Excelente libro para dar a conocer un legado de un pintor apenas conocido

Ya ha salido publicado el catálogo de la exposición del Museo de Bellas Artes Gravina, de Alicante [MUBAG], que fue presentado el pasado jueves 11 de septiembre por quienes participan con sus textos en el mismo.

La exposición está curada —prefiero siempre este término a decir comisariada (y más en este caso)— por Juana María Balsalobre García, miembro de AICA Internacional, AICA Spain/AECA y AVCA. Balsalobre lleva veintidós años cuidando, velando los fondos y legado del artista alicantino, alteano, Juan Navarro Ramón (1903-1989), en la colección de su heredera, María Amparo Vázquez Torres —viuda del sobrino y heredero del pintor, Javier Barrio Navarro— depositada en el Ayuntamiento de Altea.

El catálogo es un fiel trasunto de la exposición. Refleja bien el cosmos de Navarro Ramón y lo sitúa en su contexto. Los cinco textos que componen el libro, complementan muy bien el universo de Navarro Ramón. La presentación del director del MUBAG, Jorge Agatángelo Soler Díaz, quien también co-curó una exposición en 2024 — año Navarro Ramón—. El explicativo y profuso texto de la propia curadora, doctora en historia y experta en museología del arte contemporáneo, sitúa el tema de la muestra: las mujeres en la obra pictórica de Navarro Ramón. (Yo, no concibo catálogo de exposición alguna, en el que no escriba quien cura, quien se supone que conoce, que es expertise en el tema del que versa, y haberlos haylos). La entrevista a la curadora de Isabel Tejeda Martín, catedrática de Bellas Artes en la Universidad de Murcia, ampliando muchos aspectos. El texto de María José Gadea Capó, Técnico de exposiciones y difusión del MUBAG, quien ha escudriñado cómo la crítica vio la obra de Navarro Ramón, década a década. Y por último, el texto de la periodista de investigación, Elvira Rodríguez Fernández, quien aporta las últimas pesquisas del Navarro Ramón abstracto, en Argentina.

Como ya indicaba, el catálogo es un trasunto de la exposición, y esta está planteada como una línea de tiempo, esto es, una representación visual que ordena cronológicamente los eventos de un proceso, historia o periodo, mostrando el orden en que ocurrieron, desde los más antiguos hasta los más recientes, usando un formato horizontal con el uso de fechas y descripciones para facilitar la comprensión de la secuencia de los hechos. La línea está compuesta por tres bandas, la superior, en la que aparece lo que la crítica opina en cada momento del alteano. La central, con las propias obras de Navarro Ramón. Y la inferior con los hechos biográficos de Navarro Ramón.

Clausurada la exposición, el catálogo nos queda como perfecta acta de lo que la exposición ha querido significar, y lo ha hecho de una manera excelente. Nada más que objetar.

El catálogo se puede descargar en:

https://www.mubag.es/publicacion/mujeres-la-mirada-pictorica-d
e-navarro-ramon/

https://www.consorcimuseus.gva.es/publicaciones/mujeres-la-mir ada-pictorica-de-navarro-ramon/?lang=es

Una antológica en recuerdo de Pascual Blanco

Algunos medios de comunicación han anunciado que esta exposición "bucea" en la obra del homenajeado, no sé si será porque para visitarla hay que descender a las profundidades de las salas de la Fundación Caja Rural de Aragón en el antiguo Casino Mercantil. Lo que está claro es que las turbulentas aguas de la actualidad no han sumergido bajo abismales capas de olvido nuestro aprecio por Pascual Blanco, este admirable artista, estupendo profesor y excelente persona, que falleció hace ya doce años, pero cuya memoria sigue muy viva en Zaragoza. Buena prueba de ello ha sido la multitudinaria inauguración el pasado 11 de septiembre de esta muestra, en la que apenas cabíamos todas las personas allí presentes, que aplaudimos entusiastas el emotivo discurso inaugural de Antón Castro, las palabras de su viuda y de su hijo, o la música en vivo con la que Suavek Arszyñski cerró el acto. Esta antológica, comisariada por Susana Martín y Álvaro Gómez, quienes la han titulado: El camino de la creación: Fragmentos intimidad, nos vuelve a dar la oportunidad reencontrarnos con piezas icónicas de las sucesivas fases que marcaron la carrera de este laureado pintor y grabador, desde la abstracción y la denuncia socio-política en torno a1968 u otras obras posteriores de muy diversos estilos en la sala abovedada; pero también con los dibujísticas composiciones con iconografías ornamentales en torno a figuras desnudas, sobre todo femeninas, tan características del periodo final, a las que se consagra la gran sala transversal; entre medio, hay un tercer espacio más íntimo reservado para trabajos en papel, una veta artística cultivada con notable éxito por este artista, que recibió el Premio Aragón-Goya de grabado en 1998. Lástima que sólo podamos visitar esta selecta panorámica hasta el 31 de octubre, durante el muy restringido horario de esta sala, abierta al público dos horas cada día laborable.

Afortunadamente, ya falta menos para que el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos ofrezca, cumpliendo por fin su función como museo de arte contemporáneo, un amplio montaje estable donde encontraremos un recorrido histórico por lo mejor de nuestras artes desde el grupo Pórtico, un itinerario museístico en el que imagino no faltarán los protagonistas del grupo Azuda 40. Eso será dentro de un par de años y, entre tanto, hay otro museo zaragozano donde podemos ver en permanencia obras de Pascual Blanco, que es el Alma Mater, en el palacio arzobispal (por desgracia, no prosperó el proyecto para decorar bóvedas del Pilar, donde hubiera brillado su obra a la vista de locales y turistas).

Panorámicas abstractas de Arranz, en clave introspectiva

Santiago Arranz expone en la zaragozana Galería Carmen Terreros treinta pinturas recientes, realizadas a lo largo de 2025, presentadas al público por primera vez bajo el título común de Agua, sal y melancolía, que es también el título de cada pieza. Son cuadros compuestos a base de franjas cromáticas horizontales, inspirados por la orilla del mar. La idea y el melancólico título me recuerdan al Monje junto al mar de Friedrich, al Autorretrato de Courbet en la playa de Palavas; pero en este caso no hay un personaje solitario ni otras figuras, así que quizá sería más oportuno el paralelismo con algunos paisajes ribereños de Turner o Whistler casi abstractos y de humor taciturno. iQué meditabunda nostalgia nos inspiran las playas en invierno! Santiago vive en la playa de La Pineda buena parte del año, pero no cuando más animada

está, durante el estío, pues él y su esposa Trinidad pasan los veranos al frente de su Fundación Arranz-Raso en Castejón de Sos (Huesca). La campiña pirenáica circundante ya le inspiró en 2019-2020 otra serie más jovial de cuadros muy matéricos titulada Paisajes Pasajeros; pero ahora el toque es más fluido, como corresponde al tema acuático, e incluso llega a hacerse muy acuosa la técnica pictórica, pues, por primera vez en la producción del artista, se presentan aquí algunas acuarelas. El montaje expositivo es sobrio y cuidado, como siempre en esta elegante galería, que proyecta sobre uno de los cuadros un vídeo de oleaje, con el sonido del mar, todo lo cual resulta de impresionante efecto. También demuestra mucha sensibilidad el estudiado orden en que están dispuestas las obras, por registros cromáticos, que alternan sin estridencias bandas muy oscuras o más claras en gamas de color de variable empaste, a la manera de Rothko, produciendo diversidad de emotivas combinaciones, que culminan en la pared del fondo de la galería con el cuadro más sombrío, cerrando la serie como un fundido en negro final. Los tonos fuliginosos de Santiago Arranz fueron en otra época la clave de su considerable proyección internacional de la mano de Gérard Georges Lemaire; pero si hay algo que caracterice a este artista es su versatilidad, así que a lo mejor ya está preparando seducirnos con figuraciones alegres, de espesa plasticidad, rebosantes de eufóricas narrativas. Y yo estoy deseando que me sorprenda de nuevo, como siempre lo ha hecho.

Premio Especial Ángel Azpeitia de la AACA 2024 a la

muestra Francisco Rallo Lahoz. Infinita Belleza realizada en el Museo Pablo Gargallo

En este pasado año 2024 en que hemos conmemorado el centenario del nacimiento del escultor Francisco Rallo Lahoz (1924 Alcañiz, Teruel — 2007 Zaragoza), se ha realizado una gran exposición en el Museo Pablo Gargallo, exposición que recibe el Premio Especial Ángel Azpéitia 2024 de la AACA. *Infinita Belleza*, una cuidada muestra comisariada por la crítica de Arte Desirée Orús. Y que se ha podido llevar a cabo gracias al empeño y dedicación de su hijo, el también artista Paco Rallo Gómez, que recoge el premio junto a los nietos del escultor. Se trata de la obra menos conocida, y por otro lado, la obra más querida del artista, la obra más íntima, los *autoencargos*, como él los llamaba.

Francisco Rallo ha sido escultor toda su vida desde que tallaba en escayola sus propios juguetes de niño. Recibe formación como marmolista, lo que le aporta el conocimiento de las distintas piedras, su tratamiento y útiles. Estudia en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, se forma también en los procedimientos de fundición de metales y, sobre todo, recibe una sólida formación en el taller de su maestro, el escultor Félix Burriel Marín (1988 Zaragoza — 1976 Zaragoza), primero como aprendiz y más tarde como su empleado. Allí aprenderá todos los fundamentos de la escultura. En 1949 abre su propio taller que permanecerá hasta su fallecimiento.

Francisco Rallo realizó retablos, vírgenes con niños, pasos profesionales, bustos y relieves de diversidad de personajes: políticos, santos, toreros, cantantes, escritores... Todos conocemos la obra pública de Francisco Rallo, la vemos todos

los días caminando por la ciudad: las musas del teatro principal, que podemos encontrar también en el teatro del Mercado; los relieves de la fuente de las artes escénicas en la plaza de Santo Domingo, junto al teatro del Mercado; en la plaza del Pilar, las fuentes de los niños con carpas y la gran bola del mundo; detrás de la Lonja, el caballito del fotógrafo Ángel Cordero; y especialmente su obra más emblemática, conocida y admirada, los leones del puente de Piedra, símbolo de Zaragoza.

Fue presidente de la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón durante diez años, posteriormente presidente honorario. Tras muchos años de continuo trabajo, en 1995 es nombrado académico de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

Entrevistamos a **Paco Rallo**, su hijo, artista visual, conceptual, diseñador gráfico, el mejor conocedor de la obra del escultor, que trabajó como discípulo y colaborador en el taller de su padre durante veinte años:

Este premio reconoce la exposición *Infinita Belleza*, pero también toda una vida de trabajo de tu padre. ¿Qué ha significado para ti recibir este galardón junto con tus sobrinos?

Una grata sorpresa que nunca imaginé. Un gran reconocimiento y un honor para mi familia recibirlo de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte.

¿Cómo fue crecer en el taller de Francisco Rallo? ¿Cuál fue tu primer recuerdo relacionado con la escultura?

Fue una experiencia maravillosa el poder formarme como artista en el taller-estudio de mi padre durante veinte años (1969-1989). En paralelo, estaba con el grupo Forma (1972-1976), donde el clasicismo y la vanguardia convivían en mí al mismo tiempo. Trabajar junto a él era aprender todos los días; recuerdo nuestras conversaciones de amplios contenidos. Siempre nos respetamos mucho y creo que fui importante en su vida creativa. Ahora soy un estudioso de su obra. Tengo recuerdos de ir al taller con mi padre de muy pequeño.

Colaboraste con él en su taller durante más de veinte años. ¿Cómo era trabajar codo con codo con él? ¿Qué valores o enseñanzas destacarías de ese tiempo compartido?

Trabajar con él era aprender permanentemente. Cada trabajo era diferente, siempre con el atractivo de emprender una obra nueva, con su problemática de tamaño y material. Me enseñó el valor de hacer las cosas bien, empleando el tiempo que fuera necesario. Me instruyó en la utilización de las herramientas escultóricas. Por mi condición de pintor, apliqué pátinas al óleo en las imágenes de madera, alabastro o piedra, y a los tratamientos de diferentes colores al ácido sobre los bronces. Tuve una amplia formación, sin agobios y con mucha libertad.

Tu padre decía que era un escultor de emociones y sentimientos, y que creía más en el trabajo que en la inspiración ¿Te identificas con esa visión del arte?

Mi padre era un hombre muy trabajador, dedicaba muchas horas al día. La escultura lo requiere. Era muy disciplinado y constante. Cuando abrió su primer taller en 1949, en plena posguerra, vivir de la escultura era una heroicidad. Él vivió toda la vida de la escultura y sacó adelante a su familia.

Respecto a mi visión del arte, mi trabajo es más intelectual, ya que se basa en ideas visuales, plásticas o gráficas. Me interesan los soportes y los materiales. Me muevo más dentro del pensamiento abstracto-conceptual, buscando como mi padre la belleza, sea pintura, collage, objet trouvé, arte digital, efímero o instalaciones.

