

Hacia una historia de la didáctica musical contemporánea en Aragón.

El libro presentado por Susana Sarfson, profesora y doctora de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Zaragoza, analiza la realidad docente de la música en Aragón durante la primera mitad del siglo XX. Desde el comienzo del trabajo se recalca el papel que tuvo la enseñanza de la música en los diferentes planes de estudio y se muestra la importancia de esta disciplina en la enseñanza general y en la formación del profesorado. Esto último, así como el alcance y la efectividad del proceso de enseñanza-aprendizaje en diferentes materias curriculares, son temas pedagógicos en plena vigencia en la actualidad.

La investigación elaborada por la profesora Sarfson es recibida como un texto fundamental que aborda los principales elementos básicos para el estudio de la educación musical en Aragón durante la primera mitad del siglo XX. Aunque existen numerosas publicaciones sobre pedagogía musical en Aragón, se echaba de menos un estudio sobre la evolución de la historia de la pedagogía musical. La historia de la educación y su análisis son, sin duda, herramientas metodológicas de primer orden para el progreso de cualquier planteamiento pedagógico vigente y futuro.

El año 1900 se establece como la cesura histórica elegida por la autora para el inicio del periodo estudiado. Tras los cambios acaecidos en la España de finales del siglo XIX se inicia una segunda fase de decadencia y descrédito progresivo del sistema democrático de la *Restauración*. De este contexto de crisis finisecular parte el estudio de la profesora Sarfson, en cuyo recorrido conocemos los detalles más

significativos de la educación musical en Aragón hasta 1950.

El trabajo de investigación aborda el estudio y la enseñanza de la música desde diferentes puntos de vista. El primero de ellos es una aproximación a la legislación que determina los diferentes planes de estudio, tanto en las enseñanzas de régimen general (colegios y segunda enseñanza) como en los centros de formación del profesorado: las Escuelas Normales de Maestros y Maestras. Asistimos al cambio progresivo del papel de la música como disciplina en los sucesivos currículos partiendo de la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857 o Ley Moyano, y a través de las numerosas concreciones y desarrollos ya concretados en el s. XX (planes de estudio de 1903, 1914, 1931, 1940, 1942, 1945, y finalmente 1950).

Posteriormente, se realiza un interesante análisis de los textos docentes, su contenido y sus artífices. Se trata de un recorrido por los principales pedagogos y el tratamiento que éstos, en sus planteamientos, otorgan a la música, partiendo del brillante pedagogo oscense Mariano Carderera (revalorizado por M^a Jesús Vicén Ferrando), hasta los nuevos procedimientos didácticos de *la escuela nueva* en torno a 1950.

Seguidamente, la autora nos acerca a las diferentes fuentes hemerográficas del momento que trataban la música y la educación musical como uno de sus contenidos habituales, mostrando las numerosas publicaciones periódicas especializadas del ramo.

El estudio se cierra con una enumeración de libros, manuales y otras publicaciones, bibliografía musical para maestros y alumnos en los diferentes niveles educativos, incluyendo cancioneros. Para finalizar, se hace especial hincapié en la interesante producción músico-pedagógica de Manuel Soler Palmer y del maestro de capilla y organista de la Seo zaragozana Miguel Arnaudas Larrodé, así como su olvidada trascendencia en el ámbito educativo.

El trabajo se articula a través de una clara estructura formal junto con un lenguaje sencillo y directo al que acompañan numerosos ejemplos de partituras, así como cuadros, diagramas y esquemas que facilitan la comprensión de lo expuesto.

Se trata de un estudio riguroso y sistemático que resulta tan ameno como esclarecedor, imprescindible para todos aquellos interesados en la pedagogía musical y en la historia de la educación contemporánea en Aragón.

La vuelta de la pintura mural a los cines de Zaragoza:

La época dorada del cine en Zaragoza (Martínez, 2005) había sido, sin ninguna duda, la década de los cincuenta, unos intensos años en los que se produjo la apertura de un número considerable de salas, cuidadosamente diseñadas y decoradas, que convertían el rito de ir al cine en un auténtico acto social. Sin embargo, a mediados de los noventa este periodo de esplendor hacía tiempo que había quedado atrás; los fastuosos cines que antaño fascinaron a los zaragozanos habían ido cerrando sus puertas para dar paso a multisalas de aspecto aséptico y estandarizado, carentes de cualquier tipo de encanto. De todos los que se abrieron en la ciudad durante los cincuenta y años precedentes, pocos seguían en activo en la última década del siglo XX; el Elíseos, el Palafox, el Rex, el Goya, el Fleta y el Coliseo habían conseguido llegar y aunque afortunados por ser los únicos supervivientes, el tiempo no había pasado en balde para ellos puesto que sus instalaciones desfasadas y la competencia que suponía la apertura de multisalas hacían necesaria su renovación si es que querían seguir manteniendo su actividad.

La compañía Zaragoza Urbana. S.A., como propietaria de un cuantioso número de cines [\[1\]](#) en la ciudad, era consciente de la situación, razón por la cual

decidió reconvertir el antiguo Rex en un multicine de tres salas (Archivo Municipal de Zaragoza, Caja 47234 Expediente 3057695/1993), manteniendo el acceso desde la calle Cinco de Marzo. Con la intención de renovar el espacio pero sin perder el contacto con el que fuera su origen, el proyecto de reforma se encomendó a José Miguel de Yarza Nordmark, nieto del arquitecto José de Yarza García que había diseñado el Rex y el Palafox junto con Teodoro Ríos Usón en los cincuenta (Martínez, 2005: 151-184). Ésta fue la primera pero no la única concesión al pasado, puesto que una vez iniciada la reforma se decidió incluir un mural, que fue encargado a la artista mexicano-ruso-española Darya von Berner. Uno de los principales estímulos que motivaron esta decisión se encontraba en la importancia que habían tenido las dos obras que Andrés Conejo realizó para el vestíbulo del Palafox y del Rex en 1954 y en 1967 respectivamente; retomando este ejemplo, se planteó que la pintura mural también debía estar presente en esta ocasión como un modo de dar continuidad a esta extinta práctica tan propia de los cincuenta (Grau y Revilla, 2010: 169-181) y que además era, repetimos, el sello de identidad del Palafox y del Rex. Si añadimos la conversión de los cines en espacios impersonales y estandarizados, llegamos a la conclusión de que esta decisión resultaba especialmente significativa al recuperar un elemento diferenciador que prometía singularizar y dar personalidad a las salas derivadas de la reforma.

La intervención mural en el viejo Rex venía a coincidir con los últimos coletazos del periodo de esplendor que la pintura mural experimentaba en Zaragoza desde mediados de los años ochenta, aunque en este caso no se encargó a un pintor local sino que Felipe Sanz Portolés, responsable de Zaragoza Urbana S.A., decidió que la autora fuera Darya von Berner^[2].

La presentación de von Berner ante el público de Zaragoza se produjo en mayo de 1994, en plena reforma del cine, gracias a la exposición celebrada en la galería Antonia Puyó, consistente en una intervención mural efímera titulada *Lupus viator* (Berner, 1994), una obra homenaje al *Coyote* de Joseph Beuys que antes de recalcar en la capital aragonesa había pasado por Pescara y Basilea. A raíz de esta exposición, se establecieron conversaciones entre Sanz Portolés y von Berner en las que se concretó el encargo de la pintura para el nuevo espacio surgido de la reforma del Rex.

Una vez más, la pintura mural iba a ocupar un lugar principal, concretamente

el techo del hall de acceso al cine, una localización privilegiada pero sin la fuerte presencia de la que gozaba la obra de Conejo al ser una superficie alargada y estrecha con no muy buena visibilidad debido a la falta de perspectiva derivada de las reducidas dimensiones del espacio. Tras conocer las características del vestíbulo, la pintora barajó diversas opciones que finalmente se concretaron en la representación de dos linces de grandes dimensiones, frente a frente y flanqueando la puerta que conducía a las nuevas salas del cine. Para la ejecución del mural, que dio comienzo a finales del mes de septiembre y se prolongó durante diez días (Rioja, 1994: 57), von Berner recurrió a la proyección sobre el muro de la imagen de los linces, dibujando su silueta para seguidamente realizar el mural, utilizando como técnica el fresco con pintura mineral a base de silicatos [\[3\]](#).

