

Los trabajos de Cano

José Luís Cano, es escritor, pintor, humorista gráfico en las páginas de *Heraldo de Aragón* y otros sitios, pero es ante todo Cano, el artista socarrón que sabe cómo apuntar al corazón y a la conciencia en cada una de las cosas que hace. El artista está imparable en estos momentos, acaba de inaugurar una exposición en la galería Aragonesa del Arte, sobre los trabajos de Heracles, posiblemente se trate de la muestra más especial e íntima de todas cuantas se han visto hasta ahora. Cano y Heracles tienen muchas cosas en común, cada cual en lo suyo han tenido que enfrentarse a las pruebas que han ido marcando la vida, da igual que la herramienta utilizada sea un pincel o un arma rudimentaria, el resultado es el mismo, llegar al punto perfecto del ser humano. A Cano siempre le ha interesado la mitología, así lo demuestra su mural en el Torreón Fortea así como obras en colecciones tanto particulares como públicas. Dice Irene Vallejo en el estupendo prólogo del catálogo, que el interés en particular con los trabajos de Heracles, provienen de la infancia del artista, pues “su padre José Luís, que era acuarelista, trajo un año a casa un calendario ilustrado con los Doce Trabajos de Heracles, uno por mes”, decidiendo el joven aprendiz de artista, que de mayor también pintaría las aventuras del héroe mitológico, por lo tanto nos encontramos ante una exposición muy importante para el artista, pues se trata de una promesa cumplida.

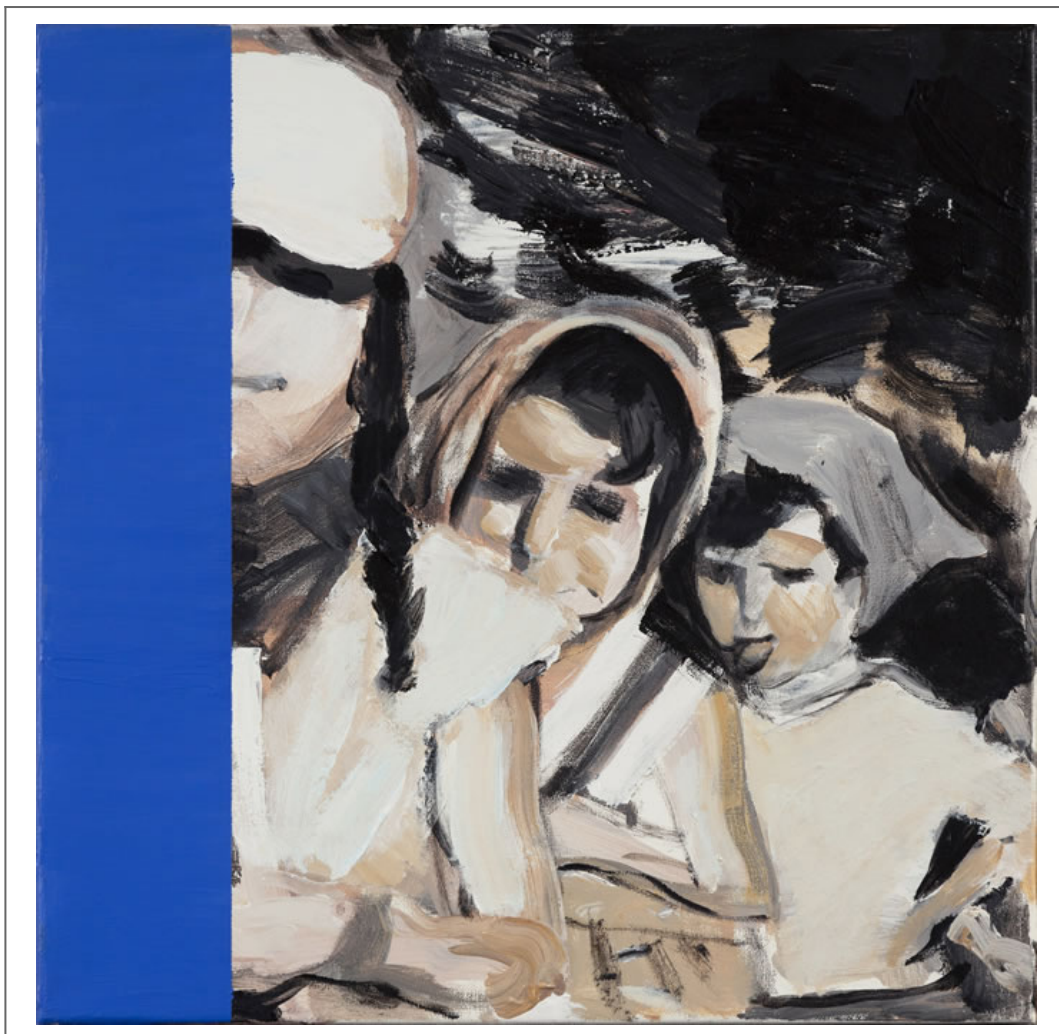


Cano. El nacimiento de Heracles. Acrílico/tela

Como ya es conocido por todos, Heracles era hijo de Zeus y Alcmena, una reina mortal, el más célebre de todos los héroes griegos, no sólo por su extraordinaria fuerza, sino también por el coraje y el orgullo mostrados en cada uno de los trabajos que realizó. Si bien es cierto que ha sido más bien conocido por los llamados "Doce Trabajos de Heracles", que serían realizados a raíz de que Hera, enemiga mortal de Heracles, llevaría a la completa locura al héroe griego, consiguiendo que este matara a sus propios hijos, al despertar y descubrir los terribles actos que había cometido, acudió a la Sibila délfica, quién le dijo que tenía que llevar a cabo diez trabajos que dispusiera Euristeo, el hombre que había usurpado su legítimo derecho a la corona y a quien más odiaba. Heracles llevó a cabo todos ellos con éxito pero Hera le dijo a Euristeo que estimase que en dos de los trabajos había fallado, pues había recibido ayuda, por lo que ordenó dos más, que Heracles también completó, haciendo un total de doce. Cano ha trazado en esta muestra, un paralelismo entre su vida, y la que llevó Heracles al realizar sus trabajos. Así pues la muestra empieza en la infancia de Heracles, cuando este de niño, al dormir en la cuna, Hera introdujo dos serpientes, que fueron atrapadas y estranguladas por los fuertes bracitos del bebe, así debió sentirse Cano cuando iba a operarse de amígdalas en la clínica de la Cruz Roja, y dos peligrosas agujas estaban a punto de clavarse en su cuello, aunque por más que lo intentó, el joven artista, no logró zafarse de las peligrosas agujas, de ahí que grandes pinceladas compactas, entre grises y ocres, hagan de bloque a lo verdaderamente importante, las agujas clavadas en la garganta.