A pesar de su éxito en la escultura monumental, y de haber hecho de todo en su vida, retablos, escultura religiosa y funeraria, retratos... nunca dejó de hacer obra de pequeño formato. ¿Por qué crees que esta faceta era tan esencial para él?

Hacía sus obras sin ningún tipo de condicionamiento, desde su libertad creativa. Elegía un dibujo que había creado anteriormente y lo aplicaba al material que consideraba el más idóneo. Se sentía feliz realizando sus esculturas más personales. Le permitía tener obras para realizar su actividad expositiva y atender a coleccionistas.

La exposición *Infinita Belleza* muestra su obra más íntima, sus autoencargos ¿Por qué era importante para ti que esta faceta menos conocida saliera a la luz?

El término autoencargo es un concepto que surge en el mundo del diseño, en los años 90, es decir, cuando nadie y nada te condiciona a la hora de crear. Eres autor y cliente a la vez. Este término lo aplico yo a las esculturas más personales de mi padre. Para la comisaria y para mí, era importante mostrar en Zaragoza estas obras, muchas de ellas muy desconocidas para el gran público. La exposición ha cambiado la perspectiva historicista que se tenía del escultor, alcanzando una nueva dimensión del artista, así como afianzando su posicionamiento en la escultura aragonesa y española. Se expusieron obras que desbordaban autenticidad, sinceridad y honestidad, mostrando al mismo tiempo el dominio de técnicas y materiales que al fin y al cabo suponen un cúmulo de sabiduría.

¿Cómo fue el proceso de selección y montaje de las obras para la muestra en el Museo Pablo Gargallo? ¿Qué criterios seguisteis la comisaria, Desirée Orús, y tú?

La búsqueda de esculturas supuso un trabajo de tres años. La exposición reunió obras de 1944 a 2006. De esta manera se querían representar todas las décadas del escultor y a la vez los diversos materiales con los que trabajó, siempre dentro de unos parámetros marcados por una gran calidad y belleza. Se

rastrearon instituciones públicas, privadas y museos. La dificultad se centró en la búsqueda de obras en colecciones privadas. Las esculturas las conocíamos, pero no sabíamos dónde estaban. Indagando con mucha paciencia, poco a poco las fuimos localizando. El montaje de la exposición fue diseñado por profesionales de reconocido prestigio. Se contó con los técnicos de cultura y las brigadas municipales, bajo la dirección de la comisaria Desirée Orús. Además, se editó un libro y catálogo de imprescindible referencia.

¿Hay alguna pieza de la exposición con un valor especialmente simbólico o emocional para tu padre? ¿Y para ti?

Mi padre estaría orgulloso de contemplar las esculturas seleccionadas. Yo tengo debilidad por las obras filiformes y las de líneas y curvas depuradas. Son la plenitud de una carrera escultórica brillante y corresponden al último periodo. Obras merecedoras de estar expuestas en cualquier museo de arte contemporáneo.

Tu padre tenía un dominio excepcional de los materiales, desde el mármol y toda clase de piedras y tipos de madera, hasta la escayola, y en ocasiones jugaba con la percepción del espectador. ¿Qué nos enseña eso sobre su manera de entender la escultura?

Comenzó a trabajar cuatro días antes de cumplir los catorce años. Pasó varios años en la Escuela de Artes y Oficios, dibujaba y modelaba con modelos, estuvo seis años con el maestro Félix Burriel (1888-1976), que le enseñó el oficio de escultor. No hay que olvidar que Burriel se había formado con grandes escultores en Madrid y en París. Mi padre se convirtió en su discípulo preferido. Le transfirió todos sus conocimientos. La escultura la entendía como él declaró: Soy figurativo y bastante clásico. Forma parte de mi sentir estético y de mi formación el idealizar siempre la belleza. Dentro de esa tónica existen en mi obra muy diferentes maneras de expresar esa estética.

¿Cómo influye la formación clásica que recibió de Félix Burriel en toda su trayectoria? ¿Crees que ese tipo de aprendizaje artesanal se ha perdido hoy?

A todo discípulo le influye su maestro. Estilísticamente, tuvo influencias de Burriel, pero se fue distanciando más y más. Félix Burriel le transmitió un oficio ancestral que él aprendió con grandes maestros escultores como Mateo Inurria (1867-1924), Paul Landowski (1875-1961) o Antoine Bourdelle (1861-1929). Con la generación de escultores españoles a la que perteneció mi padre, se pierde la tradición del oficio de escultor y su transmisión de maestro-discípulo. Otros tiempos se imponen con otros planteamientos y materiales. Los escultores-diseñadores actuales, tienen más que ver con las nuevas tecnologías, que son las nuevas artesanías.

Los temas de su obra —maternidades, atletas, mitología, deidades— revelan una visión del cuerpo y del espíritu. ¿Qué crees que buscaba transmitir con estos motivos?

Educado en el clasicismo y siendo lector de mitología grecorromana y de otras culturas, buscaba la belleza de los cuerpos. Esta belleza la encontraba en la mirada y el estudio en libros, revistas, museos de bellas artes y arqueológicos, en las retransmisiones deportivas, se inspiraba realizando dibujos de los movimientos de los atletas, nadadores, gimnastas. Se interesó por la belleza de las tribus africanas de los Nuba de Kau o los Dinka. Siempre buscó la perfección de las formas volumétricas en la línea y la curva. Sus obras transmiten emociones a través de la elegancia de los materiales y su resolución final.

Los Leones del Puente de Piedra son su obra más icónica, símbolo de Zaragoza. ¿Cómo vivió él ese encargo tan emblemático? ¿Qué significó para él y para ti, con el que colaborabas en aquel momento?

Lo vivió con emoción y mucha preocupación, fue un encargo de

gran responsabilidad. Él sabía que pasaría a la posteridad con esta obra, quizás no es la más importante, pero sí la más reconocida de la ciudad. Los leones de bronce son de grandes dimensiones. Trabajó el proyecto con el arquitecto José Manuel Pérez Latorre. Les preocupaba acertar con las proporciones adecuadas e hicieron muchas pruebas en diferentes escalas. Cuando llegaron a determinar las dimensiones, éstas fueron las definitivas.

¿Qué lugar ocupa la espiritualidad en la obra de Francisco Rallo? Muchos críticos destacan la delicadeza, el equilibrio y la elegancia como constantes.

Estudió a los místicos, la vida de los santos que le aportaron el perfil psicológico a la hora de realizar sus imágenes, pero también practicó yoga durante cuarenta años. Adquirió un gran equilibrio físico, mental y espiritual. Su obra es hermosa, delicada, elegante, serena. El escultor dejó un legado de intensa espiritualidad, especialmente en sus imágenes religiosas que son tan divinas como humanas.

Tu padre también fue presidente de la Asociación Profesional de Artistas Plásticos Goya durante una década. ¿Cómo recuerdas su labor en esa etapa de gestión artística y cultural?

Fue elegido por unanimidad presidente en una amplia asamblea de artistas. Ejerció una presidencia compartida con las juntas directivas de 1981 a 1991. La Asociación se convirtió en referente nacional donde se miraban otras asociaciones. De las reuniones asociativas que se hacían en Zaragoza, Barcelona, Madrid o Valencia, surgió VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos, 1990). Se fundó para la defensa de los derechos de autor, los derechos morales y los derechos de reproducción de los artistas. Francisco Rallo Lahoz es uno de sus fundadores.

La exposición ha tenido una gran acogida. ¿Crees que el centenario ha servido para redescubrir al artista,

especialmente entre las nuevas generaciones?

Estoy absolutamente convencido de que así ha sido. La última vez que se vio su obra en Zaragoza, fue en la exposición antológica Francisco Rallo Lahoz. Medio siglo de escultura en el Palacio de Sástago en 2001. Era necesario celebrar su centenario y acercar a las generaciones más jóvenes y al público en general su obra más desconocida.

Muchos escultores aragoneses han participado en la muestra homenaje. ¿Qué importancia tiene para ti esa red de afecto y colaboración artística?

Cuando se habla del escultor Francisco Rallo Lahoz, todo resulta más fácil, le tienen respeto y admiración. La exposición que organicé a petición de la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón, fue convocar a los escultores y todos dieron su conformidad. La muestra fue muy visitada y creo que resultó un estupendo homenaje.

Para terminar, ¿qué crees que diría tu padre si viera hoy todo este reconocimiento y la exposición *Infinita Belleza*?

Estaría muy feliz de ver el cariño y el reconocimiento que se le tiene, orgulloso de contemplar sus obras. Como dijo: Procuro hacer mis obras con toda sinceridad y honradez, con el deseo de dejar un trabajo digno. La exposición Infinita Belleza lo ha demostrado.

José Estruch y Emilio Varela: los lienzos inéditos

"Capiscol" y "Los caballos de Capiscol". Un viaje compartido por la historia y por el arte

Introducción

Tenemos más de un fundamento para centrar el hilo conductor de esta investigación que plantea una serie de preguntas tales como de qué forma puede marcar el exilio, qué significa pertenecer a un lugar, y por qué es tan importante ese sentimiento de pertenencia. En unos tiempos convulsos la realidad de la guerra y del exilio dejan una profunda huella en un joven de unos veinte años quien, como hijo único, ha sido siempre el centro de su familia. Esa realidad personal e histórica nos ha llegado viva contenida en el extraordinario valor documental del archivo epistolar de los Estruch Sanchis que conserva muchos de los borradores de sus cartas como es el caso de la que Pepe Estruch envía a Emilio Varela Isabel y en la que le habla de dos cuadros que lo han acompañado siempre. En esta investigación descubrimos una de las cuestiones planteadas anteriormente por José Bauzá y más recientemente por (Castells, 2010: 388) a qué cuadros se refiere la carta y dónde se encuentran.

Tanto los documentos como las imágenes que aportamos aquí prueban que se trata de dos obras inéditas, *Capiscol* y *Los caballos de Capiscol*, del pintor alicantino Emilio Varela, que se han conservado gracias a José Estruch Sanchis y, a su muerte, gracias a Israel Chaves.

Durante estos años de investigación sobre José Estruch, un alicantino único por su trayectoria vital y profesional, ejemplo de voluntad de ayuda a los demás, nos hemos

encontrado su extraordinaria humanidad en cada una de sus cartas y de sus diarios, lo que ha sido para nosotras un privilegio, y nos ha permitido un homenaje constante a su figura.

Eulogia Sanchis Aldaya y José Estruch Ripoll

Los padres de Pepe Estruch nacieron en Algemesí, José en 1885, y Eulogia en 1887. En 1916, cuando nació su hijo, residían en Alicante, donde disfrutaron de la luz mediterránea y de una buena posición en la sociedad alicantina hasta que la querra civil lo rompió todo. El padre, además de dentista, con clínica en la plaza de Castelar nº 6 (hoy Rambla de Méndez Núñez, esquina con la calle Mayor), fue presidente de la Cruz Roja y presidente de la gestora de las Hogueras de San Juan, miembro de Izquierda Republicana, tesorero del Consejo Provincial y presidente del Consejo Local. Durante la guerra se encargó de organizar Hospitales de Sangre. Exiliado tras la guerra civil en Francia, Argentina, Chile y Uruguay, donde presidía Izquierda Republicana. Miembro de las logias Constante Alona, Numancia y Gran Maestre de la Gran Logia Simbólica Regional del Levante. En *La represión franquista en* la provincia de Alicante el profesor Moreno Sáez menciona cómo el Tribunal Militar declaró, en Madrid, el 23 de enero de 1942, a José Estruch Ripoll en rebeldía, y lo condenó a 30 años de reclusión mayor e inhabilitación absoluta y perpetua y a la pérdida de sus bienes. Instalado finalmente en el exilio en Uruguay, trabajó como médico en Montevideo donde se reunió con su esposa y, en 1949 con su hijo, poco antes de fallecer en esa ciudad el 1 de junio de ese mismo año. Eulogia Sanchis compartió ese exilio obligado con su esposo y con su hijo, antes de fallecer en Montevideo en 1965.

José Estruch Sanchis

Nació el 3 de mayo del año 1916 en la ciudad de Alicante. En su infancia y en su juventud disfrutó de la familia, de la playa, de los veraneos, tanto en la finca Capiscol de la huerta alicantina, como en viajes al extranjero como los veranos en Biarritz. Con apenas ocho años acudió a la representación del Misteri d'Elx lo que lo marcó profundamente. Unos años después, en 1932, se despertó su vocación cuando, con apenas 16 años, acompañó en su periplo por tierras alicantinas al grupo teatral de Lorca La Barraca. Su juventud fue la de un afortunado joven de la época, estudiaba ingeniería en Madrid y disfrutaba de sus estancias en Alicante. Pero a sus 20 años la guerra se lo arrebató todo.