La artista concibió la obra como un auténtico *site specific* realizado a la medida de las características físicas de este vestíbulo, algo que iba más allá de la adecuación de la escala de los linces a las dimensiones del muro, requisito imprescindible para obtener una obra coherente. Lo realmente interesante en este sentido era cómo adaptó la composición a la presencia de la puerta en el centro del muro, orientando la pintura en torno en este punto, y cómo supo sacar partido de este condicionante al convertirlo en el elemento del que surgía parte de la carga simbólica de la obra. Aunque las características del espacio no eran los más deseables, la artista dio solución a este trabajo siguiendo un planteamiento semejante al aplicado en los murales *in situ* que venía realizando en galerías y museos. Si en Antonia Puyó había representado una pareja de lobos, en este caso se inclinó por dos ejemplares de lince que representó a gran escala en el techo del vestíbulo, enfrentados entre sí y flanqueando la puerta de acceso. Como bien podemos imaginar, la elección del *Lynx* como motivo protagonista es de todo menos casual; en primer lugar, es una constante en su producción artística elegir un animal en vías de extinción debido a la sensibilización que siente para con el medio ambiente [\[4\]](#), una triste realidad sobre la que incide mediante el carácter efímero de algunas de sus obras, hablando así “sobre los animales que desaparecen durante ese curso del tiempo” (Clot, 1994). En este caso concreto, la artista eligió un lince puesto que, además de insistir en la cuestión de la ecología animal, le permitía hacer alusión a *Historia de Lince*; fascinada por esta obra de Claude Lévi-Strauss, von Berner decidió convertir este felino en el protagonista del mural con la intención de

“comunicar y experimentar físicamente la sensación que me había producido la lectura del libro de Lévi-Strauss *The Story of Lynx*”[\[5\]](#). Si en Antonia Puyó nos encontrábamos ante un *Lupus Viator* o lobo viajero, ahora la pintora nos presenta un *Rex lynx* o el lince rey, “porque en esta pintura, no hay más rey que el propio lince y su reflejo.”[\[6\]](#). Además, al rebautizar al animal con esta nueva denominación, la autora conseguía mantener, aunque fuera de manera metafórica, la antigua identidad del cine, conocido hasta ese momento como Rex. Por último, hay que señalar que la elección de un animal cargado de significado para diversas culturas reforzaba el peso simbólico del mural; en concreto, en el mundo occidental siempre se ha destacado la privilegiada capacidad de visión del lince, don que von Berner utilizó para justificar su representación: “Al principio lo escogí porque es un animal ligado a la vista, como el cine; pero no es cierto que el lince tenga una visión extraordinaria, como irreal es todo lo que transcurre en la pantalla.” (Rioja, 1994: 57) Así mismo, la autora destacaba la importancia que también había tenido en las tribus americanas, concretamente en la de los Sanpoil que consideraba al lince como “origen de las artes y de la civilización.” (Rioja, 1994: 57) Tras la exposición de todos estos justificantes queda claro que la elección del lince fue meditada con el objeto de crear una obra cargada de significado en sí misma, pero también en relación con el lugar al que estaba destinada.

Además de esta sólida base intelectual, la artista recurre a la alta consideración que el reino animal gozó en las antiguas civilizaciones de Egipto, Mesopotamia o los pueblos de la América Precolombina, donde la Naturaleza constituía un elemento poderoso de carácter divino del que dependía la vida o la muerte del Hombre. Atraída por la actitud de admiración y respeto que profesaban a la Naturaleza, inexistente en la sociedad actual, estas culturas se convierten en un referente para la autora[\[7\]](#), también en lo que a la creación artística se refiere donde dejaron plasmada su visión de elegante dignidad animal que hoy reproduce en sus creaciones murales.

Si a la carga conceptual unimos el modo en que von Berner, condicionada por la presencia de la puerta de entrada, acomoda el mural a las características físicas del espacio, el resultado es esta obra que evoca las antiguas puertas de Isthar o la de los Leones al representar en el techo una pareja de felinos que, vigilantes desde lo alto, flanquean y guardan el acceso a la sala.

Muestra al animal en todo su esplendor, al captar la elegancia del rápido y silencioso movimiento del lince. Por la majestuosidad que desprenden a través de su posición enfrentada y sus grandes dimensiones, sin elementos anecdóticos que les rodeen, estos dos felinos se ven revestidos de un valor totémico con el que recuperan el carácter sagrado que los animales siempre habían tenido en las diferentes culturas de la antigüedad. La sensación de poder que transmite el animal se intensifica por su posición privilegiada en el techo del vestíbulo, en una superficie ligeramente inclinada y en un punto elevado desde el que parece vigilar al espectador.

La intención que persigue la autora es devolver al animal su dignidad original y derrocar la visión amable e infantil que actualmente se vende a través de los dibujos animados, de los peluches, de los juguetes o de los zoológicos: "Las imágenes inmensas de animales en los muros, o en las colgaduras, son un cambio intencional en la escala existente. Hasta ahora los humanos, hemos venido siendo los grandes protagonistas y los animales la decoración del escenario. Los utilizamos como mascotas, logos, juguetes, sin comprender el significado trascendental que tienen para nosotros." (Berner, 1994) Al igual que había sucedido con el género del paisaje en el Romanticismo, von Berner pretende mostrar una imagen sublime del reino animal: dos grandes felinos que, aunque no suponen una amenaza para el hombre, se muestran indómitos, salvajes, y por tanto inalcanzables para el ansia de dominio del Hombre Todopoderoso...:

En otras culturas la Naturaleza y los animales no eran un fragmento del mundo, sino que formaban parte de la totalidad absoluta del mundo, del que no podían desaparecer, sin que esa unidad dejara de existir. Rex Lynx es el intento de experimentar esa dimensión mítica.[\[18\]](#)

Su representación, realizada desde presupuestos realistas, está guiada por una concreción formal y un rigor que le lleva a plasmar con detalle la anatomía del animal. No hay lugar para la anécdota ni para el sentimentalismo en esta pintura que exhala solemnidad gracias a la austeridad formal y a la sobria gama cromática utilizada. El resultado es una obra firme pero sutil que no enmascara el muro sino que se adapta a él. En lugar de ocultar los condicionantes físicos de la superficie, la artista saca el máximo partido de

ellos puesto que, tal y como señala la propia autora, sus obras “No son murales, es una pintura en simbiosis con el lugar.” (Berner, 1994)

El resultado final es una pintura en la que la autora renueva un asunto tradicional como es la representación del mundo animal a la vez que crea una versión actual de las antiguas puertas de acceso a la ciudad, todo ello bañado de un aire de modernidad y del clasicismo imperecedero propio de las creaciones de las antiguas civilizaciones.

A pesar de que este mural no es muy conocido, hay que considerarlo como una bocanada de aire fresco dentro del contexto en que surgió debido en primer lugar a su autoría, una artista joven, mujer, perteneciente a una generación distinta y procedente de una ciudad diferente, lo que constituía una presencia novedosa dentro del panorama de la pintura mural en Zaragoza, protagonizado por los mismos nombres desde que en 1985 se hiciera la primera obra. En segundo lugar, el número de murales realizados en la ciudad se había reducido de manera considerable desde el comienzo de los noventa, por lo que esta obra contribuía a animar una práctica artística que comenzaba a decaer. Y en tercer lugar porque, aunque fuera de manera puntual, supuso la recuperación de la pintura mural en los cines, completamente extinta en Zaragoza desde que en 1954 Javier Ciria realizara el mural del teatro-cine Fleta.

Desafortunadamente, tenemos que señalar que aunque la obra se conserva, ésta ha perdido el protagonismo que tuvo inicialmente. La razón de este cambio se encuentra en que para facilitar el control en los accesos al cine, se decidió centralizar el ingreso en la entrada principal ubicada en el paseo de la Independencia y cerrar el correspondiente a la calle Cinco de Marzo. A raíz de este hecho, el vestíbulo ha pasado de ser una zona principal de tránsito obligado para todos los usuarios a ser un espacio “marginal” por el que tan a penas se circula, un cambio que afecta considerablemente a esta pintura que se ha quedado sin espectadores que disfruten de ella.

Por último y para terminar con un buen sabor de boca, señalar que con esta obra, Zaragoza Urbana S.A. retomaba la introducción de la pintura mural en sus diversas instalaciones empresariales^[9], una labor que ha continuado años después con el mural que pintó Sergio Abraín para el gimnasio del Hotel Palafox o el gran bodegón que Pepe Cerdá realizó en el Hotel Hiberus en

[\[1\]](#) Actualmente, Zaragoza Urbana es propietaria de los cines Palafox, Elíseos, Cervantes y Aragonia.

[\[2\]](#) Entrevista mantenida con Felipe Sanz Portolés el 19 de noviembre de 2010. Durante nuestra conversación, Felipe Sanz nos advirtió que con anterioridad a la realización del mural ya conocía la trayectoria de la artista, de quien había adquirido una obra depositada actualmente en el Centro de Negocios ubicado en el Hotel Palafox.

[\[3\]](#) Entrevista mantenida con Darya von Berner el 5 de septiembre de 2010.

[\[4\]](#) Darya von Berner tiene una fuerte vinculación con la protección del medio natural puesto que su madre, Ana María Palos de Foronda fundó en 1991 la reserva natural Rancho Komchén de los Pájaros en la península del Yucatán, espacio que ella misma dirige y que está dedicado, entre otros aspectos, al estudio y protección de las aves de la zona.

[\[5\]](#) Entrevista mantenida con Darya von Berner el 5 de septiembre de 2010.

[\[6\]](#) Ibídem.

[\[7\]](#) Para poder entender el porqué de esta influencia hay que tener en cuenta el hecho de que Darya von Berner sea oriunda de México, un país con una vasta naturaleza en estado puro y un pasado cultural en el que el reino animal ha gozado de la concepción divina de la que hablamos. Ambos aspectos, junto a la fuerte conciencia ecologista de su madre, parecen haber condicionado la visión que la pintora tiene de la naturaleza y en la manera de plasmarla en su producción artística.

