

Degas en blanco y negro: dibujos, estampas y fotografías

La Biblioteca Nacional de Francia, en su sede de Richelieu, ofrece durante los meses de este verano una muestra inédita sobre Edgar Degas (1834-1917) y su faceta más desconocida como dibujante, grabador y fotógrafo. La muestra propone un recorrido por 160 obras en las que puede leerse, en blanco y negro, la evolución estética y vital de este célebre artista del Impresionismo francés. Cabe destacar, en primer lugar, la labor de sus cuatro comisarios –Henri Loyrette, Sylvie Aubenas, Valérie Sueur-Hermel y Flora Triebel–, encargados de reunir obras que proceden fundamentalmente de la propia BNF, el Institut National d'Histoire de l'Art, el Musée d'Orsay y el Metropolitan Museum de Nueva York.

Degas, al igual que sucede con Monet, Sisley o Pissarro, ha sido el objeto de innumerables exposiciones en un contexto internacional. El Impresionismo sigue siendo uno de los movimientos artísticos más accesibles al gran público, lo que anima a ciertas instituciones a la concepción de exposiciones en formato *blockbuster*, que reciben un número muy elevado de visitantes y consiguen recabar importantes beneficios económicos. De ahí la excepcionalidad de esta muestra de la BNF en la que toda la atención se sitúa sobre facetas menos conocidas de la obra de Degas.

La muestra parte de una afirmación que podría resultar paradójica en palabras de un artista conocido, sobre todo, por su óleos y pasteles: “Si tuviese que volver a vivir mi vida, trabajaría solo en blanco y negro”. La primera parte de la exposición ha sido consagrada a los dibujos de juventud del artista, destacando sus copias de Rembrandt y sus dibujos en pequeños cuadernos que fueron donados por el hermano del

artista al gabinete de estampas de la BNF en 1921. Desde muy joven Degas admiró el blanco y negro. Descubrió la estampa en 1856 y desde finales de los años 60 realiza abundantes retratos grabados. Al mismo tiempo efectúa dibujos a lápiz, pluma o aguada en los citados cuadernos. Se trata de croquis tomados del natural en los que, tempranamente, se aprecia la vocación realista que culminará en la década siguiente.

Es precisamente en los años 70 del siglo XIX cuando culmina su labor de grabador. En 1874 participó en la primera exposición impresionista con una pintura titulada *Répétition de ballet sur la scène*, en la que ya apostaba por el blanco y el negro, utilizando una paleta de tonos grises. Un año después retomó sus investigaciones sobre arte gráfico y experimentó con diferentes técnicas. Hizo suyo el procedimiento del monotipo, consistente en efectuar un dibujo a la tinta sobre una plancha, que solo permite una única tirada. En colaboración con sus amigos Camille Pissarro y Mary Cassatt, Degas creó una especie de “cocina” del grabador, en la que experimentó con el aguafuerte, la punta seca, el aguatinta o el barniz blando.

A pesar de ser acusado en ocasiones de tener un carácter duro, Degas dio muestra a lo largo de su vida de su buena capacidad para mantener un círculo de amigos cercanos con los que emprendió abundantes proyectos artísticos. Este fue el caso de la revista *Le Jour et la Nuit*, una publicación periódica ideada por el pintor junto con Félix Bracquemond, Camille Pissarro, Mary Cassatt y Jean-Louis Forain y en la que pretendían publicar grabados originales. Por desgracia, la revista nunca llegó a ver la luz, pero esta exposición recupera su historia y poner en valor su carácter innovador. Para esta revista Degas concibió una de sus planchas más bellas en la que representó a Mary Cassatt paseando por el Louvre.

La muestra no comete el error de separar la obra gráfica del artista de su producción pictórica. Al contrario, también permite comprender cómo los mismos temas abordados en los

cuadros son los que se aprecian en los grabados y los dibujos. En este sentido podemos comprobar cómo, en blanco y negro, Degas prestó una especial atención a los interiores de bares, cafés, teatros, salas de espectáculos y otros espacios de la esfera pública parisina. Además, uno de sus temas predilectos fueron los desnudos femeninos a través de las escenas de toilettes. Las imágenes de mujeres bañándose constituyen una constante, sobre todo en los años 90, década en la que continúa sus experimentaciones técnicas con la litografía. Por desgracia, ciertos problemas oculares le obligaron a dejar de lado esta vía.

Un último aspecto innovador que esta muestra pone en valor es la faceta de Degas como coleccionista. Durante los años 90 adquirió abundantes estampas de maestros precedentes como Ingres o Delacroix y contemporáneos amigos suyos como Manet, Berthe Morisot, Cézanne o Cassatt. Por desgracia, tras su muerte se dispersaron, motivo por el cual esta vertiente de coleccionista no ha sido suficientemente investigada hasta ahora.

Robert Guinan, la cara oculta del sueño americano

La principal apuesta expositiva del Museo de Bellas Artes de Lyon para este verano es la retrospectiva sobre el pintor norteamericano Robert Guinan (Watertown, Nueva York, 1934 – Evanston, Illinois, 2016). Desde 1981, cuando el artista expuso en el Museo de Grenoble, ningún otro museo público francés (a excepción en 2005 de la Academia de Francia en Roma) había vuelto a consagrarse una exposición a este creador.

La historia de Robert Guinan guarda un vínculo con el museo

lionés, desde que en 1978 esta institución adquiriese el retrato de Nelly Breda, la madre de su amigo músico y compañero de juergas Emile Breda. Guinan había seguido, desde 1959, una formación artística en el Art Institute de Chicago, compaginando sus estudios de arte con otros trabajos que desempeñó para subsistir. Se casó con su compañera de formación Mary Beth Junge. Trabajó como operador de radio en el norte de África y Turquía, encontrando en la vida cotidiana y en el ambiente de los burdeles de Ankara una importante inspiración para sus pinturas. En este sentido, su intereses no fueron lejanos de los de los pintores del postimpresionismo.

De regreso a Estados Unidos, Guinan trabajó fundamentalmente en la ciudad de Chicago. Se especializó en la captación del cargado ambiente de los bares situados en barrios poblados de vagabundos y población marginada. Entre estos bares, uno de ellos inspiró varias pinturas de Guinan, el The Bohemian Club Bar. En él era fácil conocer a periodistas, expertos en cine y las conversaciones interesantes fluían con facilidad. También era el lugar en el que se facilitaban los encuentros entre homosexuales de cierta edad que acudían en busca de los jóvenes integrantes de la marina mercante durante sus permisos de vacaciones. Una de las escenas pintadas en este bar se encuentra depositada en el museo lionés. A priori podría recordarnos la célebre *Nighthawks*, de Edward Hopper, pintada en 1942. Sin embargo, Guinan se aleja de las vestimentas elegantes de los habitantes del cuadro de Hopper. Sus personajes no esperan a la noche para ahogar sus penas en alcohol, lo hacen a la luz del día, transmitiendo una sensación de mayor desazón.

Guinan no solo fue un pintor de escenas callejeras. Una de sus obras más destacadas fue el homenaje que hizo al escritor Jean Genet en 1965. Guinan había leído el ensayo de Sartre titulado *Saint Genet, comédien et martyr*. Fue a partir de esta lectura cuando comenzó a concebir su instalación en la que utilizó

pintura, collage, fotografía y diversos materiales sobre tela, ensamblados sobre cuatro paneles. El resultado es una obra ecléctica en la que se aprecian claras referencias a los polípticos del arte medieval, transmitiendo una visión sacralizada del escritor francés y manifestando su interés por la figuración, alejándose de la pintura abstracta que imperaba en Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial.

Este artista asentado en Chicago demostró, a lo largo de su vida, un profundo conocimiento de muy diversas técnicas artísticas. También trabajó la litografía, representada en la exposición a través de cinco estampas de su serie *Slavery*. Sus obras se apoyan en el relato real de tres esclavos durante los años 40 del siglo XIX, recogido en el libro de Gilbert Osofsky, *Puttin'On Ole Massa*, de 1969.

Sin embargo, Robert Guinan estuvo especialmente dotado para el retrato de personajes reales, realizando abundantes imágenes al óleo o a la pintura acrílica de los habitantes de Chicago. A través de sus retratos Guinan no buscaba simplemente la captación de ciertos rasgos físicos, sino que pretendía contar la historia vital de estas personas. Es el caso de su colega Loretta, una artista comercial que durante más de veinte años pudo vivir con éxito de su arte, pero que tuvo que alejarse de los pinceles por una terrible enfermedad que entumecía sus manos. También de Geraldine, una prostituta obligada a hacer la calle al haber sido abandonada por su familia tras quedarse embarazada a una temprana edad. Geraldine explicaba orgullosa como nunca había caído en el alcoholismo ni la drogadicción y uno de sus hijos había conseguido ir a la universidad. También retrató a personajes anónimos como los trabajadores de la empresa Embassy Cleaners.

Guinan explicaba cómo para él, la parte más apasionante de su trabajo era la observación, contemplar el paso de las personas en los bares, en la calle o en un tren y, de pronto, elegir un objetivo para representarlo. El artista viajaba en líneas de metro menos frecuentadas, como la de Ravenswood, utilizando un

cuadernos en el que tomaba rápidos esbozos de la postura de la persona, de su actitud, de la manera en que la luz iluminaba sus cabellos. El talento de Guinan fue precisamente el de prestar atención a esas personas olvidadas y otorgar el protagonismo a los anónimos habitantes de Chicago y el museo lionés ha acertado poniendo el acento en esa población omitida, en ocasiones, de los grandes relatos.

La muerte no existe. El espíritu ni nace ni muere

La materia ni se crea ni se destruye, sólo se transforma, como enunció Lavoisier, ¿Y el espíritu?

La muerte no existe es una exposición colectiva en la que treinta y siete artistas, procedentes de EEUU, Méjico, Venezuela, Italia y España, desde distintas disciplinas, reflexionan sobre el gran misterio que preocupa al hombre desde sus inicios. Cada civilización se ha caracterizado por el tratamiento que ha dado a la muerte, artistas, científicos y filósofos han ilustrado o enunciado sus teorías al respecto.