«Fui voluntario del Ejército Popular. Formé parte de un grupo de discapacitados. Sufría la polio de niño y desde joven tuve un defecto en una pierna. Creo que éramos 300 voluntarios en esas condiciones. No podíamos correr pero sí defender una trinchera. El caso es que nunca vimos al mando militar, ni disparamos un tiro. [...] Tras la caída de Barcelona salí de España crucé la frontera con otros miles de republicanos y pasé un tiempo detenido en los campos de concentración de Saint Cyprien y Barcarès en el sur de Francia. Allí, como sabía idiomas, me dieron trabajo en el Servicio de Correos. Seleccionaba las cartas que llegaban de los familiares españoles para los internados en los campos de concentración». (García, 2014: 208).

En este estudio no vamos a extendernos en la increíble trayectoria vital de Pepe Estruch. Los invitamos a encontrarse con él en las siguientes publicaciones: "La imagen y la palabra de Pepe Estruch en sus ciudades" (Balsalobre. Llorens, 2020); "Pepe Estruch ayer y hoy" (Balsalobre. Llorens, 2022); "Pepe Estruch, recuerdo y vivencia de Alicante" (Balsalobre. Llorens, 2023) y "Querida amiga Eulogia, querida mamá" (Balsalobre. Llorens, 2024).

Sin duda el exilio los marcó de forma indeleble como se constata en las cartas que padre, madre e hijo intercambiaron desde sus respectivos espacios de vida. También la añoranza de lo perdido, no solo los bienes materiales, sino lo soñado y, especialmente, del significado de pertenencia a un lugar. Este punto nos lleva a Alicante, a los años treinta, a las vivencias, vacaciones y estancias que la familia disfrutaba en la finca Capiscol en la huerta de Alicante, en la Condomina, y al objeto de nuestra investigación, los cuadros que el pintor Emilio Varela regaló a Eugenia Sanchis y que, como indica en sus cartas, los tiene en la máxima estima.

Pepe Estruch: exilio, vida e historia de los cuadros de Varela, en su voz y en su palabra.

Es el exilio un tiempo sin tiempo ni espacio, un camino que parte de lo familiar, conocido y amado, y que se mueve en una búsqueda constante que permita el retorno a la particular. Para Pepe Estruch, el espacio y el tiempo del exilio, si bien con la idea inicial de temporalidad, se convirtieron en una realidad con intención de permanencia cuando llegó a Inglaterra. En 1939 dejó España y su primer espacio de exilio fueron los campos de concentración de Saint Cyprien y Le Barcarès, desde donde consiguió salir hacia Londres en julio de ese mismo año gracias a la ayuda de sus amigos del Comité Inglés, entre los que estaba el fotógrafo Alec Wainman, a quien había conocido en Barcelona. En Londres permaneció casi diez años, hasta enero de 1949, cuando se marchó a Montevideo a reunirse con sus padres, instalados en la capital uruguaya. En el exilio inglés, Pepe Estruch fue maestro, consejero, cuidador y educador de niños vascos que vivían en la colonia The Culvers, en Carshalton, a los que enseñó y con los que compartió su amor por la lengua española, las ciencias, el teatro y, muy especialmente, los clásicos españoles. Fueron, también, años de crecimiento personal, de aprendizaje de un idioma nuevo y de una nueva posibilidad de comunicación, años de vida en una ciudad como Londres en la que, entre niños, bombardeos y trabajo en una oficina, Pepe pudo disfrutar de la vida cultural, de la representación de obras fundamentales de la historia del teatro, o de los estrenos más significativos del cine del momento. Toda su experiencia vital, la de quienes lo rodeaban, las

circunstancias de los niños, de otros exiliados, de la vida en Londres durante la Segunda Guerra Mundial, quedan vivamente plasmados en la correspondencia que mantuvo con sus padres. En un tiempo marcado por distancias físicas y emocionales la palabra se convirtió en el elemento liberador, y la carta en el nexo de unión. Las cartas, los diarios de la colonia, sus textos y artículos, su participación radiofónica en los programas de la BBC, nos ofrecen su voz y su palabra, y nos permiten adentrarnos en primera persona en un tiempo y un espacio que se nos descubre en toda su riqueza emocional e histórica. [2]

Y, junto a él, en la cabecera de su cama, el cuadro de Capiscol, iluminando con su luz de la infancia y la familia, la nueva vida del exilio, de la madurez, de la otra familia.

Carta 24/3/1939 a sus padres desde Le Barcarès, el campo de refugiados en la costa francesa en el que vivió, tras su paso por el de Saint Cyprien, antes de poder salir hacia Inglaterra

"Queridos papás ... También saqué de Barcelona una de las fotografías del cuadro de Varela, tan cargado de emoción para mí. Me gusta cada vez más. Quisiera verlo pronto aunque, en realidad, aún sin el color, he asimilado todo el sentimiento plástico del artista. Si veis a Varela, decidle esto: que su obra me ha acompañado durante estos meses y ha sido fuente fresquísima de emociones jugosas. Al pasar por un pueblecito fronterizo, en el que estuvimos varios días, encontré una casa en la que viví, con una biblioteca magnífica. Estuve leyendo cosas maravillosas como en una pausa de mis emociones de retirada. De allí cogí dos libros magníficos que, a pesar de su peso, he conservado hasta St. Cyprien. Uno de ellos era un estudio de la vida y la obra de Picasso [...] Pensaba llevarlo hasta Alicante y regalárselo a Varela, lo estuve cuidando para eso".

Carta 7/12/1943 a su madre desde la colonia de niños The Culvers, Carshalton Inglaterra

"Querida Eulogia... En mi cuarto, frente a mi cama, tengo colgado el cuadro de Capiscol. Lo miro siempre y él me trae mil imágenes de entonces, que salen de dentro de mí tal como yo las dejé, nuevas cual si fueran de ayer".

Carta 15 /1/1944 a su madre, desde la colonia The Culvers, Carshalton, Inglaterra

"Querida Eulogia ... Háblame de todos porque me gusta tener noticias. Es como si volviera a estar ahí. ¿Qué ha sido de Capiscol? Tengo en mi cuarto, frente a la cama, el cuadrito de Varela, que todas las mañanas me trae la luminosidad del recuerdo [...] La uva se nos terminó hace ya dos meses, pero habíamos guardado un poco que nos comimos la noche vieja, siguiendo la vieja costumbre de ahí. Mientras las comía pensé en vosotros más intensamente que nunca".

Carta 28/2 /1945 a su madre desde The Culvers, Carshalton, Inglaterra

"Querida Eulogia ... Supongo que por ahí tendréis ya la primavera encima con todo su color y hermosura. Por aquí, cosa insospechada, hemos tenido unos cuantos días de sol y casi de suave temperatura; y eso solo a la semana de haber estado haciendo un frío insoportable. [...] iSi vieras cómo os envidio ese tiempo vuestro! Recuerdo que por este tiempo ya tenéis los almendros en flor, ¿no? Tengo frente a mi cama el cuadrito de Capiscol que hizo D. Emilio. Siempre, al levantarme, lo miro y parece que comunica un poco de su sol lo bastante para darme energías para soportar el frío. Lo malo es que ahora lo veo con luz eléctrica, porque a las 7 de la mañana es aún noche cerrada en estas latitudes".

Carta 28/2/1947 a su madre desde The Culvers, Carshalton, Inglaterra

"Querida mamá ... Hace unas semanas visité a un amigo de Pepe. Y con él, le mandé unas fotos y, como gesto sentimental, el cuadrito de Capiscol que hizo Varela y que ha estado en la cabecera de mi cama durante los últimos 8 años. Todo lo recibió con alegría e ilusión".

Lo extraordinario es que, después de que esas obras lo acompañaran en el exilio en Londres, llegaran hasta su padre en Uruguay y lo esperaran allí en su segundo exilio, y aún regresaran a Madrid con Pepe Estruch, a su muerte fueron conservadas con el máximo cuidado por Israel Chaves, como hizo con el fondo documental de este alicantino, Premio Nacional de Teatro en 1990, antes de donarlo al Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante.

Capiscol, espacio familiar de los Estruch Sanchis en la Condomina, la huerta de Alicante.

La huerta de Alicante es un espacio natural que se extiende a las afueras de la ciudad, bordeado por el mar, desde la Albufereta, Cabo de la Huerta y playa de San Juan, hacia el interior hasta alcanzar los municipios de San Juan y Muchamiel, y el río Monnegre, o río Seco, siendo la Condomina una amplia parte de la zona de la huerta.

Geógrafos, naturalistas e investigadores como Cavanilles, a finales del siglo XVIII, o Madoz a mediados de la siguiente centuria, y otras crónicas más personales y literarias como la de *El Museo Universal*, de 1868, lo citan de forma significativa como un espacio natural especialmente importante por su localización entre el interior y el mar, por la calidad de su suelo, del aire o del cielo, y el sistema de regadío que lo recorre.

"Por eso vemos en la huerta de Alicante [...] esta tierra preciosa y sigue largo trecho por uno y otro lado de la acequia mayor desde el molino de Gozalves hasta la heredad de Ruiz y de ella se componen los sitios hondos de la Condomina hasta la Albufereta, que es un depósito natural de aguas estancadas situado al nordeste de la sierra de San Julián y principio meridional de la huerta por la banda del mar, no

léjos de la antigua Lucentum [...] toda ella es un vergel ameno que presenta hermosas vistas por la multitud de habitaciones esparcidas por aquellos jardines, todas cómodas, y algunas magníficas como la de Príncipe Pío, la de Pelegrín &c. La variedad de verdes que resulta de los diferentes árboles y plantas, el ancho mar que le cae al sueste y comunica al ayre frescura y movimiento, el cielo puro y despejado hace recomendable aquel recinto, testimonio nada equívoco de la industria, conocimiento agrario y aplicación de la gente. Si no quedaran rastros del estado antiguo de la huerta, si no existieran las soberbias obras del pantano, azudes y canales, no podrían apreciarse los esfuerzos, los gastos y la dichosa transformación del suelo. Han trabajado los Alicantinos con tesón y conocimiento, y hallado recompensa en los campos, que producen deliciosas frutas, rico aceyte, excelentes vinos, gran cantidad de almendras, algarrobas, granos, legumbres, barrilla, seda y otras producciones" (Cavanilles, 248-252).

Del espacio natural, al espacio familiar, Capiscol se presenta como una más de entre esas hermosas fincas que disfrutan del verde de la huerta, del aire fresco del mar, de los frutos y productos de la tierra y del cielo puro y despejado.

Según la nota informativa que en 1966 Enrique Blanes, abogado de Valencia, hace llegar a Pepe Estruch, a requerimiento de este, la finca había sido adquirida por José Estruch Ripoll en 1931. Fue, desde entonces, el espacio familiar de las vacaciones, del tiempo de recreo y de asueto, donde Pepe Estruch disfrutó junto a su familia y amigos, como el caso del pintor Varela, de las bonanzas del espacio natural de la huerta de Alicante.

"Finca rústica .- Hacienda denominada de «Capiscol» situada en la partida de la Condomina, término de esta Ciudad, compuesta de ochenta y siete tahullas y una octava, equivalentes a diez héctareas, cuarenta y seis areas y sesenta y dos centiáreas de tierra huerta.

La descrita finca pertenecía a don JOSE ESTRUCH RIPOLL, por compra que hizo a Doña Emma Salvetti Laussat, según consta de escritura otorgada en Alicante a diecisiete de Diciembre de mil novecientos treinta y uno, ante el que fué Notario de esta Ciudad don Miguel Guillen Ballestero". [3]

Pero la guerra, y la posguerra, el exilio de Pepe y de su padre, truncaron los proyectos vitales, las propiedades y las vidas de los Estruch. Y en enero de 1942, y según recoge la misma nota, por testimonio del acto dictado por el Juez Civil Especial de Responsabilidades Políticas de Valencia, la finca de Capiscol fue adjudicada al Estado.

La nota recoge igualmente las vicisitudes de venta y adquisición que la finca tuvo desde ese momento hasta 1966.

En 1983, en el catálogo que sobre las casas de la huerta realiza Santiago Varela, sitúa la finca en la partida de la Condomina, al este del camino viejo de la Cruz de Piedra, y describe la finca y la casa con detalle, tal y como la encuentra en ese momento, en estado de ruina, pero todavía en pie, con la estructura arquitectónica y la apariencia que tenía en los tiempos en que vivían allí los Estruch: "Patio rodeado de palmeras, delante del cual hay un bosquecillo de pinos en una fachada lateral, tres eucalyptus". Hace una valoración de la casa: "Es una Casa de grandes dimensiones en la que destaca su amplio vestíbulo, la caja de escalera independiente de este espacio. También de gran interés es la bodega". Y, finalmente, una recomendación sobre su futuro: "El abandono en que se encuentra la finca ha provocado su deterioro que es apreciable en toda el ala Sur, así como en bastantes zonas del interior (tal es el caso de la escalera).

Con todo la casa es recuperable en buena medida. Sería necesario retornarla al estado más fiel al original suprimiendo aquellos añadidos que desvirtúan el aspecto espacial, tal como del vestíbulo". (Varela, 1983: 233-236)

Sin embargo y, lamentablemente, la casa no se recuperó y la especulación inmobiliaria, revalorización de los terrenos y la urbanización que los años noventa trajeron a la zona, se la llevaron por delante, como a tantas otras casas de la Condomina y la huerta de Alicante.