[\[8\]](#) Entrevista mantenida con Darya von Berner el 5 de

septiembre de 2010.

[9] Aunque se trata de una obra para un espacio privado, no podemos dejar de señalar que, a la vez que trabajaba en la pintura del Rex, Darya von Berner realizó por encargo de Sanz Portolés un mural para el hall de acceso del edificio sito en el Coso nº16, donde siguió unos planteamientos semejantes a los plasmados en *Rex Lynx*.

Necrológica de Virgilio Albiac:

Una larga amistad y el profundo afecto que me unió con Virgilio, como el que profeso a su viuda, María Dolores, y a sus hijas, María Dolores y Luisa María, me inclinaban a convertir estas líneas en un cálido testimonio personal, lejos de usos y limitaciones profesionales. Pero no creo que ésta sea la función específica que incumbe al texto, habida cuenta el medio a que se destina. Aunque más procedente, tampoco basta con el recordatorio de una sostenida proximidad de los trabajos que nos unieron. Aunque, sin serlo, no olvide que la apertura de la Galería Albiac, por ejemplo, coincide con el año, 1962, en el que inicié mi actividad como crítico fijo de "Heraldo de Aragón". Por lo que algunos de mis primeros comentarios estuvieron dedicados a su establecimiento. Todavía más supone la simultánea docencia de ambos en la Escuela de Artes de Zaragoza, donde muchas veces he visto pintar a Virgilio o, si se prefiere, corregir lo hecho por los alumnos. Con tan generosa actitud que con unos cuantos toques -luz y color- convertía el ejercicio en una pequeña obra maestra. Y sin que agote la convivencia en otros espacios añadiré, por último, la Academia de San Luis, donde nadie ha respondido mejor a la plaza de número para la que lo eligieron. Si por pintura entendemos el arte de poner colores

con un orden determinado sobre una superficie, como sostenía Maurice Denis, pionero en ponderar tales aspectos por encima de la representación, no cabe duda de que Virgilio Albiac es uno de los más cumplidos pintores con que contamos en nuestra historia reciente.

La referencia nos hace entrar de lleno en el núcleo de la orientación elegida, ya que los receptores del artículo han de ser críticos o afines, con frecuencia ligados a los medios, o bien historiadores del arte contemporáneo, personas que saben, sin duda, de Virgilio Albiac (Fabara, 1912-Zaragoza, 2011). Por eso mismo, debe quedar clara su importancia y nivel. Suma casi tantos premios como presencias en concursos, a partir del que en 1945 le conceden los Acuarelistas de Aragón. En 1953 recibe la medalla de plata del XI Salón de Artistas Aragoneses. Luego, año tras año, se le recompensa en Sevilla con distinciones del Salón de Otoño, así como en los franco-españoles de Talence o en la Exposición Manchega de Artes Plásticas de Valdepeñas. Casi me limito a las que se repiten una y otra vez; pero cabe agregarles otras en Blagnac, Madrid, Játiva, Palamós, Pontevedra, Teruel, Valladolid o Zamora. Citaré en concreto la medalla de plata de la I Bienal “Félix Adelantado” (1970) o el primer premio “Pintores de África” (1971). Este último año logra la medalla de oro en el “San Jorge” de la Diputación de Zaragoza. Culmina con el premio “Aragón-Goya” de pintura, es decir, con la máxima recompensa que concede nuestra Comunidad en este campo, obtenida en la convocatoria de 2001. Del que se sigue la correspondiente antológica en la sede del gobierno aragonés, salas María Moliner y Hermanos Bayeu.

Si postulamos, como arriba se apunta, que antes de ser una representación de la naturaleza, más o menos humanizada, o una batalla o un desnudo, el cuadro es una superficie cubierta de colores, no cabe duda de que la pintura ha servido a muy diversos géneros. Según pudo comprobarse en dicha antológica, Albiac ha cultivado una espectro amplio, que abarca de bodegones a retratos y hasta escenas de batalla. No obstante, vista su trayectoria en conjunto, advertiremos una marcada preferencia. Porque, por encima de excepciones puntuales o de etapas concretas, nos ofrece todo un curso de paisaje, al que no renunciaen las últimas fechas.

Hasta el extremo de resultar difícil imaginarlo en facetas muy distintas, como la de uno de los más rigurosos cultivadores del abstracto, opción que ha tenido verdadera importancia en algunas fases de su quehacer. Sabido es que el paisaje se independiza ya en el siglo XIX de la función secundaria como mero escenario. La libertad que propiciaron las vanguardias ensancha sus límites. Para triunfar con los impresionistas, con los factores temporales y las luces transitorias. No faltan en Albiac, desde luego, notas estacionales, casi siempre muy actualizadas por rasgos expresionistas.

Bastantes veces, en acuarelas o en óleos de envergadura, encontraremos motivos arquitectónicos muy expresos. Claro que el caserío reaparece una y otra vez, aunque el proceso global tienda a la simplificación. Poco a poco, como sucede con no pocos de los mejores paisajistas, se queda con unos planos básicos, horizontales, desde el primer término hasta la línea divisoria con el cielo. Aunque no falten serranías o montes, insiste más en las tierras llanas. Dentro de un capítulo diferente de elementos materiales, estamos ante un impacto intenso y vitalista. La sensible y certera crítica de Mercedes Marina subrayaba en 1989 que Albiac "con la espátula en amplios toques empastados describe una naturaleza toda luz y movimiento". "El pueblo -continúa- se integra en la tierra como surgido de ella. No se sabe muy bien donde termina uno y donde comienza la otra... llanuras inmensas a las que el tiempo cambió el tono azul por el rosado o el amarillo".

Además de colectivas y síntesis, he comentado sus exposiciones individuales desde los sesenta, atento a los avatares de su evolución en concepto y factura. Resulta imposible desgranar pormenores. Aunque se advierta menos cuando avanza, mostró un gran dominio del dibujo. Que siempre cimentará sus sólidos conocimientos técnicos, sean cuales fueren los vehículos: óleo, acuarela, técnicas mixtas, "collage" o diversos sistemas experimentales, que incluyen la incorporación de estanos, plásticos o urdibres de saco, junto con aguadas. Nadie como Virgilio Albiac entendió la materia, acorde con los procedimientos y los colores que en ella se encarnan, con certeras pinceladas y empastes cuando procede. Se trata, en fin, de un rotundo pintor, de extensa paleta con notas características como sus luminosos

anaranjados. Un indiscutible maestro en la praxis de su oficio y en la enseñanza.

Galdeano

Andrés Sánchez Sanz de Galdeano, más conocido como Andrés Galdeano, nace en 1939 en Jerez de la Frontera (Cádiz), pero desde 1959 se instala en Zaragoza, donde durante más de cuarenta años desarrolla su actividad como artista, crítico y galerista. Dirigió la Galería Galdeano de 1966 a 1971 y se relacionó con las personalidades más destacadas del mundo creativo.

En la exposición se exhiben pinturas, cerámicas y dos bronces; veintinueve obras en total de los años setenta y ochenta mayoritariamente, pertenecientes a un coleccionista particular. Al placer de disfrutar de las obras debemos añadir el acompañamiento musical de fondo, música jazz, que era la preferida del artista.

Galdeano comienza en la pintura y llega a la cerámica, a principios de los años sesenta, de forma fortuita, convirtiéndose en su forma de expresión más auténtica. Desde entonces alternará las dos disciplinas, aunque siempre, predominando una sobre la otra. Esta alternancia de disciplinas no se ve reflejada en la exposición, hacerlo hubiera supuesto una disposición cronológica de las obras, pero creemos hubiera ayudado a su mejor comprensión.

En los primeros años su obra destaca por un barroquismo general que afecta tanto al color como a la forma, aunque siempre dentro de la abstracción. Destaca la cerámica nº 16, un boceto del mural de la estación del Portillo de Zaragoza, datada en 1971, en la que los rojos y verdes comparten protagonismo con la construcción geométrica y las texturas.

Tras esta fase, entra de lleno en una etapa de gran simplicidad en el color y la forma, que serenan y definen la obra. Al principio usa dos o tres colores, pero en 1975 entra, según M.ª Isabel Álvaro Zamora, en la “fase blanca” en la que el predominio de ese color es fundamental. La más clara expresión de esta etapa corresponde a las cerámicas 22 y 23, en las que

consigue del blanco una gran ductilidad. Se completa este periodo con *collage*, donde la materia cerámica pintada y vidriada, dialoga con distintos elementos. En la exposición sólo tenemos uno, el nº 3, una cerámica a la que ha incorporado cuerda a modo de remiendo de heridas o rasgaduras.

Luego pasa por una etapa de desasosiego, angustia y como él decía «mala hostia», que se traduce en gestos rabiosos, tachones, troquelados y agresiones a los materiales. Hiere la superficie con violentas incisiones, como cuchilladas, signos visuales de una sorprendente eficacia gráfica. Hay en su obra algo de trágico, violencia y dramatismo ancestral y por otro lado, la intuición como forma de conocimiento, un impulso súbito hacia lo trascendental. En el uso de estos procedimientos nos podemos retrotraer hasta la Prehistoria y ese gusto por dejar en las piezas cerámicas las huellas de las conchas, cuerdas, piedras o los mismos dedos. Piezas que sin duda conectan con la tradición matérica del siglo XX, como los esgrafiados de Dubuffet o Tàpies, con los que comparte la voluntad de recuperar lo táctil.