La muestra, comisariada por Gene Martín y Alejandro Mañas, está dividida en cinco apartados. En el primero, *La muerte del individuo*, Diego Aznar nos muestra *Cama*, en óleo sobre lienzo, como un altar en el que se celebran los actos más íntimos y sagrados del ser. Quinita Fogué presenta *Posos*, óleo en azules, naranjas y tierras, en el que personajes rodeados de luces, ascienden por una escalera, la artista nos advierte: *No os encariñéis con este mundo, ni con lo que hay en él*. Mateo Patón intervienen los cristales del claustro plasmando su poesía:

Abrazar una flor sabiendo que el paisaje muere tantas veces como nace.

Mirar una estrella sabiendo que no hay distancia entre su muerte y su vida.

José Miguel Abril, muestra esculturas en alabastro. Mariano Calvé presenta *Senda infinita*, en gres y porcelana. Lucía Villarroya realiza *La emergencia de la luz*, esferas azules de cerámica están atrapadas en esferas de forja oxidadas, degradadas por el tiempo que simbolizan el cuerpo. Eulalia Valldosera participa con el vídeo *La despedida*. Y Robyn Chadwick, trae desde Nueva York *At the Water's Edge* en acuarela y tinta.

En la segunda parte, ***En la muerte no hay soledad***, Reyes Esteban exhibe *Despertar del corazón*, obra realizada con hilo de cobre y pasta egipcia. Ramón Boter está representado con *La muerte no existe*, en acuarela y acrílico. Ernesto Artillo muestra *La medida de Dios*, instalación realizada con troncos de pino. Sandra Moneny interviene con *Semillas*, 88 semillas de vidrio soplado a mano en las que con punta de diamante se han grabado los nombres de antepasados que partieron, colocadas sobre un lecho de sal en forma de círculo infinito, sin principio ni fin.

En el tercer apartado, ***Lo trascendido***, participa Alejandro Mañas con fotografía y una instalación *La noche trascendida*. Joana Cera presenta *Cuentos de ficción para moribundos*, QR en piedra negra y mármol blanco vinculado a dos audios. De Alina Rotzinger (Méjico) vemos *Transferaen* chapa de acero. Leo Tena exhibe la fotografía *Luz I*. El italiano Mijael Ruggierienseña *DUMM*, preciosa pieza colgante en pigmentos naturales, acrílico y polvo reflectivo con luz. Hugo Casanova titula su obra *Y la muerte no tendrá señorío*, como la poesía de Dylan Thomas, sobre sarcófago de acero corten y metacrilato

retroiluminado, piezas de translúcido alabastro simulan huesos. Gene Martín participa con dos obras *Transparent body, luminous world* realizada con tarros reciclados de potitos de bebé, acabado en silicona y retroiluminado con tubos de neón; y *El espíritu ni nace ni muere*, se trata de una impresión digital en 3D, realizada en plástico biodegradable (fécula de patata y almidón de maíz), y plantea: *Quizá, la verdadera pregunta sería ¿hay vida antes de la muerte? en lugar de ¿hay vida después de la muerte?*

Reflejos del espíritu, es la cuarta división, en donde encontramos acuarelas, acrílicos, tintas, collages y poesía del colectivo madrileño *Círculo del aguacompuesto* por Ana Coque, Liana de Plasencia, Maite Rodríguez, Mercedes Cimas, Nuria Recasens, Carla de Vicente, Celia Guerrero y Leonor Berlanga. Araceli García presenta *Regreso*, obra sobria en el color y rica en transparencias, en acrílico y conté sobre papel de algodón. Laura Rubio desde Méjico trae *El Cielo Aquí*, instalación en papel Kozo intervenido con incienso, cera de abeja y pigmento índigo, con elementos cerámicos.

Para terminar con **Del principio al final**, encontramos *Colapso*, una vidriera realizada por Carmen Solsona. Carlos Pujol está representado con una escultura en madera de pino, piedra y espejos. Marianela Morales expone *Flujo de Vida eterna* obras en acuarela y tinta china sobre papel Kozo. Laura Kmtez de Florida con *Sense inmersion*, pintura en técnica mixta sobre papel. Marta Ortega en acrílico sobre tabla muestra *Soy EternaMente Libre*. Fernando Gaya expone *Ave Fénix*, un óleo sobre tela. Luis Salvador participa con *Principio y fin*, instalación realizada con bastidor y tela. Y Carolina Cañada presenta *Milagritos*, pequeñas tablas de madera de diversas formas, pintadas en guache, formando una composición muy colorista.

Hasta el 24 de septiembre. Se trata de una exposición muy variada, como hemos podido ver, que nos invita a meditar sobre el misterio de la muerte en un marco monástico,

patrimonio espiritual. El entorno del monasterio es propicio para practicar senderismo, y por las noches podemos contemplar el limpio cielo plagado de estrellas, la noche más hermosa.

Katia Acín. Gran Mujer

Desde que las técnicas de grabado se liberaron de su obligación de abastecer de infinitas imágenes, y las tareas de reproductibilidad recayeron en nuevas tecnologías, se abrió un nuevo campo hacia la experimentación y la búsqueda de los lenguajes propios y únicos del arte gráfico. Una liberación hacia la curiosidad y la inquietud, motores perfectos para un movimiento continuo, fuerzas inagotables para una exploración artística hacia nuevas soluciones.

La curiosidad y la inquietud fueron sin duda también los motores que llevaron a Katia Acín hacia el grabado, encontrando en distintas técnicas campos para explorar nuevas soluciones gráficas. Así lo podemos observar en la exposición titulada *Katia Acín. Gran Mujer*, organizada en la sala África Ibarra del Paraninfo de la Universidad de Zaragoza entre el 7 de marzo y el de julio de 2023, y comisariada brillantemente por la historiadora del arte y máxima especialista en grabado contemporáneo aragonés, Belén Bueno Petisme.

Katia Acín (Huesca, 1923 – Pamplona, 2004) fue una niña cuya infancia terminó tempranamente, en agosto de 1936, cuando sus padres Concha Monrás y Ramón Acín fueron asesinados por fascistas. La Guerra Civil también le arrebató su identidad, Katia pasaría a ser Ana María, un cambio de nombre impuesto para intentar borrar sus raíces libertarias. Su actividad profesional fuera del ámbito doméstico no se desarrolló hasta que cumplió los cuarenta años, cuando pasó a ser profesora en distintos centros. Finalmente, su formación artística se

inició cuando concluyó su carrera como docente. Cursó sus estudios en Bellas Artes en Barcelona durante su jubilación, encontrando en el grabado un conjunto de técnicas que encajaban con sus anhelos creativos. Como ella misma decía: "me decido por el grabado ya que la dureza de los materiales y el trazo fuerte me transportan a los primeros balbuceos de mi adolescencia truncada".

En la muestra *Katia Acín. Gran Mujer*, se pone de relieve su extraordinaria producción gráfica. En una primera instancia, las estampas de la artista oscense nos recuerdan a los grabados en madera de la célebre artista Käthe Kollwitz, o incluso a los de su padre Ramón Acín. Sin embargo, estas afirmaciones serían reduccionistas, ya que Katia llegó a explorar de una forma particular y personal las posibilidades del grabado. Hizo uso diversas técnicas de arte gráfico como la serigrafía, el aguafuerte o la aguatinta, aunque fue el trabajo directo de las gubias sobre el linóleo y la madera el que más desarrolló, como se puede comprobar en la exposición.

La profunda sutileza y la extraordinaria suavidad de la línea en su serie de linóleos *Gran mujer* de 1995, transita hacia resultados más *brut* y menos depurados, pero igualmente bellos en la serie de grabados en madera titulada *Cajitas* de 1999. Siempre de una manera tremadamente expresiva, la obra gráfica de Katia Acín es capaz de conjugar resultados muy distintos con gran personalidad.

Esta muestra también nos permite observar cómo Katia Acín se enfrenta a otras técnicas, siempre de manera coherente con las posibilidades de cada una. La fuerza expresiva de la mancha del carborundo en *Mujer* (1995), la rápida y expresiva línea del aguafuerte en *Mujer marcada* (1995), el poderoso y aterciopelado negro de la punta seca en *Lamento* (c. 1999) o las tintas más planas de la serigrafía en *La niña azul* (c. 1995-96), dejan constancia de esa inquietud y curiosidad a la que aludíamos al principio, de una artista incansable en una búsqueda continua por explorar intrínsecamente las

posibilidades de cada técnica.

Esta exposición se completa con una serie de materiales como vitrinas en las que podemos observar distintas planchas de algunas de las estampas expuestas, una auténtica maravilla que nos permite observar y comprender mejor su proceso creativo, así como un maravilloso video que nos acerca un poco más a la personalidad de la artista oscense. En conjunto, la pequeña sala África Ibars del Paraninfo se convierte en un joyero, cuidadosamente ordenado por Belén Bueno, que alberga la producción gráfica de una de las grabadoras aragonesas más interesantes de las últimas décadas.

Finalmente, también me gustaría destacar el trabajo realizado en el catálogo de la exposición, homónimo de la muestra, editado por Prensas de la Universidad de Zaragoza, y elaborado por la comisaria y el profesor Manuel García Guatas, especialista en arte contemporáneo. Se trata de una publicación de una gran calidad científica, con un aparato gráfico sumamente cuidado, que completa a la perfección la exposición planteada.

La presencia de los bronces artísticos nipones en las publicaciones periódicas españolas a principios del siglo XX

Una breve historia del bronce japonés

En Japón, el trabajo del bronce en piezas de considerable tamaño se remonta al periodo Yayoi (300 a.C. – 200 d.C.), donde surge el *dōtaku*, objeto ritual japonés campaniforme que presenta una decoración con motivos vegetales y zoomorfos (Nanba, 1997). En ocasiones, algunas de estas formas que se encuentran presentes en los relieves recuerdan a diferentes tipos de insectos. Según los diversos estudios antropológicos se cree que estos objetos tenían una doble función, por un lado, servían como soporte para las plegarias de las buenas cosechas contra las plagas que afectaban a los campos de arroz mientras que, por otro lado, cumplirían una función protectora al ser utilizadas como campanas de emergencia ante la presencia de invasores. La técnica empleada durante su ejecución es la realización de moldes de arenisca o arcilla en los que se labraban diseños para crear los relieves de la superficie exterior (Mizoguchi, 2013).