Emilio Varela Isabel (Alicante, 1887 - 1951)

Sobre este pintor ha habido un trabajo de investigación y de recuperación muy importante. Es por eso que nosotras vamos a señalar algunas referencias que enlazan con la idea que nos hemos planteado para esta investigación. Aunque hay anteriores a las que aquí vamos a mencionar, vamos a referirnos a las de las últimas décadas, como la de su primer biógrafo, José Bauzá Llorca, quien, entre otras exposiciones en el siglo XX, fue el comisario de *Emilio Varela 1887 — 1951. Homenaje 50 aniversario*. En su catálogo abre el texto señalando que: "El medio siglo transcurrido desde que muriera Emilio Varela no ha hecho más que agrandar su figura de artista de excepción, de padre de la moderna pintura alicantina, creador de toda una nueva escuela paisajística."(Bauzá, 2001: 13).

Unos años más tarde, la sede Ciudad de Alicante de la Universidad de Alicante organizó, del 19 al 21 de abril de 2004, unas jornadas en las que intervinieron, entre otros, Juan Manuel Bonet, director del Instituto Valenciano de Arte Moderno (1995-2000) y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2000-2004); Eduardo Lastres, artista y comisario, y el doctor arquitecto e investigador Santiago Varela. Y en el año 2005, el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert publicó los textos con el título de *Miradas sobre Emilio Varela*. De ellos seleccionamos unas pequeñas síntesis que en nuestra mirada, entre otras posibles, perfilan a Emilio

Varela: "Es un hombre sin etiqueta, sin grupo, un moderno por libre, un hombre que en su estudio libra un combate por una expresión cada vez más despojada, más pura." (Bonet, 2005: 20). "Emilio Varela no sólo sabía pintar, hablamos del dominio de la pintura, sino que era capaz de reflexionar mediante este lenguaje sobre los aspectos vitales que concurren en el ser humano. Con su visión acercó, o trató de acercar al espectador aspectos de la mirada que pocos artistas han sabido llevar con esa maestría." (Lastres, 2005: 38). "Hacia el año 1942 Varela se aproximó a la Huerta de Alicante, si cabe de manera más intensa a como lo había hecho con anterioridad. Es entonces cuando descubre esta Arcadia local. La huerta constituye el de producción agrícola (...) de su cultivo enriquecieron sus habitantes durante décadas". (Varela, 2005: 54).

En marzo de 2009, Juan Manuel Bonet disertó en una destacada conferencia en el Mubag, dentro del ciclo *Descubre una obra de arte en el Mubag*, (Ferris. Balsalobre, 2015: 122-123), sobre "Un tapiz (dos mujeres conversando)" de Emilio Varela. En ella relacionó a Varela con algunos pintores franceses y expresó que Bonnard, Marquet y Emilio Varela, supieron construirse su lugar, su actividad artística, su felicidad en el mismo lugar donde vivían, donde pintaban, donde creaban.

Un año después se inauguró en el Mubag Alicante moderno, 1900 – 1960, con el comisariado de Juan Manuel Bonet y Juana María Balsalobre como asesora científica. En esa excelente muestra uno de los artistas destacados es Emilio Varela. "Desde que lo descubrí gracias a una conferencia del falangista Manuel Sánchez Camargo editada en 1963 como folleto (Emilio Varela, el pintor de Alicante) por la Caja de Ahorros del Sureste de España, me quedé intrigado por su caso. Sucesivas aproximaciones a su obra, y, especialmente la última, la exposición retrospectiva municipal en la Lonja del Pescado, me han hecho llegar a la conclusión de que se trata de uno de los grandes pintores españoles de su tiempo" (Bonet, 2010: 18).

A continuación, nos adentramos en el perfil del artista a partir de lo que de él dicen los textos del catálogo *Emilio Varela Pintor universal 1887-1951*, muestra en la Lonja del Pescado de Alicante que recorrimos pausadamente y que recordamos con detalle como una experiencia 'vareliana'. "Emilio Varela llegó a pintar en torno a 1.300 obras de las que sólo se han expuesto un centenar aproximadamente, en unas veintisiete exposiciones celebradas después de su muerte. Su obra está bien representada en las instituciones públicas alicantinas (...) Pero donde la encontramos en mayor cantidad es en manos de particulares". (Bornand, 2010: 122).

"Varela jamás repite un cuadro (...) para él cada lienzo es el inicio de un nuevo experimento, una obra única". (Lastres, 2010: 25).

"La década de los veinte es una década prodigiosa y llena de éxitos para Emilio Varela, la década de los treinta, la de la República, va a ser la de su consagración". (Cereceda, 2010: 41).

"Sus autorretratos no son correlatos exactos de sus cambios lógicos en relación a su pintura otra, la del oficio de pintor tentado y en debate íntimo con la modernidad y las vanguardias (...) Y sí: hubo dos Varelas, el pintado y el que pinta." (Rodríguez, 2010: 69).

"1918 cuando quiso el azar —o el destino-que Joaquín Sorolla, verdadero maestro de Varela por consejo del escultor Vicente Bañuls, los presentara. De este modo Sorolla volvía a jugar un papel determinante en la vida del alicantino." (Monzó, 2010: 76).

"Varela está ahí: no es sólo un postimpresionista tardío que desde la periferia procura insertar su obra en un horizonte más amplio, sino alguien que sentó las bases de la pintura moderna en Alicante a partir de la creación del paisaje". (Piqueras, 2010, p. 83).

"Varela se interesó por el conocimiento de las vanguardias, al menos de algunas (...) En realidad la década de 1920, por el número de ejemplares que hubo en su librería, fue la época que más inquietudes generó en su ansia de conocimiento de la actualidad. (Varela, 2010: 105).

"Casas de campo solitarias, siempre con algo de cezanniano, ante las cuales soñamos una vida otra. Casa ocre, tan del Mediterráneo español (...) vieja y acogedora casa entre palmeras, y en lo alto de la fachada, el reloj de sol: qué gran lección de pintura bien temperada". (Bonet, 2010: 117).

"Y Varela regala a José Estruch, director teatral nacido en Alicante, miembro junto a García Lorca de La Barraca, un cuadro titulado "Capiscol". Estruch en una carta muy efusiva, fechada en diciembre de 1937, le agradece el envío y le confiesa su admiración por él, desde pequeño." (Castells, 2010: 387-388).

En 2017, para celebrar el 130 aniversario del nacimiento del pintor, entre otras actividades, la muestra El Laberinto Luminoso[4], fue organizada por el Consorcio de Museos en colaboración con el Mubag y comisariada por Jordi Navas^[5]. Además, el 7 de febrero del año 2018, la conferencia Descubre una obra de arte en el Muba $g^{[6]}$, ciclo organizado por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, que tenía lugar los primeros miércoles de mes, se dedicó, de nuevo[7], a Emilio Varela con la obra Calle de Cervantes y Plaza del Avuntamiento (Ca 1929) siendo Cristina Martínez la conferenciante, y cuyo texto fue publicado en una edición venal por el Gil-Albert. "Imaginé a Emilio Varela en la torre del reloj del Ayuntamiento, igual que lo pensé mirando la ciudad desde las laderas del castillo de Santa Bárbara o acomodado en la torre del campanario de Benimantell. Y lo vi arriba, poderoso, asido a los pinceles marcando el lienzo, dejando caer la vista y también a mí, cuando vi el cuadro y

Por otra parte, gracias al empeño del Aula de Cine del Instituto de Estudios Alicantinos dirigida por José Ramón Clemente, entre 1979 y 1983 se filmaron 28 películas super-8, entre ellas la dedicada a Emilo Varela, en un soporte delicado a pesar de ello, se ha conservado de forma extraordinaria. Para la recuperación y digitalización de estos magníficos documentos audiovisuales, el director cultural del Gil-Albert en 2018, José Ferrándiz Lozano, contó con la labor imprescindible de la Filmoteca Valenciana. A partir de esa recuperación y puesta en valor, el objetivo del Departamento de Arte y Comunicación Visual del Instituto Gil-Albert fue estudiar ese patrimonio documental audiovisual y organizar, entre otras, la actividad/serie titulada 'Arte audiovisual: Descubre espacio de encuentro en el que las diferentes miradas, en origen, convergen, por un lado, con lo creativo de jóvenes quionistas y realizadores y, por otro, con la vida y la obra de artistas como Emilio Varela[11]. Se inició la actividad el 15 de mayo de 2018, con la proyección del documental del pintor en la Diputación de Alicante, después de la inauguración de un busto del pintor, realizado por el escultor Miguel Ruíz. Dedicada también a Emilio Varela, el 30 de septiembre de 2024 se inauguró su escultura situada junto a la Concha del paseo de La Explanada, obra de Capa Esculturas. Acto en el que el alcalde anunció que el 2026 será el «Año Varela» coincidiendo con el 75 aniversario de su muerte.

Obras inéditas de Emilio Varela Isabel. Capiscol. Los caballos de Capiscol

"Por ser el arte intuición, y ser la intuición la emoción de la armonía de la ley, el arte es precisión, incluso matemática; pero no conceptual, no racional, no abstracta, sino emocional y emocionada hasta el más profundo extremo: hasta la religiosidad". Texto manuscrito por Emilio Varela. (Pigueras, 2010: 82).

Nos centramos ahora en el objeto de nuestra investigación: dos óleos 'inéditos', "Capiscol" y "Los caballos de Capiscol", pintados por Emilio Varela. A la importancia artística se suma el valor sentimental y de relación de amistad ya que estas pinturas tienen una dedicatoria que denota una relación personal con la familia Estruch Sanchis, especialmente con Eulogia Sanchis, madre de Pepe Estruch. Es, como comentamos, mucho más que un testimonio porque contiene, además de las palabras, la esencia de la realidad vivida por el pintor en su creación, que enlaza con el hecho evidente de la relación vital con su propietaria, así como con la trayectoria vital de las obras y su periplo siguiendo a los Estruch en el exilio. Dos obras con una vida, dos cuadros que han viajado, han vivido en el exilio, han emigrado, han pasado el océano Atlántico, y han vuelto al Mediterráneo.

Sabemos por José Bauzá, su biógrafo, que Emilio Varela pintaba "de un tirón" al aire libre, "en plein air» porque le gustaba pintar toda la obra directamente en el entorno natural, en su luz, en su espacio real, donde sentía, además de la inspiración, la presencia de lo plasmado, la esencia de la emoción y la pulsación creativa del momento. Y así sucede con la obra en la que pinta la finca Capiscol, una sesión le bastaba para llevar a la tela su maestría pictórica, su fuerza, su luz y, también, su impresión impregnada de la belleza del lugar.

Varela nos da una lección, es un maestro de la pintura, un intérprete del paisaje, y así lo interpreta y lo plasma cuando

pinta Capiscol: casi sin cielo, una fachada compositivamente potente donde el reloj de sol, identidad de las casas de la huerta de la Condomina de Alicante, ocupa su espacio en ese lienzo, con tres grandes ventanales con sus balcones en el principal, su puerta central de acceso a la casa y dos vanos, uno a cada lado. Todo ello conformado por una paleta de colores cálidos, manchas de claro y de oscuro y amarillos que aportan una identidad propia y un aspecto de pertenencia al lugar.

En el primer término del paisaje, Varela dispone una palmera con pinceladas detalladas, difuminadas y otras llenas de materia, de óleo, que yuxtaponen reflejos, difuminados, y elementos de fuerza como el juego potente de lo arbóreo en tonos verdosos que crean relaciones de fondo, distancia y luz. A nuestra mirada del siglo XXI que, de forma evidente, está connotada por nuestra experiencia, debemos sumarle las connotaciones que nos aporta la mirada de Pepe Estruch, y la mirada que de Capiscol, perceptible y perceptiva, el propio Varela tiene sobre su creación artística, su dominio impresionante en la armonía de tonos y su esencia. Podemos decir que es a Varela al que hemos sentido, y a Estruch al que hemos escuchado.

Como se puede apreciar en la fotografía de Capiscol de 1935, la mirada creativa de Emilio Varela le permite eliminar la parra de delante de la fachada de la casa, lo que aumentaba la profundidad del lienzo arquitectónico. Es la misma mirada que crea los efectos reales de la fachada jugando con los tonos de su paleta, con las luces solares que aumentaba el tono latente del instante y de su mirada. Maestro con la espátula y con el pincel y excepcional paisajista.

El cuadro de Varela Los caballos de Capiscol es para Estruch algo más que el espacio plasmado por el pintor al elegirlo, al conformarlo y al pintarlo, porque dota ese interior, una caballeriza, una cuadra de la finca Capiscol, de un naturalismo poético con los tonos irisados del caballo del

fondo, posiblemente marrón oscuro, y la gradación de tonos que nos transportan desde el fondo neutro a los reflejos de luz en un espacio oscuro en el que destaca el caballo marrón con las patas blancas. Es evidente su forma de estudiar la dificultad de un interior sin contraluz. Esto nos lleva a la imagen pictórica de la caballeriza y nos devuelve a las huellas del relato de Pepe Estruch, su vivencia y su recuerdo de esa casa de la huerta alicantina, con almendros, algarrobos, olivos, pinos y demás plantas cuidadas dentro de ese paisaje rural. Y que se rompió totalmente para la familia Estruch por la guerra civil y el exilio.

