad, la forma masculina del Dios Padre del cristianismo y su condición de única divinidad, elimina cualquier opción de presentar una divinidad femenina o intersexuada.

La mutabilidad e hibridación de las figuras centrales choca con gran efectividad con los roles masculino y femenino culturalmente creados y socialmente aceptados y es aquí donde Christian Losada materializa gracias a los nuevos medios de expresión artística en la era de la tecnología la cuestión que rige su discurso en esta instalación: la confusión entre identidad sexual y género. Y es aquí donde irrumpe en escena el tema de la orientación sexual, cuando los tópicos masculinos y femeninos se asocian a hombres y mujeres sin dejar espacio a la elección personal y libre de aquel o aquella que nos atrae, cuestión ésta de gusto, sentimiento o "química", en ningún caso de identidad sexual y mucho menos de género.

Difícil salir indemne de este complejo laberinto de "lo que debe ser definido, categorizado e impuesto". Interesante reflexión acerca de realidades -nunca de una única realidad- que nos rodean, que nos interpelan como los seres humanos de Chrsitian Losada, variados, complejos, ricos en definitiva.

La siguiente cita con Corner2011 *Nice to meet you* será a principios de julio con Federico Contín y su visión de creador y espectador como dos caras de la misma moneda, el arte, que se retroalimentan en el juego "del yo en el otro pretendido".

Sigámonos parando a tomar el necesario y fructífero respiro que siempre supone detenerse a pensar y sentir al "otro", al "diferente".