La tradición artística de objetos de bronce tuvo su continuidad en el tiempo. Así, en los periodos Asuka (552-710) y Nara (710-794) tenemos ejemplos de piezas elaboradas en este material. Normalmente este tipo de obras serán realizadas dentro de un contexto religioso en los que el budismo será el verdadero protagonista, representándose relieves que muestran pasajes relevantes dentro del credo o figuras importantes como diversas deidades. Por ello, en el Hōryū-ji hay varias esculturas realizadas en bronce entre las que encontramos la triada Shaka, en la se representó al fundador del budismo y sus dos *bodhisattvas* asistentes Yakuo y Yakujo. Estas esculturas pueden considerarse uno de los ejemplos representativos del trabajo en metal de este periodo. Las tres piezas están atribuidas a uno de los escultores budistas más famosos de aquel momento, el cual es conocido como Tori. Dicha figura fue realizada a semejanza del príncipe Shōtoku Taishi (574-622) para que sanase de una enfermedad. Finalmente, este falleció antes de la conclusión de la escultura en el año 623, por ello la obra se finalizó con la intención de que el noble alcanzase la iluminación y la Tierra

Pura. Asimismo, hay dos esculturas más realizadas en bronce dorado dedicadas a la madre y al padre de Shōtoku. La primera de ellas es la estatua de Yakushi Nyorai, situada en el hall principal del Hōryū-ji y dedicada al emperador Yomei, Tachibana no Toyohi (518- 587). La segunda Amida Nyorai fue construida en el 622 en memoria de la emperatriz Anahobe no Hashihito (560-622). No obstante, hay que advertir que la estatua original fue robada en 1097 y durante el periodo Kamakura (1185-1333) hicieron una réplica situada también en el hall principal (Hōryū-ji, 2022).

A lo largo del periodo Heian (794-1185) las obras en bronce fueron poco relevantes, pese a ser la era de oro de la literatura nipona no encontramos abundantes ejemplos en los trabajos de fundición. En su lugar, para las estatuas religiosas se empleó como material preferente la madera (Gowland, 1894).

Con el periodo Kamakura hay un cambio de paradigma. Tras el dominio militar y el establecimiento del shogunato ocurre un renacer en todas las manifestaciones artísticas que se encontró estrechamente vinculado al contexto religioso. En este arco cronológico se realizó el daibutsu de Kamakura o gran buda de Kamakura, una de las obras más significativas dentro de la estatuaria de bronce en el arte japonés. Sus enormes proporciones, hace que esta pieza goce de una notoria magnificencia. Esta escultura de Buda en posición sentada es la segunda más grande en todo el País del Sol Naciente. La estructura en el interior de la estatua es hueca, permitiendo así el acceso del visitante. Se cree que esta pieza fue concluida en torno a 1252, dicha imprecisión en la datación se debe a que en los registros de la ejecución de la misma no aparece con claridad el momento de su realización. En la actualidad la colosal escultura se encuentra dispuesta al aire libre, desprovista de alguna estructura que lo proteja, aunque sí que se sabe que en origen estaría en el interior de un templo realizado en madera que fue arrasado en el siglo XV

debido a un tsunami (Kidder, 1961).

No será hasta el periodo Edo (1603-1868) cuando tengamos de nuevo un empleo notorio de la técnica de fundición en bronce a la cera perdida. Durante esta época y bajo la supremacía del clan Tokugawa floreció una estética renovada en las diferentes manifestaciones artísticas del País del Sol Naciente. Asimismo, en este arco cronológico se realizaron una serie de piezas que pueden actuar como muestras representativas de la perfección alcanzada en el trabajo de los metales. Por ello, tenemos diversas obras que fueron ejecutadas en bronce en este periodo encontrando así campanas ceremoniales, estatuas o puertas en las que se manifiesta un dominio total del modelado y la destreza técnica por parte de los artistas. Entre todos los ejemplos localizados destacaremos la estructura funeraria dedicada a Tokugawa Ieyasu (1543-1616), la cual se encuentra dentro del santuario Thōshō-gūde Nikkō. Esta construcción consta de una decoración sencilla de volúmenes limpios y perfectamente discernibles, los cuales se hallan en claro contraste con el abigarramiento presente en otros lugares del complejo. Frente a la tumba se dispuso un altar sobre el que se colocó un vaso votivo, un incensario y un candelero en los que se incorporaron el *mon* o blasón de los Tokugawa. Además, dentro de este espacio funerario se erigieron unas magníficas puertas decoradas con una serie de motivos florales y símbolos budistas. Dicha composición se encuentra enmarcada gracias a la presencia de dos esculturas que representan tigres, cerrándose así todo el conjunto. Sin embargo, hay que advertir que este complejo arquitectónico también posee otro tipo de piezas realizadas en bronce, como son las denominadas linternas japonesas o *tōrō*. Otro ejemplo notorio en la utilización del bronce fue el Taiyūinbyō, mausoleo erigido en 1653 donde yacen los restos del *shōgun* Tokugawa Iemitsu (1604-1651). En esta construcción habría que destacar la fantástica decoración incorporada en las puertas de acceso (Gowland, 1894). Por otro lado, también se realizaron esculturas que presentaban diseños vegetales, animales y

humano, además de los denominados “vasos de flores”, piezas decorativas que presentan una forma similar a las de un jarrón, presentando en ocasiones dos asas (Goedhuis, 1989).

Tras la apertura de Japón durante el periodo Meiji (1868-1912) el bronce comienza a invadir otras realidades, ya no solo se limita el empleo de este material dentro de un pretexto religioso o funerario. En el último tercio del siglo XIX hubo una renovación en las artes promovida por el contacto con la civilización occidental, no siendo necesario que las obras tuvieran un significado ceremonial o sirvieran de soporte físico para rememorar una historia acontecida en el pasado. Por ello, se comienzan a demandar objetos que prescindan de una utilidad práctica, primando así la exhibición de la pieza. Esto permitió a los artistas progresar sobremanera en lo estético y así dejar fluir su imaginación. La vida privada y el aumento de la burguesía fue un factor que conllevó una mayor pluralidad en las piezas de bronce, ya que estas fueron muy demandadas en territorio nipón y desde el extranjero, siendo extremadamente cotizadas entre la nobleza y las altas clases occidentales (Greey, 1888). Hasta el primer tercio del siglo XX se vivió una era de oro en la historia japonesa del trabajo en bronce. Sus creaciones hundían sus raíces en aquella tradición del trabajo del metal surgida en el periodo Nara pero con un carácter técnico y estilísticos modernos. Alcanzaron altas cotas de dominio de la técnica de la cera perdida y sustituyeron las formas angulosas y geométricas por un nuevo naturalismo. En esta era podemos citar algunos de los nombres que ejecutaron con maestría diversas piezas de fundición como fueron Seimin y Toiin. No obstante, hubo un elenco de artistas que también contribuyeron con sus trabajos en bronce, entre los que encontramos a Harutoshi, Kunihisa, Kamejo, Teijo o Taiichi (Gowland, 1894).

La popularidad del bronce japonés durante el último tercio del siglo XIX en Occidente: el gran Buda de Kamakura.

La pasión que despertó este material en los extranjeros que

viajaron a Japón fue la causa de su éxito en Occidente y su exportación. Una de las piezas de bronce que causaron gran impacto en el imaginario de los visitantes foráneos fue el ya citado gran Buda de Kamakura. En este contexto se enmarcan los testimonios escritos de algunas personalidades de la época. Así, el diplomático austriaco Alexander von Hübner (1811-1892) llegó a Yokohama en julio de 1871 y estuvo en Japón durante dos meses. A lo largo de su estancia se encontró respaldado por el diplomático y japonólogo Ernest Mason Satow (1843-1929) (Suzuki, 2011). Hübner visitó la estatua budista y realizó una descripción en algunos de sus textos en los que pone de manifiesto su admiración hacia la pieza (Von Hübner, 1871). En octubre del mismo año desembarcaron en Japón los franceses Henri Cernuschi (1821-1896) y Théodore Duret (1838-1927). Cernuschi compró un Buda Amida realizado en bronce procedente del templo Banryū-ji situado en Meguro (Suzuki, 2011). Este pasó a formar parte de su colección y se exhibió en la *Exposition des Beaux-Arts de l'Extrême-Orient de París* en el año 1873 junto a otras 1.500 piezas del mismo material (Jacquemart, 1873). Por otro lado, cabe destacar que Duret mencionó al Buda de Kamakura en su obra *Voyage en Asie: le Japon, la Chine, la Mongolie, Java, Ceylan, l'Inde* publicada en 1874 (Duret, 1874).

Posteriormente en 1876 el empresario Félix Régamey (1844-1907) y el orientalista Émile Guimet (1836-1918) también desembarcaron en el País del Sol Naciente. Durante su estancia encargaron un juego de replicas a menor escala de las veintitrés estatuas que componen el mandala tridimensional de la sala de lecturas del templo Tō-ji de Kioto, las cuales expusieron en la *Exposición Universal de París* de 1878 (Suzuki, 2011). Además, Guimet describió el Buda de Kamakura en su *Promenades japonaises* publicado ese mismo año (Guimet, 1878).

Las informaciones presentadas en este artículo fueron algunos de los testimonios de los viajeros occidentales que pudieron

visitar aquel Japón que se encontraba en pleno proceso de cambio entre la tradición y la vanguardia. Este tipo de textos pudieron influir en los estudiosos del arte nipón apareciendo en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX en diversas publicaciones periódicas algunos escritos que mencionaron los bronces y la escultura nipona.