Uno de los primeros trabajos que tuvo que hacer Heracles, al caer en la trampa de Hera, fue el matar al león de Nemea, de quien se contaba que tenía una piel tan resistente, que ni el hierro ni el fuego podían rasgarla, Cano para esta ocasión ha dibujado un plano de la ciudad de Zaragoza, donde el león rampante juega con sus habitantes a defender y morder a un mismo tiempo. Otro de los trabajos representados en la obra de Cano, es la traída por parte de Heracles del jabalí de Erimanto, vivo, en la representación, el artista recuerda los momentos de su juventud, transportaba las pancartas de hierro donde su padre pintaría el texto por

encargo. Dos de los lienzos de mayor soltura, e inteligencia por parte del artista son sin duda el trabajo décimo, en donde Heracles es mandado por Euristeo a la Península Ibérica a matar al gigante Gerión y apoderarse de su rebaño. En el lado izquierdo del lienzo aparece una flor de lis, insignia que entre otras cosas, recuerda al artista el tiempo que fue *boy scout*, mientras que en el derecho aparece una diana con unas flechas, Heracles mató al gigante con sus flechas, el último trabajo que será encargado a Heracles, será el bajar a los infiernos y traer de vuelta a Cerbero, un monstruo que impedía que la huída de las almas del reino de los muertos al de los vivos, Cano representa este lienzo un muro de sangre y fuego, quizás el muro que separa un mundo del otro, al artista esta pieza le recuerda el episodio de su propio nacimiento, cuando estuvo a punto de morir asfixiado por retardo en el tránsito.



Cano. Heracles y Onfale. Acrílico/tela

Como todas las historias que son dignas de contarse, tienen un principio y un final, el final de Heracles, después de haber pasado por el esfuerzo de los trabajos realizados, sería envenenado por la sangre de un centauro, viendo que su vida llegaba a su fin, subió al monte Eta, levantó una enorme pira y sin pensárselo dos veces se arrojó al fuego abrasador. Cano cierra el círculo de la vida y la muerte, con algo tan sencillo como un intenso fundido de color amarillo, el reloj que recorrió su tiempo y sus hazañas, es el mismo que recorre el nuestro, que se alza como una bandera sobre nuestros actos que serán juzgados en el mundo de los muertos, Cano ha sido juez y parte en esta obra, dándole al mitológico héroe griego, un toque más humano, adoptándolo a nuestro tiempo, a través de la propia experiencia del artista.

Heracles, by Cano
Galería A de Arte
22/06- 22/07/11

Peceras, alquimias y fotosíntesis: La deriva de las sinestesias a través de sus suburbios

Si quisiéramos esclarecer todos los secretos de esta arquitectura geométrica, tendríamos todavía que examinar más de una cuestión interesante, por ejemplo la forma de las primeras celdas que se sujetan al techo de la colmena, y se modifican de manera que toque este techo por el mayor número de puntos posible

Maurice Maeterlinck, *La vida de las abejas*, 1901

Sorprendentemente, los primeros ensayos encaminados a superar el cerco técnico, profesional y conceptual de la pintura y de la escultura en la Historia del Arte moderno y contemporáneo, se produjo en el marco del tardorromanticismo y del simbolismo, dentro del cual, tanto el artista como el poeta se mostraron superiores a los incipientes medios de comunicación de masas como la prensa, la novela y la poesía por

entregas, el oscurantismo de la fotografía y otras perversiones de la alquimia industrial maldecida por el Mercado.

Muy a pesar de Nietzsche –o al menos así lo creemos–, desde Wagner hasta Mallarmé, pasando antes por Monet y Redon, incluso el primer Kupka anterior a las preocupaciones ópticas, este primer grito contra las limitaciones de unas profesiones que quedaron vacías al perder sus principales comitentes tras el triunfo de la Burguesía, sólo encontró como vehículo las sólidas representaciones de las convencionalidades plásticas, ya fuesen físicas, psíquicas, culturales, históricas o, incluso, lingüísticas.

Para lograr este cometido que en el fondo corre por las líneas de los grandes tratadistas desde el Renacimiento hasta la actualidad, (Cennino Cennini al haber comparado la pintura con la poesía y así con la retórica, Alberti, Leonardo, Goethe, Signac, etc.), aunque siempre sin poner en cuestión la propia especificidad profesional del artista, incluso por el contrario con el ánimo de fortalecerla, al final del camino tan sólo se encontró la opacidad de la representación y de las convenciones que, en último término, se erigieron como sinestesias. Este nexo entre distintos órganos sensoriales encuentra en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española tres definiciones: una biológica, otra psicológica y, por último, la que más nos conviene aquí al hablar de pintura y de música, la retórica, en tanto que “tropo consistente en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales”.

De hecho, en diferentes momentos de la Historia del Arte, la sinestesia se ha presentado como una garantía y una aproximación a una realidad plenamente objetiva, es decir, aquélla que queda al margen de nuestras posibilidades cognitivas, aquélla que sólo puede ser filtrada por uno de nuestros tamices sensoriales. De vez en cuando surge en nosotros la esperanza de que una indagación, una introspección en los recónditos pasadizos que conectan los cinco sentidos clásicos, puedan ofrecernos el “milagro” de la objetividad – la obtención del misterio, el mismo que los surrealistas creían elevarse hasta lo Maravilloso a través de la revelación sincera de la subconsciencia.