Desde 1983 sus pinturas son una continuidad de la cerámica, con un énfasis expresionista jamás abandonado. Hay en sus obras un predominio de la austerioridad del color, con el negro como dominante y el blanco porque los considera los progenitores de todos los demás, a veces, acompañados del rojo «que debe ser la sensación que siente el blanco cuando el negro le da un tortazo» (según sus propias palabras). Rasgaduras, rayaduras, agresiones varias que configuran un exacto y sabio entramado. En sus obras la geometría marca límites a lo gestual hasta permitir que emergan fascinantes rostros y frases que acopla perfectamente con el conjunto de la obra. Son, la plasmación espontánea de su estado de ánimo. Si os fijáis bien en los cuadros, podréis ver a un “personajillo”:

«i...Ah, si encuentran en mis cuadros un personajillo agazapado, no se asusten, es mi amigo en soledad, ese al que acudo cuando nadie me aplaude...!» (Galdeano)

Hemos dejado en último lugar sus obras más despojadas, pinturas de pinceladas rápidas y ágiles, esos “haikus” como *Icaro II*. Un cuadro que nos recuerda las caligrafías de Hartung y del Extremo Oriente. Sus líneas flexibles, aunadas de refinamiento, permiten introducirnos en un universo invisible que encierra en sí mismo un inmenso poder poético. En la parte posterior del cuadro hay una inscripción en la que el autor garantiza que se

trata de su mejor obra.

Entrevista a Patricia Rodrigo, con motivo del Premio AACa 2010 a la Galería Antonia Puyó

La Asociación Aragonesa de Críticos de Arte ha concedido el premio al mejor espacio expositivo a la Galería Antonia Puyó (calle Madre Sacramento 31, Zaragoza). Su directora es Patricia Rodrigo Puyó (Zaragoza, 1980), una mujer que conoce desde pequeña los mimbres del arte. Creció entre artistas, museos y exposiciones. Cuando tuvo que decidir su futuro se dio cuenta que lo suyo no era trazar líneas ni construir arquitecturas sino dar voz y espacio a las generaciones de creadores de su tiempo. Así con apenas 25 años, con una licenciatura en Historia del Arte y su paso por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, toma las riendas de la galería que hasta ese momento eran dirigidas por su madre Antonia Puyó y Maike Azurmendi.

Una vez terminados los estudios en la Universidad de Segovia cómo empiezas a hacerte un hueco en el intrincado mundo del arte.

La verdad que ya lo conocía, tuve la oportunidad de ver in situ como funcionaba el mundo del arte a través de la feria de ARCO. Cuando ya empecé la carrera, esa semana me la cogía de "prácticas", así que ese hueco lo hice por la puerta grande, conocí a galeristas, artistas, comisarios, etc.. De

esta forma, también, justifiqué las horas de prácticas que me pedían en la carrera.

¿ El Master en la Complutense supuso un antes y un después en tu formación?

Sin ninguna duda, supuso la base teórica para desarrollar mi trabajo. En el master nos enseñaron, como llevar a cabo una exposición, desde que se gesta la idea, hasta la inauguración y más tarde la devolución o su itinerancia. Además, tuve la posibilidad de conocer a los mayores exponentes de la museología y museografía de España. Elegí este master porque me posibilitaba el hacer prácticas en el Reina Sofía, así que sin duda, era mi master.

Patricia tuviste la posibilidad de quedarte en el Museo Reina Sofía de Madrid, pero que hizo que volvieras a Zaragoza para hacerte cargo de la galería.

En la última semana de mis prácticas, empezamos a trabajar en una nueva exposición, y a mi responsable, le llamaron para ser tribunal de unas oposiciones, me dijo de quedarme y me hice cargo de ella, así que me ampliaron las prácticas. Durante esos meses salió una plaza, nunca sabré si me hubiera cogido, la verdad, ni apliqué, porque en ese momento al terminar la exposición, me llamo Antonia para decirme que ponía la galería en un impas y que volviera a Zaragoza a echarle una mano. Deje todo y en una semana estaba en la galería, mi idea era volver y haberlo intentado en el MNCARS pero Antonia me propuso llevarla yo, y después de unos días pensando, decidí quedarme. Así que nunca sabré que hubiera pasado, pero al día de hoy no me arrepiento, ¡que mejor sitio para comisariar que en tu propia sala!, además, en el Reina solo hubiera coordinado, a corto plazo, nunca hubiera comisariado.

Tenías claro desde el principio cual iba a ser la nueva línea de la galería.

Si, en el momento que le dije que si a Antonia ya tenía en mente cual iba a ser el camino que quería seguir. Durante mis dos años en Madrid tuve la oportunidad de conocer la obra y el trabajo de muchos artistas, así que fue fácil la elección, muchos los tenía ya en mente, ahora tocaba ponerme en contacto con ellos y sus galerías.

Porque artistas te decantas.

Por aquellos que cuentan su contexto, siempre de una manera intima y personal pero a la vez global, miran el mundo tal y como es, y consiguen transmitirlo sin perder su esencia. En definitiva, aquellos que reflejan el mundo de una manera constructiva o destructiva en algunos caso, pero nunca superficial. Reconozco que siempre busco algo más que la simple estética, necesito que me transmitan sensaciones, sentimientos, que me cuenten algo.

Pero tu papel no es sólo de galerista también realizas diseños museográficos. ¿Cuál ha sido el último Proyecto?

El museo del traje de Ansó, en unos días se inaugurará. Ha sido un proyecto de más de cuatro años, que por fin va a ver la luz. Creo que será un día que recordaré siempre, por su significado, como mi primera exposición en la galería. Hemos hecho todo el proyecto, como se suele decir "llaves mano", es realmente ilusionante, después de muchas horas, mi recompensa es, que la gente entienda nuestro trabajo y lo disfrute.

Eres una galerista arriesgada y buscas nuevas maneras de

exponer la obra, como la muestra '¿Arte' '¿Diseño? que tuvo lugar el pasado mes de febrero.

No se si la palabra es arriesgada, este tipo de exposiciones se llevan haciendo desde hace años en países como EEUU, Alemania, etc..., Sabía que me la jugaba, aunque una de las casas, Salvarani, había tenido piezas de diseño en una exposición en el MOMA de NY. No estábamos seguros de que la gente lo entendiera, pero al final fue todo un éxito.

Cual es la llave maestra para que una galería de arte funcione en Aragón.

No se que decirte, creo que Aragón es una tierra complicada en cuanto aspectos comerciales, ya sabemos que Zaragoza se utiliza como campo de pruebas para lanzar muchos productos, dicen que si aquí funciona, fuera de nuestro territorio no tendrá ningún problema. Esto extrapolado al arte, me ha pasado, pero también es verdad que mi público poco a poco se va perfilando y quizá al día de hoy esté aún fuera de Zaragoza. A algunos de mis clientes de toda la vida no les encaja lo que estoy haciendo, por eso aún estoy trabajando con ellos a la vez que estoy buscando clientes nuevos, solo que aún no nos hemos encontrado. Ahora con el Pablo Serrano espero que este público potencial vaya adquiriendo conocimientos que hasta ahora solo podría obtener fuera de nuestra comunidad, salvando algunos espacios como la Sala Juana Francés o el CDAN, estábamos carentes de muestras de arte contemporáneo de nivel.

Cómo definirías las corrientes actuales del arte.

Yo los separaría en 3 corrientes, el arte comercial, hecho por y para el disfrute visual, en muchos casos decorativo, pero para mi, carente de espíritu. La de los artistas consagrados que sin perder su esencia, están

sabiendo plasmar lo que busca el público que consume arte contemporáneo y que busca más allá de la simple estética y los artistas emergentes, que son los que están escribiendo la historia del arte del siglo XXI. En muchos casos, están abriendo puerta que estaban allí, pero que nadie las había abierto, siempre desde una mirada totalmente diferente e innovadora que es la que a mí, me sorprende y me fascina. Están contando temas que a todos nos son familiares, con una soltura y una naturalidad que enamora. Para mí, son los sociólogos en lo visual, bueno, como en toda la historia del arte, pero compiten con más disciplinas, y creo que son ellos, los que mejor la están plasmando.

Consideras que las instituciones no apoyan lo suficiente el tejido privado del arte en Aragón.

En estos momentos, estamos teniendo ayuda económica de las instituciones, pero creo que está no es la manera de apoyar. Nuestro proyecto va más allá, que exponer unas piezas para venderlas, buscamos que nuestros artistas sean reconocidos por "el mundo del arte", por ello, su trabajo debe verse también en instituciones, tanto en exposiciones, como en colecciones y proyectos conjuntos. A la empresa cultural privada, nos hace falta otro tipo de ayudas, en definitiva trabajar juntos, es la única manera que de que el producto que vendemos, tenga una calidad y un interés internacional. En definitiva, es lo que buscamos todos, que el producto nacional se condiga vender y exportar fuera. Te podría decir muchos formulas, pero prefiero contárselas a ellos en persona.