El descubrimiento del arte japonés en Europa durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX: una breve introducción

Fue a mediados del siglo XIX cuando el País del Sol Naciente, tras largos siglos de aislamiento, fue obligado por las potencias occidentales a abrir sus fronteras y a establecer tratados de comercio y amistad con diversos países. Esta apertura impulsó el inicio de un acelerado proceso de modernización del país que se llevó a cabo con extraordinaria rapidez a lo largo del periodo Meiji (1868-1912) (Beasley, 2008). Durante este lapso, Japón se transformó por completo, alcanzando altas cotas en cuanto al desarrollo y la modernización de su sociedad. Este hecho tuvo una repercusión internacional relevante, provocando que europeos y americanos fijaran su atención en la emergente nación del “Lejano Oriente”. Pronto se descubrió que Japón era un país que poseía una antigua y exquisita tradición cultural y artística, la cual produjo enorme fascinación (Barlés, 2012). En concreto su arte tuvo especial impacto en Occidente, y de forma específica, las estampas y los libros ilustrados pertenecientes al *ukiyo-e*, generándose una gran atracción y mostrando un especial interés en reproducir la imagen exótica del Japón que tanto gustaba por entonces. Además, este nuevo arte procedente del Extremo Oriente ofreció unos principios y recursos estéticos novedosos, los cuales llamaron la atención de los artistas y creadores que se encontraban en un momento de renovación (Almazán, 2003).

De esta forma, Japón y su arte pudieron ser conocidos en Occidente por diferentes vías. Las Exposiciones Universales e

Internacionales que, a partir del siglo XIX se celebraron en las grandes capitales del mundo, desempeñaron un papel trascendental. Tras su apertura, el Japón Meiji comenzó a participar en ellas para mostrar sus más singulares productos (Conant, 1991). Fue en las exposiciones celebradas en Londres, París, Viena, Fidadelfia, Milán y un largo etcétera de ciudades del mundo occidental cuando el público europeo y americano pudo contemplar por primera vez arte japonés que incluía, grabados, marfiles, cerámicas, bronces, lacas y un sinfín de objetos pertenecientes al país nipón. El arte japonés también llegó hasta Occidente a través del comercio. Tras la obligada apertura del Japón con la llegada en 1854 a las islas del norteamericano Comodoro Matthew C. Perry (1794-1858), se firmaron en 1858, tratados de amistad y comercio con EE. UU, Reino Unido y Francia. Pronto se establecieron acuerdos con otras naciones; con Alemania en 1861, con Italia en 1866 y con España en el año 1868, tratado que, lamentablemente, fue poco fructífero (Barlés, 2003). Estos acuerdos supusieron la llegada masiva de productos nipones a Europa y América. En las principales ciudades, comenzaron a abrirse tiendas especializadas y almacenes que vendían objetos japoneses (Fernández del Campo, 2001). En el caso de Francia, y concretamente en París, se inauguraron numerosos establecimientos que comerciaban con piezas de arte niponas. Ejemplo de ello fueron La Porte Chinoise, propiedad de Monsieur Bouillette, primera tienda de objetos nipones que abrió sus puertas en la 36 Rue Vivienne de París en 1861, a la que luego siguió, en 1862 L'Empire Chinoise del Sr. Decelle. Además, en ese mismo año, Madame Desoye y su marido, que acababan de volver de Oriente, abriendo a su regreso La Jonque Chinoise, en la Rue de Rivoli, establecimiento que importaba piezas colecciónables del continente asiático y artesanía de todo tipo. Estos comercios se convirtieron en lugares de peregrinación para diversos artistas, literatos y eruditos que querían estar a la vanguardia de la moda por lo exótico (Sullivan, 1997). También las publicaciones periódicas tuvieron un papel nuclear en la difusión de lo nipón. Entre

todas ellas destaca *Le Japon Artistique, documents d'art et d'industrie*, revista ilustrada de periodicidad mensual específica sobre arte japonés que Samuel Bing editó entre 1888 y 1891. Esta publicación surge en el momento de máximo esplendor de la moda por lo japonés y es fruto de la cada vez mayor demanda de información específica y veraz sobre el tema. En ella se recogieron numerosos artículos, redactados por los mejores expertos e ilustrados con esplendidas reproducciones de piezas representativas y originales, dedicados a distintas manifestaciones artísticas, en especial a *ukiyo-e* y *e-hon*, siendo estas las piezas más cotizadas por los coleccionistas de aquel momento. Su deseo de difundir al máximo el arte nipón le llevó a publicar la revista en tres lenguas: francés, inglés y alemán (Bing, 1888-1891).

El caso español: unas pinceladas de la recepción e influencia del arte japonés durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX

Las relaciones de Japón y España en la época del Japonismo no fueron tan intensas como las que se establecieron en otras naciones occidentales (Barlés, 2012). Aunque el inicio oficial de las relaciones con Japón tuvo lugar en 1868, fecha en la que ambos países firmaron el primer Tratado mutuo de amistad, comercio y navegación, la compleja situación política, social y económica que vivió la España de aquella época impidió que se establecieran unas sólidas relaciones comerciales y diplomáticas entre nuestro país y el archipiélago nipón y que fraguasen estrechos vínculos a nivel artístico y cultural. Durante mucho tiempo se creía que tales relaciones habían sido puntuales y casi anecdóticas. Sin embargo, tal y como han revelado los últimos estudios realizados sobre la materia, en nuestro país y durante esta época, Japón, su cultura y su arte, tuvieron una presencia y un impacto que si bien no fueron tan intensos como lo que hubo en otros países de Occidente fueron más que significativos (Barlés, 2010).

Así, por una parte, sabemos que llegaron hasta España piezas

de arte nipón por muy diferentes vías. Casos excepcionales son las obras traídas personalmente por viajeros españoles que visitaron o residieron en el País del Sol Naciente, ya que fueron muy pocos. Gran parte de los objetos artísticos japoneses que llegaron a nuestro país en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX fueron adquiridos en diversas capitales europeas (sobre todo en París) por españoles (artistas, literatos, empresarios y comerciantes). Sin embargo, buen número de piezas pudieron ser compradas en tiendas del país, cuyos dueños las importaron a su vez de distintas ciudades de Europa y, con el tiempo, del mismo Japón. Las investigaciones realizadas por Ricard Bru han puesto en evidencia que se abrieron numerosas tiendas y establecimientos en nuestra geografía donde se vendía arte japonés, en especial en Madrid (La japonesa, Sobrinos de Martínez-Moreno, Sucesores de Pallares Aza y Artículos de Japón, etc.) y, sobre todo, en Barcelona (La botiga de Vidal, Bruno cuadros, El Mikado, Casa Busquets, Almacenes del Japón, Sociedad Clapes y Compañía y El Celeste Imperio, etc.) (Bru, 2007; 2009-2010 y 2011).

Asimismo, las Exposiciones Universales fueron sin duda una vía fundamental a través del cual Japón, su cultura y su arte, se dieron a conocer. En el caso español, entre los meses de abril y diciembre del año 1888, tuvo lugar en Barcelona la primera Exposición Universal celebrada en España, la cual sabemos que tuvo un enorme alcance e inusitado éxito de público. El pabellón japonés, que se presentó en la ciudad condal de Barcelona marcó un hito fundamental en el proceso de conocimiento por parte del pueblo español de aquel “lejano país” y en la expansión del fenómeno del gusto por lo japonés y el Japonismo (Almazán, 2008a).

También las publicaciones periódicas fueron un medio para la difusión del arte japonés. Ejemplos de ello los encontramos en títulos tan relevantes como *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, *La Época*, *Abc*, *La Gaceta Industrial*, *La*

Ilustración, Blanco y Negro, Alrededor del Mundo, Hojas Selectas o *La Ilustración Artística*, entre otros. En sus páginas, además de las noticias de actualidad, aparecieron multitud de artículos que versaron sobre las tradiciones y costumbres del lejano Japón. También la literatura japonesa tuvo su espacio en nuestra prensa y prensa ilustrada, habiendo también artículos que hablaban sobre relatos japoneses. Asimismo, también aparecieron textos que abordaron el tema del teatro nipón, tanto las giras teatrales como el teatro clásico (Almazán, 2000b). Sin embargo, lo que es más relevante para nuestro estudio es que en todos estos periódicos, revistas, almanaques y boletines se incluyeron una serie de noticias y artículos que abordaban el arte japonés. En ellas se pudieron leer informaciones y apreciar imágenes de diversas artes niponas como la arquitectura, jardín, escultura, pintura, grabado, eboraria, lacas, cerámicas o armas (Anía, 2019a; 2019b; 2019c y 2021).

“Bronces artísticos nipones” de *Hojas Selectas*: un estudio pormenorizado de los bronces japoneses a principios del siglo XX en España

A lo largo de nuestra investigación, la cual está centrada en el arte japonés presente en las publicaciones periódicas españolas del último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX, hemos trabajado multitud de revistas, periódicos, almanaques y boletines que presentaron informaciones e imágenes sobre los objetos nipones que llegaron a Occidente tras la apertura del periodo Meiji. Estos artículos fueron hallados en diferentes repositorios digitales entre los que se encuentran la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Virtual Prensa Histórica, Archivo de Revistas Catalanas Antiguas, Hemeroteca digital ABC y Hemeroteca digital *La Vanguardia*. Toda la información obtenida a través de estos repositorios se halla recogida en una serie de fichas de uso personal en las que se refleja el autor del texto, la referencia completa del artículo, el formato de

publicación, la difusión que tuvo, el contenido que presentó y las ilustraciones que lo acompañaban. Asimismo, entre todos los artículos pertenecientes a las diversas publicaciones periódicas españolas hemos localizado unas informaciones que estaban dedicadas íntegramente a los bronces japoneses. No obstante, y previamente a abordar este estudio, debemos de citar los trabajos realizados por David Almazán, profesor de la Universidad de Zaragoza, que ha dedicado una importante parte de su carrera científica a estudiar el arte japonés y Japonismo en la prensa ilustrada española desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, coincidiendo así con el fenómeno de descubrimiento y difusión del arte nipón en nuestro país (Almazán, 1996-1997; 1998a; 1998b; 1998c; 1999; 2000a; 2000b; 2000c; 2003; 2004a; 2004b; 2005; 2008a y 2008b). Por tanto, sus escritos sentaron las bases para poder abordar nuevos trabajos de investigación en la misma línea que analizasen no solo la prensa ilustrada sino todo tipo de publicaciones periódicas (Anía, 2019a; 2019b; 2019c y 2021).