Conclusiones

La coincidencia de amistad y admiración que la vida social y cultural del Alicante de los años 30 había favorecido entre la familia Estruch Sanchis y Emilio Varela se truncó con el estallido de la guerra civil y las circunstancias vitales que los abocaron a la distancia. Sin embargo, estos dos alicantinos excepcionales quedaron siempre unidos en la mirada del arte y del color, a través de la creación artística. Si el exilio obligó a Pepe Estruch a emprender un camino lejos del azul del mediterráneo alicantino y del amarillo y el verde de la huerta de Alicante, su mirada pudo reposar en los cuadros Capiscol y Los caballos de Capiscol que Varela había dedicado a su madre, y devolverlo al campo alicantino, a la vida familiar, a la amistad y a la admiración hacia el pintor.

Capiscol y Los caballos de Capiscol, las dos obras inéditas de Emilio Varela Isabel están vivas, y lo han estado siempre. Y lo han estado no solo en su estado físico, acompañando a Pepe Estruch y a sus padres en el exilio inglés, primero, y en Uruguay más tarde, con la vitalidad del color, del momento captado, del espacio vital que recogen, de la emoción de la dedicatoria a Eulogia, la madre de Pepe, signo inequívoco de una amistad más allá de lo social. Los dos cuadros han estado vivos, además, en la voz de Pepe Estruch, en su palabra, en su emoción compartida a través de las cartas que se guardan en su

legado personal, y que han llegado hasta nosotros gracias al cuidado y cariño de Israel Chaves y, muy especialmente, a su generosidad al donarlo al Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert donde, desde 2018, ya es de todos.

La mirada que Emilio Varela hace del paisaje, en su creación artística, refleja y modela la identidad del territorio, y establece una conexión directa con Pepe Estruch, sus vivencias y sus recuerdos durante el obligado exilio, a través de la esencia plasmada en el cuadro de la finca *Capiscol* devolviéndole ese sentido de pertenencia y conexión con el espacio personal, el lugar al que uno pertenece.

La peripecia vital de estas dos obras recoge perfectamente la paradoja de los tiempos inciertos, cuando la luz del Mediterráneo que Varela capta desde su mirada de creador, ilumina la oscuridad del exilio de los Estruch y los devuelve, en el instante en que se cruza su mirada con la creación de Varela, a Capiscol, al hogar, a la vida.

Ya nadie escribe cartas. A pesar de que hay pocos espacios en los que se den de forma tan auténtica la verdad de lo que se cuenta, la intimidad de la relación entre los participantes en la conversación y la expresión de la comunicación como es el espacio de una carta. Las cartas no solo tienen la voz de quien las escribió, sino que en el eco de sus palabras resuena también la voz de aquel o aquella para quienes fueron escritas. De ahí la importancia de los legados, como el de Emilio Varela y el de Pepe Estruch, que constituyen conjuntos de fuentes originales que nos ponen sobre las pistas de la historia real, la que vivieron de verdad los hombres y mujeres que hicieron la historia de verdad. De ahí, igualmente, nuestro compromiso para continuar con la investigación y la difusión de la vida y del legado de Pepe Estruch, alicantino, hombre de teatro, creador y amigo de artistas y creadores, como hemos hecho al descubrir el vínculo familiar y de amistad con Emilio Varela, y los cuadros que el pintor hizo de la finca familiar de los Estruch.

- Carta de José Estruch a Emilio Varela, 1 de diciembre de 1937 que se conserva en la Fundación Mediterráneo. Legado Varela, Caja 19, Documento 108.
- Correspondencia de Pepe Estruch con sus padres durante el exilio inglés, en la localidad de Carshalton, a las afueras de Londres, en el APJE, del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, de la Diputación de Alicante, Caja 8, Carpeta 111 y Carpeta 112.
- Carta y nota informativa sobre la finca de Capiscol, de Vicente Blanes a José Estruch, APJE, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, Caja 9, Carpeta 117.
- La revista *Cuadernos del Mubag* 01, 02 y 03 ha publicado los textos que conformaron el catálogo de la exposición y que en su momento no se publicaron.
- A esa exposición se sumó otra divulgativa e itinerante organizada por la Biblioteca General de la UA y el MUA, comisariada por María José Gadea, Jordi Navas, Pablo Sánchez Izquierdo y diseño de Stefano Beltrán. https://mua.ua.es/archivos_recursos/emiliovarela.pdf
- Organizado desde su inicio en mayo del año 2005 por Juana María Balsalobre directora del departamento de Arte y Comunicación Visual Eusebio Sempere (2003-2019) del Gil-Albert.
- Emilio Varela, conferenciante Juan Manuel Bonet.

- MARTÍNEZ, Cristina (2018) Descubre una obra de arte en el Mubag. Emilio Varela, p. 8.
- Más de un año después, desde abril del año 2019, están en abierto, en el portal del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- BALSALOBRE, Juana María (2022) "Arte, espacio, lugar y patrimonio audiovisual". Arte y Ciudad: Revista de Investigación, Nº 22, pp. 29-56. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.
- José Bauzá fue el autor junto con José Ramón Clemente de dicho documental con la voz en off de José Mingot, reconocido e importante galerista, también Santiago Varela, sobrino del artista. José Vila, también pintor e ilustrador, fue el asesor artístico. En las cámaras Domingo Rodes y José Ramón Clemente y en los fondos musicales piezas de Óscar Esplá. En el sonido el Centro de Medios Audiovisuales de la Diputación de Alicante y en la grabación Javier Blasco. Duración: 33´37".

Esenciaeiou de Caterina Burgos. Museo de Teruel

Desde el pasado 15 de mayo hasta el 6 de julio del 2025, el museo de la ciudad de Teruel, acoge en sus paredes la extraordinaria muestra de Caterina Burgos, una exposición bajo el título "Esenciaeiou" y comisariada por Leo Tena.

Caterina Burgos es Licenciada en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, especialidad Grabado. Premio Nacional de Grabado. VIII Edición de Grabado Contemporáneo organizado por la Dirección General de la Mujer en 2003. Comunidad de Madrid. Finalista en 2007 en el I Premio Nacional de Grabado "Ciudad de Valladolid". Finalista en 2006 en el IX Premio Nacional de Grabado. Consejería de Empleo y Mujer. Comunidad de Madrid.

Caterina Burgos artista turolense, es una de las artistas más influyentes en el panorama del grabado español, nos muestra en esta exposición una retrospectiva de su obra de estos últimos 30 años, articulada a través de 4 series, "Infancia" "Máquinas" y "Mujeres Escalera", a la que se incorpora la última de ellas, la serie "Esenciaeiou" en la que nos acerca a nuevos imaginarios de sus obras anteriores a través de sensibles esculturas de papel y collages, conformando un recorrido desde sus comienzos hasta sus últimas creaciones.

La primera de estas cuatro series es "Infancia", vinculada directamente con su experiencia con la maternidad, donde la artista explora un mundo, el de la infancia y sus recuerdos, sus espacios, un universo que reaparece y al que se regresa, un lugar de recuerdo y de búsqueda, donde los objetos de nuestra niñez conforman un registro, un espacio o una metáfora en muchos casos del tiempo que se sostiene en aquel momento que tan bien recogen las obras de la artista. Cabe destacar la sobriedad y la nitidez con la que se desenvuelven las obras de esta etapa, emociones y sensaciones plasmadas con un cromatismo delicado y sutil que nos acerca a la voluntad de transmitir y experimentar ese viaje de ida y vuelta a la niñez.

La segunda de sus series presentes en la muestra retrospectiva corresponde a "Maquinas", donde resuelve la nostalgia de la infancia con dar rienda suelta a la imaginación, que nos brinda unas creaciones surrealistas que mueven los resortes que articulan la vida, el alma y el corazón, son en palabras del comisario Leo Tena "más que juegos estéticos, son mecanismos de supervivencia, artilugios que inventamos para

escapar cuando la realidad aprieta demasiado" (Tena, 2025; 5).

La serie que quizá cobra más importancia junto con las últimas creaciones, es la que tiene por título "Mujeres escalera", es una apuesta por dar a las mujeres el lugar central que se merecen, no desde la idealización, sino desde una realidad, una identidad y colectividad sujeta por generaciones recogida ahora en obras que sobre el papel reflejan todas esas realidades múltiples, la vulnerabilidad y la fuerza, la resistencia y la capacidad de construir un sus propias escaleras, sus propias reglas, con las que alcanzar el mundo deseado, y completar de algún modo el viaje de la vida. Vemos como esas piernas convertidas en escaleras les brinda la oportunidad de crecer, de llegar donde antes no estaban, donde los peldaños se vuelven una alegoría del ascenso a la libertad deseada frente a las barreras impuestas.

Fue Con la obra «Escaleras invisibles, escaleras sin color», que pertenece a esta última serie, obtuvo el Premio Nacional de Grabado Contemporáneo de la Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid y su imagen fue elegida para la difusión del 8 de marzo de 2004.

La última serie que conforma la exposición de Caterina Burgos, nos adentra en un periodo de madurez creativa donde apreciamos una diferencia estética frente a sus obras anteriores, un minimalismo protagonista que junto con la incorporación del papel elevando su participación de soporte a elemento estructural de las obras, crean una nueva dimensión en la obra de la artista. Todas estas innovaciones junto con la repetición del motivo caligráfico de las cinco vocales del alfabeto, con el que recoge un medio de reproducción que nos ahonda en una forma estética de comunicación, a la que añade el collage y el uso de fragmentos de obras anteriores, pasando de las dos dimensiones a la práctica escultura móvil.

Del mismo modo, el uso del blanco y negro, el plegado del papel, el empleo de la caligrafía como imagen en sí misma,

ejercen un dialogo intencionado y guiado con el espacio, un proceso simplificado por la forma pero complejo en el fondo, donde el concepto nos acerca a la experiencia de la verdadera complejidad de la obra del artista, la vuelta a lo esencial, a la dimensión humana,

A nivel técnico destacaremos el esfuerzo por aplicar la técnica para crear obras que desprenden una fuerte contemporaneidad, por todos es conocida la complejidad y la precisión que se necesita en el desempeño de las diferentes técnicas del grabado, en cuanto a utilización de diferentes soportes, técnicas de entintado así como de estampación y de los soportes y materiales empleados, es por eso que el despliegue técnico del que podemos disfrutar en esta exposición nos brinda una oportunidad esplendida de recorrer obras que aúnan técnica, concepto y personalidad.

Estas piezas de tirada única, que emplean técnicas clásicas como el aguafuerte y la aguatinta o la punta seca, pasan de emplear el hierro o el cinc como matriz, donde se expresa cada tono, cada línea o las múltiples texturas, marcas precisas o plegados escultóricos, a configurarse cómo elementos que ocupan el espacio con una preeminencia y entidad propias, rompiendo el academicismo y marcando la personalidad y el carácter de esta artista.

TESOROS. Colecciones de Arte Asiático del Museo de

Zaragoza

La ciudad de Zaragoza ha exhibido a lo largo del verano una exposición sin igual. Bien es sabido por el público visitante que la capital aragonesa es un referente en cuanto a objetos artísticos orientales. Atendiendo a esta premisa, desde las instituciones públicas decidieron apostar por la muestra que lleva por título TESOROS. Colecciones de arte oriental del Museo de Zaragoza, emplazada en el actual edificio histórico de La Lonja e inaugurada el día 5 de junio, dilatándose así su apertura hasta el 13 de octubre.

La exposición se compone de varias colecciones, entre las que se encuentran la colección Federico Torralba Soriano, la colección Fundación Torralba-Fortún, la colección Familia Kotoge, la colección Pasamar-Onila, la colección Miguel Ángel Gutiérrez Pascual y la colección Reijinsha. A través de esta nutrida nómina el asistente puede apreciar multitud de piezas que nunca habían sido expuestas en conjunto. Objetos preciosos procedentes de Japón, China, India, Birmania o Tíbet hacen de los espacios secciones independientes pero interconectadas de forma orgánica que incitan al invitado a recorrer toda la muestra, manteniendo en todo momento un ritmo lento pero constante, consecuencia directa de las altas cotas de maestría que la mayoría de los objetos aquí presentados poseen.

En este sentido, destacaremos que la iluminación es prácticamente perfecta. Siendo tenue y cálida, respetando los principios de conservación de los materiales y creando una atmósfera efectista que genera un sentimiento romántico. Además, los parámetros de temperatura y humedad son los adecuados, actuando también como resguardo de las altas temperaturas presentes en el exterior. Todo ello, se ve complementado mediante un broche de oro manifestado en sus cartelas y material explicativo detallado, que sitúan y encuadran perfectamente lo exhibido en la compleja historia de Oriente. En el interior de este lugar encontramos, por tanto,

una compartimentación sometida a las esencias desprendidas de las piezas asiáticas; destacando así los afamados *ukiyo-e*, las delicadas lacas japonesas, las preciosas pinturas a la tinta, las codiciadas cerámicas chinas o los brillantes *tanka* tibetanos.