Sin embargo todo colisiona con el grueso muro de la sensación; y es en este momento donde el teórico, el artista o los impulsos de cada uno de nosotros, una vez defraudados por las limitaciones de la sinestesia, corre hacia otra de las salidas del limitado ambulacro de la subjetividad: el idealismo. Mismamente, la propia sinestesia es susceptible de establecer relaciones abstractas entre los distintos estímulos sensoriales a partir de un referente irremediabilmente

separado, y su objeto de conocimiento y de construcción -esto es, la forma-, ha sido constantemente relacionado desde el siglo XIX con el idealismo a través del formalismo, así como la subjetividad dictatorial que somete a su juicio aquello que le es ajeno. Antes de Kant, la sensación o el empirismo tuvo como principal oponente al idealismo, hasta que entró en escena la objetividad independiente y el materialismo (la *Filosofía Real* de Hegel), en principio tachados de determinismos.

A pesar de todo ello, en el siglo XX se desarrolló lo que podemos entender como un nuevo idealismo, quizás más peligroso que el anterior dado que lo que tememos de una idea es su capacidad de abstraer y alienar así la realidad. Y con ello me refiero al lenguaje, cuya abstracción se presenta ya no como el ejercicio intelectual de un individuo, una corriente de pensamiento, un procedimiento discursivo, etc., sino como una arbitrariedad consensuada que establece los lazos entre el significante y el significado, base necesaria para asimilar las enseñanzas de Saussure. También sabemos que todo lo que se presenta como preestablecido y válido por sí mismo resulta bastante sospechoso de comportar la ideología. Y digo esto porque para abordar el problema de la sinestesia, quizás por nuestra naturaleza lingüística y comunicativa –social en último término-, lo primero que nos preguntamos, tal y como hiciera el pionero en la materia Kandinsky a partir de las composiciones de Schönberg (antes el divisionismo de Signac y Seurat, como ya apuntara Dora Valler en *L'air abstrait*), es si existe un lenguaje común para lo visual y lo auditivo, para la música y para la pintura. Para proseguir por este camino antes también deberíamos plantearnos si existe un lenguaje visual y musical, lo que remite a un problema mucho más amplio: ¿existe una estructura lingüística innata aún conformada por el diacrónico goteo de las generaciones, algo así como la dimensión prometida por los arquetipos jungianos? Lo cierto es que no todos hablamos el mismo idioma.

Por suerte (para algunos por desgracia), las artes plásticas que han trabajado formalmente la materia, escapan a este peligro gracias a lo que para muchos constituye una imposibilidad: siendo sus objetos la forma y la materia, la escultura y la pintura no son capaces de proponer un lenguaje propio al no poder superar la referencia formal, independientemente de que tenga o no la mimesis como cometido. También conocemos la imposibilidad de crear un lenguaje visual universal, comenzando por el hecho de que ningún autor podrá crearlo desde sus propios parámetros sin huir de su subjetividad, lo que le impedirá ser aceptado al menos por una comunidad. De hecho, estas son las

limitaciones que condicionó la “gramática de la creación” de Kandinsky y de un predecesor suyo en materia óptica: Goethe y su teoría de los colores. Este ilustrado alemán indagó en las interacciones entre las cualidades intrínsecas de los cuerpos y el órgano visual, a diferencia de la teoría cientifista, matemática y monista de Newton.

A fin de cuentas idealismo, abstracción y subjetividad son en su función representativa tres de las caras de un poliedro alienante sobre el que vienen a confundirse las múltiples categorías de la realidad. Por esta razón compartimos la opinión de Kojève de que, al menos en pintura, la representación es abstracta y subjetiva en aquello que selecciona para representar, aunque el problema que resta aún más al fondo reaparece a la hora de dictaminar qué es una pintura representativa, dado que el mismo Kandinsky ubicó en *Punto y línea sobre el plano* (1926), al arte -particularmente a la pintura- entre la interioridad y la exterioridad, dado que lo define como una manifestación formal del Espíritu. Por esta misma razón, frente a la imposibilidad del arte de constituirse como un lenguaje al carecer de la universidad de sus signos, afirmaba su superioridad, precisamente por la pluralidad formal de las exteriorizaciones del espíritu. La forma todavía supera al signo (caracterizado por su arbitrariedad, esto es, por la ausencia de similitud formal) en esa función manifestante de la interioridad, al haber distinguido en la palabra su cometido significante de su valor formal evocador. Incluso retrocede desde el signo hasta el símbolo para proponer como ejemplo del valor del sonido de la palabra la literatura de Maeterlinck en *De lo espiritual en el arte* (1912), con lo que se desvela como un continuador de las inquietudes del simbolismo de finales del siglo XIX y principios del XX, más que como se le conoce hoy en día a partir de autores como Jean-Clarence Lambert o el mismo Kojève, como aquel que ha abierto las puertas del arte contemporáneo.

Si la imagen no puede regularse como un lenguaje a partir de sus propias categorías visuales (aquellas estudiadas por Rudolf Arnheim tanto en su *Arte y percepción visual* como en *El poder del centro*), Kandinsky fue alejándose progresivamente de los referentes representados por lo menos desde 1909, desde lo que él mismo denominó en *De lo espiritual en el arte* (1912) “impresiones” (“impresión directa de la *naturaleza externa*, expresada de manera gráfico-pictórica”), hasta las “composiciones” –“melódicas” o “sinfónicas”, las cuales son la versión meditada y consciente de un estadio previo del proceso de liberación, es decir, las “improvisaciones”, las cuales tienen como particularidad el haber sustituido el referente real por

ciertos “procesos de carácter interno”, los cuales forman parte de lo que Kandinsky entiende por Espíritu, de una manera próxima, salvo por ciertos matices, a la distinción que estableció poco antes Wilhelm Worringer (*Abstracción y Naturaleza*, 1908) entre un arte naturalista y otro expresivo. Mientras las improvisaciones sustituyeron el referente exterior por los fenómenos internos en un proceso de intromisión del arte en sí mismo (o en el artista que lo crea), la composición solidifica los mecanismos “inconscientes” en la meditación, y es en este segundo paso donde se crea un nuevo lenguaje definido por Alexandre Kojève como “pintura no representativa”, en concordancia con las ideas de Kandinsky (aunque recuperando en cierta manera la idea de abstracción cuántica de Tristan Tzara en relación a la pintura abstracta de sus compañeros dadaístas Hans Arp, Sophie Taeuber, Marcel Janco, Augusto Gaicometti, Arthur Segal u Otto van Rees, así como la poesía fonética que desarrolló en compañía de Hugo Ball y Richard Huelsenbek): “el arte de la pintura *no representativa* es el arte de encarnar, en y por medio de un dibujo coloreado, una pintura dibujada o una pintura propiamente dicha, un bello pictórico que no ha sido encarnado, que no está encarnado y que no será encarnado en parte alguna en ningún objeto real no artístico. Este arte puede ser llamado el arte de Kandinsky, ya que Kandinsky fue el primero en pintar cuadros objetivos y concretos (a partir de 1910)” (Alexandre Kojève, *Las pinturas concretas de Kandinsky*, 1936).