Entre todos los artículos recopilados en el vaciado de los diferentes repositorios digitales se localizó en 1905 en la revista *Hojas Selectas* el texto titulado “Bromces artísticos nipones”, cuyo contenido refleja un profundo conocimiento en lo que al arte del País del Sol Naciente se refiere. Este escrito fue realizado por el norteamericano Randolph Iltyd Geare, el cual entre 1882 y 1917 fue jefe de división de correspondencia y documentos del Instituto Smithsonian, datos que se encuentran recogidos en el documento “Lists of Relevant Smithsonian Institution/US National Museum Personnel”. No obstante, sabemos que Geare debía de ser un apasionado del arte nipón, ya que también publicó otros trabajos en la ya citada revista barcelonesa, abordándose así objetos tan notorios como las porcelanas japonesas o las lacas (Geare, 1904 y 1908). El artículo comienza destacando la sensibilidad que poseen los japoneses hacia lo artístico, siendo una fiel muestra de ello las piezas que son capaces de realizar en

bronce. A continuación, explica las diferentes aleaciones de bronce más utilizadas por el pueblo nipón que, según el autor, son cinco: “la llamada *karakane*, aleación de cobre y estaño; *shakudo*, formada por cobre, plata y oro; *shibuichi*, conteniendo de cinco á cincuenta por ciento de plata aleada al cobre; *shiruichi* (bronce), con veinticinco á cincuenta por ciento de zinc y el resto cobre; y *seido*, compuesto de cobre, plomo y estaño” (Geare, 1905).

Posteriormente, se nos presenta una historia y evolución cronológica del empleo del metal en la realización de objetos. El autor inicia el recorrido en el siglo VII, donde explica que los descendientes de coreanos mezclados con los japoneses serían los primeros en trabajar este material. Habiendo una primera aplicación en puntas de flecha o espadas. No obstante, destaca que en el periodo Nara se realiza la figura colosal del “dios Niorai, del templo de Jakusi, en Nara”. Ciertamente, se refiere al “Buda de la medicina” conocido también como *Yakushi Nyorai*, el cual estaba ejecutado en bronce y situado en el interior del templo *Yakushi-ji*, otorgando así el nombre a la construcción. Se tiene constancia de que esta figura fue una de las primeras imágenes budistas procedentes de China en el año 680. Además, en el texto también se alude a la campana y la estatua *Rocana* de dieciséis metros de altura, ambas situadas en el *Tōdai-ji*, uno de los templos budistas más representativos del periodo Nara. La estatua a la que probablemente se refirió fue el *Daibutsu* o gran Buda de Nara, el cual es una representación del Buda celestial *Vairocana*.

El texto continúa mencionando que a partir de aquí los objetos de bronce prolongaron su fabricación pero que no fue hasta el periodo Tokugawa (1603-1868) cuando el arte de la fundición recibió verdaderamente un impulso. El escritor afirma que previamente a este momento histórico los artistas que realizaban obras reseñables en el campo de la metalurgia eran coreanos, advirtiendo que las piezas efectuadas entre los años

1200 y 1600 eran meras copias de piezas procedentes de China o Corea. Asimismo, añade que estas obras se encontraban enmarcadas en ámbitos vinculados con la religión, advirtiendo que el momento en que la escultura consiguió desligarse de este pretexto fue cuando Japón tuvo influencia extranjera. A partir de aquí “comenzó entonces la fabricación en grande escala de jarrones para flores, pebeteros y objetos varios para el público; pero es relativamente reciente la época de fabricación de objetos de bronce trabajados con tanto arte que llegan á competir con las maravillosas producciones salidas del cincel de los mejores orfebres” (Geare, 1905).

A continuación, prosiguió insistiendo sobre la importancia que tuvo el periodo Edo en la fabricación de objetos decorativos de bronce. Como podemos ver en este fragmento:

Puede, pues, dejarse sentado que la época Tokugawa es sincrónica de la edad artística del bronce en Japón, variando los asuntos decorativos desde las sencillas reproducciones de flores hasta los grupos y combinaciones más íntimas, reproduciendo escenas budistas. Fabricábanse en esta época muchas lámparas, linternas, pantallas, vasos, campanas, pilas de agua bendita y otros objetos. El oro puro entraba en bastante abundancia. Comenzó también entonces el uso de objetos de bronce para el adorno personal, fabricándose junto con estatuas para los templos y figuras gigantescas para remates de edificios, un gran número de objetos más pequeños, tales como espejos, cajitas para medicamentos, petacas para tabaco, pipas, cajas para recado de escribir, peinetas y muchos otros objetos en uso entre los pueblos civilizados (Geare, 1905).

A partir de aquí, comienza una introducción a la mitología japonesa y su riqueza. Esto se justifica debido a que en las imágenes escogidas para ilustrar el texto aparecieron plasmados diferentes personajes o elementos pertenecientes a relatos, leyendas o mitos japoneses. De este modo, se comenzó

a analizar estas piezas de manera pormenorizada, describiendo los elementos simbólicos que las componen y su significado. Entre las obras presentes se encontraba la representación de Jiraiya (Fig. 1), cuya historia refleja como un bandido desesperado acaba convirtiéndose en un ciudadano útil. Dicha iconografía se inspiró en el argumento de la novela *Jiraiya Goketsu Monogatari*, la cual fue dividida en cuarenta y tres episodios y publicada entre 1839-1868 (Asahiko, 1993). Otra de las piezas que acompañan el texto hace alusión al dios Shōki (Fig. 2), deidad considerada como vencedora de espíritus y seres malignos que procede de la cultura China. Debido a su incorporación en las creencias religiosas japonesas se le atribuyó la nueva virtud de ser un dios protector contra las plagas (Munsterberg, 1982). También se describe el Ho-o, ave mitológica equivalente a nuestro Fénix cuya leyenda fue importada desde el Celeste Imperio entre los siglos VI y VII. En el texto, se nos dice que el artífice de esta obra "Jiyemo Yasotero, miembro celebre de la familia Nakaya, atribuyéndole la gloria de haber sido de los primeros artistas que concibieron la idea de adornar los bronces con figuras de alto relieve, escogiendo, flores, pájaros, etc., para darles mayor expresión". Conformando así una producción de bronces finos de alta calidad ejecutados durante los siglos XVI y XVII. Asimismo, se mencionan la popularidad que alcanzaron las cestas de flores realizadas en este material (Fig. 3). Además, entre las imágenes aparecen aves como el gallo y la gallina (Fig. 4), una pareja de Ho-Hos (ave fénix japonesa) (Fig. 5) o la representación de uno de los siete genios protectores de la agricultura montando un rengífero (Fig. 6). Como colofón de este muestrario se añadió una pieza que se compone de dos cigüeñas cuya función era la de estuche y pebetero (Fig. 7) (Geare, 1905).



Figura 1. Bronce alusivo al mito del anciano Dojiro y el bandido Jiraiya



Figura 2. El dios Shoki, genio dotado de prodigiosa fuerza, dando muerte a dos demonios



Figura 3. Cestita de flores que sostiene dos ramas de ciruelo japonés, en las que se ha posado una pareja de ruiseñores



Figura 4. Gallo de pie sobre un tambor dentro del cual ha empollado una gallina

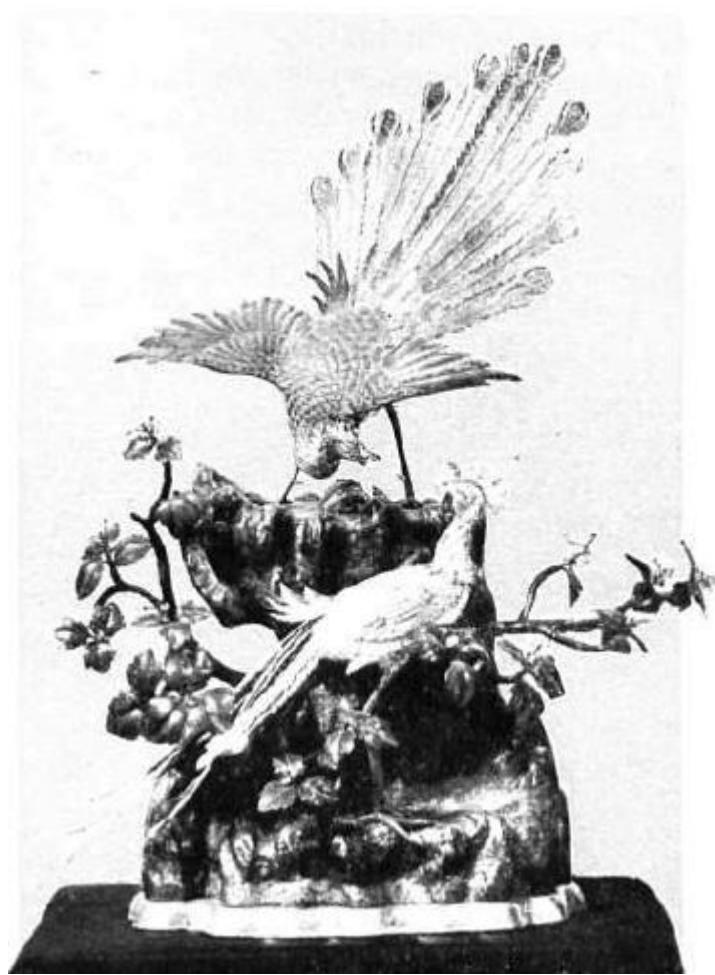


Figura 5. Búcaro adornado con una pareja de Ho-Hos (el ave fénix japonesa) cuyas plumas son de incomparable belleza



Figura 6. Uno de los siete genios protectores de la agricultura, cabalgando en un rengífero



Figura 7. Grupo de tres cigüeñas, dispuesta la mayor para servir de estuche y pebetero

En relación con los artistas, el autor del artículo afirma que hubo una mujer sobresaliente en el trabajo del bronce denominada Kame. Las obras de esta eran fácilmente reconocibles, ya que sus incensarios llamaron sobremanera la atención de los coleccionistas, tanto por su fina superficie como por la delicadeza de las piezas. En la historia reciente de los bronces nipones también encontramos nombres que han realizado trabajos notables. Un ejemplo de ello fueron el grupo de artistas que estaban bajo las enseñanzas de los

hermanos Katsujiro y Jasutaro Oshima, produciendo piezas ornamentales que alcanzaban un alto valor comercial. La revalorización de estos bronces hizo que se ampliase el mercado y así apareciesen imitaciones muy baratas, cuya función fue satisfacer la ingente demanda en la producción de piezas (Geare, 1905). El artículo concluye con la explicación pormenorizada de la técnica empleada en la fundición de estos objetos siendo, en líneas generales, el procedimiento popularmente conocido como cera perdida.

Debido a todo lo analizado hasta ahora podemos decir que Geare poseyó un gran saber acerca del arte japonés. Además, no sabemos con certeza cuales fueron las vías por las que este descubrió El País del Sol Naciente. Probablemente, al ser personal del Instituto Smithsonian pudo consultar diversas colecciones presentes en los Estados Unidos y documentarse sobre las diferentes manifestaciones artísticas japonesas. No obstante, no sabemos con certeza como llegó a trabajar en la revista barcelonesa *Hojas Selectas*, ya que era bastante habitual traducir textos sobresalientes de procedencia extranjera para enriquecer la publicación, constando su presencia mediante una serie de publicaciones en la década de 1900. Por otro lado, se nos advierte que las fotografías incluidas en los artículos son tomadas por el propio autor. Esta cuestión es relevante para nuestro estudio, ya que por ello no podemos atribuir las fotografías aparecidas en el texto de los bronces a colecciones españolas o extranjeras.

No podemos obviar los estudios realizados por la profesora Pilar Cabañas, gracias a los cuales se han constatado la presencia piezas de bronces en colecciones privadas y públicas de arte japonés en España, algunas de ellas ya desaparecidas (Cabañas, 2003; 2016). Quizás, esta admiración y coleccionismo hacia las piezas de bronce no fue algo tan extraño, entrando estas al mercado de arte nipón junto a otras destinadas a la exportación como cerámicas, lacas, grabados y pequeñas esculturas. Por ello, no es de extraño que las formaciones de

las colecciones de este tipo de objetos coincidiesen con la publicación de este artículo a principios del siglo XX, siendo la elaboración del mismo una consecuencia directa de la posible demanda sobre el conocimiento de los bronces nipones.

Conclusiones

Cabe decir que en la actualidad son escasos los estudios histórico-artísticos nacionales que traten este tema de los bronces japoneses, percibiéndose una pérdida de interés hacia este tipo de piezas, generándose así la necesidad de elaborar una monografía o un catálogo que aborde estas producciones. Asimismo, hay que recalcar que durante el periodo Meiji y la época del Japonismo dichas obras gozaron de una gran popularidad entre la nobleza y la alta burguesía de Occidente. Un ejemplo de ello es la ya citada colección Cernuschi, la cual se dijo que albergaba una cantidad aproximada de 1500 piezas. Aunque esta no fue la única que atesoró obras excepcionales, habiendo también en los museos contemporáneos esculturas japonesas realizadas en este material que presentan un gran virtuosismo. No obstante, hay que advertir que unido a este fenómeno del coleccionismo surgió un interés documental por profundizar en el proceso creativo de estas piezas de bronce, así como de su génesis histórica. De este modo, hemos podido documentar la existencia de un artículo que habla exclusivamente de los bronces artísticos nipones en la revista barcelonesa *Hojas Selectas*, estando en consonancia con el acercamiento progresivo realizado desde las publicaciones periódicas españolas hacia el arte japonés durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. Sin embargo, este artículo es una novedad, ya que hasta 1905 no aparecen informaciones dedicadas en exclusiva a las esculturas decorativas pertenecientes a la metalurgia nipona. En su contenido, el autor nos presenta un recorrido cronológico ordenado resaltando algunos períodos históricos que bajo su punto de vista son esenciales para entender la evolución de la estatuaria en bronce. Siendo este el único testimonio de un

intento de profundizar en la evolución de los bronces japoneses en lo que a las publicaciones periódicas españolas se refiere. Además, enriqueciendo estas informaciones encontramos un listado de artistas japoneses relevantes, cuyas piezas serían la cumbre de la metalurgia nipona, siendo este el pretexto perfecto para la incorporación de imágenes de piezas de una alta calidad, las cuales se encuentran estrechamente vinculadas con la naturaleza, mitos, leyendas y folclore japonés. Asimismo, en armonía con el texto fueron reproducidas una serie de obras que ilustraron de manera gráfica a los lectores de la época, sirviendo estas como muestrario para su identificación. Por ello, creemos que este artículo es una fuente fundamental que pone de manifiesto el interés pormenorizado que había por lo japonés, y en concreto por los bronces nipones, a principios del XX en las publicaciones periódicas de nuestro país.

Sorolla en negro

La Fundación Bancaja realiza su aportación a la conmemoración del centenario del fallecimiento del pintor Joaquín Sorolla a través de la exposición “Sorolla en negro”, una muestra enmarcada dentro del Año Sorolla, declarado Acontecimiento de Excepcional Interés Público, y del décimo aniversario de la nueva Fundación Bancaja. Efemérides que han propiciado la apuesta por una actividad que busca aportar una imagen novedosa y diferente del artista de la luz, ofreciendo al visitante una mirada alejada de la producción más conocida del pintor valenciano. Una selección que, no solo ayuda a entender mejor su trayectoria, sino que además demuestra cómo su maestría le convirtió en una las figuras clave de la historia del arte español.

En una evidente declaración de intenciones, el recorrido da comienzo destacando cómo el objetivo es *dirigir la atención hacia el negro, a partir de la aparente contradicción que supone asociarlo con Sorolla, el pintor y de la luz y del color por antonomasia*. Él mismo recomendaba que los pintores modernos no debían hacer pintura ni dibujo negros. Y, sin embargo, el negro de encuentra en su paleta. En unos instantes en los que el negro comenzó a aceptarse como un color más, en las obras de Sorolla sugiere *elegancia y discreción, artificio y sencillez*. Un nuevo recurso al que el pintor supo sacarle el máximo partido.

Comisariada por Carlos Reyero, Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y de la Universidad Autónoma de Madrid hasta 2019,[\[1\]](#) la exposición se compone de más de un centenar de obras procedentes de instituciones públicas y privadas como el Museo Sorolla, el Museo de Bellas Artes de Bilbao, la Fundación Banco Santander, el Museo de Bellas Artes de València, la Colección BBVA, el Museo de Zaragoza, el IVAM, el Ministerio de Asuntos Exteriores o el Palacio de Viana. Fundación Caja Sur Córdoba, así como de los fondos de la propia Fundación Bancaria y de diferentes colecciones particulares. Todas ellas se disponen a lo largo de las cuatro secciones que componen el discurso museográfico: “Armonías en negro y gris”, “Negro simbólico”, “Superficies negras y oscuras” y “Monocromías”.

El planteamiento escogido parte de un estudio que va más allá de la pintura de Sorolla, sumergiéndose en la consideración que las tonalidades negras y grises adquirieron en aquella época. Para ilustrarlo se incluyen cuadros como *Triste herencia* (1899) o *Clotilde con matilla negra* (1911-1920), así como fotografías o un álbum de estampas japonesas. Además, se ha editado un catálogo donde se recogen todas las obras expuestas comentadas por su comisario, Carlos Reyero, Estrella de Diego e Isabel Cúa. La Fundación Bancaria lleva a cabo a su vez diferentes talleres didácticos gratuitos dirigidos a

escolares, personas con diversidad funcional y personas en riesgo de exclusión social, así como visitas comentadas para público general y grupos.

El resultado global de todas estas actividades es un proyecto sólido y didáctico, que contribuye a la difusión de uno de los artistas valencianos más universales aportando un prisma sugerente y atrevido, que huye de convencionalismos y da un paso más en la tarea de universalizar el arte y la cultura.

[\[1\]](#)Fue además director del Museo de Bellas Artes de Valencia entre 2019 y 2020.

Los Desastres de las Guerras. Goya, Diego Ibarra, Judith Prat

En 2008, en la introducción que hacía al amplio texto-estudio que escribí en el catálogo de la exposición *Goya. Los Desastres de la Guerra*, que Ibercaja organizó y presentó en una docena de ciudades españolas entre 2008 y 2010, escribía estas frases que resultaron ser premonitorias del contenido de esta exposición de *Los Desastres de las Guerras*:

Los Desastres de la Guerra de Goya constituyen unos de los conjuntos de imágenes más emocionantes y más impactantes que un artista haya podido plasmar jamás. Goya se adelantó mucho más de un siglo a los grandes reporteros gráficos de guerra del siglo XX, y a los actuales, a la hora de transmitir en

imágenes las experiencias vividas por él mismo y por otros españoles durante aquel durísimo y desastroso enfrentamiento bélico entre las tropas invasoras francesas, enviadas por Napoleón Bonaparte, y los patriotas españoles que, de diversas formas, se opusieron a sus deseos imperialistas, y que conocemos como guerra de la Independencia (1808-1839)".