No obstante, debemos de señalar que como colofón del recorrido se presentan una serie de actividades diseñadas para que el espectador interactúe con algunas de las obras percibidas con anterioridad a lo largo de la exposición. Pudiendo crear de esta forma su propia estampa japonesa mediante una imitación de la técnica mokuhanga (obteniendo así un souvenir) o averiguando que tamaño de cuenco sería el óptimo para las manos del visitante. Asimismo, podemos concluir diciendo que esta muestra es un imperdible para cualquier fanático del arte y un auténtico deleite para los sentidos, los cuales se ven sumidos en una fascinación constante hacia las "fantasías orientales".

Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela, Antonio Viñuales Sánchez (2025, Institución Fernando

el Católico)

La cultura de masas tiene en la novela y el cine dos de sus pilares básicos. No solo por su carácter histórico y universal, sino también porque ambos condensan en forma y contenido los ingredientes fundamentales para entender la evolución creativa y social que ha experimentado la humanidad a lo largo de los tiempos. Medios de expresión, así como testimonios de una época, objetos de estudio históricoartístico que permiten añadir puntos de vista a un pasado sobre el que todavía queda mucho por decir. La confluencia en el estudio entre ambas disciplinas supone un reto, una apuesta firme por seguir sumando nuevas miradas. En esta ocasión el encargado de lanzarse a este complicado, y al mismo tiempo necesario, cometido ha sido Antonio Viñuales Sánchez en su libro Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela, publicado por la Institución Fernando el Católico.

El autor es licenciado en Filología Hispánica (Orientación Literatura) y doctor en teoría de la literatura y análisis de textos. Entre sus principales líneas de investigación se encuentran la literatura comparada, la crítica literaria, el género literario y la cinematografía. Ha publicado los libros Casos completos (ed., Francisco Ferrer Lerín, 2021, Ediciones Contrabando) y El didactismo y sus géneros (ed., 2025, Institución Fernando el Católico), así como artículos como La fecundidad de la teoría de la novela para los estudios fílmicos: el género biográfico familiar en la trayectoria de Pedro Almodóvar (2025, Cuadernos de Investigación Filológica) o Lectura de El viaje de Chihiro desde el simbolismo global moderno: una sátira menipea de animación (2025, Con A de animación).

En Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela propone en 322 páginas una aproximación a las constantes que han acompañado a ambas disciplinas. Lo hace a

través del estudio de los géneros, buscando demostrar que precisamente los géneros de la novela son la clave que desbloquea el secreto del diálogo entre estas artes, entendiendo los géneros cinematográficos como una herencia de los subgéneros novelísticos, y el cine, en definitiva, como una metamorfosis de la novela (p. 11). Una propuesta que se apoya en un amplio marco teórico que constituye la primera parte de la obra, así como en una detallada clasificación correspondiente con los dos siguientes bloques: Los géneros cinematográficos de consumo y Los géneros cinematográficos para la reflexión. El primero tiene una extensión más breve, e incluye apartados como Los géneros del hermetismo de consumo (magia y juego) o El aventurismo de consumo: la película de aventura popular. Las doscientas páginas siguientes están destinadas a albergar el complejo ecosistema dedicado al cine reflexivo, una aproximación que Viñuales sirviéndose del simbolismo (Cine, novela y simbolismo moderno; Cine del simbolismo del pasado; Cine del simbolismo de la actualidad; y, Cine del simbolismo del futuro). Cada uno de los capítulos se divide a su vez en distintos subapartados, justificados por la amplia idiosincrasia de las películas que en ellos se recogen. Un intento más que loable que cierra con unas conclusiones claras y perfectamente recogidas en catorce puntos, así como unas extensas bibliografía y filmografía.

El cometido de la publicación no era sencillo, sin embargo, la ambición y el concienzudo estudio con el que se aborda han conseguido dar como resultado una propuesta que contribuye a engrosar las investigaciones sobre literatura y cine. Detenerse en Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela supone descubrir una nueva manera de abordar dos de las manifestaciones culturales más consumidas por el público, así como disfrutar rememorando algunos de los títulos narrativos y cinematográficos más importantes de todos los tiempos.

Vanguardias y política en la Europa de entreguerras. 125 años del nacimiento de Luis Buñuel

Vaya por delante que el autor de estas líneas no es especialista en la biografía y cinematografía de Luis Buñuel, ni en historia del cine, un campo de conocimiento definitivamente consolidado que dispone de métodos y herramientas propias, aunque a un historiador de la cultura y política contemporáneas no le deben ser nada ajenas las expresiones artísticas que definen una época tanto como dependen de ella, con más motivo si son objeto creciente de públicos extensos en la sociedad de masas que se va desplegando en las primeras décadas del siglo XX. De modo que el propósito de esa reflexión y de este escrito es contribuir a explicar al calandino que nació con el siglo desde su época, desde un tiempo, los años veinte y treinta, que, en su juventud y cuando estaba inaugurando el mundo, condicionó y determinó su formación, su biografía y su obra, ahora que se cumplen 125 años de su nacimiento en 1900, un aniversario que ha convocado numerosos actos en su recuerdo, en el Centro Buñuel de Calanda durante todo el año, en prensa y televisión, en filmotecas y universidades, y entiendo que la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte se quiere sumar con su nueva revista a este programa conmemorativo.

La biografía de Buñuel, en mi opinión, ha sido escudriñada, escrutada minuciosamente por investigadores, historiadores del cine, y cinéfilos, después de haber sido testimoniada por muchos de sus contemporáneos, y sobre todo por el principal

testigo, el propio Luis Buñuel, que se construyó muy conscientemente una versión personal de sí mismo. Por eso cuando se repasa lo escrito o dicho por él, y lo escrito sobre él, desde Juan Francisco Aranda (1975) hasta Agustín Sánchez Vidal (1988), Gibson (2013), o el reciente diccionario de Xifrá y Fructuoso (2025), a lo largo casi de medio siglo, se tiene la sensación de que entre unos y otros han registrado al detalle toda su actividad cinematográfica, todos los argumentos y planos de sus films, desde el guion hasta la realización, así como de todas aquellas escenas de la película de su vida, si se permite esta expresión, que han podido ser conservadas, registradas y transmitidas, comprobando a la vez que hay informaciones, sobre todo anécdotas, también interpretaciones, que se van repitiendo y ruedan publicación en publicación. Todo el mundo que ha estado alguna vez con Don Luis ha sentido la obligación de dejar su testimonio.

Estas razones, la conveniencia de explicar el contexto de la culturas políticas y artísticas en las que se albergan el periodo de formación y las primeras obras de Luis Buñuel, hasta su exilio norteamericano en 1938, unidas a la sensación de que la historiografía sobre Buñuel, es decir, lo que se ha escrito, mucho, sobre él, tiende, y atiende a una cierta introversión sobre su biografía personal, son las que explican que parezca conveniente ensayar el ejercicio de situar a Don Luis desde fuera, proponer la estrategia de abordarlo desde el exterior, desde los entornos históricos y culturales de su trayectoria personal y de su tiempo, más allá del aluvión de anécdotas, de la imagen que le hemos construido y de la imagen que él mismo contribuyó a perfilar; ¿desde fuera?, ¿desde dónde?, desde su época, desde su tiempo, desde la sociedad, la cultura, la política y la estética del tiempo que le tocó vivir en esas primeras décadas del novecientos que conocieron la Gran Guerra, la guerra civil española, el ascenso de los fascismos y los presagios y anuncios de la Segunda Guerra Mundial. ¿Tendrá que ver algo en la biografía y en la obra de

Buñuel el que a sus 45 años hubieran pasado sobre él los tiempos más oscuros y violentos de su España y de su Europa?

La obra y la vida de Luis Buñuel, desde esta perspectiva, distan de constituir algún tipo de anomalía o excepción en el escenario cultural, intelectual, artístico y político de su época, en el que se encontraba naturalmente instalado. La retórica de la excepcionalidad no resulta especialmente provechosa, en general. Toda biografía intelectual y toda práctica cultural y artística han de ser insertadas en el mapa de la cultura y de la política española y europea de su tiempo para ser comprendidas y explicadas. Nada en su obra es ajeno a las incitaciones de su época, un tiempo histórico que permite comprender mejor una biografía y una obra personales, al igual que una biografía, su biografía, puede contribuir a iluminar la concreta época de los años veinte y de los años treinta.

Los presupuestos de esta perspectiva están lejos de ser una novedad. Al repasar la bibliografía más acreditada sobre Buñuel se agradece encontrar que los primeros párrafos de la introducción de un libro de Román Gubern y Paul Hammond (Los años rojos de Luis Buñuel, 2009), consideran necesario comenzar subrayando que «el terremoto de la Primera Guerra Mundial, de cuyas entrañas brotó, además, la revolución soviética de 1917, activó tras la paz de Versalles nuevas corrientes de pensamiento que contribuirían a cambiar hondamente la cartografía intelectual de las sociedades desarrolladas» (pg.7). Y en ese mapa se movieron durante los años siguientes los jóvenes españoles y europeos, guienes, como Buñuel, estaban entrando y aprendiendo en un tiempo Ese es el contexto en el que comienza el periodo de formación de un Buñuel que, como sus compañeros de la Residencia de Estudiantes, Lorca, Dalí..., está saliendo de la adolescencia en un mundo nuevo e iniciando su formación personal, intelectual y artística. Se trata pues de intentar "engarzar" situaciones y factores inaugurales para aquellos jóvenes de 20 años, de relacionar persona y tiempo histórico

en ese periodo intermedio, la Europa de entreguerras, que comprende los felices años veinte, pero también los tormentosos años treinta, que Don Luis vivió intensamente en su juventud y primera madurez.

Ese joven que llega a la Residencia de Estudiantes en 1917, con los años del siglo, en la que permanece hasta 1924, como sus compañeros de generación, que están en la Resi y pronto fuera de la Resi, construye su primera formación, su primera instalación en el mundo, en el preciso momento en que se configuran las vanguardias culturales, estéticas y políticas en Europa bajo el impacto de la Gran Guerra. La Gran Guerra fue el punto de inflexión para la modernidad como conjunto. Las ansias de crear sustituyeron a las ansias de destruir, como escribe Modris Eksteins, un letón profesor en Toronto, en un libro deslumbrante, La consagración de la primavera. La Gran Guerra y el nacimiento de los tiempos modernos (2014)", título inducido por el estreno de la irreverente sinfonía de consagración de Igor Stravinsky, que constituyó premonitoriamente, en el Paris de 1913, "el escándalo como éxito", el éxito a través o tras el escándalo, una vía que acompañó a Buñuel desde Un perro andaluz (1929) hasta Viridiana (1961), desde su juventud hasta su madurez.

Las artes y escrituras europeas de vanguardia son anteriores, pero eclosionan en la posguerra, y con más fuerza en los países de los vencidos, singularmente en Alemania y Austria. Los talentos y energías de Weimar no surgieron como algo nuevo, pero alcanzaron su punto culminante después de la guerra, en punto a la modernidad artística, literaria y de pensamiento, con no pocos componentes de rebelión del hijo contra los padres, contra los padres que protagonizaron y alentaron la guerra, y aquella carnicería que fue el frente occidental, con más entusiasmos que resistencias o pasividades; de 1919 es la famosa carta que Kafka escribió a su padre, aunque no se la enviara. Tras la guerra, primeros años veinte, el ansia de novedades era general en la

generación más joven de aquellos años y sus raíces más profundas se encontraban en ese descarrilamiento de la historia en el matadero europeo.

Se inauguraba el tiempo de una exuberante creatividad, se perseguían toda clase de experimentalismos, todos los artistas sintieron el fervor casi religioso de renovarlo todo: Brecht, Kurt Weil, escritores, directores de cine, pintores, arquitectos...; cuando Josephine Baker debutó en Paris en 1925 entrando en el escenario con una faldilla de bananas y boca abajo mientras abría y cerraba las piernas, simbolizaba la extravagancia, no solo de la vida bohemia urbana, sino la de una cultura occidental en su conjunto que parecía haberse quedado sin amarras, del mismo modo que la música de Stravinsky era caracterizada por las viejas guardias como una música primitiva, "música hotentote refinada" dijo un crítico, mientras pintores, músicos y antropólogos se sumergían en la recuperación de lo primitivo.