A pesar de las apariencias, esta definición no transgrede la función representativa y aún sigue valorando la pintura desde ella misma. Tan sólo ha sustituido el referente real por una idea –ocasionalmente vaga– de Espíritu. Las categorías pictóricas siguen siendo intermediarias, no han alcanzado todavía una autonomía seca y concisa. Kojève y Kandinsky aún definen este nuevo “lenguaje” a partir de la negación de la representación y no de una manera libre, así como la razón se erigió reina en una insistente negación de las creencias anteriores ocultando que sus afirmaciones, frente a la fe ciega, no aportaban más que la evanescencia del Perogrullo. Casi un siglo después la civilización se dio cuenta repentinamente de que Dios había muerto, tal y como lo advirtió el propio Kandinsky en 1912 mucho tiempo después de que Jean-Paul Richter los escenificase sobre la colina de un cementerio. También es aquí donde el “abstracto espiritual”, una vez liberado del natural, se muestra en cambio preso de la palabra –tal y como advierte George Roque– al no tener que recurrir ya a la similitud formal, en una evolución paralela a la seguida por Piet Mondrian y Theo van Doesburg por estos mismos años,

sólo que en su caso en base a la concreción de las formas. Por esta razón Kandinsky representa el último eslabón de un proceso por el cual la abstracción apareció en escena para referirse cuánticamente a un alejamiento progresivo de la similitud del modelo natural en beneficio de los valores propios de la pintura, tal y como lo entiende el último historiador citado, Georges Roque, en *Qu'est-ce que l'art abstrait? (1860-1960)*.

La única manera de encontrar un sustituto a la similitud en el contenido de la pintura, un contenido para que la forma que lo concrete en su existencia real sin perder su posición entre su origen y su fin, entre su creador y su receptor, es el material, el mismo que debe sufrir la conformación del acto artístico, para lo cual es fundamental prestar atención a aspectos antes consensuados, como es el desarrollo y la experimentación técnica, así como incidir en el aspecto procesual del acto creativo. Éste ya fue anhelado por Kandinsky. Incluso puede que él mismo ya pensase en una teoría asociativa de los colores basada en el movimiento, tal y como afirma Philippe Sers (el blanco como inicio y el negro como final), y así lo presentó con elementos pictóricos como la línea o el punto, esto es, el reposo puesto en movimiento. Sin embargo todo esto queda restringido a una imagen en la que el material base no consta. Es más, la pintura de Kandinsky de las décadas de 1920 y 1930 han perdido cualquier atisbo de factura y, de hecho, tal y como señala Arnold Schönberg en el almanaque *Der Blaue Reiter* (1912), la música le sirvió de modelo en tanto que arte que no está unido a lo material (no así para una posterior generación de compositores vanguardistas como Russolo o Varèse, quienes prestaron especial atención a los timbres para dejar entrar en sus composiciones la realidad y la vida de sus presentes). Kandinsky resulta así un eslabón entre el arte puro de principios del siglo XX y la imagen que acabó ahogando a las vanguardias históricas, -las mismas que combatieron un arte puro- en un clima de circunstancias político-sociales contrarias al camino que ellas mismas se habían construido, desde futuristas como Gaicomo Balla o Fortunato Depero y dadaístas tan diferentes como Marcel Janco, Hans Richter o Raoul Hausmann, hasta los constructivistas soviéticos. Tras la Segunda Guerra Mundial, con los conocidos como "arte otro" y "pintura matérica", así como los expresionismos regenerados, desde el expresionismo abstracto norteamericano hasta el tachismo y la abstracción lírica, la capacidad material del arte entró de nuevo constreñida en unos redefinidos marcos que aquí no encuentran espacio para el análisis.

Toda esta extensa introducción es necesaria para abordar el tema que aquí nos atañe: la últimas producciones del pintor zaragozano residente actualmente en el sur de Francia, Félix Anaut, las cuales están encaminadas a la producción de lo que él entiende como “sinfonías visuales”, sugeridas tras sus exposiciones y actividades en Daroca en los años 1995, 1996 y 1997, respondiendo personalmente al reto lanzado hace casi un siglo por el compositor Arnold Schönberg desde las páginas del almanaque *Der Blaue Reiter* (1912), donde afirmaba que para Kandinsky y Oskar Kokoschka lo exterior y material no era más que un pretexto para plasmar sus “fantasías de colores y formas y expresarse tal como lo hacía hasta ahora solamente el músico”. Sin embargo, si observamos las distintas piezas propuestas para la sinfonía visual dedicada a Zaragoza y que muy próximamente se expondrán en la sala de exposición de Cajalón en esta misma ciudad, nos percatamos de que lo material, incluso en sus propiedades azarosas y automáticas, juega un papel fundamental. Una primera capa de pintura, generalmente blanca o de tonalidades muy claras y pálidas, va a ser desvelada mediante una serie de técnicas que, en la mayoría de ellas, escapan de lo profesional del pintor para adentrarse en el difícil mundo de la experimentación y de la experiencia, tal y como reclamó Goethe en su *Teoría de los colores* frente a las matemáticas dudosamente objetivas de la *Óptica* de Newton.

Es más, Félix Anaut destaca por ser un investigador de pigmentos y técnicas, y en su periplo profesional en este terreno parece querer traspasar aquel límite percatado por Duchamp cuando, en relación a sus *ready-mades*, recordaba que los pigmentos en último término no son fabricados por el artista sino elegidos en un establecimiento que los distribuye una vez producidos industrialmente. Y aun si así no fuese, siempre toparíamos con el problema de la creación a partir de la nada, límite que tanto obsesionó a su amigo Francis Picabia y que pintores como Kandinsky parece obviar junto con las posibilidades materiales de la pintura. Este argumento de Duchamp es una de las razones que permitieron a autores como Arthur Schwarz relacionarlo con la tradición alquímica, y en este sentido podemos entender el interés de Félix Anaut por la producción pre-industrial de los pigmentos cuyos conocimientos ha podido recopilar a partir de fuentes como el famoso tratado de Antonio Palomino *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724). Anaut compra los pigmentos al por mayor en las fábricas, los muele y los disuelve él mismo en aguarrás y aceite entre otras sustancias dispares, abaratando el coste de la producción al tiempo que alcanza resultados imposibles con los tubos comerciales.