Zaragoza es candidata a la capitalidad cultural 2.016. Crees que tienen en cuenta el arte aragonés. Habéis sido consultadas las galerías de la ciudad.

Si, hemos estado trabajando con ellos, pero al día de hoy,

no se muy bien en que grado se va a tener en cuenta a la plástica y en concreto al arte aragonés. En estos momentos hay una fantástica cantera de creadores, mucho de ellos viviendo fuera de nuestras fronteras y tenemos que apoyarnos en su trabajo para darle mayor empaque al proyecto. No podemos dejarlos escapar, y me temo que si no se cuenta con ellos, en un futuro, tendremos una gran carencia de obras y trabajos de artistas aragoneses, que en muy poco tiempo, estoy segura darán que hablar.

De la luz a la pintura

El ser humano, como todo animal, tiene la facultad de reconocer identidades a través de las variaciones de diferencia, para tener en cuenta los cambios de condiciones y para preservar el marco de un modo estable. Lo que alcanza nuestra retina, es una confusión de puntos luminosos que estimulan los hilos sensitivos que envían su mensaje al cerebro. En la tradición occidental, es un hecho probado que la pintura en particular y el arte en general, se ha ido cultivando como una ciencia, pues todas las obras de grandes artistas que vemos en los museos o galerías, implican un descubrimiento que ha sido el resultado de una experimentación incesante por parte del artista. Pues el artista tampoco puede transcribir todo lo que ve, se encuentra estrictamente atado al registro de tonos que su medio puede proporcionar, recordemos los apuros del fotógrafo, una modalidad más dentro del amplio abanico que es el arte, pues sólo la lámpara proyectora con ayuda de la adaptabilidad de nuestros ojos, le permitirá alcanzar el registro de intensidades lumínicas para mostrar la realidad de lo retratado. Ningún crítico profesional ha visto la naturaleza de este problema. Tan sólo

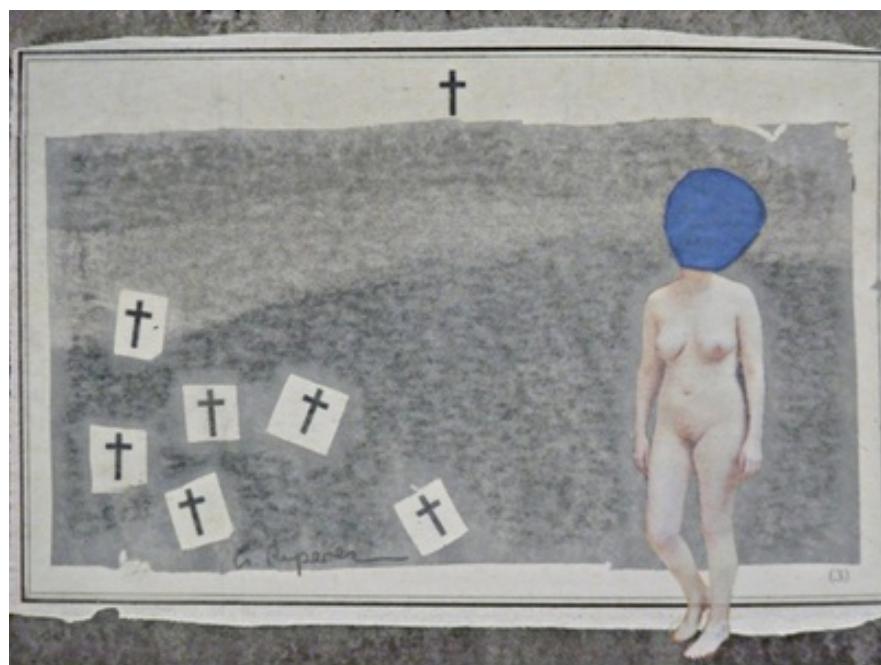
un famoso artista aficionado a la pintura como pasatiempo como Winston Churchill, daría con la clave: "Sería interesante que alguna autentica autoridad investigara con cuidado el papel que la memoria desempeña en el pintar. Miramos al objeto con una mirada fija, luego la paleta, y en tercer lugar a la tela. La tela recibe un mensaje enviado desde el objeto natural, usualmente unos pocos segundos antes. Pero en *route* ha pasado por una oficina de correos. Se ha transmitido en cifra. Se le ha transformado de luz en pintura. Llega a la tela como un criptograma. En tanto no se le puede descifrar, no resulta aparente su sentido, no se le ha vuelto a traducir desde el mero pigmento de la luz. Y entonces la luz no es ya la de la naturaleza, sino la del arte".

No es cuestión baladí hablar de psicología en el arte cuando precisamente hablamos de la obra de Gema Rupérez ¿o quizás sí?. La artista zaragozana, se encuentra en su mejor momento creativo, no lleva ni uno de los dos años que se encuentra becada por la Diputación Provincial de Zaragoza en la Casa Velázquez, en Madrid y ya está despuntando como una joven promesa en el mundo del arte. Después de su interesante "Muselinas de vapor. Escenas de Apolo y Dafne", que pudimos ver entre septiembre- octubre del 2010 en el 4º Espacio de la Diputación Provincial de Zaragoza y de la cual ya dimos buena cuenta en nuestra revista, la pudimos ver en la pasada edición de la feria Dearte en Madrid en el stand de la Casa Velázquez, con dos obras de la serie titulada "presente continuo". Por ello no nos es difícil comprender su primera incursión plástica en el Séptimo Arte, como asistente de dirección de arte en la película *El Artificio*, del valenciano José Enrique March, y seleccionada para el 14º Festival de Cine de Málaga, o su participación, de la mano de Casa Velázquez, en el recientemente creado Museo del dibujo del ABC con una selección de pintura e instalaciones, o su participación en una exposición organizada por Ricardo Marco y Carlos Buil que podremos disfrutar en abril entre la Lonja y el Museo Camón Aznar.



Ahora, nos presenta muy lejos de nuestro país, en Bari (Italia), su primera exposición individual en esta tierra *Found Scenes* (escenas encontradas) de la mano de la galería ARTcore. La exposición está formada por dos series anteriores y una serie de collages e instalaciones inéditas. La narratividad visual de la que hace gala en cada una de sus

exposiciones queda plenamente manifestada a través de estas escenificaciones de pequeño formato que sumados a esa dimensionalidad narrativa que complementa de manera inexorable con las instalaciones donde podremos apreciar de manera incipiente el llamado arte povera, o también conocido como "arte pobre" . Tendencia creativa dada a conocer por primera vez en una exposición veneciana en el año 1967, acuñada por el crítico y comisario de arte italiano Germano Celant cuyo mejor exponente sería el artista Mario Merz, famoso por sus *Iglú*, realizados con materiales diversos en forma de estructuras hemisféricas. De entre las instalaciones de Rupérez, destacamos *Castigo*, obra formada por dos materiales de por sí tan antiguos como el hombre, la cera y el cuero, unidos para expresar a través del arte el sentimiento y el dolor que todos y cada uno de los seres vivos llevamos dentro. La muestra se completa con una serie pictórica donde varias figuras solitarias, desnudas sobre paisaje, plantean posibles historias por conocer., pues "la pintura es la maga más asombrosa; sabe persuadirnos, mediante las más evidentes falsedades, de que es la verdad pura" recordaría Jean- Étienne Liotard a través de su *Tratado de las principales reglas de la pintura*



Hablar de Gema Rupérez es hablar de arte y mujer. O del elogio de la mujer a través del arte. Sea por lo que fuere, el caso es que el cuerpo femenino es el gran protagonista de su obra, en la que deja traslucir sus sentimientos y emociones, pero también sus actitudes ante la vida. “El artista debe ser mezcla de niño, hombre y mujer”, decía Ernesto Sábato, tal vez tenga razón, y aunque le queda mucho por exponer y que demostrar, es posible, que esta artista sea uno de los ejemplos más claros de lo que pretendía decir Sábato