En la muestra *Los Desastres de las Guerras*, organizada por Fundación Ibercaja y comisariada brillantemente por la doctora Pilar Irala, profesora e investigadora de la Universidad San Jorge de Zaragoza, se confrontan y dialogan 26 grabados de la serie *Desastres de la Guerra* de Goya con 26 fotografías tomadas por los acreditados y premiados reporteros gráficos aragoneses Diego Ibarra y Judith Prat en diferentes conflictos armados. Las fotografías fueron tomadas por ellos entre 2011 y 2022 en diferentes conflictos armados en países de África (Nigeria, Libia, Congo, Sudán del Sur) Asia (Siria, Irak, Afganistán, Turquía, Nepal), América del Sur (Colombia) y Europa (Ucrania). Junto con estas fotografías y grabados se exponen también el resto de los grabados de la serie de los *Desastres* del genial pintor y grabador aragonés.

Goya, entre 1809 y 1815, plasmó en imágenes sus *Desastres*, serie de 80 grabados que no pudo publicar en vida, porque las circunstancias políticas no lo permitieron, pues sus escenas eran demasiado veraces y duras, y totalmente inadecuadas para los tiempos de la Restauración absolutista. Cincuenta años después verían la luz en marzo de 1863, en primera edición realizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Estos jóvenes y destacados fotoperiodistas, Diego Ibarra y Judith Prat, a través de sus objetivos y siguiendo la senda gráfica iniciada por Goya, nos muestran con toda crudeza y fidelidad el dolor, la angustia, la muerte y la impotencia de las personas, la mayoría de ellas mujeres, niños y ancianos, sufrientes de los conflictos bélicos causados por intereses

económicos, políticos o religiosos, tanto internos como exteriores a esos países en conflicto. Ellos son los sujetos pacientes de todos esos abusos y violencias, recogidos en imágenes que, sin duda, no pueden dejar de conmovernos y emocionarnos a los que desde la distancia, y solo de forma intermitente y selectiva, tenemos conocimiento de dichos conflictos. Lamentablemente, después de unos días en que pueden ser noticia en las primeras páginas de los periódicos, en los noticiarios de radios y televisiones de todo el mundo, esos conflictos, que continúan, dejan de ser noticia. ¿Acaso, sin las durísimas imágenes de algunos de los *Desastres de Goya*, hoy tendríamos conocimiento de fusilamientos, asesinatos, robos y saqueos, violaciones, incendios, y desplazamientos y huidas de gentes de los pueblos de Aragón y de Castilla por los que Goya pasó de regreso de Zaragoza a Madrid en el otoño-invierno de 1808 a 1809? Del mismo modo, ambos reporteros nos muestran actuaciones violentas en los conflictos actuales. “*Nihil novi sub sole*”, como está escrito en el *Eclesiastés* de la versión Vulgata de la Biblia.

Judith Prat y Diego Ibarra, en sus fotografías nos muestran imágenes, algunas de ellas terribles, de la degradación personal y moral a la que puede llegar el ser humano. Al igual que Goya denunció la violencia de los soldados franceses invasores sobre civiles y militares españoles, pero también las de las guerrillas españolas sobre aquellos, ambos periodistas, nos muestran ese dolor provocado por muertes, violencias y miserias de todo tipo, en fotografías que presentan unas claras conexiones visuales, iconográficas, compositivas, gestuales y de significado con *Desastres de Goya*. Han pasado dos siglos, pero todo eso no ha cambiado, simplemente se desarrolla en otros lugares, en otros países. Ahí se puede ver los efectos devastadores y asesinos de los grupos integristas islámicos Boko Haram en Nigeria, de Estado Islámico en Siria y de los talibanes en Afganistán; la persecución de los kurdos en Irak y en Turquía y las represalias kurdas, y las matanzas de cristianos en Paquistán;

los enfrentamientos entre cristianos en Sudán del Sur, y, siempre, la tristeza, las lágrimas y el dolor de las mujeres, protagonistas de muchas de las fotografías, que acaban siendo las que, en medio de la tragedia, intentan proteger a sus hijos a la espera de un futuro mejor que no acaba de llegar.

La visita detenida a esta exposición no dejará indiferentes a los visitantes. Hoy, todavía, grabados y fotografías nos siguen interrogando sobre los comportamientos humanos e incitándonos intelectual y moralmente a reflexionar sobre los males de la guerra y de sus fatales consecuencias. Si esas imágenes penetran en su interior, les commueven y les cuestionan el objetivo principal de la muestra se habrá cumplido. Gracias a Judith, Diego y Pilar por refrescarnos sucesos tan actuales como reiterados.

La exposición, organizada por la Fundación Ibercaja puede visitarse desde el 16 de junio hasta el 24 de septiembre de 2023 en Ibercaja- Patio de la Infanta, San Ignacio de Loyola 16 de Zaragoza.

Fabio Colella. Big Macedonia

El artista italiano residente desde hace unos años en España, Fabio Colella (Lecce, 1974), vuelve a la Galería Carmen Terreros Andreu para exponer *Big Macedonia*, una muestra explosiva de color y vitalidad que refleja el estado anímico actual del artista y que nos recuerda el colorido y la libertad de expresión de nuestros años ochenta, *Los años pintados*, como los denominaba Juan Manuel Bonet. Si entonces se venía de un arte duro, densamente politizado, comprometido, y se abogaba por una libertad total en forma, temática y color, ahora salimos de un tiempo difícil, unos años de aislamiento que han determinado, en todos los ámbitos, unas

relaciones atípicas, hay que respirar y olvidar, dejar muy lejos todo aquello.

Colella, de formación académica, afirma beber de la escuela de la vida, se inició en la figuración, en el retrato psicológico. Sintiendo agotada aquella época, la necesidad de manifestarse con mayor libertad le lleva a un expresionismo abstracto que nos evoca las manchas de color de los artistas americanos. Las obras que pudimos ver en 2020 en *El universo de Fabio Colella*, eran de gran riqueza cromática, con un colorido más atemperado que las que nos presenta en la actualidad, que tienen el color y el ritmo de la música caribeña que le gusta escuchar. Por un lado el autor quiere jugar con el significado de *Macedonia*, como territorio que a lo largo de su historia ha sido poblado por una diversidad de culturas, y por otro, con la suculencia y el colorido de una macedonia de frutas.

Trabaja con acrílicos tradicionales y esmalte industrial, confiriendo a su obra un efecto de vibración que le aporta un cierto movimiento. Su proceso creativo se divide en varias fases, tras un primer momento que define como visceral, en el que tiene que dejar la mente totalmente en blanco, llega la etapa de observación, en la que tiende a ver su realización con una mirada diferente. Sus composiciones son un equilibrio de manchas de color, unas superpuestas, otras encontradas, que en ocasiones hacen concesiones a la figuración.

En la relación de planos queremos ver conexiones con los collages de Matisse. El contraste entre tonos fríos y cálidos da a la composición profundidad y movimiento. Las tintas planas confieren a la obra la inmediatez y frescura de un afiche. Colella domina la forma, la luz y el color, atreviéndose de manera libre y agresiva a grandes contrastes, rojos y verdes, negros y amarillos, que logra resolver con soltura. En su obra no hay ninguna pretensión, salvo la de liberarse totalmente, si algo nos sugiere es el verano, entendido como la estación del disfrute. Pero no es fruto del

azar el resultado final de su obra, sino de una meditada elección de colores y superficies, precisos para conseguir la impresión deseada.

Su obra es intensa y luminosa, transmitiendo al espectador *La alegría de vivir* que Matisse nos hacía llegar en ese cuadro.

Instantes decisivos de la fotografía. Colección Julián Castilla

Hasta el pasado 4 de junio, ha podido verse esta magnífica colección de obras que reúne algunos de los principales nombres de la fotografía universal de la segunda mitad del siglo XX. Conjunto que estuvo incluido en la sección oficial del Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales, **PHotoESPAÑA** 2021 y que, previamente, comenzó a itinerar por varias ciudades, como Ciudad Real (entre noviembre de 2015 y abril de 2016) o Granada (entre enero y abril de 2019). Asimismo, en el mismo año de la edición de PHotoESPAÑA en la que participó, se mostró en el Museo de Arte Contemporáneo de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), localidad natal del propietario de la colección, Julián Castilla Gigante, dueño también de la empresa Viajes Himalaya, para después pasar a Italia, Bolonia y Roma, respectivamente, a partir de marzo de 2022 (Muñoz, M. J., 6 de marzo de 2022).

Ciertamente, desde hace algo más de veinte años, Julián Castilla, no ha parado de acumular una importante serie de obras no solo fotográficas sino también pictóricas y escultóricas^[1]. Importante por la extensa nómina de autores representados, nacionales e internacionales, que se sitúa

entre lo más granado del arte surgido a partir de los años cincuenta. Este afán por colecionar materiales fotográficos coincide con “un vigoroso desarrollo del coleccionismo público y privado” desde los últimos años 90, como certifican las colecciones del Ayuntamiento de Alcobendas (Madrid), la del Photomuseum de Zarautz (Guipúzcoa), el IVAM de Valencia, la Universidad de Navarra o el Centre de Recerca y Difusió de la Imatge de Girona (López Mondéjar, 2015: 46).

En lo que respecta a la exposición zaragozana, poco se puede decir –porque ya está todo prácticamente dicho y escrito– sobre los nombres y las obras mostradas, absolutamente relevantes en el panorama fotográfico de las últimas décadas y conocidísimas las imágenes por sus valores formales, estéticos y significativos. Es por ello que nuestro comentario, más que basarse en algunas obras presentadas, que también, se centrará en la figura y en la actividad del coleccionismo de arte, y, sobre todo, el centrado en la fotografía, disciplina que, según el galerista Juan Curto Vivas, director del espacio Cámara oscura, “es sin duda el medio artístico más caliente y con mayor crecimiento en ventas tanto en el mercado primario como en el secundario” (Curto, 2021: 88).