Como vemos, frente a la pintura no representativa de Kandinsky, la cual en la década de 1930 quiso ser concreta para tachar de abstracta y subjetiva a la imitativa, Félix Anaut añade un nuevo elemento a la hora de ensayar un lenguaje común con la música: el material, la sustancia que va a adquirir la forma deseada. Tanto es así que a la gramática creativa establecida a lo largo de la historia del arte, él añade su propia experiencia, dado que por ejemplo una nebulosa informe de óleo diluido en aguarrás, materializa mejor que cualquier convección pictórica, la idea primigenia que va a ir ganando forma conforme se avance en el proceso pictórico, y quizás en esto consista el “brutalismo abstracto” con el que él se refiere a su sinfonía visual dedicada a Zaragoza, aunque haciendo referencia a la diversidad paisajística de la geografía aragonesa.

Este proceso responde a la gramática creativa de Kandinsky, sólo que trasladando el protagonismo al pulso de la mano en su encuentro con las leyes de los mismos materiales. Esta es la razón por la que trabaja en horizontal. El punto para Kandinsky es la unidad mínima, el reposo absoluto –el silencio- que, a su vez, contiene la sustancia del movimiento, puesto que a partir de él se genera la línea, una vez que es puesto en movimiento y rompe su equilibrio en busca de otros nuevos.

La dimensión temporal de estas pinturas se amplía en signos, letras que establecen el principio y el final de un proceso, concretamente el “A” y el “B”, así como los colores que se repiten en varias de sus pinturas hasta constituir completas series que tan sólo se agotan cuando el pulso de la mano siente la necesidad de cambiar. Este dinamismo es lo que hace de este pintor un autor contemporáneo capaz de rivalizar con lo más nuevo, por ejemplo en 2007 en el festival *Process-Space*, el cual celebra anualmente en Balchik (Bulgaria): crea una serie de obras que en realidad son variaciones de un mismo tema (por ejemplo de 30 x 40 cm), sobre todo cuando se trata de su vertiente abstracta. De ellas escoge unas ocho piezas para abordarlas en un mayor tamaño (60 x 90 cm) y, finalmente, vuelve con una tercera selección hasta quedarse con tres piezas de dos o incluso tres metros. De su obra figurativa de temática anatómica y humana, queda la fe depositada en las dimensiones como medio de monumentalización o sacralización artística de las dimensiones, experimentado cuando en Nueva York observó la obra del fotógrafo inglés John Coplans. De esta manera, Anaut libera su arte y su estética de la belleza para recuperar el sentido clásico del monumento, aunque depurado de cualquier añadido anecdótico que no

contenga su propia intimidad empírica. Él mismo narra cómo a principios de la década pasada hizo uso del fotomontaje para recoger impresiones desde diferentes puntos de vista y poder así monumentalizarlos con la ayuda del dibujo.

Lo importante es cómo se produce esta traslación, dado que en este paso tampoco se produce una copia, ni siquiera una traducción. Anaut cuenta cómo se inspira en obra suya anterior como si de un estímulo externo se tratase. Para ello es necesario que previamente se extraña ante su producción, aunque la propia traslación a otros formatos puede servir a este extrañamiento que, en francés, podemos entender como *dépaysement*, auspiciado por elementos estables como los pentagramas que recorren el margen inferior de cada ejemplar, así como las curvas coloreadas que casi constituyen una firma personal, para lo que hace uso junto al óleo del gouache deshidratado. Este distanciamiento de sí mismo a través de su producción anterior, puede cumplir la estética de lo “no-existente” que tanto ha estimulado a Kojève para escribir sobre Kandinsky, aunque esta estética corra a través de los sustratos de la Historia del Arte, mismo en el arte conmemorativo, monumental, en el retrato y, por extensión, en todo el arte imitativo, ya que se retrata aquello que dejará de existir, aquello que perecerá. No es la presencia lo que justifica la representación, sino la inminente ausencia. Según esta función la pintura tiene como misión petrificar los movimientos del pintor, la única manera de soldar las fracturas de los instantes percibidos.

Por todo esto la obra en tanto que proceso conlleva dos consecuencias esenciales en la estética: se desmiente la obra de arte acabada, surgiendo las series conectadas entre sí por piezas eslabones y anécdotas intermedias. Superadas, Anaut amplía su ambición a una sinfonía en la que perderse, de ahí su dimensión urbana porque, una vez diluida la obra acabada, el pintor pasa a investigar –es decir, observar de una manera activa, tal y como lo entendía Goethe– en su propia experiencia vital, para dejar constancia en sus sucesivas pinturas. Con el tiempo éstas vuelven a aparecer en los entresijos de su taller, de su estudio o de su hogar, en lo que participan las propias experiencias extra-artísticas, vitales y cotidianas, englobadas en aquellos lugares en los que se han desarrollado, ya que además de Zaragoza el autor ya está pensando en otras ciudades como Belfast, Londres, Madrid, etc.