FOUND SCENES

Del 25 de Febrero al 19 de Marzo

ARTcore Gallery (vía de Rossi 94) BARI

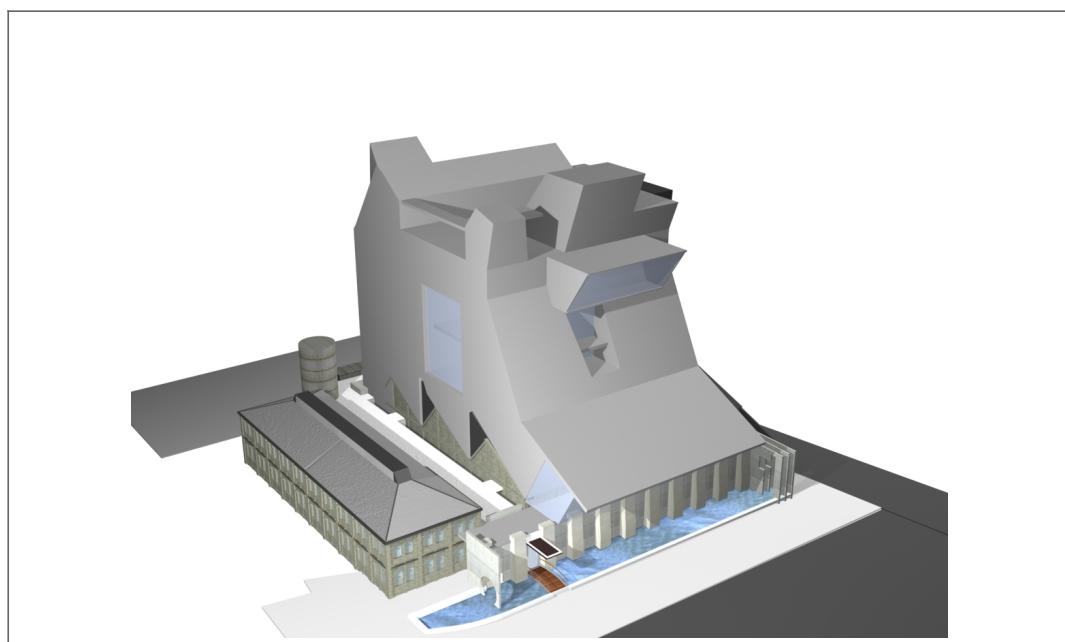
<http://www.artcore.it/exhibition.html>

El IAACC Pablo Serrano. Un referente del arte y la cultura contemporánea

UN POCO DE HISTORIA:

Toda historia que se precie contar, debe tener un principio y un fin, como todo en esta vida. El sueño de esta Comunidad Autónoma de tener un museo de Arte Contemporáneo, empezó a perfilarse el propio Pablo Serrano, cuando El 21 de septiembre de 1984 el Gobierno de Aragón y la Diputación Provincial de Zaragoza acordaron la creación de una Fundación para acoger el legado de Pablo Serrano, que se constituyó el 29 de julio de 1985, con el objetivo de ser un instrumento y un cauce para la creatividad, donde tuvieran cabida las nuevas expresiones de la escultura y demás disciplinas artísticas. Dicha fundación estaba formada por el Gobierno de Aragón, Las Cortes de Aragón, las tres diputaciones provinciales, los ayuntamientos de Zaragoza y Crivillén, la Institución Fernando "El Católico", la Universidad de Zaragoza y las tres grandes entidades bancarias de la ciudad, Ibercaja, Cai y el Banco Zaragozano, siendo director José Luís Lasala. Con más enfrentamiento que solidez de proyecto, empiezan a tambalearse los cimientos de lo que en principio iba a ser el museo, tanto es así, que la familia lanza un ultimátum de llevarse la colección, que entonces constaba de 147 esculturas y aproximadamente 200 dibujos, fuera de la comunidad sino se ponían las cosas en orden. La puesta en funcionamiento de todo el proceso comenzará con el fallecimiento del artista, repentinamente en Madrid en noviembre de ese mismo año. Esa primera entrega del legado del escultor, permitiría el montaje de una exposición aquel mismo año en la Lonja, con motivo de las fiestas del Pilar, e iniciar una itinerancia por las otras dos capitales aragonesas, para proseguir por otras capitales de provincia españolas e incluso Roma o Estrasburgo. En abril

de 1987, la Diputación Provincial de Zaragoza, cedió, como sede de la Fundación Museo Pablo Serrano, las naves de los antiguos talleres del Hospicio Pignatelli, situados en el Paseo María Agustín de Zaragoza, lugar que el propio artista había señalado como posible lugar pues su abuelo había trabajado como maestro carpintero. Las obras de rehabilitación y acondicionamiento de estos talleres fueron realizadas por el arquitecto José Manuel Pérez Latorre por expreso deseo de la viuda del artista, Juana Francés. El motivo, fue la entrega de la medalla póstuma de Aragón al artista fallecido, en el Palacio de Moncada (Fraga), obra que el propio arquitecto había rehabilitado, a la viuda le gustó tanto, que pidió al arquitecto el encargo. Las obras empezaron en 1986, debiendo acabarse en 1991, pero la paralización de las obras, por diversos problemas, entre otras causas las permutas de parcelas entre instituciones y la reubicación del taller de la DPZ haría que el proyecto sobrepasase de los 250 millones de las antiguas pesetas hasta llegar a los 455. La propuesta de Pérez Latorre consistió, básicamente en transformar un edificio proyectado en 1916 por el arquitecto aragonés Julio Bravo para convertirlo en un centro museístico, conservando la esencia de la anterior construcción.



Desde el primer momento se planteó destinar el primer espacio a sala de exposiciones temporales amén de servicios administrativos, así como colocar en las naves la colección de Pablo Serrano mediante un recorrido laberíntico en suave descenso, que permitiera al visitante interrelacionarse con las esculturas y contemplarlas desde varios puntos de vista. La seña de identidad del edificio ha sido siempre el hormigón armado, que recorre toda la fachada principal y que permanece con la actual remodelación. Por fin, el 27 de mayo de 1994, abre las puerta el Museo Pablo Serrano, acudiendo a la inauguración toda la familia Serrano. Pero nuevos nubarrones se ciernen sobre el museo. Diversas estrecheces presupuestarias hacen que en 1995, la fundación desaparezca, siendo el Ejecutivo aragonés quién se hará cargo de la deuda del centro y de su gestión, es entonces cuando en junio de ese mismo año, se decreta la creación del Instituto de Arte Contemporáneo Pablo Serrano.

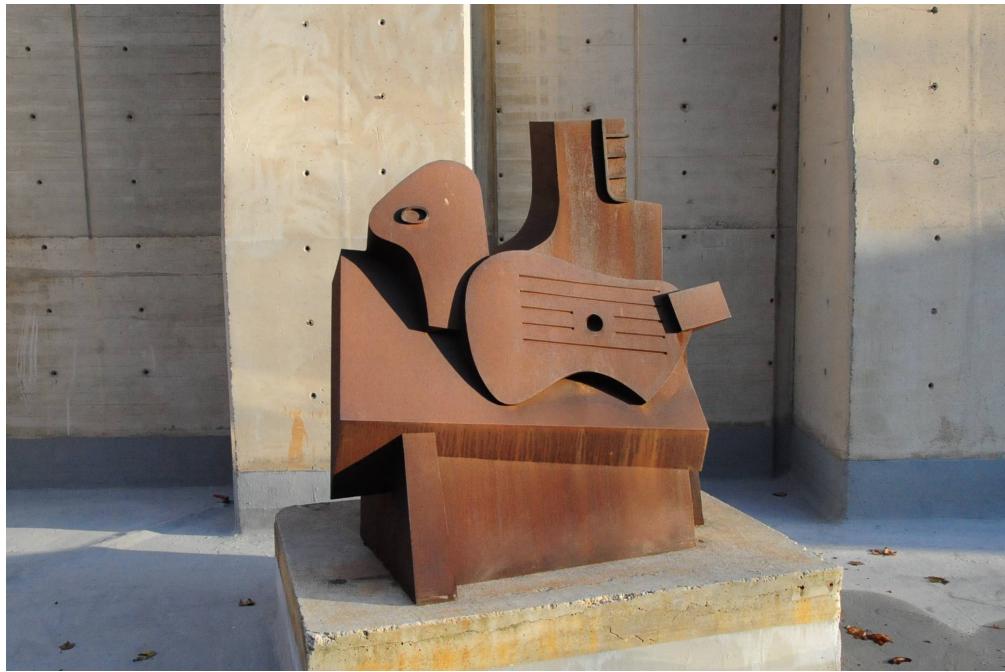
EL NUEVO EDIFICIO:

El 2 de julio de 2007 se cierran las puertas del museo para convertirse en un espacio de cambio, adaptado a las nuevas tendencias. En definitiva para convertirse en el IAACC Pablo Serrano, cuyo más firme compromiso es hacer efectivas las mejores condiciones para el desarrollo de la creatividad contemporánea que atiende a tres líneas de trabajo. La protagonizada por el arte y la cultura contemporáneos en Aragón, con exposiciones monográficas y temáticas que, debidamente contextualizadas, permitirán profundizar en el conocimiento y difusión de las colecciones del centro. La presentación de proyectos nacionales e internacionales, con especial atención a la escultura, y la puesta en marcha de observatorios para abordar desde las más diversas disciplinas los temas de actualidad. Para la realización de tan magno proyecto, se vuelve a contar con Pérez Latorre como

arquitecto, y la realización por la constructora OHL. La nueva construcción emerge de la preexistente, pasando de 2.500 m² a más de 7.000 m² actuales, de los que 3.000 m² están destinados a espacios expositivos. El museo está catalogado como de Interés Arquitectónico, por lo que no se pueden modificar ni su fachada ni su cubierta, quedando visible en algunos puntos del interior, como el hall o la zona de escaleras mecánicas, mientras que en otras partes queda integrado formando parte del nuevo conjunto. Cuenta con sótano, planta calle, cuatro plantas en altura y terraza. En la planta calle se ubica la zona de información, consigna y taquilla, además de la cafetería. También se puede acceder desde esta planta al salón de actos, biblioteca, espacios pedagógicos y una sala de exposiciones temporales de 480 m². Las salas de exposiciones de la tercera y cuarta plantas tienen unas dimensiones de 534 y 668 m² respectivamente. Ambas son diáfanas y tienen una altura de 6,44 m. Además, la planta cuarta cuenta con una galería acristalada que en voladizo sobresale de la fachada.