En efecto, hasta tal punto lo mostrado se puede definir como una auténtica selección de hitos históricos, a partir de diversos géneros, que su contemplación ayuda a comprender la evolución del medio desde los años cincuenta del pasado siglo y puede ser concebida como una cita con una indudable orientación didáctica. En este sentido, el visitante ha tenido la oportunidad de contemplar célebres *iconos* –valga la redundancia– de la fotografía, con un especial detenimiento en la fotografía de reportaje. Toda esta selección denota un notable gusto y formación del artífice que la ha conformado, adquiridos mediante la asistencia a ferias de arte, como ARCO y Estampa (Madrid), Art Basel (Basilea, Suiza), Frieze Art (Londres) o París Foto, a lo que hay que sumar un amplio proceso de documentación consultando revistas especializadas,

tanto de arte como de mercado del arte.

Otro aspecto a tener en cuenta y que debe llevar a la reflexión es la presencia/ausencia de la fotografía en las instituciones públicas para el conocimiento general. Más bien se trata de lo segundo, es decir, de la injustificable y acuciante carencia de fondos de este tipo, ya no digamos en las colecciones permanentes de los museos; lagunas que se mitigan de manera parcial con algunas exposiciones temporales, como esta misma que estamos comentando. En ciertas ocasiones, grandes centros (desde la Tate Gallery de Londres o el Museo Reina Sofía de Madrid) han llevado a la práctica tales eventos partiendo de “colecciones empresariales”, que, en buena medida, han “servido para calentar el mercado con posteriores ventas” (Garrido, 2008: 105-106).

Más allá de estas consideraciones generales que solo son breves apuntes de una problemática mucho más profunda y compleja, el conjunto de lo que se ha expuesto en el Museo Goya puede asumir la condición de uno de los eventos expositivos más significativos en nuestra ciudad a lo largo de este curso, aunque quizás no haya tenido la trascendencia mediática necesaria y conveniente. Así, desde la imagen más antigua, desde el punto de vista cronológico, *La mano del hombre* (Alfred Stieglitz, 1902), que es una reinterpretación del célebre cuadro *Lluvia, vapor y velocidad* (William Turner, 1844), hasta las más recientes, *Hotel Bauer* (Dionisio González, 2011) o *Mar tendida* (Pablo Genovés, 2011), ambas realizadas en técnica digital, hallamos algunas de las más famosas fotografías del siglo XX, la mayoría de ellas reconocibles por el público y que llevan inmediatamente a la admiración.

En cuanto a la representación española, la imagen más antigua presentada es *Mujer lavando en la tabla de restregar* (Alfonso Sánchez García, 1904), partícipe claramente de un costumbrismo pictorialista que estaba en pleno auge en aquellos años.

También hemos podido ver obras y autores adscritos a las vanguardias: como Man Ray (*Regalo*, 1921; *Noire et Blanche*, 1926; o la conocidísima *Violín de Ingres*, 1924). De esa misma época tenemos a André Kertész (*Chez Mondrian*, 1926), y ya dentro de los años 30, imágenes de reportaje que ilustran bien el interés por una fotografía humanista en Estados Unidos, a veces socialmente comprometida, de la mano de Berenice Abbott (*Blossom Restaurant*, 1935). Sin dejar el reportaje, pero ambientado en la Guerra Civil, las obras clásicas de Robert Capa (*Miliciano muerto en Cerro Muriano*, 1936) y de Agustí Centelles (*Guardias de Asalto en la Calle Diputación de Barcelona*, 1936).

Son numerosos también los retratos presentados: desde el realizado por Philippe Halsman a Salvador Dalí *in voluptate mors* (1951), el intimista y frágil de Alberto Giacometti, obra de Henri Cartier-Bresson (1961), el mítico y revolucionario asociado al Che, obra de Alberto Díaz "Korda" (1960), o el cinematográfico dedicado a James Dean, obra de Dennis Stock (1955), entre otros muchos centrados en artistas y personalidades de la cultura o de la política.

Igualmente el reportaje ocupa una buena parte de esta colección: con imágenes que se han convertido en la recreación del amor romántico por excelencia, como *Le Baiser de l'hotel de ville* (1951), de Robert Doisneau, u otras, de estética mucho más áspera y ruda, ambientadas en su mayoría en España, en ese periodo tan determinante para la propia fotografía y para las artes plásticas en general en nuestro país que fueron los años 50. Así, localizamos ejemplos señeros del reportaje neorrealista hispano, desde la ingeniosamente banal *Señoritas por la Gran Vía de Madrid* (Francesc Català-Roca, 1952), hasta algunas instantáneas sobre el mundo de la prostitución, tomadas por Joan Colom en el Barrio Chino de Barcelona (1958-1961), y que luego conformarían el polémico libro *Izas, rabizas y colipoterras* (1964), con textos de Camilo José Cela y editado por la firma barcelonesa Lumen. Ramón Masats, con su

seminarista portero en una larga estirada (1960), o el también catalán Xavier Miserachs, con su crónica urbana de costumbres (*El piropo*, 1962), que formaría parte también de otro fotolibro (*Barcelona, blanc i negre*, 1964), confirmando así el éxito de este tipo de formatos. En este punto del reportaje, no debemos obviar la presencia de Carlos Saura, que compaginó su fotografía de fuerte componente realista con sus primeras filmaciones en la segunda mitad de la década de los 50.

Asimismo, tienen cabida en esta colección obras de autores y autoras de generaciones posteriores, nacionales y extranjeros, que representan el multiforme y variado contexto creativo a partir de los años setenta, ochenta y noventa, por no hablar de los últimos desarrollos digitales: desde el reportaje rural de hondas implicaciones subjetivas de Cristina García Rodero (*La confesión*, 1981), la crónica urbana que reflejó los años de la Movida y de los esperanzados años noventa: Alberto García-Alix (*El dolor de Elena Mar*, 1992), o las magníficas construcciones conceptuales de Chema Madoz.

En resumen, una amplia e interesantísima exposición fotográfica de un coleccionista privado que deja al descubierto los vacíos que en esta materia siguen existiendo todavía en las instituciones públicas, que deberían incorporar de una manera definitiva esta expresión artística y comunicativa de primer orden.

[\[1\]](#) En el ámbito de las artes plásticas, podemos destacar nombres tan importantes como Esteban Vicente, José Guerrero, Eugenio Granell, Juan Genovés, Equipo Crónica, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Rafael Canogar, Luis Feito, Manolo Valdés, Eduardo Arroyo, Eduardo Úrculo, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, Miquel Barceló, Jaume Plensa, etc.

Lluís Borrassà. Los colores reencontrados de la catedral de Barcelona

El año 2020 la Generalitat de Catalunya compró dos tablas atribuidas a Lluís Borrassà, maestro del gótico internacional en tierras catalanas, ambas procedentes de sendos retablos de la Catedral de Barcelona. De la adquisición de estas, *Decapitación de los familiares de San Hipólito* y *Profesión de San Pedro Mártir*, surgió la idea de organizar una exposición monográfica sobre la labor de dicho pintor para la Seu barcelonesa. Se trata de una muestra magnífica, bien contada y con una museografía que destila buen gusto en la cual la iluminación y los colores elegidos resaltan la intensidad de la paleta cromática de Borrassà, especialmente del rojo, aspecto que se destaca desde su mismo título.

Las piezas, reunidas en una única sala, se organizan mayoritariamente en torno a tres encargos que realizó el artista con destino a diversas capillas del templo mencionado: el retablo de San Lorenzo, San Hipólito y Santo Tomás de Aquino; el de Santa Marta, Santo Domingo y San Pedro Mártir y el de San Andrés. A estos se suma una gran estructura en medio del espacio que materializa un cuarto políptico de cuyas pinturas se ha perdido toda pista, dedicado a San Antonio Abad. Esta disposición dota al recorrido expositivo de una sensación de orden que facilita en gran medida la comprensión de lo que se está viendo.

A todo ello acompaña, como no puede ser de otra manera, la belleza de las pinturas del gótico internacional. Con su incipiente naturalismo, estas tablas permiten un acercamiento

a la vida medieval a través de la representación de las actitudes de los personajes, de sus hábitos y, especialmente, del espacio que en este momento empieza a cobrar relevancia plástica. Se ha programado una serie de sugerentes actividades para todas las edades, entre las cuales destaca un taller de reconstrucción del mundo del gótico a través del conocido videojuego Minecraft, de manera que se han aprovechado todas las posibilidades que en este aspecto ofrece la obra de Borrassà.

Por último, en esta reseña queremos enfatizar en una cuestión que ha añadido una nueva capa de lectura al discurso que se presenta. Se trata de la firme intención de dar a conocer al espectador la labor de investigación que los historiadores del arte hacen, en este caso, como paso previo a una exposición.

A lo largo del recorrido se muestran numerosos documentos originales procedentes del Archivo Diocesano y del Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona en relación con la biografía del artista o con las piezas que se exponen. De esta manera y si el espectador tiene los conocimientos suficientes, uno puede entretenerte en la lectura de los contratos, visitas pastorales e, incluso, la compraventa de un esclavo que trabajó en el taller del pintor. También se han rescatado algunos dibujos del siglo XIX realizados por Josep Puiggarí, que conforman el primer acercamiento a la obra de Borrassà tras siglos en el olvido. Con todo ello, se espera que al visitante le quede claro que el estudio realizado por el historiador se ha basado en dos pilares: la observación de la obra de arte y la consulta de la documentación histórica. Y, evidentemente, para la correcta interpretación de todo ello es necesario una formación académica.

En un momento en que se pone en duda el papel de las Humanidades, muchas veces por el simple desconocimiento de sus procesos y objetivos, parece una buena iniciativa la incorporación al recorrido museográfico de elementos que ayuden a reconstruir el esfuerzo intelectual que hace posible

no solo la organización de una muestra, sino la puesta en marcha de políticas culturales de las que muchas ciudades carecen. Y no precisamente por la falta de interés de sus ciudadanos.

Es evidente que hace falta mucho más trabajo para poner en valor nuestra profesión ante la sociedad. Sin embargo, cabría esperar que gracias a esta buena idea el visitante -al menos el más curioso- percibiese cómo trabajamos y saliera de las salas del Museu Nacional d'Art de Catalunya con la sensación de que el historiador del arte le ha acompañado en este viaje al medievo.