La introducción de técnicas que podríamos considerar automáticas o “semi-automáticas” (tal y como se refería André Breton a la espiritualidad de Kandinsky en *Le Surréalisme et la peinture*),

impregnaciones de esponjas, raspados, disoluciones de pinturas que en ocasiones recuerdan a las calcomanías de Max Ernst, Esteban Francés o Marcel Jean, así como al *frottage* o al *grattage* surrealistas, ahí donde la objetividad del material se caracteriza por el misterio del azar, no es anecdótica. Dudo que a Félix Anaut le interese especialmente el automatismo surrealista. Su profesionalidad se aleja de las pretensiones de este movimiento de origen francés y, en cambio, su obra no tiene escrúpulos a la hora de valerse de las cualidades fortuitas de los materiales. Es más, su proceder parece consistir en un desvelar las facturas de una primera capa de material pictórico a través de estos procedimientos. Parecen confirmar que, en último término, ha sabido sustituir el idealismo de una espiritualidad hoy clásica, por un rencuentro espiritual con el material. En su obra la forma ya no se vale por sí misma, requiere del material que lo salvaguarda de las entelequias de la imagen. Hace ya tiempo que las corrientes matéricas de la pintura de posguerra volcaron la anti-artisticidad de los mecanismos surrealistas en los marcos del arte mayúsculo, desde los representantes del expresionismo abstracto americano, hasta el expresionismo lírico de un Simon Hantaï amparado por las palabras de Charles Estienne. De hecho, antes de los automatismos surrealistas debemos citar, más acordes con el transcurso de la línea, los trazos con dedos del dadaísta ruso Serge Charchoune, relacionados por René Passeron con los *macaronis* prehistóricos, el artificialismo de los checos Styrsky y Toyen y, sobre todo, los rollos de papel de otro dadaísta, Hans Richter, de desarrollo horizontal y cinematográfico, los cuales alcanzaron la magnitud de auténticos murales a partir de la Segunda Guerra Mundial.

Todos estos precedentes en el uso automático de los pigmentos y demás materiales, comparten una entrega absoluta a la poesía antes que a la pintura. El propio Kandinsky encontraba la poesía como nexo de unión entre los diferentes registros expresivos, aunque sin duda se trataba de una concepción muy diferente a la poesía que el automatismo sustenta. La poesía de Kandinsky obedece a unas leyes que más lo acerca a una idea clásica de lirismo. El propio Schönberg consideraba que la poesía aún establece un mínimo peso material, siendo que la música se sitúa por encima en este sentido. La forma liberada frota en un mar de entelequias, mientras que bajo el peso material de las pinturas de Félix Anaut, se esconde otro sentido de la poesía, el mismo que ostentó el poetismo checoslovaco de Teige y Nezval junto con el artificialismo de Toyen y Styrsky y los ejemplos anteriormente expuestos, aquél del material y su capacidad para presentarse desnuda

y evidente, libre de añadidos narrativos y argumentales, libre de cualquier forma de mimesis. Hay que tener en cuenta que las series sinfónicas de Félix Anaut pertenecen a lo que él considera “poemas-visuales”, los cuales constituyen su obra no representativa, porque tras la aniquilación de la función mimética, tan sólo puede restar la Poesía, ahí donde gobierna la “no-existencia” de Kojève por ser ésta la más objetiva de todas.

De este modo, la pintura “abstracta” de Anaut, frente a los primeros precedentes en la materia y frente a lo que ocasionalmente ha ocurrido a lo largo de la historia de la pintura no figurativa, es abierta a la realidad que lo rodea. Incluso ésta subyace tras las formas generadas en un constante duelo personal de donde surge la sinfonía. No olvidemos que en estos proyectos interactúan tres registros manifestantes: la música, la pintura y la ciudad, de la que parte y vuelve a materializar en los recorridos que impone el olvido y el reconocimiento de la experiencia. La obra pictórica de Félix Anaut se desenvuelve en una alternancia de presencias y ausencias, de formas y deformaciones, de afirmaciones y negaciones, así como, asintiendo las enseñanzas de Goethe, el color no puede ser comprendido sin la dialéctica de la luz y la sombra, hasta el punto de considerar los colores diferentes sombras emitidas por la idiosincrasia misteriosa de los cuerpos al ser golpeados por la luz. De esta forma se multiplica hasta conformar una nueva ciudad. La luz no representa sino que multiplica y, para ello, necesitamos poner en duda la transparencia y afirmar la opacidad goethiana. Arnaut ya ha sido capaz de trasladar estas inquietudes a las tres dimensiones mediante grandes platos de barro diseñados por él mismo y decorados con una similar figuración emitida por sus encuentros materiales, de tal modo que, al hacerlos sonar con la ayuda de una manecilla o de una batuta, ponemos en comunicación lo visual con lo auditivo. No obstante, se trata todavía de una experiencia personal que debe ser compartida por cuantos más mejor, para que, al menos, quepa la posibilidad de que algo diferente pueda existir.

No sé si se habrá dado cuenta, lector, que aún nos queda por mencionar la segunda de las consecuencias de la pintura en proceso, y ésta, al hilo de nuestro último aforismo, es la de la construcción.

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 pérdida 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 aguadas desde una torre abandonada y cercana. 20 dibujos preparatorios son los que cuenta la muestra, cuyo protagonismo recae en la escultura, bien 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 para 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

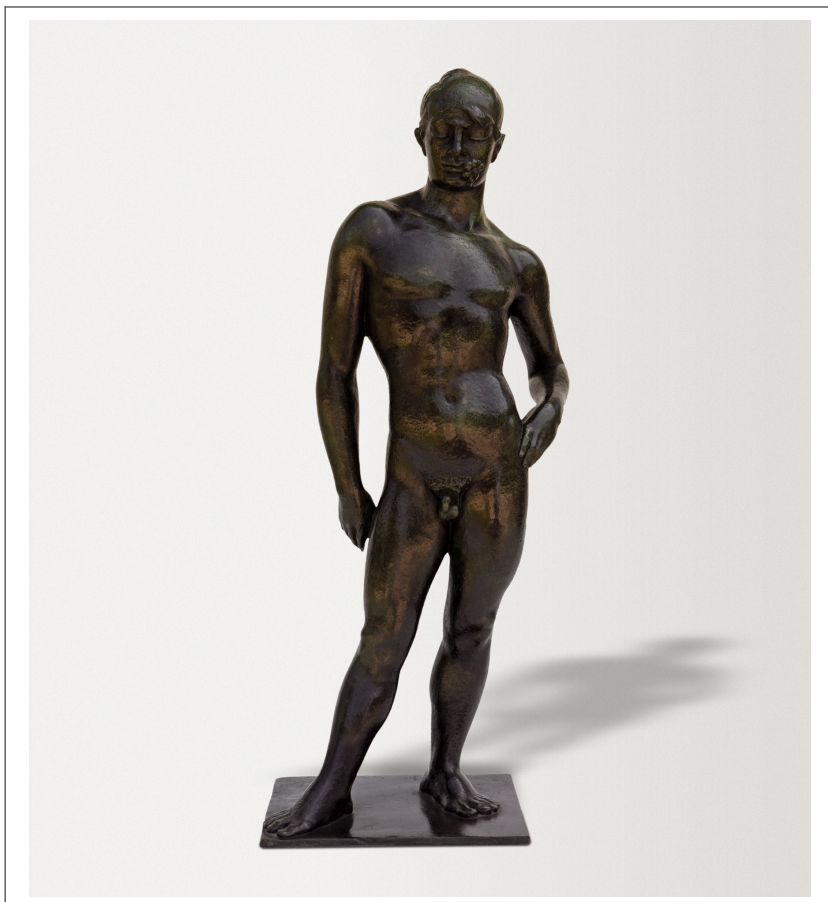
decorativo. Por último, aunque no menos importante, el valenciano Salvador Maella, que aparece representado a través del boceto *Aparición del niño a San Antonio de Padua*, definitivo boceto para una obra mucho mayor, para la iglesia de San Pascual del Real Sitio de Aranjuez, destruido durante la guerra civil española.



Pradilla. 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 como 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.



Gargallo. El joven de la margarita o El aragonés

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 posguerra, 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 posguerra, 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 posguerra; 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 un ambiente de 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 había 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 las vanguardias 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

misimos, 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 que sus obras llegaron incluso hasta 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 nº 42, hasta que el 1 de septiembre de 1948 se trasladan a la calle Almagro nº 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). Inauguración 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).

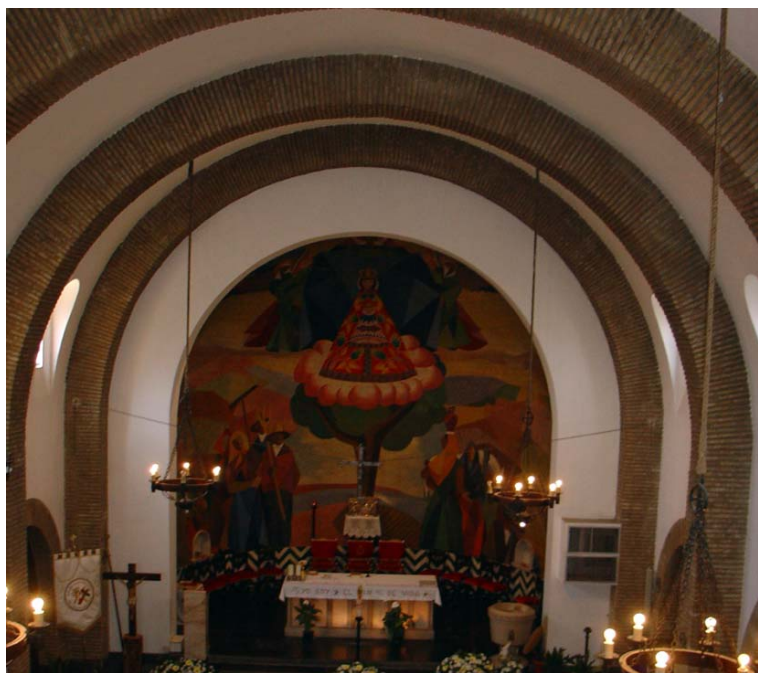


Figura 4: Vista general de la pintura de Ontinar por Baqué Ximénez.

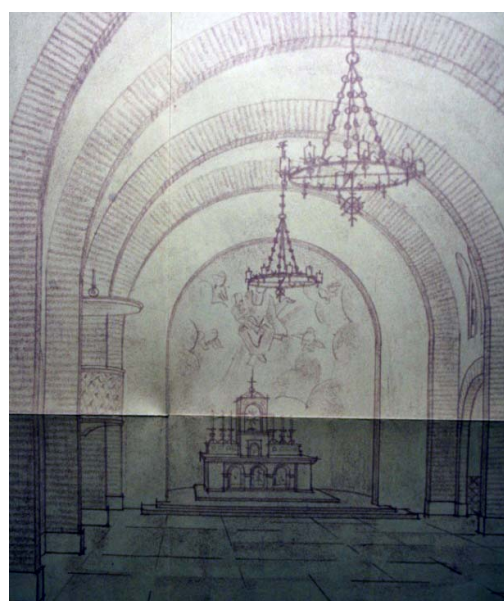


Figura 5: Proyecto de 1947 por José Borobio. AHPZ, Exp. 166.

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, contruidos 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 trascendió 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. (...) *¡La 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].

Puñlato

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].

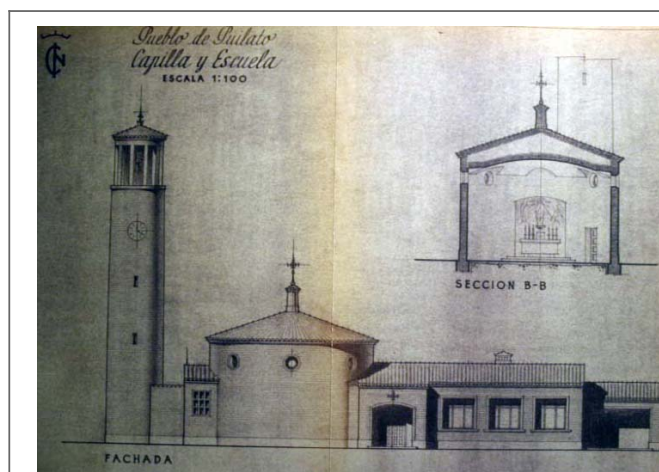


Figura 9: Alzado de la iglesia y planta baja, donde se aprecia la apertura de la ventana en la capilla mayor. AHPZ. Exp. 825.

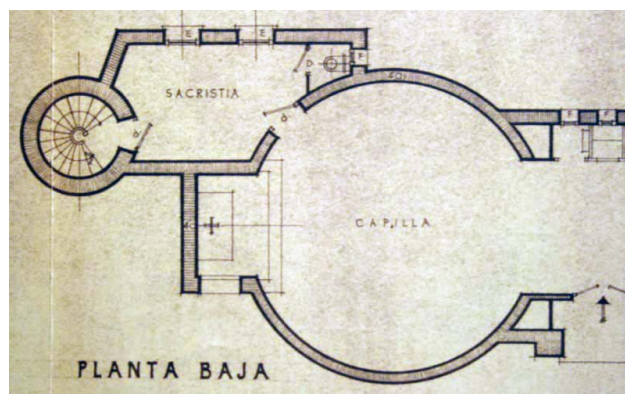


Figura 10: Planta baja, donde se aprecia la apertura de la ventana en la capilla mayor. AHPZ. Exp. 825.