LAS COLECCIONES:

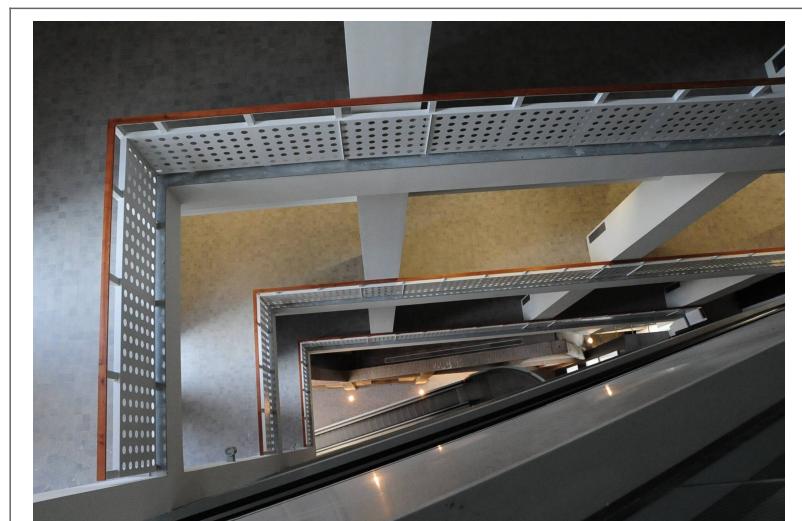
El museo cuenta con 3.170 obras en sus colecciones, divididas en varios apartados. Por un lado se encuentra el legado de Pablo Serrano, fundamentalmente obra escultórica, posteriormente incrementada mediante adquisiciones y donaciones. Actualmente cuenta con 481 esculturas, 589 dibujos, 396 estampas, 19 collages y 10 cuadernos de dibujo, en total 1.503 obras. Además, el Museo conserva un fondo documental formado por 1.422 registros documentales del archivo personal del artista y una fototeca con 2.000 imágenes, le sigue el de su esposa Juana Francés (Alicante, 1926- Madrid, 1990), cuyo fondo está constituido por 157 obras, entre las que se encuentran cuadros, dibujos y obra gráfica, además de su archivo personal con 503 documentos.



Las Colecciones de Arte Contemporáneo del Gobierno de Aragón, formado por los fondos de Santiago Lagunas, la colección de grabado de Román Escolano, formada por 708 obras gráficas que abarcan desde 1954 a 1994, e incluye a 408 autores, tanto españoles como extranjeros, o la cesión de la colección Félix Adelantado, formada casi por unas 1.800 piezas, con artistas como Saura, Miró, Tápies o Viola por poner algunos ejemplos. Finalmente la biblioteca, que reúne más de 9.000 volúmenes estando especializada en arte contemporáneo y en temas de museología, didáctica, legislación aplicada a museos y a patrimonio. Cabe destacar la biblioteca personal de Pablo Serrano y Juana Francés las publicaciones periódicas y toda la bibliografía referida al escultor hasta el año 1985.

Para su reapertura, el museo ha programado tres exposiciones. La primera, *Historia de un proyecto*, podrá visitarse en la sala 00 hasta el 31 de julio. Se trata de un recorrido a través de materiales de muy diversa procedencia (documentos, fotografías, planos, dibujos y maquetas) que pretende mostrar la evolución de este centro, como institución y como edificio, desde los antiguos talleres del Hospicio Pignatelli, de 1916, hasta el moderno edificio que se inaugura. Unas escaleras

automáticas y ascensores subirán a las tres plantas expositivas. En la primera, con mucha personalidad y abierta a la calle a través de enormes cristaleras, el Premio Aragón-Goya 2010, el escultor Fernando Sinaga, será el comisario de *O con la estrella o en la cueva*, que se podrá visitar a lo largo de un año, hasta el 12 de febrero de 2012. La exposición muestra la obra de Pablo Serrano desde una mirada antropológica y toma el nombre de uno de los collages del artista. Las obras seleccionadas para la muestra atienden, según explica el comisario, a las soluciones que Pablo Serrano aportó a los interrogantes que el espacio le planteó durante un período especialmente fértil en su trayectoria, por la singularidad de sus propuestas a nivel nacional e internacional, que transcurre entre 1956 y 1963. Por último, la segunda y tercera planta, acogerán la exposición *Noreste*, que reúne los proyectos actuales de algunos de los artistas aragoneses cuya trayectoria goza de mayor reconocimiento nacional e internacional, como Almalé/Bondía, Lara Almarcegui, Pedro Bericat, Javier Codesal, Enrique Larroy, Begoña Morea, José Noguero, Javier Peñafiel, Enrique Radigales, Fernando Sinaga y Gonzalo Tena. *Noreste* no pretende ser una exposición colectiva, sino un lugar de encuentro que permita construir, desde la reflexión y el debate, la cartografía de un territorio abierto al exterior. Esta exposición permanecerá abierta hasta el 31 de julio de 2011.



A través de los distintos medios de comunicación nos hemos hecho eco, a escasas semanas de la puesta en largo del centro, del enfrentamiento entre la familia del artista con el Gobierno de Aragón por los derechos morales y de explotación. Tenga razón quién la tenga, lo cierto es que, abogar por un encuentro cordial entre ambas partes a la vista de lo que impera en la realidad será el único recurso posible. La ciudad está cambiando, la cultura zaragozana, antes oscura y en algunos casos mezquina, está evolucionando. Con la Exposición Zaragoza 2008, volvimos a creer en nosotros mismos. Edificios como La Torre del Agua, o el Pabellón Puente, volvieron a poner el nombre de esta ciudad y esta región en su sitio a nivel nacional e internacional. La ampliación de este museo, o el Diocesano de Zaragoza, o los que están por venir, abogan por buscar un atractivo cultural de la nueva modernidad de la ciudad para la cual la candidatura a la Capitalidad Cultural Europea del 2016 no será pura utopía.

INFORMACIÓN PRÁCTICA:

– Horarios:

Martes a sábado de 10 a 14 y de 18 a 21 h.

Lunes cerrado.

– Tarifas:

Entrada general gratuita.

– Información:

Teléfonos: 976 280659

976 280660

www.iaacc.es

www.museopabloserrano.es

El redescubrimiento del arte español del XIX a través del formato digital

Para el arte español, el siglo XIX, fue un momento de cambio, de gran transición de lo que sería el arte neoclásico, a la llegada al Realismo a finales del siglo pasado. Entre octubre del 2007 y abril del 2008 el Museo del Prado realizó un amplio “lavado de cara” en lo que respecta a este periodo con la exposición “El siglo XIX en el Prado”, de la cual ya dimos buena cuenta a través de estas páginas. Ahora, este museo acaba de sacar aquel catálogo, comisariado por José Luis Díez y Javier Barón en formato digital, primera vez que se

hace en este museo, cuyas diversas funcionalidades como las búsquedas avanzadas por autor y obra, a través de 107 fichas ilustradas y biografías de los artistas permiten navegar por un exhaustivo estudio a través de la evolución de la pintura y escultura española desde el retrato neoclásico, pasando por la pintura de historia o el naturalismo, hasta el realismo de un modo rápido, cómodo y sencillo.

Además, incluye sólo en castellano y en formato Flashpaper la Guía de la colección del siglo XIX del Museo, comentadas e ilustradas las obras de los principales artistas y movimientos que protagonizaron este siglo en España, en un periodo delimitado por la obra de dos grandes maestros, Goya y Sorolla. Presentada en las salas del edificio de Villanueva a partir de octubre de 2009.

Este CD-ROM es una herramienta imprescindible útil y práctica tanto para los estudiosos del Arte como para las personas interesadas en conocer y adentrarse en la colección del siglo XIX del Museo del Prado

El pintor poeta

Es indudable que al citar la villa zaragozana de Borja, lo relacionemos con la figura del pintor Baltasar González. Un artista cercano y próximo a las gentes de su pueblo, a quien recurrián para realizar los encargos oficiales, o para perpetuar la memoria de los seres queridos, imágenes devocionales, paisajes, o reuniéndolos en escenas de trabajo en días de fiesta. Siendo un incansable animador cultural y artístico de su ciudad, y un auténtico maestro para algunos

jóvenes aficionados, papel que sería asumido tiempo más tarde por otro pintor más destacado que vivió en Borja durante los años que ocupó el puesto de Juez de primera instancia e instrucción: Juan Ángel Gómez Alarcón. Ambos artistas no han sido convenientemente estudiados y ubicados en el lugar que les corresponde. Al menos, para el caso de Baltasar González, esa necesidad de estudio, ya se ha materializado. Con 28 años, Baltasar González, se establece en su ciudad natal, tras haber completado sus estudios de formación como pintor tanto en Zaragoza como en Madrid y habiendo fracasado en las pruebas para optar a una beca de la Diputación Provincial de Zaragoza para ampliar estudios en la Academia Española de Roma, concedida por méritos propios a Mariano Barbasán. Ni que decir tiene, que esa decisión de quedarse en su ciudad natal, empequeñeció su trayectoria artística, siendo por tanto un pintor con posibilidades no plenamente desarrolladas debido a su alejamiento físico de las nuevas corrientes artísticas innovadoras.