La guerra lo había cambiado todo, se buscaba y perseguía revelar la realidad detrás de las apariencias, se pretendía ir de lo invisible a lo visible, en palabras de Peter Gay, el mejor conocedor de la cultura de Weimar, y Luis Buñuel ha de ser asociado e insertado por derecho propio en corrientes y en estos movimientos, así intelectuales y artísticos como políticos, diáfanamente en los años veinte, al igual que en los treinta, aunque alumbren un escenario bien diferente. Y aquí hay que destacar la importancia de los estudios de José Luis Calvo Carilla, profesor de nuestra universidad de Zaragoza, sobre esa "vanguardia emocional" que reconstruye la influencia del expresionismo alemán en la cultura de la Edad de Plata en España, precisamente en estas fechas, pues aunque los milennials de entonces estuvieran más relacionados con Francia a través de Paris, no eran desconocedores, ni desde Madrid ni desde París, de los fundamentos de las vanguardias alemanas de posquerra. El citado Eksteins contribuye con una cita a la descripción de

ambiente de la circunstancia histórico cultural europea en los años veinte: «el culto a la juventud se convirtió en la primera floración de los años veinte. La literatura, el cine, la publicidad y hasta la política estaban dominadas por esa veneración a lo joven. El parricidio y el acto de reclamación moral que implicaba el asesinato del padre fascinaba a la nueva generación literaria». Y todo esto nos permite comprender mejor a estos jóvenes que se estaban abriendo al mundo desde la colina de los chopos.

hecho, si hacemos caso a Don Luis, su vocación cinematográfica arrancó del conocimiento y visión de las películas de Fritz Lang, director paradigmático del cine expresionista alemán, especialmente de la visión Metrópolis, película que contempló en Paris y sobre la que publicó una reseña en la Gaceta Literaria en 1927, como había visto también del mismo director Der Müd Tod (Las tres luces, La muerte cansada). Metrópolis era una película muda de ciencia ficción y a su director, Lang, le gustaba recordar que la historia de Metrópolis nació en su viaje a Estados Unidos, en octubre de 1924, viendo desde su barco en la noche ante el puerto neoyorquino los rascacielos de la ciudad y las calles iluminadas, algo que nos invita a establecer paralelismos o coincidencias con el Poeta en Nueva York de García Lorca, concebido en 1929 tras un similar viaje iniciático a la ciudad del Hudson. Lang, austriaco de ascendencia judía, huyó a Francia en 1932 y posteriormente se instaló en Estados Unidos, un destino no tan diferente del de su admirador Buñuel, que haría el mismo trayecto en 1938. Lang no pudo asistir a la famosa cena de 1972 en la que Gorge Cukor reunió en su casa a la elite norteamericana de directores de cine para celebrar el óscar concedido a Buñuel por El discreto encanto de la burguesía, pero lo invitó a comer a su casa al día siguiente, y no deja de ser fascinante imaginar la conversación entre el calandino y el vienés, luego nacionalizado alemán y finalmente estadounidense (Manuel Hidalgo, 2019).

En una síntesis gruesa, el impacto de la Gran Guerra en la reconfiguración y explosión de las vanguardias culturales y políticas, así en Europa como en España, pasó por la emergencia de dos referentes colectivos principales, el surrealismo y el comunismo. Aciertan Gubern y Hammond cuando se remiten a 1924, los 24 años de Luis Buñuel, como metáfora cronológica en la que habían coincidido la muerte de Lenin y el fundacional Manifiesto del surrealismo de André Bretón, más la publicación en castellano en la Biblioteca Nueva de la *Interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, que fascinó a nuestros veinteañeros a punto de dejar la Residencia, y este es el marco intelectual y de experiencia en el que se va a mover y transitar Buñuel, como tantos escritores y artistas de su generación.

En los años veinte no solo planeaba sobre Europa y España la modernidad de las vanguardias artísticas de la Alemania de Weimar, sino también la modernidad política radical que significaba la propia república alemana, envidiada entre nosotros por muchos durante la dictadura de Primo de Rivera y conscientemente imitada en sus presupuestos fundamentales por los constituyentes españoles de 1931, que la tuvieron en cuenta, junto con la austriaca y la checoslovaca, para edificar la arquitectura jurídica y constitucional de la segunda república.

Al asalto y destrucción de la república de Weimar en 1932 y 1933, siguió muy de cerca la rebelión contra la legalidad republicana española de 1936, solo tres años más tarde. Fueron experiencias colectivas comunes, análogas, transnacionales como se dice ahora. Si queremos seguir con la metáfora de los padres, ellos, con sus nuevos mesías, libros sagrados, cruces, procesiones paramilitares, himnos, excomunión de herejes políticos y raciales pronto convertida en exterminio, se vengaron bien de la juvenil subversión de los hijos y de su impetuoso impulso vanguardista. La otra modernidad, política y estética, para muchos jóvenes de los años veinte y treinta fue

el comunismo propagado desde la antorcha del Moscú soviético al que peregrinaron las vanguardias europeas, como veremos más adelante.

El fascismo fue una reacción contra la modernidad, no una versión de la misma, aunque pudiera recurrir a algunos de sus instrumentos y herramientas, algo que viene demostrado por el contundente hecho de que acabó ocupándose realmente de eliminar a los representantes más eximios de la modernidad. En un celebre ensayo de juventud Marx presento el judaísmo como fuente de modernidad, y en ese sentido los fascismos en su origen sí que son reacciones contra la modernidad, contra Proust, Kafka, Musil, Chagall, Simmel, Einstein, Schonberg, Adorno, Benjamin..., paradigmas de la modernidad más creativa. Enzo Traverso escribe (2003) «Entre finales del XIX y los años 30 del siglo XX, Berlín, Viena y París fueron el corazón de un florecimiento intelectual del todo comparable, por esplendor e influencia a la Atenas del siglo V, a la Andalucía musulmana, a la Italia del renacimiento, al Ámsterdam del XVII, y en él se concentró al final, el holocausto, de judíos y no judíos». El fascismo no es una versión de la modernidad, sino una reacción antimoderna, una constatación para la que la España posterior a 1939 constituye uno de los mejores bancos de pruebas.

Nada impide establecer paralelismos entre la represión y el exilio de escritores, artistas, pintores, cineastas, alemanes y españoles, separado solo por unos pocos años. Los exiliados alemanes difundieron y prorrogaron la cultura de Weimar por todo el mundo, como harán enseguida los españoles con la cultura y política de su edad de plata republicana. Billy Wilder, austriaco de ascendencia judía va a EE.UU. en 1933, Lubisch ya se había ido en el 1922, como Von Stronheim, por ocuparnos de directores de cine que se integrarían en la cultura norteamericana tal y como Buñuel acabará haciendo en la mejicana, en la que encontró finalmente mejor acomodo. La cosecha surrealista, por su parte, cruzó el Atlántico casi

simultáneamente, Man Ray en 1940, Benjamín Peret fue en 1941 a Méjico, Max Ernst y Tanguy a EEUU en el mismo año, como el propio André Breton se embarcó a La Martinica desde Marsella, en un viaje trasatlántico que tenemos bien documentado por Jon Juaristi (2016), compartido con pasajeros como el luego papa de la antropología y del estructuralismo Claude Levi Strauss y el revolucionario, disidente profesional y antiestalinista, Victor Serge, belga de familia ruso polaca, que acabo sus días en Méjico en 1947.

La intelectualidad más representativa de la cultura de Weimar partió hacia Norteamérica, si huye de la Alemania nazi, hacia 1932, 1933 (Adorno, Hanna Arendt), y hacia 1940-41 si escapa a la ocupación de Francia por la Wehrmacht. El impacto de esta extraordinaria migración en la cultura estadounidense posterior fue enorme, incluso a largo plazo, al igual que el exilio de 1939-41 de profesores, escritores, profesionales, artistas republicanos españoles a Méjico, sobre todo, y a algunos otros espacios del Caribe y de América del Sur. Buñuel en 1938 salió con Jeanne y los dos hijos de Le Havre en septiembre a bordo del Britannic rumbo a Hollywood, intuyendo que comenzaba un exilio de incierta duración, en un viaje del que no tenemos testimonios y que, también, nos tenemos que imaginar. Dejando aparte las justificaciones que para tomar esta decisión nos dejó en diversa correspondencia o posteriores testimonios, la ocasión era bien oportuna y estaba bien elegida, el ejército republicano se estaba desangrando en la batalla del Ebro, que finalizó a las pocas semanas, sancionando la inminente derrota militar de la República, y mientras navegaba a EE.UU. se firmaban, a finales del septiembre, los acuerdos de Múnich por los que las potencias europeas pretendían apaciquar a la Alemania hitleriana, dibujando un escenario de hegemonía fascista en Europa que parecía indiscutible. Todo parecía perdido, en España y en Europa, cuando Luis Buñuel, en el otoño de 1938, se instalaba en Los Ángeles y aterrizaba en los estudios de la MGM.

Si retomamos el hilo y volvemos un par de décadas hacia atrás, encontramos a un Buñuel que había comenzado a viajar con frecuencia a París ya a mediados de los años veinte; son las vísperas de la definición de una vocación de director de cine que sintoniza plenamente con las teorías y prácticas del influyente grupo surrealista liderado por André Breton, a la vez que se familiariza con la técnicas de producción cinematográfica trabajando con Epstein, y se encamina al rodaje de Un perro andaluz (1929) y de La Edad de Oro (1930). Para Breton, cuatro años mayor que Luis, quien durante la querra trabajó en hospitales psiquiátricos con pacientes de traumas bélicos, orientado por las obras de Sigmund Freud y teniendo ocasión de ensayar sus experiencias con la "escritura automática" -escritura libre de todo control de la razón y de preocupaciones estéticas o morales-, en el camino a formulación de la teoría surrealista, las primeras películas de Buñuel/Dalí constituyeron la epifanía del cine surrealista, o del surrealismo en el cine.

Pero los años treinta pronto van a configurar un paisaje europeo muy diferente. El visible ascenso del fascismo transformó el panorama cultural, intelectual, artístico, europeo, así en Alemania y Austria, como en los días de los frentes populares en Francia y de la república democrática española. Los años siguientes, y la catástrofe bélica del 39 al 45, todavía trastocaron más los presupuestos y prácticas culturales de quienes ya van abandonando su juventud a la vez que se desarbolaba su impetuoso impulso vanguardista.

En los años treinta, y aún más en los cuarenta, mientras iban abandonando la juventud, todos cambiaron y todo cambió; Buñuel a los 40 o a los 60 años no es el mismo que a los 30 años. Se ha observado que partir de *El ángel exterminador*, su persona y obra evolucionan por la vía de una profunda transformación determinada por la tremenda historia de esta época. Un crítico francés que era amigo de Buñuel, Robert Benayoun, observó que su cine evolucionó hacia una «subversión dulce»: otra manera

de subvertir la sociedad, pero dulce, con ironía, con humor, sin la violencia de los tiempos surrealistas. Parece que un día Buñuel y Breton se encontraron en los años 60 y, de repente, Breton se puso a llorar: «¿Qué pasa?», le preguntó Luis, a lo que Breton habría contestado: "Hoy es imposible escandalizar a nadie». Después de Auschwitz, después de la II Guerra Mundial, después de Hiroshima, los escándalos surrealistas originales y los juegos subversivos y lúdicos, entre otros los de aquellos jóvenes que la casualidad reunió en el islote ilustrado de la Residencia de Estudiantes, en nuestro caso, parecían infantiles. (J.C Carriere, 2008).

Esta evolución, tanto de la realidad histórica de la primera mitad del XX como de las biografías individuales de guienes habían nacido con el siglo, era visible ya desde los primeros años treinta. Los efectos de la crisis económica de 1929, que a algunos les parecieron las postrimerías del capitalismo, junto con la intensa polarización política, ideológica y social, invitaban y conducían al compromiso con la realidad. Muy pronto el movimiento surrealista se fue acercando a la palestra política y en 1927 Louis Aragon, Paul Éluard y André Breton se afiliaron al Partido Comunista Francés. En la política española no era el caso todavía, porque a esta altura el Partido Comunista de España era prácticamente inexistente, en comparación con la presencia pública y cultural del PCF, o del KPD alemán. El primer PCE nació en 1920 a partir de un golpe de mano de las Juventudes socialistas, fue llamado el partido de los 100 niños. Uno de estos "niños" era el vasco de Fuenterrabía Eduardo Ugarte (1901-1955), que formó parte siempre del círculo de amistades más cercano a Buñuel, en Paris, en el primer viaje a Hollywood de 1930, en la guerra y en el exilio mejicano, casado con una hija de Arniches y colaborador de Luis en la adaptación de la obra de su suegro Don Quintín el Amargao. Le pudo testimoniar aquella fundación de primera mano, mientras fueron camaradas de partido y a lo largo de su amistad, como a mí me lo contó otro "niño" fundador, el ugetista Amaro del Rosal, en París a finales de

los años setenta.

La implantación real en la sociedad y en la política española del PCE comenzó realmente hacia 1932-33 y se potenció extraordinariamente durante la guerra civil. En la primavera de 1931 las referencias y preferencias izquierdistas en política van por otro lado, de modo que Buñuel en Zaragoza, en lugar de votar, acudió el 14 de abril del 1931 a un mitin anarcosindicalista en compañía de Rafael Sánchez Ventura, orientados entonces, como en tantos otros casos, hacia el radicalismo mejor representado iuvenil por anarcosindicalismo de la CNT. Así lo recuerda en sus memorias, y merece la pena retener el testimonio, su mujer Jeanne, quien evoca que Luis «se apasionaba con la política y las ideas que pululaban en la España de antes de la guerra civil».

Es una trayectoria muy similar a la de su paisano y coetáneo, compañero en el instituto de Zaragoza hacia 1915-16, Ramon Sender, que en 1933 promovió junto con Victoria Kent, Bagaría, Jiménez de Asúa, Juan Negrín..., una Asociación de Amigos de la Unión Soviética, de la que formó parte la plana mayor de la intelectualidad republicana, incluido Luis Buñuel. El PCE se implantaba realmente en la política republicana, crecía su capacidad de atracción, y a partir de 1932 y comenzaron a entrar por primera vez reconocidos intelectuales en sus filas.

Sender escribió un reportaje novela en 1934, *Madrid-Moscú* entusiástico, en cuya edición de época afirmaba que «lealmente hablando yo no puedo imaginarme que es lo que un obrero auténtico podría decir contra Stalin», pero reorganizó convenientemente su memoria posteriormente, viviendo en EE.UU., en plena guerra fría, afirmando ya a finales de los sesenta que «yo venía denunciando a Stalin desde 1933, más o menos, cuando estuve en Moscú se dieron cuenta todos los que me trataron».

Buñuel no llegó a tanto cinismo. La investigación de Gubern y Hammon ha documentado en enero de 1932 el primer testimonio de pertenencia de Buñuel al PCE. Y así es coherente que la memoria de Buñuel recuerde que en 1932 se separó del grupo surrealista, en su autobiografía americana de 1939: «Empezaba a no estar de acuerdo con aquella especie de aristocracia intelectual, con sus extremos artísticos y morales que nos aislaban del mundo y nos limitaban a nuestra propia compañía». Y en la biblioteca Nacional francesa se conserva la carta mecanografiada que le dirigió a Breton para anunciarle el abandono del grupo surrealista en mayo 32 y su adhesión al PCE «donde yo veo, tanto subjetiva como objetivamente, una prueba del valor revolucionario del surrealismo», aunque pocos meses antes, escribía que no creía «que una contradicción aparentemente violenta fuera a alzarse entre estas dos disciplinas surrealista y comunista».

Parece, en todo caso, que ingresó en el PCE durante su estancia de tres meses en España en el invierno de 1931-32, cuando ya el primer insurreccionalismo de la CNT contra la naciente república le iba retirando apoyos, a la vez que Alberti, María Teresa León, Cesar Arconada, Renau y tantos otros. Naturalmente los Estados Unidos de los años cuarenta no eran en lugar más adecuado para recordar su militancia comunista durante los años treinta. Pero ya perseveró en esa negación durante toda su vida. En las conversaciones con Max Aub, hacia 1968, sostiene que «no he pertenecido nunca al partido comunista. Ni al francés ni al español». Max Aub reconoce que «el problema de Luis Buñuel y su relación con el comunismo soviético ha sido de los que me ha producido más incertidumbre en la búsqueda de la verdad acerca de él y su obra». Alberti, quien según Buñuel tenía "cara de albañil", le dijo a Max Aub que «yo no comprendo cómo es posible que Luis reniegue de haber sido del Partido. ¿Por qué? ¿Si fue hasta el cuarenta?».

Militancias aparte, nuestro tema consiste en relacionar el impacto de la coyuntura política de los primeros años treinta en el despliegue y transformaciones de sus proyectos cinematográficos y de su estética vanguardista aplicada al relato cinematográfico. Ya a fines de 1932 emprendió planear el proyecto de lo que luego sería ese impactante relato documental combinado con la herencia, o adaptación si se quiere, de su contundente estética surrealista que fue Las Hurdes, un documental de denuncia al calor e influencia del cine soviético. Las Hurdes es un hito en el traslado a su cinematografía de la ruptura epistemológica que experimentó desde los años treinta, y, como vio en su momento Agustín Sánchez Vidal, es una apertura de su trayectoria posterior hacia Los Olvidados (1950), Viridiana (1961) y El Ángel Exterminador (1962).

El rodaje y el montaje de este cine documental, de tradición etnográfica y con evocaciones al primitivismo modernista, se hizo a lo largo de 1933, y son inseparables de la situación política y de las sensibilidades sociales colectivas que siguieron al acceso de Hitler a la Cancillería en Alemania y al impacto del drama de Casas Viejas en España, que coincidieron en el tiempo, a lo largo del mes de enero. Las Hurdes tenía una clara intención política, suscitada tanto por el ascenso del fascismo en Europa como por el triunfo electoral de las derechas en la república española; Alberti y María Teresa León, que colaboraron en su realización, la encomiaron efusivamente en la revista Octubre.

Luis Buñuel participó en todos los pronunciamientos públicos, normalmente vehiculados por el PCE, contra el incendio del Reichstag, en apoyo a los escritores alemanes víctimas de la represión nazi…etc. Era un film políticamente militante, "una película tendenciosa" en palabras posteriores de Don Luis (Tomás Pérez Turrent, 1993). Arconada opinaba en Nuestro Cinema (1935) que «Buñuel ha sabido descender del intelectualismo complicado de sus films anteriores hasta el reportaje de una miseria y de una injusticia». Buñuel inicia una nueva etapa. El gobierno Lerroux, republicano, no autorizó la película. En 1936 fue rebautizada como Tierra sin pan, con

una voluntad más visible de combate antifascista, y con una intención política reformulada al pairo de los acontecimientos: Si la película denunciaba en 1933 el abandono secular de Las Hurdes, no subsanado por la república, en 1936 tuvo que reutilizarse ideológicamente para defender a la misma república, agredida ahora por el fascismo y los intereses de la vieja y gran propiedad agraria. En los días del Frente Popular y de la inminente guerra civil *Tierra sin pan* es un título más funcional para la propaganda política y la imagen internacional de la República del Frente Popular.

En los años siguientes, y sin entrar en el detalle del trabajo cinematográfico de Buñuel, Filmófono fue el mayor importador de cine soviético en el mercado español. El militante comunista Piqueras, desde París, junto con Buñuel y Arconada, trabajaban en la selección de películas que distribuía Filmófono en España, una programación exigente desde el punto de vista cultural con la intención de consolidar, sobre todo desde 1935, un cine popular. Gubern y Hammond sostienen que estas prácticas culturales militantes «formaban parte del proyecto propagandístico organizado por el alemán Willi Munzënberg» al servicio de la solidaridad internacionalista con la URSS, ya desde tiempos de Lenin.

No hay datos precisos sobre las actividades de Buñuel durante la guerra civil, en todo caso están relacionadas con sus servicios a la causa de la propaganda republicana desde su vinculación al PCE, especialmente la propaganda cinematográfica hacia el interior y hacia el exterior. No es cuestión de rastrear la veracidad de sus propios relatos, pero julio del 36 encontramos su firma en el manifiesto fundacional de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura y no tardó mucho en incorporarse como Agregado a la Embajada española en Paris, probablemente a iniciativa del embajador Luis Araguistaín, nombrado por el ministro de asuntos exteriores Álvarez del Vayo, un destino lógico si se tiene en cuenta que Buñuel estaba familiarizado con la intelectualidad parisina del momento y en buena situación para impulsar la propaganda cinematográfica y documental a favor de la república en el mercado internacional. También recibió el encargo de llevar una remesa de dinero del gobierno al agente soviético Wili Munzënberg (400 libras en su la memoria). Tras estos dos años de misión en Paris, al servicio de tres embajadores de la república, Luis Buñuel partió para Estados Unidos en septiembre de 1938.

Y aquí despedimos a este Buñuel entre sus 18 y 38 años, un periodo de formación que está en la raíz de su obra durante los 45 años siguientes que vivió -murió en Méjico en 1983-, cuando, los felices y vanguardistas años veinte de su juventud y los tormentosos años treinta de ascenso de los fascismos y preludio de la segunda Guerra mundial, mediaron y determinaron en alguna medida, nos explican hoy en todo caso, su proceso de aprendizaje y de desarrollo personal, artístico, cinematográfico, cultural, hasta convertirse en el cineasta español, mejicano y francés también, más universal.

*Texto elaborado a partir de la conferencia de clausura de los Cursos Extraordinarios de la Universidad de Zaragoza impartida en el Ayuntamiento de Jaca el día 30 de julio de 2025.

Maiky Yardsale: Arqueologías Contemporáneas

A veces es imposible desprendernos de ciertos objetos cotidianos, aunque sean en sí mismos, insustanciales. Asociamos a ellos experiencias vividas en las que han estado presentes y, de forma silente, tienen la capacidad de devolvernos sensaciones pasadas. Podríamos reescribir la historia del ser humano a través de su relación con los objetos, así lo defiende, desde hace décadas, la arqueología social. Además, a partir de los años ochenta, han ido desarrollándose las denominadas arqueologías de lo cotidiano, aquellas en las que se presta especial atención a los vínculos con lo objetual y a cómo esas relaciones construyen una identidad. Entonces, ¿cómo serían las arqueologías de nuestras vidas? MaikyMaik parece partir de una pregunta similar a la hora de plantear su exposición: Maiky's Yardsale, Arqueologías Contemporáneas, su segunda muestra en la galería Antonia Puyó, celebrada en la pasada primavera.

Maiky Maik es el nombre artístico de Miguel Solans (Zaragoza, 1990), creador dedicado fundamentalmente a la pintura e instalado en su Zaragoza natal. Micky, como le llaman sus amigos, ha pasado por Barcelona y por Berlín. Actualmente tiene su estudio en la capital aragonesa, espacio que protagonizó un simpático vídeo en la serie *Viaje de estudios*, de los divulgadores culturales *Esto no es un museo*.

En esta exposición, y en el trabajo de Miguel Solans en general, se ponen en juego ciertas dualidades como la de lo real y lo onírico o la oposición entre lo cercano y lo exótico. En algunas de sus pinturas uno cree reconocer a personajes auténticos, llevados al lienzo a través de recuerdos: una mujer fumando o un hombre descamisado bebiendo un café con la mano posada sobre su perro. En cambio, otras imágenes se adentran en la ensoñación, sin dejar por ello de tener un cierto amarre en la cultura visual contemporánea. Por ejemplo, el delicado cartel de la exposición, encabezado por su característica tipografía, reproduce una de sus obras más evocadoras. En ella pueden reconocerse algunas figuras extraídas de la enigmática película soviético-armenia *El color* de las granadas, dirigida por Sergei Parajanov en 1969. Micky utiliza esos personajes recostados, adormecidos al ritmo de la melodía tañida por los músicos y los sitúa junto a una

estilizada arquitectura oriental. Así, si en otras ocasiones su arte parecía beber del western, en esta exposición lo soviético tiene su lugar a través, también, de la presencia de los ushanka, esos tupidos gorros de piel que rápidamente asociamos al imaginario de lo siberiano. Otro de los objetos que ocupa un espacio importante en la exposición y que nos resulta más cercano es la máscara. Así se aprecia en una de pinturas, en la que muestra un duelo entre dos enmascarados, una imagen que resulta inquietante a pesar de colores brillantes y que me recuerda a ciertos enmascarados de José Gutiérrez Solana. Encontramos la máscara, el cenicero, una bandeja metálica o un sifón antiguo de la marca de gaseosa zaragozana Konga, objetos con los que cualquiera podría toparse en los rastros, que, según reza el texto expositivo de Victoria Rivers, son "el escenario de sus aventuras, donde los objetos se apilan y cada regateo se transforma en un poema inacabado".

Micky, creyente animista, rescata de los estratos del olvido esos objetos, esos testigos de la arqueología de cada uno de nosotros y les devuelve una dignidad. Así, en mitad de la galería sitúa una instalación con materiales de diverso tipo: una máscara, varios jarrones, un instrumento de cuerda. Fue la artista zaragozana Julia Carbonell la que diseñó esta instalación. Sus objetos parecen ser un recordatorio visual de lo que vemos en sus pinturas, que estaría allí para susurrarnos que los sueños parten de una realidad, de una experiencia concreta.

Entrar en esta exposición es acceder a un lugar nuevo y al mismo tiempo conocido; es agradable reconocer en estas pinturas a un artista que ha sabido crear un lenguaje inconfundible, una estética que, partiendo del expresionismo y de la figuración naíf, ha generado un estilo que atrae e inquieta, unas imágenes que se comprenden y que, al mismo tiempo, parecen guardar un secreto.

Creo que los pequeños relatos, los objetos comunes, las

historias cotidianas, albergan en sí el valor de retratarnos de la forma más certera, como individuos y como seres sociales. Es más sencillo reconocerse en ellos que en la gran retórica de lo espectacular, que es lo que parece primar actualmente, desde los discursos políticos hasta la gestión y la programación cultural —que no deja de ser política—. El arte de Maiky Maik hace una arqueología de nuestras vidas y nos reconcilia con el valor de lo cotidiano y de lo pequeño.