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 acercarse 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].

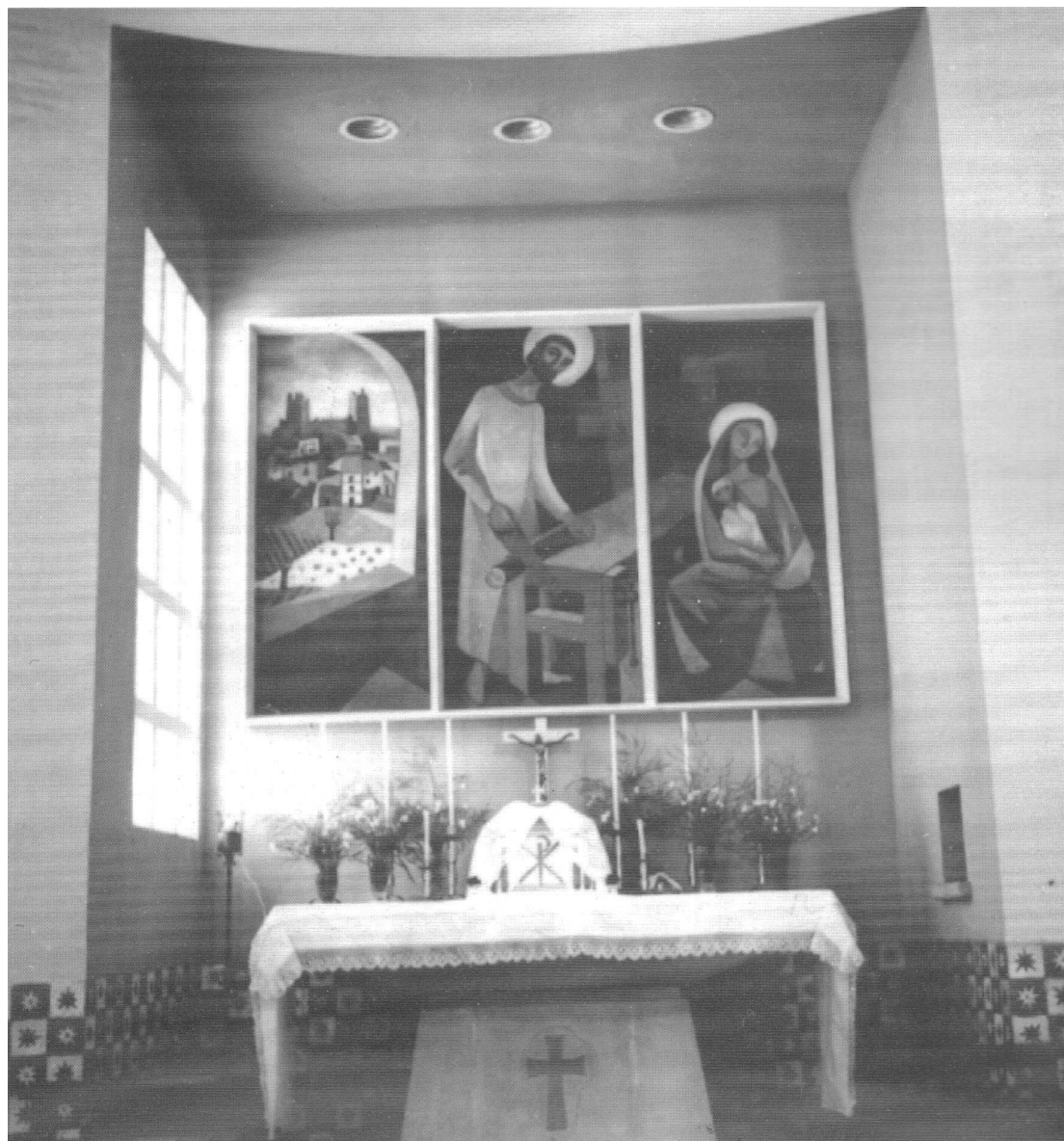


Figura 12: Retablo de Puilato en su ubicación original. (Giménez Navarro, 1994: 105).

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, ábside antes de la eliminación de la decoración pictórica.



Figuras 16: Valsalada, ábside después de la eliminación de la decoración pictórica.

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 *Osc*a 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).

[52] 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 nº3, 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. ¡Qué 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 llevada 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, Montesús, 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”.

Espeular (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 & Mayo, Zaragoza

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

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 Varga- creó piezas para que sean expuestas en galerías 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 Allentown 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 hacía 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 Guerrilla 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) que reside 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 auténtica 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, delfines que vuelan, vírgenes, calaveras, mitos clásicos, paracaidistas, la máscara de Darth Vader, membrillos con hormigas, luchadores mejicanos, mantis 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 planteamientos estéticos 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 Dadaísmo, 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 *ready-made*, 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 12ª 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 sus locales 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 seleccionadas.

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 trascendiendo los muros de este edificio histórico, por cierto, lleno de posibilidades[6]. Los locales de la sociedad *Oscá 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 Zarandía, 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 los 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 centra en 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 integra un certamen que 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 el que 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], con el 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 el video 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.

[11] 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 Ciudad*. 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 rinocerónica 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 immortaliza así el desenlace final de la novela donde, Dios-rinoceronte muere de un disparo en una calle parisina. Especial relevancia merecerá esta obra, pues, probablemente, sea la desencadenante de la posterior toma iconográfica de Dalí (Torczyner, 1978: 9-20) (Gablik, 1992: 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. ¡Sí, 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, rinocerónicas. 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 entrelaza de relato ducassiano. Ejemplos de esta correlación son: *Madone corpusculaire* (1952), *Tètenucléaire d'un ange* (1952), *Galatée aux sphères* (1952), *Deésintégration 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 resultados de esto, surgirá la película inacabada *L'Histoire prodigieuse 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 tranquilo, 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 evidentemente 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 aquí 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 aquí 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 Modern 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 Dios-rinoceronte, 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 propre chasteté* (1954), *Dalí nu, en contemplation devant cinq corps réguliers métamorphosés en corpuscules, dans lesquels apparait 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).