La vida en Borja, fue una vida tranquila y sosegada, donde la pintura le dio la satisfacción necesaria para su existencia, pues bien seguro que nunca le faltó un encargo. Su compromiso tanto personal como humano, le llevarían a ser activo militante del partido republicano, a ocupar cargos como el de Presidente del Centro Republicano de Borja, dentro de la comisión del festejos del ayuntamiento, y lo más importante, siendo nombrado alcalde de Borja en cinco ocasiones, si bien es conocido que sería el primer alcalde de la recién proclamada II República Española, en Borja. Este motivo de gran honor para el artista, junto a los hechos de haber sido presidente del Casino Republicano, y el haber intentado armar al pueblo al comienzo de la contienda por parte del bando nacional, apenas un par de meses más tarde del inicio de la guerra, harían que nuestro pintor, junto con otros veintitrés fuese fusilado en las afueras de Tierga (Zaragoza) el 18 de septiembre de 1936. Su viuda María del Carmen Ferrández guardaría la obra de su esposo, que sería donada tras su

muerte la cantidad de ciento cincuenta obras, al Museo de Zaragoza. En el año 1948, y tras la correspondiente autorización se exhumarían los restos del pintor depositados en el cementerio de Tierga, siendo trasladados a su ciudad natal, Borja, donde descansan actualmente.

La labor de reconstruir una vida, ha llevado a Juan Carlos Martínez Calahorra, a aportar nuevos datos, a la vida conocida del artista, siguiendo pacientemente el rastro de sus obras, a través de particulares e instituciones públicas, o de documentarse de otras obras de las que ya se tiene constancia de su existencia. En cualquier caso, Martínez Calahorra, nos presenta nuevas aportaciones tanto en la figura pública del alcalde responsable y comprometido con su ideología y su pueblo, así como el poeta y artista entrañable, amigo de sus amigos, que ejecuta retratos tanto a familiares como a amigos, así como paisajes con cierto sentimentalismo que aluden a las realidades propias del ambiente rural que le tocó vivir. A partir de ello, su trabajo de recopilación, nos permite disponer a través de un documentado estudio de la mayor parte de su producción pictórica para que el nombre de Baltasar González, ocupe el lugar que se merece, dentro de la pintura aragonesa de entre siglos.

Juan Carlos Martínez Calahorra

El pintor borjano Baltasar González Ferrández. Catálogo de su obra

Centro de Estudios Borjanos. Institución “Fernando El Católico” 2010

Gérôme, pintor de historias

Mientras los jardines impresionistas salían por una puerta del Museo Thyssen-Bornemisza, por la otra puerta, entraban las obras del hombre que no vaciló en llamar “malhechores” a los impresionistas, a pesar de haber sido primera figura del arte europeo en la segunda mitad del siglo XIX, el archiacadémico, el ultrarrreaccionario, el perfecto detractor de la pintura moderna Jean-Léon Gérôme, resucitado tras cien años de soledad y olvido en nuestro país, en una versión algo más reducida de lo que se pudo ver en Los Ángeles en el verano del 2010, y en el Museo d, Orsay de París el otoño pasado. La pintura de Gérôme es un ejemplo de acabado pero no de perfección, una pintura de narración y de tema, que sabe evitar las limitaciones deleitando siempre al espectador, no obstante, esas “imperfecciones”, no le impidieron ser uno de los más respetados profesores del École des Beaux-Arts, en la que ingresó en 1864, despertando enseguida el gusto por enseñar. Ya en febrero de 1849, con tan sólo veinticinco años, y sin ningún cargo oficial, empezó a escribir cartas al Louvre, solicitando que permitieran acceder al museo a quienes él llamaba “sus alumnos”. Llegando a ser un maestro apreciado y respetado. Gracias a la relación que entabló a principios de la década de 1840, en el estudio de Paul Delaroche, con la fotografía, obtuvo un nuevo medio de reproducir sus lienzos. En 1859 a petición de su marchante-editor, y posteriormente su suegro, Adolphe Goupil, entró su obra pictórica en muchos hogares franceses, pese a que los cuadros los compraban los coleccionistas privados. Zola, se burló del éxito obtenido por las copias fotográficas de sus cuadros: “evidentemente, el Sr. Gérôme trabaja para la Casa Goupil, pinta un cuadro para que sea reproducido mediante la fotografía y el grabado y se venden así millones de ejemplares”.

Con el avance del nuevo siglo, la exigencia de racionalismo y objetividad, fue liberando la historia con sus

lastres filosóficos y moralizantes. En palabras del historiador Prosper de Barante: "Estamos cansados de ver la historia como si fuera un sofista dócil y prudente, de que se presente a cualquier argumento que cualquiera deseé sacar de ella. Lo que pedimos son hechos. Del mismo modo que en sus detalles, en sus movimientos, se observa ese gran drama del que todos somos actores y espectadores, así deseamos conocer lo que fue de la existencia de los pueblos y de los individuos que nos precedieron. Es preciso evocarlos y conocerlos de nuevo, vivos, ante nuestros ojos, que cada cual se forme después la opinión que le plazca, o incluso que no se forme ninguna opinión concreta. Pues nada hay tan imparcial como la imaginación: le basta con que se dibuje ante ella el cuadro de la verdad". Gérôme se erigió heredero directo de Delaroche, extendiendo sin límites cronológicos ni temáticos la dinámica de esa tensión para construir las páginas más convincentes de su visión histórica. Desde la muerte del César *Consummatum est*. Y el mariscal Ney *El 7 de diciembre de 1815 a las nueve de la mañana*, hasta la lucha de gladiadores *Pollice Verso*. Esta obra de dramático espacio en la arena, el punto de vista bajo, junto al gladiador victorioso, las líneas que dibuja el sol al pasar por los toldos, las vestales sedientas de sangre y la indiferente expresión del emperador que precede a la muerte inminente.



Police Verso, 1872.

Pero el artista no sólo se contentó con la pintura, también se decantó por la escultura contemporánea policromada, la cual no tenía muy buena prensa. No era una novedad en Francia proponer una escultura policromada, pues se remontaba a la década de 1840 y poco a poco el color acabó por imponerse de manera casi obligada de todo escultor que quisiera hacerse notar por su originalidad. Gérôme no fue escultor hasta más o menos 1878, cuando tenía cincuenta y cuatro años, y lo fue con la seriedad y el fervor de un artista joven. Pero su interés por el bulto no era nuevo, ya había moldeado figuritas que utilizaba como maquetas. Obras como *Mirmillón* y *Relicario*, serían antecedentes del cuadro *Ave Caesar, morituri te salutant*. El paso de una técnica a otra no era en modo alguno un fenómeno aislado, hubo críticos que celebraron ese progreso del arte como un signo de regeneración, aunque también tuvo detractores: "He tenido muchos sinsabores por haber querido desafiar a la sagrada rutina: mis colegas escultores ha reaccionado con aversión y horror, lo que por otra parte me da igual, no esperaba tanto honor. Al conocer mis ensayos se han puesto a aullar como chacales; habéis debido de oírles en Constantinopla" declararía un tiempo después el propio autor. Para la presente exposición, se han reunido el mayor número de bocetos escultóricos del artista en su versión pequeña en cera. *Los gladiadores*, es una obra que despeja cualquier duda a cerca de las dotes para el modelo. En cambio menos interesantes son las obras realizadas en yeso, *Androcles* y *César pasando el Rubicón*, que revelan simplemente el interés por este material.



Corinto, 1904

Esta muestra monográfica, es el resultado de unas elecciones desde un punto de vista, cuyo objetivo es poner al artista ante los ojos del público del siglo XXI que conoce poco o mal al artista. Gérôme jugó siempre con la mezcla de valores y de géneros, con su inestable equilibrio entre las fronteras entre el buen gusto y el *kitsch*. Los comisarios de la muestra, se han tomado algunas “libertades” a la hora de

ordenar cronológicamente la obra, de manera que el recorrido sea más bien temático, poniendo en alza temas aparentemente distintos ya sean extraídos de la antigüedad clásica, del mundo de Oriente o de la historia de Francia. Así mismo, las obras expuestas, han sido concienzudamente estudiadas en relación con la crítica de la época en que fueron realizadas por el artista, pues no debemos olvidar, que sus lienzos recibieron alabanzas y reproches a un mismo tiempo. La de Gérôme es una pintura de historia en zapatillas, en la que entramos por la puerta deatrás en la intimidad de los grandes personajes y contemplamos, como testigos directos, la vulgaridad en el centro de su creación. Moderno sin llegar a serlo, la pintura de Gérôme se basa en una astucia sin límites que desplaza las líneas de lo que se ha convenido a contar como historia oficial.

Jean-Léon Gérôme (1824-1904)

15/02-22/05/11

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid